Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi

Lionel Richard









Remzi Kitabevi

Ekspresyonizm
sanat ansiklopedisi

Lionel Richard

Çevirenler

Beral Madra
Sinem Gürsoy
İlhan Usmanbaş

3. Basım

Remzi Kitabevi

EKSPRESYONİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ / Lionel Richard

Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü
ve bu kitapta bulunan hiçbir resim,
Remzi Kitabevi'nin yazılı izni alınmadan,
Türkiye'de yapılan bir başka yayında kullanılamaz.

Türkiye'de Basım Hakları
© Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul

Orijinal Fransızca Basımı
© Editions Aimery Somogy, Paris

BİRİNCİ BASIM: 1984
ÜÇÜNCÜ BASIM: 1999

Remzi Kitabevi A.Ş., Selvili Mescit Sok. 3, Cağaloğlu 34440, İstanbul.
Tel (212) 513 9424-25, 513 9474-75, Faks (212) 522 9055
WEB: http://www.remzi.com.tr E-POSTA: post@remzi.com.tr

Remzi Kitabevi A.Ş. tesislerinde basılmıştır.

İçindekiler

Ekspresyonist Akım *Lionel Richard* (Beral Madra)	7
Resim ve Grafik Sanatlar *Wolf Dieter Dube* (Beral Madra)	23
Heykel *Lionel Richard* (Beral Madra)	109
Mimarlık *Lionel Richard* (Beral Madra)	117
Edebiyat *Armin Arnold* (Sinem Gürsoy)	129
Tiyatro Oyunları *Wilhelm Steffens* (Sinem Gürsoy)	157
Ekspresyonist Sahne *Denis Bablet* (Sinem Gürsoy)	189
Sinema *Jean Mitry* (Sinem Gürsoy)	215
Müzik *Michael Guiomar*, uyarlayan *J. Thibault* (İlhan Usmanbaş)	245
Ekspresyonizmin Çeşitli Yönleri	269
Terimler Sözlüğü	279
Resimler Listesi	281
Dizin	291

Ekspresyonist Akım

19. yüzyılın sonundan başlayarak plastik sanatların terimleri, tuhaf bir biçimde tüm öteki sanat dallarına da yayılarak eğilimleri, entelektüel akımları, hatta çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturdu. Özellikle Almanya'da bu, Empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'ya uygulandı. Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştı. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının kuşkusuz başka bir nedeni daha vardı. Bu da, birdenbire ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıydı. Yeni üslup, belirli bir çağ, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıydı; Romantizmden Sürrealizme değin sanatsal anlatımın tüm biçimleri bu üslubun kapsamına giriyordu.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) bu durumun özgün bir örneğidir. Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fışkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Yvan Goll, burada, aynı teknikleri kullanan, belirli bir program çerçevesinde birleşmiş sanatçı topluluğu anlamında bir okuldan söz etmenin olanaksız olduğunu söylemekte haklıdır. Goll, 1921'de Ekspresyonizmin, entelektüel alanda tıpkı bir salgın hastalık gibi herşeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resmi değil, düzyazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul refomlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir.

Bir terimin tarihçesi

Önümüzdeki sorun Ekspresyonizm terimini tanımlamak ve öncelikle bu terimin nasıl ortaya çıktığını bulmaktır. Yazarların çoğu bu terimin Almanya'ya *Abstraction and Emphaty* (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer aracılığıyla girdiğini ve onun tarafından 1911'de ilk kez kullanıldığını ileri sürmektedir. Buna karşılık başkaları, bu onuru Paul Cassirer'e vermektedir. Cassirer, 1910'da Pechstein'ın bir resmi önünde, bu resmin hâlâ bir Empresyonizm örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir Ekspresyonizm örneği olduğunu açıklayarak yanıtlamıştır. Bu alaylı şaka sonucunda ortaya çıkan Ekspresyonizm teriminin, dergilerin haber sütunlarına geçmeden önce sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir.

Doğruyu bulmak kaygısıyla araştırmacılar bu sözcüğü kökbilgisi (etimoloji) açısından incelemişlerdir. Örneğin Armin Arnold, 1850 Temmuzunda *Tait's Edinburgh Magazine* adlı bir İngiliz dergisinin, yazarı belli olmayan bir makalesinde modern sanatın Ekspresyonist okulundan söz edildiğini, ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamları konu eden konuşmasında, bunların odağını Ekspresyonistlerin oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını söylediğini kanıtlamıştır. Yine Armin Arnold'a göre 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın *The Bohemian* (Bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir.

Gerçekte bu Anglo-Sakson kullanma biçimi, açıkça tanımlanmış bir üslubu ya da belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan çok uzaktır. Aynı durum Fransa için de geçerlidir. Burada, çoktan unutulmuş orta derecede bir ressam olan Jules-Auguste Hervé 1901'de yapıtların-

dan sekizini *Expressionismes* başlığı altında *Salon des Independants*'da (Bağımsızlar Salonu) sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Empresyonizm'e bağıntılı olarak, ona karşı çıkış anlamında kullanılmıştı. Ancak, Almanya'da sık sık değinilmesine karşılık, Fransa'da bu sözcük hem günlük konuşma dili içinde, hem de sanat eleştirilerinde ender olarak kullanıldı. Jules-Auguste Hervé, Fransız resim tarihinde önemli bir iz bırakmadığından bu sözcüğün kullanımı enderliğini korudu. Kaldı ki, Hervé'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması, bunu bir estetik akımına ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir.

Bu nedenle, ünlü sanat aracısı Daniel-Henry Kahnweiler 1919'da *Das Kunstblatt* (Sanat Sayfası) adlı dergide çok haklı olarak, Almanya'da o sıralarda yaygınlaşmaya başlayan, Ekspresyonizmin Fransız kökenli olduğu düşüncesine saldırdı. Bu kavramın Fransa'da kullanılmadığı ve güzel sanatlara tümüyle yabancı olduğu üstünde ısrarla durdu. Kahnweiler ne söylediğini çok iyi biliyordu, çünkü yeni yeteneklerin ateşli bir yücelticisi olarak sapına kadar Paris sanat dünyasının içine gömülmüştü. Kavramın kesinleştirilmesi konusunda duyduğu kaygı, estetik yargıları çarpıtan karışıklığı gidermek isteğinden doğuyordu. Özellikle Matisse'i Ekspresyonizmin önderi olarak gösterecek ölçüde ileri giden Theodor Daubler'e yanıt vermek isteğindeydi. Theodor Daubler ayrıca, kuşkusuz bu terimi eleştirmen Louis Vauxcelles'in sorumlu olduğu Fovizm ile karıştırarak, Louis Vauxcelles'i Matisse'in bu yeni tanımının bulucusu olarak göstermekteydi.

Aslında Theodor Daubler'in Matisse konusundaki bu yakıştırması tümüyle dayanaksız sayılmazdı. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'nin Neo-Empressionizm (Yeni İzlenimcilik)ten koptuktan sonra öncüsü olduğu çeşitli eğilimleri Alman resminde görmek oluyordu. Bu eğilimleri oluşturan düşünceler şunlardı: Bir yapıt doğayı öykünmemelidir; yapıt tüm zorlamaların yadsınmasıdır; yapıt usdışıdır ve olgucuların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırıcı bir ilişkiye girerek özdeği biçimlendirir. Üstelik Matisse 1908 kışında Almanya'da yapıtlarının ilk önemli sergisini açmak iznini alırken, 1908 Aralık ayında Grande Reveue'de çıkmış olan 'Ressamın Notları' adlı yazısı 1909'da *Kunst und Künstler* (Sanat ve Sanatçı) adlı dergide yayınlandı. Bu yazıda Matisse bireysel ve öznel olduğunu ileri sürerek şöyle diyordu: "Herşeyin üstünde kendime Dışavurum (*Expression*) için bir yol arıyorum". Genellikle Ekspresyonist olarak tanımlanan Alman ressamlarının amaçlarına oldukça ters düşen başka önergelerin eşliğinde olmasına karşın, Matisse'in gerçeği doğrulayan bu sözlerinin, *Expressionismus* teriminin oluşmasına katkıda bulunması hiç de olanaksız değildir.

Ancak bu sözcüğün halk önüne çıkması ne İngilizce dili konuşan ülkelerden ödünç alma yoluyla, ne de Jules-Auguste Hervé veya Matisse ile bağıntılı olarak gerçekleşti. Olanak bir sergi dolayısıyla doğdu: Berlin *Sezession*'u (Berlin Sanatçılar Birliği) 1911 Nisan-Eylül Sergisi Lovis Corinth yönetiminde Empresyonist geleneği sürdüren bu sergiye, olağandışı olarak yeni Fransız ressamlarından bir grup da çağrıldı. Bir salonda Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları toplandı. Serginin kataloğunda bunlar Ekspresyonist olarak sunuldu.

Bu tanımın sorumlusu kimdir? Bugün buna bir yanıt bulmak çok zordur. Ancak, Almanya'da uzun bir süre sanıldığı gibi, bu terim adı geçen ressamlardan kaynaklanmamıştır. Kurt Hiller 1945'den sonra yazdığı anılarında ısrarla, bu terimin Empresyonizm'den hoşnut olmayan genç Fransız ressamları tarafından bulunduğu söylencesine inanmaktadır. Nitekim, 1911 Nisan'ından sonra o dönemin sanat eleştirmenleri Berlin *Sezession*'u sergisi konusunda yazdıkları yazılarda da bu fikri belirtmektedirler. Almanya'da 'Ekspresyonizm' sözcüğünü ilk kullanan kişi olarak bilinen Walter Hegmann'ın 1911 Temmuz'un *Der Sturm* (Fırtına) dergisinde yazdığı bir yazıda savunduğu da kesinlikle budur. Hegmann, "Bir grup Fransız -Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişlerdir" demiştir.

Empresyonizme karşı bir tepki

Yeni sanat konusundaki tartışmalar ve yazılar sonucunda, Fransız da olsa, Alman da olsa tam anlamıyla bir estetik akımın geliştiği yadsınamaz. Başlangıçta belirsiz bir terim olan Ekspresyonizm, birbirinden ayrı iki akımın, Gelenekçilik ve Yeniciliğin (Modernizm) çekişmesi yüzünden daha kesin bir tanım kazanmış oldu. Gelenekçi grubun sözcüsü Carl Vinnen, Alman resim galerilerinin yabancı ressamlar tarafından işgal edilmesine karşı çıktı. Wilhelm Worringer, *Der Sturm*'un Ağustos 1911 sayısında buna yanıt vererek, Ekspresyonistlerin (o da Berlin *Sezession*'unda sergi açan Fransız ressamlarını böyle tanımlıyordu), bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cézanne, van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir.

Bu sonuncu ayrım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının ayrım yapılmadan birbirlerine bağlanmalarını sağladı. Empresyonist estetiğe karşı tepki gösteren herkes Ekspresyonist olarak tanımlandı. Artık yalnız gerçeği tanıtmak, tıpkısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler Ekspresyonist sayılıyordu. Bu nedenle, Avusturya'lı 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.

Birkaç ad dışında, bu Ekspresyonizm anlayışı Almanya'da geçerli kaldı. *Der Sturm* dergisinin yöneticisi ve akımın yaygınlaşmasında büyük katkısı olan Herwarth Walden bir Ekspresyonizm tarihi yazdı: Başlangıçta Kokoschka'nın olduğunu, daha sonra Fütüristlerin, özellikle Boccioni'nin geldiğini, bunu sırayla Rusların, özellikle Kandinsky ile Chagall'ın ve Franz Marc, August Macke gibi Almanlarla İsviçreli Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernand Leger'in izlediğini söyledi. Walden için Ekspresyonizm, kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Doğayı öykünme yadsındığı sürece, üslup çeşitlemeleri önemli değildir.

Berlin'de, 1913 Ekim'inde açılan sonbahar *Salon*'u kataloğu önsözünde Walden, "ister resime, ister doğaya uygulansın, taklit hiçbir zaman sanat olamaz" demektedir. Yazının başka bir bölümünde yaratıcı olguyu şöyle tanımlamaktadır: "ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumudur; geçici olan herşey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümlerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir".

Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı. Empresyonizme ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırış, yeni estetiğin kilit noktası oldu. Ekspresyonizmin ilk ve en önemli anlamı budur. Herbert Kühn, 1919 yılında *Die neue Schaubühne* (Yeni Sahne) adlı dergide yayınlanan tiyatro üstüne bir yazısında, dışavuruluş şekline bakmaksızın yaratıcı etkinliğin dayandığı temel ilkeleri açıkça göstermiştir. "Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. Ne daha az, ne daha çoktu. Dış dünyadaki bir şeyin aynısının yapılmasıyla, o şeyin evreni somut bir ortamla sınırlanıyordu. Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyununun ve şiirin ötesinde başlar."

Yapıt artık dış dünyanın gerçeğini konu etmiyordu, başka bir gerçeği, yani sanatçının gerçeğini savunuyordu. Daha 1912'de *Bebuquin* adlı romanın yazarı Carl Einstein, *Die Aktion* dergisinde bu nokta üstünde durarak, sanata düşen görevin, günlük rastlantısal, ruhbilimsel ve ussal gerçeklerin yarattığı baskıların çözülmesini sağlamak ve kişisel yaratıcılık ve düşsel bir itici güçle yeniden kurmayı (*reconstruction*) başarmak olduğunu göstermiştir. Kasimir

Edschmid'in 1918'de anlattığı gibi, Ekspresyonist için salt gerçek, kişinin içindedir: "Dışarıdan görünen gerçek özgün olamaz. Gerçek bizim tarafımızdan yaratılmalıdır. Nesnenin anlamı onun görüntüsü arkasında saklıdır. Bir olaya inanarak, onu düşleyerek ya da belgeleyerek doyuma eremeyiz. Verilmesi gereken dünyanın görüntüsünün arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Bu da yalnız kendi içimizde bulunmaktadır"

Bu nedenle Ekspresyonizm Natüralizme karşı bir tepki olarak hız kazandı. Kandinsky'nin önerdiği içsel yaratma gereksinimi, Nolde'nin istediği içsellik (özünlülük), Barlach'ın gözlemleme gücü, Carl Einstein'ın *Bebuquin*'inde temel kural olarak üstelediği usdışılık, Carl Sternheim ve Alfred Döblin'in kısa öykülerindeki içgüdüsel güçler, Oskar Kokoschka'nın *Katil, Kadınların Umudu*'ndaki dehşette de görüleceği gibi, dışavurucu ya da özsavunucu somut bir öznellik her tarafta ortaya çıktı. Bu Natüralizmin aksine, daha önceden tasarlanan resmedilecek bir düşünce, anlatılacak bir konu, çoğaltılacak bir örnek ya da dıştan gelen bir itki sorunu değildi.

1911'de Schönberg *Manual of Harmony* (Uyumun El Kitabı)'de sanatçının başkalarının güzel olarak düşündüğü şeyi vermekte başarıya ulaşmağa çalışmadığını, tam tersine kendisi için önemli olanı anlattığını yazmaktadır. Sanatçı bir yıl sonra *Der Blaue Reiter* yıllığında da, Avant-garde (öncü) yaratıcıların, Aristocu benzetmeciliği; yani Naturalizm ile onun bir dalı olan Empresyonizmin temelini oluşturan, doğayı sınırlandırmayı beğenmemede birleştiklerini açıkça göstermiştir. "Karl Kraus, dil düşüncenin anasıdır derken, Wassily Kandinsky ve Oskar Kokoschka dıştan görünen biçimiyle artık renkler ve biçimler aracılığıyla düşgücüne özgürlük vermek için üstü örtülü bir neden olan nesnenin resmini yaparken o zamana değin yalnız bestecilerin uyguladığı şekilde kendilerini dışavururlar. Bunlar sanatın gerçek ruhunun gittikçe daha yaygınlaşarak bilindiğini gösteren belirtilerdir. Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabını büyük bir zevkle okudum. Resimde izlenecek yolu gösteren içerik konusunda kuşkuları olanların, buna artık gerek duymayacakları umudunu veren bir kitap bu."

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu Natüralizmden kurtuluş sinemada da ortaya çıktı. Sinema yalnız, sinema tekniğinin özünde bulunduğu düşünülen gerçeğin tıpatıp üretiminden kurtulmakla kalmamış, tiyatroya özgü yöntemlerden sıyrılıp, kendine özgü yöntemleri zorlayarak egemenliğini sağlamlaştırmasıyla ortaya çıkan başka bir özgürlükten tümüyle sinematografik bir sanat doğmuştur. *Doktor Kaligari'nin Odası* (1919) ve *Sabahtan Geceye* (1920) adlı filimlerin değeri, sinemanın sanatsal bir dışavurumla kullanılmasındadır. Burada, film setleri, ışıklandırma, kamera devinimleri ve oyun bir bileşim içinde eritilmiştir. Bu bileşim dünyanın öznel bir görüntüsünü ortaya çıkarır.

O sıralarda Almanya'da bu özgün sinema örnekleri pek anlaşılmamıştı. *Doktor Kaligari'nin Odası, Die Neue Schaubühne* dergisi taraftarlarınca sözde dışavurumculuğu açısından alaya alınmıştır. *Sabahtan Geceye* ise halka gösterilme hakkını bile alamamıştı. Buna karşılık bu filmler Fransa'da özgünlükleri dolayısıyla övülmüştür. Özellikle film yönetmeni René Clair 1922'den başlayarak bunların özgünlüğüne *Films*'de değinmiştir: "*Kaligari*, birkaç kuraldışı örnek hariç, sarasılmazcasına duran gerçekçi dogmaya karşı çıkmaktadır ve gerçeğin en ilginç biçiminin öznel yorum olduğunu kanıtlamak istemektedir" Clair, uzmanlığını gösteren şu sözleri de söylemiştir: "İnsan eli değmiş bir doğa en azından alışılagelmiş bir doğa kadar ilginçtir. Film setleri, oyuncular, ışıklandırma, oyuncuların makyajlı yüzü öyle bir bütün oluşturur ki, insanın anlama gücü, bunu denetlediğini bilmekten sevinç duyar"

Natüralizme karşı iki eğilim

Somut gerçekçiliğe her türlü bağlılık eğilimini reddederek öznelliğin anlatımını yeğleme, yaratıcının iki temel ögeyi gözönünde tuttuğunu varsaydı: Yürek ve anlama gücü. Bu-

rada, Empresyonizmde olduğu gibi artık duyular önemli değildi. Bu durum sayısız dışavurum yollarını kullanma olanağını ortaya çıkardı. Fakat sonuçta, birinde anlama gücü, diğerinde de yürek ögelerine öncelik tanınan iki eğilim doğdu: Kimi zaman küçük düşürücü anlamda beyinsel olarak tanımlanan anlama gücüne ilişkin bir görkem sanatı ve duygusal bir yayılma sanatı. İki ucun Ekspresyonizm içinde erimesi de işte bu nedenledir. Sanki anlatım dili sonsuz çeşitlilik gösteren olanaklarla dolup taşmış gibi, dışavurumcu simgesel bir yeğinlik yaratmak için biçimlerde arınma vardır. Aslında bu iki eğilim arasında büyük bir ayrılık yoktur, çünkü ikisi de karşılıklı fikir alış-verişinde bulunmuştur. Yine de bu ayrılık Almanya'da 1910-1925 arasında tüm sanat çevrelerini kapsayan özel ortamı oluşturmuştur.

İlk eğilimin en önemli amacı soyutlamaydı. Oswald Herzog'un 1919'da *Der Sturm* dergisinde soyut dışavurumculuk olarak tanımladığı da budur: "Soyutlama tinsel düzeyde elde edilen şeyin fiziksel biçimlenişidir. Soyut dışavurumculukta nesneler yaratılır, ama başlangıç nesneyle değildir, özneyledir. Nesne, özdeksel dışavurumculukta görünüşe katkıda bulunur. Arınmışlığı ve yoğunluğu için gerekli olmayanı yadsıyarak öznenin özünü damıtır". Bu yorum Kandinsky'nin resim ve tiyatro denemelerini, August Stramm'ın şiirsel çözümlemelerini, Lothar Schreyer'in dramlarını, Emil Pirchan'ın tiyatro dekorlarını ve Hindemith'in kimi bestelerini tanımlayan bir yaklaşımı göstermektedir. Tiyatroda psikolojinin yadsınması, herşeyden önce ilkeleri simgeleyen az çok soyut karakterleri türetmiştir. Yüksek düzeyde dışavurumcu bir güç sağlamak için her alanda biçimler ve çizgiler aşırılık derecesinde arındırılmıştır. Roman alanında bile durum böyledir. Paul Hatvani'nin dediği gibi: "Düzyazı soyut olmalıdır! Önemli olan düzyazının ne söylediği değil, onun söylenmiş olmasıdır. Düzyazı kendisini dışavurmalıdır".

Burada, yine Natüralizme bir tepki olarak çıkan Fransız ve Belçika simgeciliği (Sembolizm) nin mirasına değinmek gerekir. Walden ve çevresinin, ayrıca *Der Sturm* dergisinin ısrarla üstünde durduğu arınmış resim, arınmış müzik, arınmış şiir simgecilik geleneğinin istekleriydi. Bu istek, belirli bir gereç üstünde sanatsal etkenliği yoğunlaştırmak uğruna nesnenin yok edilmesine varıyordu. Uç sınırlara değin zorlanan üsluplaşmanın aşılama gücü, simgeci estetiğin temel ögesini oluşturuyordu. Bu aşılama gücü Kandinsky'nin tiyatro düşüncelerinde en yüksek soyut noktalara varmıştır. Kandinsky ilk soyut resmini 1910'da yaptığını ve simgeci ozanları usanmadan okumasıyla belirli bir düzeye vardığını ileri sürer. Kandinsky, *Sanatta Tinsellik Üzerine*'de Maeterlinck'e dayanarak, maddeleştirmesi gereken nesneden ayrılan kelimenin saf tınısından, dinleyicinin o kelimenin soyut anlatımını nasıl algıladığını anlatmaya çalışır.

Öteki eğilim ise daha çok bastırılmış bir şiddetin patlamasına eşittir. Sanatta çırpıntılı, yapay davranışlı özellikler ve çarpıtılmış biçimler vardı. Bunlar, hüzünlü bir acı, bir abartma, bir başkaldırma çığlığı, şiirin kendinden geçme coşkusu, taşkın ve gürültülü bir tiyatro söylevi, hastalıklı bir iklim, bir keder ortamı ve gerilimler evrenini kapsar. Yvan Goll 1924'de Ekspresyonizmin bu yönünü anlatarak, bunu "kudretsiz insanın gökküreye karşı kızgınlıkla salladığı ilk yumruk" olarak yorumlamıştır. Bu, her zaman kaba ve umutsuz değildi. Örneğin Conrad Felixmüller'in zenci sanatını anımsatan üsluptaki bir tahta yontusunda, doğal arınmışlığı içinde Prometheus amaçları güderek, ülkülsel insanlığı yücelten bir erkek görülür.

1913'de *Die Weissen Blaetter* (Ak Yapraklar) dergisi Ekspresyonizmin bu yönünü aşağıdaki tanım içine çerçevelemeye çalışır: "Yoğunlaşma, tutumluluk, kütlesel güç, sağlam olarak yerleştirilen biçimler ve şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüzün dışavurumculuğun gerçek yapısını açıklayan özelliklerdir". Sanat eleştirmeni Wilhelm Hausenstein bunu ağırbaşlılıktan tümüyle uzak alaycı bir tutumla ele almış ve 1919'da şöyle yazmıştır: "Ekspresyonizmde, belki de onun diyağramı olarak kabul edilebilecek iyice yüklü bir kapalı devre vardır sanki. Bunu yaklaşık şöyle tanımlayabiliriz: çarpıtılmışlıktan doğmuş bir biçim. Bu olumsuz bir yargıdır. Daha olumlu olarak buna, düşgücünden yaratılmış bir biçim diyebiliriz."

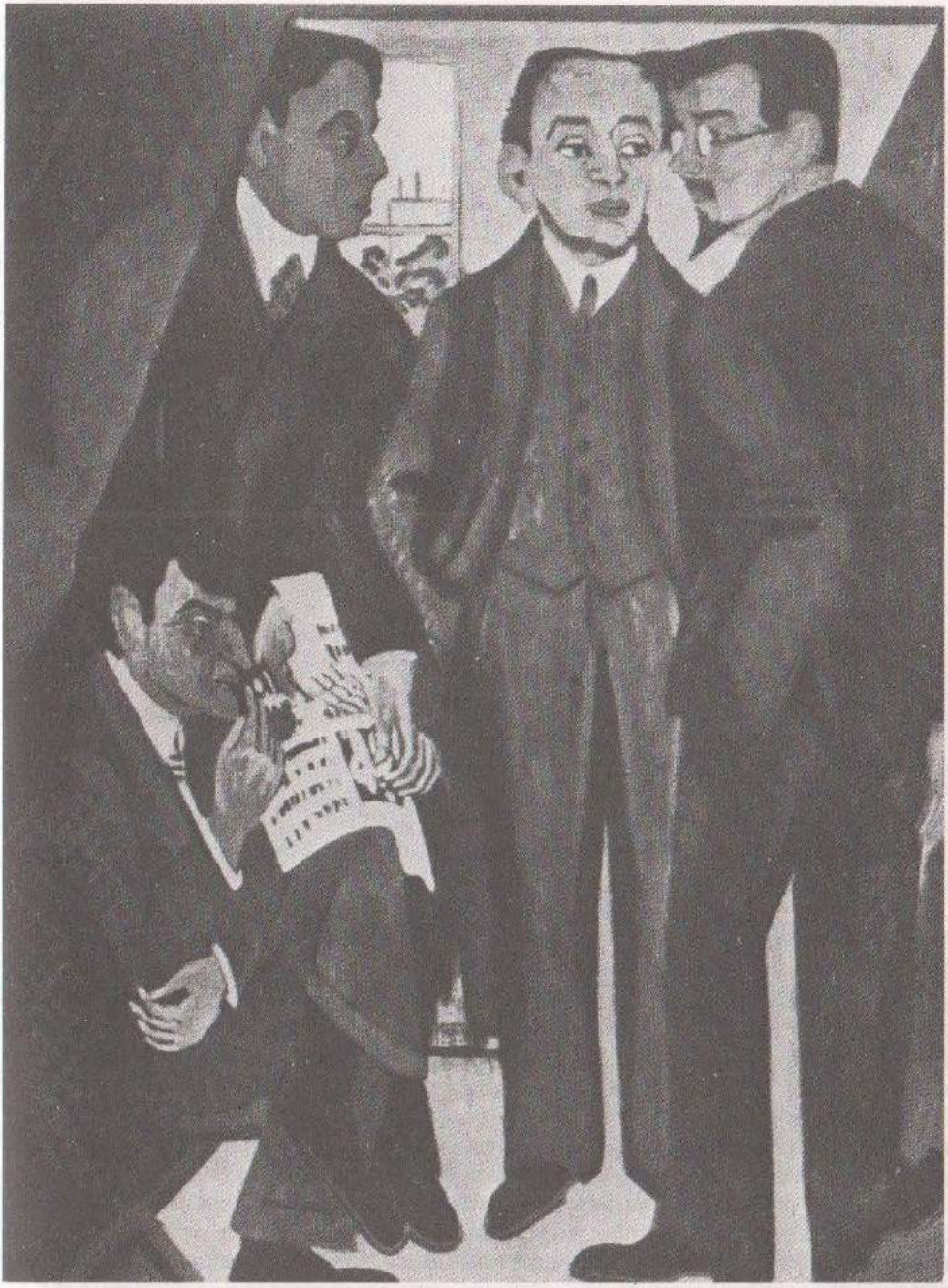
Resimsel üslup sorunu

Kişisel üsluplar işte bu çarpıtma, biçimini bozma, coşma, aşırı duygulanma ve yoğun dışavurumla genel olarak Ekspresyonist damgasını yediler. Özellikle plastik sanatlar söz konusu olunca, bu durum bir terim bilgisi sorunu yaratmıştı. Gerçekte, Almanca konuşulan ülkelere özgü belirli bir tarihsel döneme hiçbir şekilde maledilemeyen, evrensel ve sonsuz bir dışavurumcu üslubun varlığını onaylamak olanağı vardır. İç dünyanın dışavurumcu özelliklerle yansıtılmasından başka bir şey olmayan dışavurumculuk, tarih öncesi zenci, Hindistan ve Aztek yontuculuğunda, Grünewald, Greco, Daumier gibi sanatçılarda açıkça görülebilir. Bu bakımdan Batı Müziği'nin büyük bir bölümü de dışavurumcudur, çünkü dışavurucu özellikler taşır. Ancak, Ekspresyonizm terimi, üsluplaşma, çarpıtılma ve biçimlerin zorlanarak yalınlaştırılması anlamıyla sınırlanmıştır. Bu özellik, günümüzde, izlenimlerine göre algıladığı gerçeği tuvaline geçirdiğini varsaydığımız genç bir ressam için, Ekspresyonist terimini kullanmak kadar kavramsaldır. Bir üslubu tanımlarken tarihsel çevresini gözönüne almazsak, başvurduğumuz terimler o denli karışır ki, kesin bir sonuca varılamaz. Ekspresyonizmin çeşitli çözümlemeleri arasındaki farklılıkları, somut uluscu tutumları görmemezliğe gelerek ve tüm tarih bilincini yadsıyarak açıklamak mümkündür. Daha önce de belirttiğim gibi, başlangıçta tüm modern sanatın keşfedilmesi anlamına gelen Ekspresyonizm terimi, Almanya'daki tarihsel duruma uygun bir anlam kazanmadan önce, oradaki sanatsal ortamın gerçekten tam bir parçası olmuştu. Bu özel durumda, çok kuşku duyulabilecek bir yaklaşım olmakla birlikte, dışavurumculuk sadece biçimsel açıdan ele alındığında, öteki ülkelerde buna benzer estetik yeniliklerine başka adlar verildiğini görürüz. Bu nedenle, Alman olan ya da Almanya ile ilişkisi olan Hans Arp, Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Erich Heckel gibi bazı ressamlar aynı resimleri ele alındığı halde kimi ülkelerde Ekspresyonist, Kübist, Kübist-Ekspresyonist, kimi ülkelerde ise Dadaist ya da Sürrealist olarak sınıflandırılmışlardır.

Rusya'da, genellikle Fütürist (Gelecekçi) olarak adlandırılan sanatçılar bile Ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Almanya'da olduğu gibi, burada da bu terimin hiçbir ayrım gütmeden, modern eğilimleri simgeleyen tüm sanatçılar için geçerli olduğu anlaşılıyor. SSCB'de ilk halk eğitimi uzmanı ve Alman yazını konusunda önemli bir yetkisi olan Lunatçarski, 1920'lerde Maiakovski'ye en örneksel Ekspresyonist ozan derecesini vermiştir. 1919'da Belçika'da çıkan *L'Art Libre* (Ozgür Sanat) adlı dergide David Eliasberg'in Rusça'dan çevirdiği bir yazıda, Sovyet hükümetinin Ekspresyonizmi bağrına bastığı ve tüm sanat akademilerinde öğretmenlerin yerini Ekspresyonist sanatçıların aldığı bildirilmektedir. Sovyet eleştirmen G. A. Nedochivin, 1960'larda Larionov, Goncharova, Burliuk kardeşler ve Maiakovski'ye, İtalyan Fütürizmiyle ilişkili olarak yapıştırılan Fütürist damgasının yeterli olmadığını, onların Severini, Carra ve Marinetti'den çok Alman Ekspresyonistlerine yakın olduklarını yazmaktan çekinmemiştir.

Fransa'ya gelince, daha önce de belirttiğimiz gibi, Ekspresyonizm uzun süre bilinmeyen bir kavram olarak kalmıştır. İki savaş arası döneminde Almanya'dan getirtilen bu akımın, Fransız ortamına uyarlanması ve o zamana değin varolan türlerin arasında resimsel bir anlam kazanması gerekiyordu. Ekspresyonizm, ne Fütürizm ya da Kübizm, ne Orfizm ya da Sürrealizm olabilirdi. Ayrıca, Alman ırkına karşı tepki o denli güçlüydü ki, Almanca konuşan ülkelerin kültür ürünleri çoğu kez yanlış anlaşılıp, kötüleniyor ve böylece akımların kabul edilebilir bir tanımı ortaya çıkamıyordu. Sürrealist Klee, Paris'te ilk kez 1926'da Aragon'un çabasıyla sergi açabildi ve kendisi resim yapmasını bilmeyen Alman olarak karşılandı.

Ekspresyonizm teriminin kullanılması resimde yaygınlaşma eğilimi göstererek dışavurumcu sanatı kapsamına aldı. 1928'de André Lhote, *Nouvelle Revue Française* (Yeni Fransız Dergisi) de bu kullanıma karşı çıktı. Fransız ressamları için bu terimin kullanıldığı sergilerden ilki 1935 sonunda Paris'de gerçekleşti. Bu sergiyi *La Gazette des Beaux Arts* (Güzel Sanatlar



ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Die Brücke Ressamları.* 1926

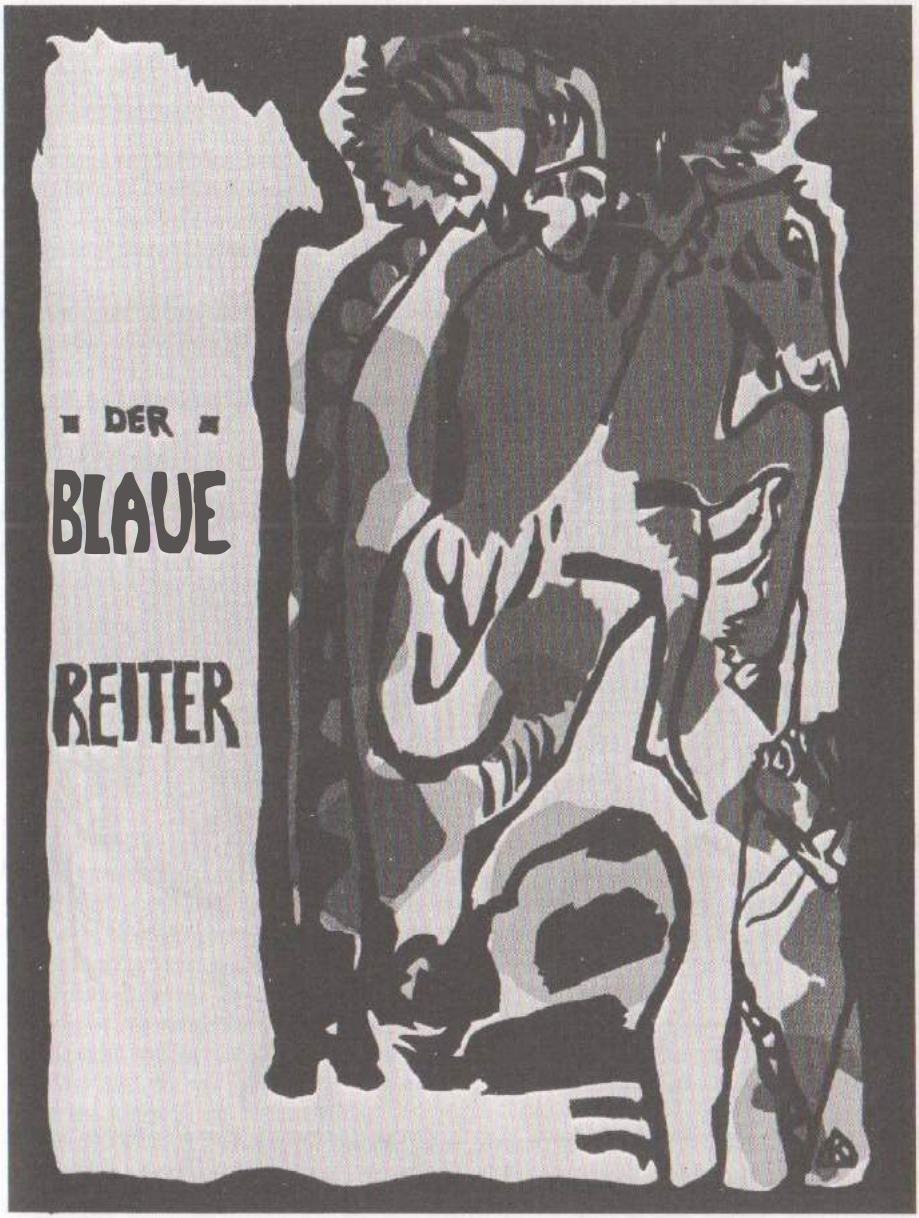
Gazetesi) destekliyordu. Kendini "İçgüdüsel ressamlar"a adamış olan bu dergide alt başlık olarak "Ekspresyonizmin doğuşu" vardı. Bu kimleri kapsıyordu? Chagall, Marie Laurencin, Modigliani, Pascin, Henri Rousseau, Utrillo ve Soutine'nin resimleri bir araya toplanmıştı. Kataloğun giriş bölümünde Alman Ekspresyonizminin etkileri Chagall'a kadar indiriliyor, ayrıca bu sanatçı Alman ve Fransız Ekspresyonist üsluplarının birleştiricisi olarak da



ERNST LUDWİG KİRCHNER: *Die Brücke* için afiş. 1913.

övülüyordu. "Chagall'in Mart 1914'de Berlin'de Apollinaire'nin önerisi üstüne açılan sergisi büyük bir patlama oldu - bu bir yerde Alman Ekspresyonizminin başlangıcıydı". Chagall'ın Ekspresyonizmin yaratıcısı olduğunu gösteren bu olağanüstü durumunun kanıtlanması için kaynak olarak onun anılarına başvurulmuş ve savaşın başlamasından önce ona Berlin'den yazmış olan Ludwig Rubiner'in bir mektubundan şu alıntı yapılmıştır: "Burada ünlü olduğunu biliyor musun? Yapıtların Ekspresyonizmi yarattı. Çok yüksek fiyata satılıyorlar".

Karışıklığına rağmen, bu sergide ortaya çıkan bir görüş anımsanmalıdır. Ekspresyonist üslup sayılan içgüdüsellik. Bu üslup giderek sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşti; resimsel gereçlerin ve biçimlerin abartılmasından uzaklaştı; en derin içsel duyguların anlatımına dönüştü. Ekspresyonist ressam, kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan fantezi sanatının yaratıcısı oldu. Resmin yöntemi ne olursa olsun, dışsal gerçekler, bunların içe yansıyan görüntülerinin yararına kurban edildiler. Artık Fransız sanat eleştirmenleri arasında egemen olan bu görüş, Alman Ekspresyonizminin kurallarına tümüyle yabancı sayılmazdı; ancak bu akımın yeterli bir tanımını da vermiyordu. Herşeyden önce, bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınıflandırmaların kapsamına girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan res-



WASSİLY KANDİNSKY: *Der Blaue Reiter* dergisi için kapak. 1911.

samları sınıflandırmaya yarıyordu. Ayrıca, Ekspresyonizm terimi, bir sözcük bulunup kullanılmadığı için tanımlanamayan sanatçılar, örneğin yüzyılın başında Norveç'li Munch, van Gogh, Belçika'lı Ensor ve Fovlar için de kullanıldı. İlk kez 1905'de Sonbahar *Salon*'u sergisinde Fovizm terimini kullanan Louis Vauxcelles, daha sonraları terim dağarcığını değiştirmiş, 1958'de Fovist bir yapıtında, Rouault'ı Fransız Ekspresyonizminin öncüsü olarak tanıtmıştır.

Sanatların Canlandırılması

Özellikle Almanya'daki terimler ve sonuçlar arasındaki bu karşılıklı ilişki ve Avrupa'daki genel görünüşün yadsınamıyacak benzeşimi, Fovların böyle bir genel Ekspresyonizm kitabının kapsamına girmesini haklı kılar.

Ancak, Ekspresyonizmin sadece resimsel teknikleri ve derin içerikli amaçları gözönüne alındığında, bu iki akım arasında belirli ölçüde bir alışverişin olmaması durumunda, Fovların varlığının oldukça kuşkulu görünmesi kaçınılmazdır. Nitekim Fovlara göre, kendilerinin dışavurumcu üslubuyla gerçekte Alman Ekspresyonizmi olan şey arasındaki ayrım son derece açıktır.

Bu nedenle, Dresden'de 1905'de estetik açıdan Fovizme çok yakın bir grup olan *Die Brücke*'nin (Köprü) kurulmasını, Almanya'daki kültür yaşamının değişiminde dönem noktası olarak kabul etmek doğaldır. Bunu, bir mimarlık öğrencisi olan Ernst Ludwig Kirchner başlattı, daha sonra ona öteki genç sanatçılar katıldı: Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt


DER STURM
WOCHENSCHRIFT FUR KULTUR UND DIE KUNSTE
Mörder, Hoffnung der Frauen
Zeichnung von Oskar Kokoschka zu Dram
Mörder, Hoffnung der Frauen

OSCAR KOKOSCHKA: *Der Sturm* kapağı için desen



OSCAR KOKOSCHKA: *Herwarth Walden'in Portresi.* 1910.

-Rottluff. Daha yaşlı olmasına karşın Emile Nolde de onlara katıldı, ama on sekiz ay sonra ayrıldı. 1906-1912 arasında Max Pechstein, 1910'dan sonra da Otto Mueller onlardan biriydi. Grup 1912'de dağıldı, 1913'de de resmî olarak kaldırıldı. Fovlar gibi, onlar da kendileriyle van Gogh ve Gauguin arasında benzerlikler ileri sürdülerse de, sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem dolayısıyla onlardan hemen uzaklaştılar. Fovlar Gauguin'den, rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anlıksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar. Hiddet ve kabalık herşeyden önce özgün bir bildirişim duygusu taşımalıydı.



CONRAD FELIXMÜLLER: *Die Aktion* için çizim



GEORG TAPPERT: *Pfemfert'in Portresi.* 1920.

Gerçekten bu ilkellik (primitiflik) yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemde sanatçılar arasındaki uluslararası işbirliği yoğun ve verimliydi. Dresden ve Münih'de olduğu gibi Paris'te de ilkel sanat yeniden ortaya çıkmıştı. Ancak *Die Brücke*, sanatlarda bir canlandırmaya dönük genel akımı (ki bu daha sonra Alman Ekspresyonizmi olmuştur) önceden biçimlendirmeye çalışan bir felsefe programını temel almıştı. Bu program, toplu bir ülküye duyulan özlemi, geçmişle olan bağları koparma isteğini ve sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Program, Nietzsche ve Bergson'dan etkilenerek, sanatçıların kendilerini yaşam ögelerinin ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermeleri için olanak hazırladı. Var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişisellikle birleştirildi.

Kirchner'in sorumlu olduğu bu durum, *Die Brücke* ressamları tarafından yapılan birçok resimde görülür. Toplum için dinsel ve simgesel kavramlarla doldurulmuş anlam yüklü bir gerçek gerekliydi. Fovların en belirgin özelliği buydu. Sanatçı yalnız yaşadığı çağı yansıtmıyordu: Kısa bir öykü gibi görünen konunun altında evrensel bir insanlık gerçeği yatmalıydı.

1911 sonunda, *Die Brücke* artık dağılmaya yüz tutmuştu. Münih'de Kandinsky ve Franz Marc çevresinde başka bir grup, *Der Blaue Reiter* (Mavi Binici), doğuyordu. Bu yeni grubun *Die Brücke* ile kavram ayrılıkları belirgindi. *Der Blaue Reiter*'in örgütlenmesi daha yapaydı. Ne var ki, ikisi de Natüralizme, Empresyonizme karşı çıkıyor ve sanatçının içgüdüsel güçleri üstünde duruyordu. *Die Brücke* sanatçılarına gelince, insanın kökenlerine dönüş, özellikle Kandinsky ve çevresindekilerin aklından çıkmıyordu. Gizemci düşünürleri yazınsal ilgilere yönelten ve belirli bir ilkellik ögesini içine almayı ileri süren, nesneye ve olguculuğa

karşı çıkan bir tepki vardı. 1912'de *Der Blaue Reiter*, içinde Rusya, Çin, Borneo, Kamerun, Uzak Doğu Adaları ve Yeni Kaledonya'dan Kandinsky tarafından özenle seçilmiş resim ve baskıların yer aldığı bir yıllık çıkardı.

Bu ilginç olaylarla yalnız ressamlar mı ilgileniyordu? 1890 dolaylarında doğan ve o kuşağın tüm aydınları tarafından paylaşılan bir ruh durumu, 1911'den başlayarak gelişmesini sürdürdü. O yıl yeni özlemler ortaya çıkmaya başladı. Haziran'da Kurt Hiller, Berlin'de *Cabaret néo-pathétique*i (pathetétique: dokunaklı, içe dokunan) açtı. Jakob van Hoddis, burada önemli bir dönüm noktasını belirleyen, *Dünyanın Sonu* adlı şiiri okuyarak ün kazandı. Böylece, daha iyice tanımlanamayan bir tutum, kendini bir an için gösterdi. Geçmişle ilişkileri koparmak isteği ortaya çıkmıştı. Gelecekte varolacağı önceden görülebilen yeni bir dünyaya ulaşmak için tüm gelenek ve görenekler yıkılıyordu. İnsanlar kendi başkaldırılarını ve amaçlarını yayınlayarak dile getiren dergilerin çevresinde toplanıyorlardı. Nitekim, Ekspresyonizm sözcüğü bulunduktan sonra, onların yıllardır gebe oldukları ve önlerine çıkan engelleri ezip geçen duygularına bir odak noktası sağladı. Önceleri, Ekspresyonistlerin anladığı türden estetik üzerine kurulmuş olan öznelcilikten söz ederken, bilerek 1912'den önceki döneme ilişkin örnekleri kullandık: Carl Einstein'ın *Bebuquin*'inden bölümler 1907'de yayınlanmıştı. *Bir Çiçeğin Öldürülüşü* Döblin'in 1905'de yazdığı bir kısa öyküdür. Oskar Kokoschka *Katil, Kadınların Umudu*'nun birinci basımını 1910'da yaptı.

3 Mart 1910'da öncü dergilerin en ünlüsü olan *Der Sturm*'un (Fırtına) ilk sayısı yayınlandı. Dergi bir eliştirmen ve öncü bir sanatçı olan Herwath Walden tarafından kurulmuştu. 1903' den başlayarak, Walden, 1910 yılında en yaygın düzeyine erişen yeni ruh durumunu tanıtmaya başladı. Dergi, ressamları ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bir bileşime ulaşmaya çalıştı. Fütürizm ve Kübizm gibi yaşamakta olan akımların ayrıntılarını verdi; estetik sorunları üstünde genel bir düşünce ortamı canlandırdı. Franz Marc, Hans Arp ve Kandinsky modern sanatı anlamamıza büyük katkıda bulunan kuramlar geliştirdiler. Walden, yabancı sanatçılar arasından Delaunay, Boccioni, Cendrars, David Burliuk, Apollinaire, Fernand Léger, Marinetti hakkında yayınlar yaptı. Dergiye ek olarak Mart 1912'de bir resim galerisi açıldı ve açılış *Der Blaue Reiter* sergisi ile kutlandı.

Der Sturm'un kurulmasından bir yıl sonra, ona bir rakip olan *Die Aktion* adlı başka bir dergi çıktı ve on yıl boyunca kendi çağına başkaldıran bir kuşağın ruh durumunu başarıyla yansıttı. Derginin yöneticisi Franz Pfemfert, dergiyi haftalık-siyasal-edebi olarak nitelendirmiştir. Kendisinin de açıkça belirttiği gibi, amacı, 'kültürsüzlük' olarak adlandırdığı şeyle ya da barbarlıkla, yorulmadan, amansızca savaşmaktı. O, bunun çok çetin bir savaş olduğunu, kişinin kendisini tehdit eden bir saçmalık fırtınası içinde yutulup gidebileceği izlenimine kapıldığını belirtiyordu. "Ruhun varlığını yitirmesi, çağımızın yıkıcılığını gösteren bir imgedir. Birey olmak için bir ruh gereklidir. Yaşadığımız çağ bireyi tanımak istemiyor". Ruh ve akıl, her yerde ısrarla üreyen anahtar sözcüklerdir. Bireyin düşgücünü bağlayan zincirleri kopartmak için onun tüm yaratıcı güçlerini onarmak gereklidir. Alman gençliğinin bir bölümü işte bu ruhsuz gerçekçiliğe karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına ve yürürlülükteki ahlâk değerlerine saldırmıştır. İnsanca koşullarının yeniden doğmasını istemiştir. Kuşağının ozanlarını biraraya getiren ünlü antolojisi *İnsanlığın Doğuşu*'nun önsözünde Kurt Pinthus şöyle demektedir: "Tümüyle kendi yaratıcılığı, kendi bilimi, teknolojisi, istatistiği, ticaret ve sanayii ile burjuva gelenek ve göreneklerinin fosilleşmiş toplumsal sıra düzenine dayalı bir toplumun olanaksızlığı gittikçe daha da belirginleşmektedir". Bir ülküye yönelik bu bekleyişler Ekspresyonizmdeki üslupların görünürdeki çeşitliliğini bulandırmaktaydı. Gottfried Benn tüm üslup ayrılıklarını bir amaçta birleştiren bir tanım buldu. Bu tanıma göre Ekspresyonizm, dünyayı da yok etmek için kendi kendini yok eden bir dil kullanan "patlayan bir ayaklanma, bir kendinden geçme, nefret ve birtakım yeni değerlere susama"ydı. Toplumda bir yeniden doğuşa ulaşmak umuduyla sanatın tüm güçlerini ve

araçlarını birleştirmek gerekiyordu. Sanatta somut gerçeğin yıkılmasıyla başarılan ve yeniden insancıllaştırılan gerçeğin yaratılmasını sağlayan, sanatlardaki yeni canlanma, toplum için bir ahlâk devrimi anlamına geliyordu.

Franz Marc, *Der Blaue Reiter*'in ikinci yıllığı için hazırladığı, ama yayınlanmayan bir önsöz yazısında, Ekspresyonistlerin sanatsal çabalarıyla, onlara yükledikleri toplumsal anlam arasındaki bu ilişkiyi kesin bir biçimde dile getirmiştir. Yaratıcılık serüveni, geçmişle olan bağların tümüyle kopmasında yatmaktadır: "Ancak böyle yaparak çağımızın bu zorluklarıyla başa çıkabiliriz. Yaşamı ve ölümü değerli kılan tek etkinlik budur. Bu eylem, geçmişe saygı duymamak anlamına gelse de, bizim asıl istediğimiz hâlâ geçmişte yaşayan mutlu mirasçılar gibi olmamaktır. Bunu isteseydik bile yapamazdık. Miras artık öyle büyümüştür ki, geçmişin izini sürdürmek dünyayı bayağılaştırmaktadır. İşte bu nedenle yeni ufuklara doğru ilerleme sürecindeyiz ve henüz hakkında birçok şeyin gerçekleştirilmesi, söylenmesi, örgütlenmesi ve bulunması gereken bir toplumsal sarsıntı yaşıyoruz. Dünya önümüzde tüm arınmışlığıyla yatıyor; adımlarımız ise birbirine dolaşıyor. Eğer iki ayağımızın üstünde durmaya hazırsak, bizi ana rahmine bağlayan göbek kordonunun kesilmesi gerekir. Geçmişin dünyasını bırakmamızın zamanı gelmiş midir? Yeni bir yaşam (*vita nuova*) için gerekli olgunluğa erdik mi? Çağımızın bize kaygıyla sorduğu soru işte budur".

Yeni bir insan

Bu açıdan bakılırsa, Alman Ekspresyonizmi dışavurumcu bir üslubun ilkesini çoktan aşmıştır. Düzenlediği sayısız programa karşın, edebi ve sanatsal bir okulun bütünlüğünü sunamamıştır. Bir akım olarak kabul edilişi, Fütürizm ve Kübizmin aksine bir ilke örgüsüne dayamayıp, yaşamın tüm yönlerini etkilediği içindir. Ekspresyonizm estetik bir akım olarak sınırlandırılamaz. Temelinde yatan öznel bireycilik, denetim gücünü sınırlandıran her türlü kısıtlamayı ve yasaklamayı reddeder. Herkesin yararına olarak, Ekspresyonizm, insanın derinliğindeki özgünlüğün çiçek açmasını destekleyerek dışavurum yollarını geliştirmiştir. Birçok Ekspresyonistin ülkücül açıdan kargaşacılıkla (anarşizm) kışkırtılması ya da Nietzsche'nin hayranı olması şaşırtıcı değildir. Ekspresyonizmde bir dünya görüşü başarıya ulaşmıştır; bu görüş gruplara ve bireylere göre değişen şekillerde sunulmaktaydı; ancak bu belli bir tarihsel dönemin, daha doğrusu, 1910-1925 Almanya'sının bir parçasıydı.

Herşeyden önce Ekspresyonizm, bunalımlı bir dönemin duygularından ayırt edilemez. Bu bunalım, 1905-1914 arasında yazan, resim yapan ve oyun sahneye koyan bir kuşağın tüm üyeleri tarafından baştan başa yaşanmış ve dile getirilmiştir. Sanatçılar, bir huzursuzluk ve gerçekleştirme gücü yoksunluğu duyuyorlar, gözleri önündeki gerçekten hoşnut kalmıyorlardı. Temelleri sarsılan Almanya'nın sanayileşmesindeki gelişmesinin sonuçlarının açısını çekiyorlardı. Kırık dökük insan ilişkileri, kentlerdeki yaşamın delice hızı, köleliğin her çeşidi değer ölçüleriydi. Bireysel girişimlerin yıkımının bir kanıtı olan bu gerçeğin, yıkıp yok etme işlemi için yetkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklararası bir kopukluk, bir baba oğul çatışması vardı. Bu çatışma Ekspresyonist tiyatro oyunlarında işlenmiştir. Ekspresyonistler ayaklanmadan yanaydı. Hepsi aileye, öğretmene, orduya, İmparator'a ve kurulu düzenin tüm yandaşlarına karşıydılar. Öte yandan tüm aşağılanmış yaratıkların, düzenin kıyısında kalanların, ezilmişler topluluğunun, yoksullar, genel ev kadınları, akıl hastaları ve gençlerin dayanışmasını savunuyorlardı.

Birinci Dünya Savaşı'nın kıyımı içine atılan bu gençler, çarpıcı bir peygamber görüşüyle bu korkunç yıkımı çok önceden farkettiler. İşte bundan sonra Ekspresyonist kuşak Yeni İnsan'ın yükselişini istemeye başladı. 1916'dan başlayarak bu kuşak önce (gelecekte Nazi'lerin

çok değer verecekleri Hanns Johst dahil) barış yanlısı bir eğilim gösterdi. Savaşın sonunda, yani kıyamet gününün ilânından sonra ise, yeniden canlanma, yeniden kurulma gibi sözler geçerli oldu. Acımasızlıkla yüz yüze kalınca, birçok kişi muhtemel bir çözümün temelinin ütopyacı ülkücülükte olduğunu düşündü. Kurtuluş umudu ortak bir toplumsal çaba ortamında ya da toplumun ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, insanın içten yenilenmesinde görülüyordu. Her bireyin inanca ermesi ve en yüksek mutluluğa inanması gerekliydi. Ekspresyonistlerden kimisi (Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Ludwig Baumer, Johannes R. Becher ve Kurt Hiller'in ve onun *Das Ziel* (Amaç) adlı yayını çevresinde toplanan eylemciler) de kendilerini siyasal bir davaya adamak üzere çeşitli yollar buldular. Kasım 1918'de Almanya'yı sarsan devrim olayları, bu sanatçıların bazılarını (Gottfried Benn, Oskar Kokoschka, Paul Kornfeld) kararsızlık içinde bıraktı; ama birçoğu da eyleme katıldı: örneğin Ludwig Baumer, Bremen Kurultayı'nın sorumlularından birisiydi; Ernst Toller ise Bavyera Bağımsız Sosyalist Cumhuriyeti kurucularındandı. Ressam Conrad Felixmüller ve tiyatro yazarı Friedrich Wolf, Dresden savaşına katıldı. Wieland Herzfelde ve Franz Pfemfert, karşı devrim kazanmaya başladığında Berlin'de hapse atıldılar; Carl Einstein da Kasım 1918'e Brüksel'de toplanan Askerler Kurultay'ındaki mimarlardan birisiydi.

Herbert Kühn, 1919'da bu çoğu kez dinsel ve gizemli boyutlara ulaşan davaya inanma şeklini, Ekspresyonizmin ussal uzantısı olarak görmüştür: "Sosyalizm gibi, Ekspresyonizm de Nesne'ye, entelektüel Barbarlık'a, Makine'ye ve Merkezileşme'ye karşı; Akıl. Tanrı ve İnsanın içindeki İnsan yararına büyük bir haykırış yükseltmiştir. Sosyalizm de, Ekspresyonizm de aynı ruhsal davranış içindeydi, dünyaya göre aynı yerde duruyorlardı. Yalnız eylem alanındaki ayrılıkları onların ayrı adlar taşımalarını açıklayabilir. Sosyalizm olmadan Ekspresyonizm düşünülemez. Art Nouveau'nun siyasete bu denli açık olması rastlantısal değildir". 1921'de Yvan Goll'da aynı yönde bir sav ileri sürmüştür: "Ekspresyonizm devrim ve savaşın edebiyatıdır, aydının güçlüye karşı direnmesidir; vicdanın, körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır; kalbin, soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır"

Bu düşünceler uzlaşmazlık içindeydi (örneğin, komünizme yönelik olan siyasal gelişimi 1920 sonlarına rastlayan Herwath Walden, sanata siyaset katılmasına karşı çıkmıştı) ve Ekspresyonist olarak bilinen herkes tarafından paylaşılmıyorlardı. Bu düşünceleri paylaşan kişiler arasında da ülküsel açıdan farklılıklar vardı. Devrimci yanılgıların bu akımın dağılmasını çabuklaştırdığı da bir gerçektir. Yıkılış ve çöküş 1919-20 arasında başladı. Sanatçıların kimisi usdışıcılığa ve acılar içine düştü, ötekiler ise zamanın havasına uydu. İkinci grubun içindeki sanatçılar, devrimci siyasal örgütler kurdular; özellikle Alman Komünist Partisi'ne üye oldular. Yeni İnsan'ın güzel düşleri böylece yıkıldı. Yvan Goll'un 1921'de yaptığı bir değerlendirmede George Grosz'un karikatürlerine çağrışım yapan acı bir anlam vardır: "Aydınların dayanışması. Gerçeği arayanların ordusunun yürüyüşü. Ne yazık ki sonuç, Ekspresyonistlerin hiçbir suçu olmamakla birlikte, 1920 Alman Cumhuriyeti'dir. Bir mağaza ilânı, perde arası. Lütfen sağdaki çıkışı kullanınız". Alman Ekspresyonizminin sonunu kuşkusuz tarihsel koşullar saptamıştır. Artık gücünü tüketmişken, başka bir bunalım bu akımın ölümünü hazırladı: Savaş sonrası dönemin para bunalımı (yani enflasyon) ve yoksulluk. Sanatçılar ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Almanya açlık içindeydi ve sarsılmıştı. Tiyatro oyuncuları grevdeydi, çünkü aldıkları ücret ancak iki çift ayakkabı almalarına yetiyordu. Aynı kuşak, insancıl özlemlerinin çökmesinden sonra, ekonomik baskılar yüzünden yaratıcılık yeteneğinin de yok edilmesine tanık oldu. Başka bir dönem başlıyordu: Düzene dönüş. Bu dönüş, edebiyat ve resim alanında Yeni Nesnellik adını almıştı. Savaş sonrasının ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu eğilime ısrarla "Katı Düzen" adını vermiştir.

Ancak Ekspresyonizm hemen ölmedi. Son kıvılcımlar, özellikle Leopold Jessner'in sahneye koyduğu oyunlarla ve Carl Mayer'in sinema için yazdığı senaryolarla birkaç yıl daha sür-

dü. Ne var ki, temel amaçlar artık geçmişin malı olmuştu. Yalnız ilkeleri ve sanatsal teknikleri, Kandinsky'nin sözünü ettiği o ünlü içsel yaratıcılık gereksinimiyle ilgisi kalmayan bir moda olana değin, varlığını koruyabildi ve en sonunda saldırgan bir kendini beğenmişliğe dönüştü. Kırılmış çizgi ve biçimler, uyumsuzluklar, ayarsızlıklar, saldırıcı renkler, ilkelliğe doğru yapay yönelişler, sadece, halkta önceden tasarlanmış duygusal şoklar yaratmak için kullanılmış yöntemlerdir. Ekspresyonist bir üslubun varlığını pekiştirmek için elde tutulan niteliklerin özellikle bunlar olması da mantığa aykırı görülen bir durumdur.

Öte yandan, Ekspresyonist ortamda yaşayan birçok yazar ve sanatçının, yaratıcılıklarının bir başka dönemine geçiş yaparken, yaklaşımlarında daha önceki benliklerinden birşeyler korudukları da açıktır. Örneğin, 1920-32 arasında bestelenmiş olan *Musa ve Harun* adlı yapıtına değin Schönberg'in çalışmaları, *Mutlu El* adlı bestesinde de bulunan bir coşkuya sahipti. Becher komünist olmasına karşın, çoktan beri sarsıcı ve büyülü bir dil kullanmıyordu. Erich Mendelsohn, Bruno Taut ve Hans Scharoun gibi mimarlar, kentdokusu ve yapı tekniği konularında kişisel düşgüçlerini harcamak istemiyorlardı. Ekspresyonist amaçların geleneğini sürdüren Carl Sternheim, Belçika'da sürgündeyken, *Le Soir*'dan bir gazeteciyle 1934'de yaptığı söyleşide "yeni bir İsa yaratmak için insanlığı yüceltmek" isteğini dile getirirken, şunları da söylemiştir: "Güçlü bireylere gereksinimimiz var, yaşamlarını doğaötesi yönlere doğru yöneltecek insanlara! Çünkü yaşam yalnız doğal değil aynı zamanda doğaötesidir."

Dün ve bugün

Gerçek anlamıyla Ekspresyonizm, o güne değin Alman tarihi ve Alman toplumuyla sıkı bağları olduğundan, sadece Alman kültürüne yakın ilişkileri olan ülkelerde izleyici buldu. Örneğin Macaristan'da, Franz Pfemfert ile ilişki kurmuş olan Lajos Kassak, Ekspresyonist estetikle yakınlıklar ileri sürdü. 1917-1925 arasında çıkardığı *Ma* adlı derginin ilk bakışta dış görünüşü de dahil olmak üzere *Die Aktion* ile birçok ortak yönü vardı. Onunla birlikte çalışanlardan Sandor Barta, kendi kuşağının sosyalist devrime ve sosyalist kavramlara giden yolu Ekspresyonizmden geçerek bulduğunu, 1922'de vurgulamıştır. Hollanda'da ve Flaman Belçika'sında da, Almanya ile kurulan düşünsel alış-veriş, bunların aynı biçimde Ekspresyonist sanatı ve dergileri tanımlarını sağladı. Tahta oymacılıkta Flamanların yaşadığı rönesans olayı, Almanların çalışmalarına çok şey borçludur. Joris Minne, Henri van Straeten, Jan Cantré ve Josef Cantré ile karşılaştırıldığında, Frans Masereel, bir ayrıcalık taşır; çünkü o, Alman Ekspresyonistleriyle doğrudan doğruya işbirliği yapmış, Becher ve Sternheim'in yapıtlarını resimlemiştir. Ayrıca, ülküsel esini, evrenseli sezişi, toplumsal amaç ve temaları (kent ve baş kaldırma gibi) sonucu, *Die Aktion*'un çevresinde ortaya çıkan özlemleri de paylaşmıştır.

Fransa'ya gelince, burada, Alman Ekspresyonizminin ortaya çıkışının gözlendiği dönemdeki, kabaca 1918-1925 yılları arasında, siyasal durumu dikkate almak gerekir. 1914'den önce tüm ülkelerin ressamları arasında çok verimli bir ilişki vardı. Alfred Kubin bu ilişkiyi, haklı olarak, genç sanatçılar arasında kardeşlik bağlarının kurulması olarak nitelendirmiştir. Ancak artık Fransız aydınlarının çoğunun ilgisi dağılmıştı. Wilhelm II'nin sömürgeci politikasıyla karşı karşıya kalınca, Alman karşıtı tutum daha sertleşti. Almanya'da yeni kuşak savaşsız uluslararası ilişaki kurarak, dış dünyaya karşı davranışlarında daha açık bir tutum takınırken, Fransız gençliği ulusalcılığın boyunduruğuna girdi. Ekspresyonizmin tanınmasını engelleyen en önemli davranış ayrılığı budur. Bunu savaş izledi ve 1920'ye değin Fransa ile Almanya arasındaki kültürel bağlar gevşek ve zayıf kaldı. Ekspresyonizm, tam Fransa'ya girebileceği sırada, yok olmaya yüz tutmuştu. Sonuçta, 1914'den ne önce, ne de sonra, yerleşmiş ve tutulan dergiler Ekspresyonizme önem veramediler. Yalnız *Clarté, Action, Esprit Nouveau, La Revue Européenne* adlı gösterişsiz yayınlar, Ekspresyonizm hakkında bilgi ve-

rici yazılar çıkartıp Ekspresyonist yazından özetler verdiler. İki dil bilen Lorraine'li Yvan Goll, birçok Alman Ekspresyonist dergiyle birlikte çalıştığından, baş arabulucu olarak kabul edilebilir. Romantikleri çekici bulan ve Walden'in *Der Sturm* dergisinde yazıları çıkan Novalis ve Hoffman gibi Sürrealistler bile Ekspresyonizm konusunda bilgisiz kaldılar. Almanya'da ilerici ressam ve ozanlar geniş beğeni kazanırken, Fransa'da yalnız yeni Alman sineması ilgi uyandırdı.

Öte yandan Fransızca konuşulan Belçika'da, yazarlar ve ressamlar açıkça Ekspresyonist eğilimler gösterdiler ve *Lumière*, *Résurrection*, *L'Art Libre*, *Sélection* ve *Çağıra* gibi dergiler tarafından desteklendiler. Ayrılıkları ne olursa olsun, onlar için Ekspresyonizm modern sanatın en üstünüydü. *Der Sturm* ve *Die Aktion*'a koşut olarak iki ana eğilim vardı. Bir yanda André Riddler gibi yazarlar ve Constant Permeke ya da Gustave de Smet gibi ressamlar, insancı eğilimlerini açığa vuruyorlardı. Öte yanda eleştirmen George Marlier ve ressam Paul Joostens çevresinde soyutlamayı yeğleyen bir tutum ortaya çıkmıştı. Hemen savaş sonrası döneminde çıkan bu genç Belçika dergileri, Alman ozanlara geniş yer vermeğe çalıştılar. Bunlar arasında bir örnekten söz etmeye değer: Geleceğin Dadacısı ve *Résurrection*'un yöneticisi Clement Pansaers 1918'den başlayarak Carl Einstein ve Herwath Walden'den çeviriler ve çözümlemeler yaptı.

Artık sadece düzeltmiş bir biçim olmayan, dolu dizgin bir Ekspresyonizm, 1920'lerde başka ülkelerde uygulanmaya başladı. Flaman Belçika'sında Paul van Ostaijen ve *Het Getij* (1916 -24) dergisi buna bir örnektir. Yugoslavya'da 1911'de Belgrad'da yayınlanan Ekspresyonist manifestonun yazarı olan Stanislav Minaver'in çevresinde bir grup oluştu. 1919'da Rusya'da İppolit Sokolov *Bunt-èkspresisionista* adlı bir bildiri kitabı yayınladı. Kısa bir süre sonra Romanya'da Matthis Teutsch aynı türde bir yayın yaptı. Polonya'da Ekspresyonizm *Zdvoj* grubu tarafından öne çıkarıldı. Çekoslovakya'da *Osma* grubu bu görevi üstlendi. Latin Amerika'da, modernist akımın, ilk dönemlerinde (1915-1930) Ekspresyonist sesler çıkardığı da ileri sürüldü ve Ekspresyonizm hem sanat (Meksika'da Diego Rivera ve José Clemente Orozco, Peru'da David Alfonso Siqueiros, Sabogal ve Coresido, Brezilya'da ise Dresden ve Berlin'de eğitim görmüş Anita Malfatti), hem de yazın alanında yoğunlaşarak makaleler ve tartışmalara konu oldu.

Bu çok kısa özetten sonra, en önemli soru hâlâ cevaplanmamış durumdadır: Ekspresyonizmin günümüzle olan ilişkisi nedir? Bunun özellikle plastik sanatlara adanmış bir üslup olduğunu düşünecek kadar kendimizi sınırlandırırsak, Ekspresyonizmin günümüzde de yaşadığı açıktır: Hollanda'da *Cobra* grubu, Amerika'lı Pollock, Fransız Francis Gruber ve Bernard Buffet, Danimarka'lı Asger Jorn ve başkaları 1945'den bu yana bu akımın içinde düşünülmüşlerdir. Ama, bir akım olarak Ekspresyonizm nedir? Fütürizm ve Sürrealizm gibi sanata uygulanabilir olarak amaçlanan akımlarla birlikte, Ekspresyonizm, genel olarak tarihsel bir öncü olarak kabul edilmektedir. Bu kapsamıyla Ekspresyonizm ancak 1960'larda yeniden ortaya çıktı. Bu konuda söylenmedik çok şeyler kaldığı da gözlemlenmektedir. Çünkü Ekspresyonizm bir taraftan modernizmin yaratılışını ve sosyal bir sanata, sözlü bir deneyime, resimsel soyutlamaya, yapay tiyatro oyununa ve çağdaş müziğe doğru yönelişini tanıtırken, öte yandan da çağın tüm yaşayan eğilimlerinin buluştuğu nokta da olmaktadır. Hiçbir eğilim ya da akım, çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla bu denli iç içe olmamış, karşıtlıklarının köküne inmek için böylesine çaba gösterip onları zorlamayı ve yenmeyi denememiştir.

Resim ve Grafik Sanatlar

1905 yılı yeni bir ressam kuşağının doğuşuna tanık oldu. Paris'de sonbahar *Salon*'unda bir grup, Henri Matisse çevresinde kurulan bir sergi düzenledi. Üsluplarının çıplak yalınlığı ve parlak renk karşıtlıklarından (kontraslarından) yapılmış olmaları nedeniyle, sergilenen bu resimler halkı ürküttü. En alışılagelmiş üslupta yapılmış olan bir çocuk büstü, Matisse, Marquet, Manguin, Camoin, van Dongen, Friesz, Puy, Vlaminck ve Derain'in sergilenen bu resimleri arasında duruyordu; bunu gören eleştirmen Louis Vauxcelles şu sözleri söylemeden edemedi: "Fovların (vahşilerin) arasında bir Donatello". İşte Fovlar (Yabanıllar ya da Vahşiler) sözcüğü böyle doğdu ve kısa süre içinde öteki Fransız olmayan sanatçılar tarafından da benimsendi. Kandinsky ve Jawlensky ise kendi yapıtlarını aynı sergide göstererek, doğrudan doğruya bu işin içine girmişler ve Fransız ressamları ile aynı amaçlara yönelmişlerdi.

O sıralarda, mimarlık öğrencilerinden oluşan bir grup, *Die Brücke* (Köprü) olarak bilinen ve esin kaynağı olarak Fovlarla aynı örneklere (Van Gogh, Gaugin ve Seurat) bakan bir sanatçı çevresi oluşturdular.

Empresyonizmin simgelediği geleneksel gerçek kavramına karşı gösterdikleri hoşnutsuzluk, bu yeni kuşağın niteliğini belirlemektedir. Bu sanatçılar, dış görünüşlerin betimlenmesinin gerçeğin yalnız bir yüzünü içerdiğini, nesnelerin ruhuna inmediğini biliyorlardı. Onlar, hem gözlemledikleri nesnenin en ince ayrıntısına değin çözümlenmesinin, hem de düşünsel işlemlerin betimlenmesinin, varlığın tümünü anlatmakta yetersiz kaldığını anlamışlardı.

Matisse buna şöyle bir çıkar yol buldu: "Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birdenbire canlandıran veya kenidini şiddetli bir harekette gösteren bir coşkuda değil, herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekân, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir". Fakat şimdi dışavurum, düşünülmeden kullanılan renklerin aracılığıyla gerçeği derinlemesine ve içten betimlemek anlamına gelmektedir. Nesne, resime doğrudan doğruya ve çarpıtılmadan katılması gereken duygular uyandırır. Burada amaç, duyularla algılanmış dış gerçeği, sanatçının içindeki gerçekle kaynaştırmaktır. Bu, Kandinsky'nin de sözünü ettiği gibi sanatsal bireşime (sentez) ulaşmak çabasıdır.

Üç öncü

Ekspresyonist sanatın gelişiminin temelindeki koşullar, Seurat, Gauguin ve Van Gogh'u düşündüğümüzde açıkça ortaya çıkmaktadır. Georges Seurat'nın (1859-1891), Empresyonizmin ışığı yalnız içgüdülere dayanarak çözümlemesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir aklı vardı. Empresyonizmi ileriye götürmek için, rengi nesnenin boyunduruğundan kurtaran bir yöntem uyguladı: "renkli bir ışık resmi" elde etmek için ışık tayfının katışıksız renklerini kullandı. Bilimsel renk kuramları ve ışık çözümlemeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını (kontraslarını) incelemesi onu şaşırtıcı bir sonuca götürdü: Renkler artık palet üstünde karıştırılmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu. Bu nedenle ışık tayfının ka-

tışıksız renkleri tuval üstüne yanyana minik noktalar biçiminde konduruluyordu. Bu noktalar, resimden yeterince uzakta olan izleyicinin gözünde birbirine kaynıyordu.

Seurat bu yolla, bir anlık izlenimden bağımsız kalmış, eşsiz bir renk düzeninden bir uyum yaratma özgürlüğünü kazanmıştı. "Resim artık doğanın yinelenmesi değildir, çizgi, ritim ve renk karşıtlığından doğup gelişerek kendi başına ayrı bir bütün oluşturan bir varlıktır. Sanatçı özgür bir değerlendirmeden geçirdikten sonra, resmin özelliğini saptar. Ressam, kendisini saran yoğun duyguları, renk ve çizgiye dönüştürerek, bir ozan, bir yaratıcı olur..." (Sig-

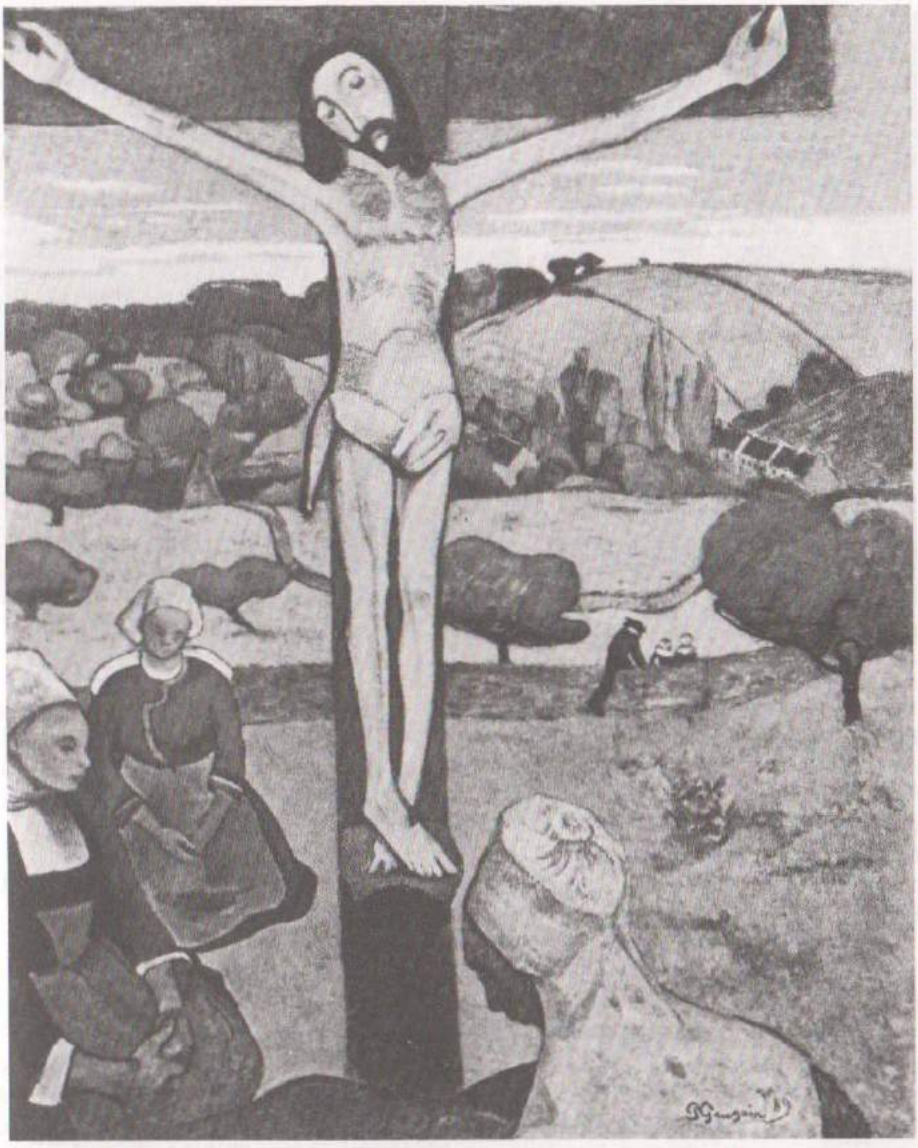


GEORGES SEURAT: *"La Grande Jatte" için küçük bir çalışma.* 1884-1885

nac). Seurat ve çevresindekiler kendilerine Neo-Empresyonist adını vermişlerdi. Bunların gelecek kuşaklar için önemi, anlatım aracı olarak ışıklandırılmış rengi kullanmış olmalarıdır.

Paul Gauguin (1848-1903) de yeni bir yaratıcı yol açtı. Başlangıç noktası olan Empresyonizm ona göre doğaya çok bağlı kalmıştı. Empresyonistler için şöyle diyordu: "Onlar, düşüncedeki saklı anlamlara önem vermiyorlar. Sanat soyutlamadır. Doğadan resim yaparken hayal gücünüzün düşler dünyasına doğru uzaklaşmasına izin verin". Gauguin, figürlü resimlerinde insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlamı, resim sanatına kazandırmaya çalışıyordu. İlkelci (Primitif) bir grup kurduğu Bretanya'da ve daha sonra Güney Denizleri'nde, Gauguin gerçekçi bir dışavuruma varmak amacıyla, dünyanın ilk zamanlarına özgü ilkel deneyimleri arıyordu. Bu nedenle, ilkel sanata ve halk bilgisiyle (folklor) derinlemesine ilgilendi ve o sıralarda geçerli olan Japon tahta oymacılığını inceledi.

Bu tür bir dürtünün sonucunda Gauguin, deneyimleri betimlemek amacıyla, iki boyutlu resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan gözaldatıcı teknikleri bırakan, dekoratif bir üslup geliştirdi. Renk iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu. Resimde, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici



PAUL GAUGUIN: *Sarı İsa.* 1889.

bir çizim üslubu en hareketli öğeydi; bunun yanında, Gauguin'in inancına göre resimdeki renk tonlarının uyumu, müzikteki ses uyumunun karşılığıydı. Rengin, kişide yarattığı duygulara gösterilen bu önem, yazınsal bir tanımlamaya gerek kalmadan belirli bir anlamı dolaylı olarak anlatma olanağı sağlamıştır.

Vincent van Gogh, Seurat ve Gauguin'e 1886'da Paris'de kardeşi Theo'nun işlettiği sanat galerisinde rastladı. Katışıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini onlara borçludur. Ancak, Van Gogh'un başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu



PAUL GAUGUIN: *Kendi Portresi.* 1889.



VINCENT VAN GOGH: *Sanatçının Pipolu Portresi.* Arles, 1889.

derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. Dış dünyanın göz kamaştırıcılığına ve en tedirgin durumda keşfedilen başka bir gerçeğin cehennemine sızabilmek için, benliğini nesnelerle doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh'un bu düşüncesi ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu. Gerçeğe varmak için kendini korunaksız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh'un seçtiği yol (varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz olunca da kendini kurban etme), bundan sonraki on yıl içinde yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu.

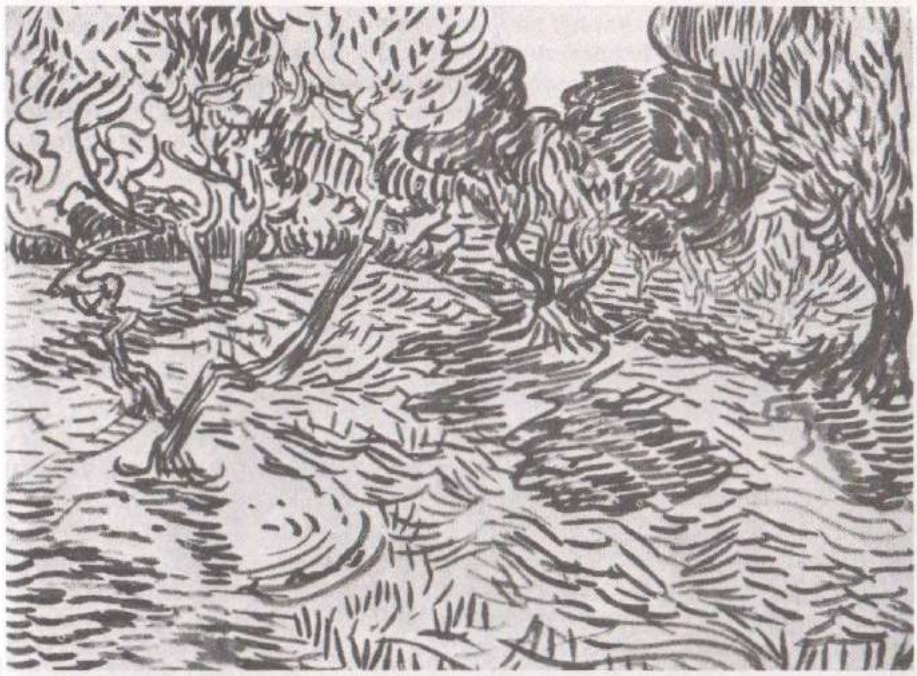
Fovlar

Fovların 1905'de öne sürdükleri sonuçlar yavaş yavaş olgunlaştı. Matisse'in çevresindeki grup hiçbir biçimde bir okul değildi ve bağlayıcı bir estetik programı geliştirmedi. Tam tersine her sanatçıdan kendi bireyselliğini dışavurması beklendi. Onların başlıca amacı, Akademik ve Empresyonist düşüncelere karşı yeni biçimler yaratmaktı. Matisse, dengeli, yalın ve dingin, anlaşılması güç olmayan, 'ruhsal bir güven sağlayacak' ve 'ruhu okşayacak' bir sanat yaratmayı düşlerken, Vlaminck, Fovizmi bir yaşama, rol yapma ve resim yapma biçimi olarak görüyordu. Birinci durum, biçimsel yöntemlerin ussal olgunluğunu hatırlatırken, ikincisi içgüdülere dayalı yaratıcılığı temel alıyordu. Bu iki düşüncenin arasında Fovizm kavramına giren çeşitli sanatsal olanaklar yer alıyordu. Bu Ekspresyonizm için de geçerlidir: Ekspresyonizm bir kuşağın belirli bir düşünsel ortamıyla birbirine bağlanmış bireysel kişiliklerin toplamıdır.

Fovlar grubu sanatçılar arasındaki dostluk ilişkilerinden doğdu. Matisse ve Marquet, 1892' de Paris'de Sanat ve El Sanatları Okulu'nun gece eğitiminde tanıştılar. 1895'de Matisse, Güzel Sanatlar Okuluna geçti, Marquet daha sonra onu izledi. Burada, Gustave Moreau'

nun atölyesinde Rouault, Manguin ve Camoin gibi öğrencilerle tanıştılar. Moreau'nun ölümünden sonra Matisse 1890'da Güzel Sanatlar Okulu'nu bırakmak zorunda kalarak, Derain ve Puy'un çalıştıkları Académie Carrière gitti. Derain, 1907'de ünlü Van Gogh sergisinde kendisi gibi Paris yakınında Chatou'da yaşayan dostu Vlaminck'i Matisse'e tanıştırdı. Matisse ve arkadaşları, Manguin'in atölyesinde çalışırken, Derain ve Vlaminck Chatou da aynı atölyede resim yapıyorlardı. Le Havre'li ressamlardan Friesz, Dufy ve Braque da bunlarla sıkı ilişkilerde bulunuyordu.

Matisse'in çevresindekiler, 1901'de *Salon des Indépendants*'da, 1903'den başlayarak da yeni kurulmuş olan *Salon d'automne*'da (Sonbahar Salonu) sergi açmağa başladılar. Van Dongen, Friesz ve Dufy her iki salonda da resimlerini sergilediler. Kendi aralarında ben-



VINCENT VAN GOGH: *Zeytin Ağaçları*. Saint Rémy. 1889.

zerlikler buldular ve 1905'de bir grup olarak ortaya çıktılar. 1906'da Braque bu gruba katılan son kişi oldu; fakat, iki yıl geçmeden yeni amaçlara yöneldi.

Fovist resimlerin esin kaynakları doğa görünümleri, günlük yaşamları içinde insanlar ve nesnelerle sınırlanmıştı. Amaç artık doğayı öykünmek, gözü yanıltmak olmayıp, tam tersine öznel duygular ve algılama yoluyla bir yorum sağlamak olduğundan, yaratıcılık dürtüsü de gerçekten önemsiz bir olay sayılıyordu. Artık sanatçılar güzel görüntülerin dünyasını kendilerine yabancı buluyorlar ve bu dünyayı gerçek olarak kabul etmiyorlardı. Gözlemin yerini düşgücü alacaktı.

Bu geçiş için gerekli araçlar onlara sunulmuştu: Neo-Empresyonistlerin katışıksız rengi, Gauguin'in kesintisiz yüzeyi ve Van Gogh'un yüceltilmiş anlatımı. Ne var ki Seurat'ın yöntemi, yeni bir anlam kazanarak, resmin yüzeyine, kendiliğinden oluşan fırça vuruşlarıyla belirginleşmiş bir ritm ve hareket verme yöntemine dönüştü. Nesnelerin dış çizgileri, ayrıntıları azaltılarak süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürüldüler. Bu çizgiler yalınlaşma

yoluyla dışavuruma konu olan nesneyi özetleyip, dilimlediler. Dışavurum ise, yerel renk işlevinden kurtulan katışıksız renklerdeki bağımsız iletişim gücüyle sağlandı. Doğaya karşı olmanın ve çarpıcı somut karşıtlıkla elde edilen sonsuz yoğunluğun sonucunda renkler yeni sanatsal gerçekçiliğin gerçek aracı oldular. Bu yöntemler denetimsiz coşkularla ve kimi zaman da patlayıcı bir güçle uygulamaya kondu. Bundan böyle çılgınca bir renk cümbüşü Fovizmin sürekli yinelenen bir özelliği oldu.

Gençliğin verdiği güçten kazanılan bu coşku birkaç yıl sürdü. Braque'ın da belirttiği gibi, "sürekli bir fışkırma ve coşku içinde olmak zordur". 1908'den itibaren Cézanne'in etkisiyle, daha sonra resmi Kübizm anlayışına götürecek olan, açık ve kesin bir düzenleme gereksinmesi ön planda ortaya çıkmıştır. Fovların kimisi bu yolu izledi, kimisi de bir tür Empresyonizme dönüş yaptılar.

Ekspresyonizmde, Fovların yaptığı gibi, sanatsal gerçeğe kuşkuyla varmak için duygu belirsizliklerine ve kargaşasına önem vermeyen bir başka seçenek daha vardı. Gerçek bir Fransız Ekspresyonisti sayılan Rouault bu yolu izledi. Herkesin bildiği gibi, Rouault Fovistlerle yakın ilişkide bulunuyor, onların sergilerine katılıyordu. Fakat resimleri insanın sorunlarıyla doluydu; varoluşçu bir acıyı yanıtlıyor ve toplumu suçluyordu. Rouault, Hıristiyanlık felse-

PABLO PICASSO: *Avignon'lu Kızlar*. 1907.



fesinin sevecenliği ve acıma duygusuyla gerçeğin korkunç yönlerini açığa vuruyor ve bunun üstesinden yalnız inançla gelinebileceğini belirtiyordu. Sonuçta Rouault kendine özgü boya üslubuyla ve bastırılmış coşkularıyla 20. yüzyılın en ünlü dinsel ressamı oldu.

Picasso'nun yapıtları da sevecenlik ve insancıl yakınlıktan doğdu, çünkü ilk resimlerinde o, yoksulluğu ve acıyı güçlü renklerle vurguladı. Bunu izleyen resimlerinde ise, renk karşıtlığını bırakarak, duygularının yeğinliğini tek bir renkte, mavide yoğunlaştırdı. 1907'de yaptığı *Les Demoselles d'Avignon*'da (Avignon'lu Kızlar), nesnelerin biçimlerini köktenci bir anlayışla çarpıtarak en yüksek düzeydeki dışavurumu elde etti.

Robert Delaunay Ekspresyonist bir görüntü üretmek amacıyla, dinamik bir dışavurum için kullanılan çarpıtmaları ve çalkantılı renk ritmlerini birarada kullandı. Bu üslup, kıymıklara ayrılmış hissini vermesi ve ileri atılan çizgileri dolayısıyla Ekspresyonist sanatın en sevilen örneği oldu; etkisi 1920'lerin içine değin özellikle Alman sanatında yaygınlaştı.

Delaunay gibi, Le Fauconnier de Kübizmin biçimi parçalara ayıran yöntemini, anlatımı güçlendirmede değil, nesneyi çözümlemede kullandı. Bu üslubuyla özellikle Hollanda'da etkili oldu. Bu, özellikle Doğu Avrupa'dan gelen Modigliani, Chagall, Soutine ya da Kupka gibi ressamlarla zenginleşmiş olan Fransa'daki Ekspresyonist resim hakkında bir fikir vermektedir.

Almanya'da başlangıçlar

Almanya'daki gelişim Fransa'ya koşuttur. Burada 1905 önemli bir yıldı: Dresden'de *Die Brücke* kurulmuştu. Ne var ki etkinlikler Paris'de olduğu gibi bir noktada yoğunlaşmadı; bireyler arasında bölünüp ayrı yerlere dağıldı; bağımsız bir gelişim gösterdi; ama yine de Avrupa'daki genel durumla ilişkili kaldı. Bu, Art Nouveau ve Şiirsel Natüralizm gibi yerel akımları uyarlama ve Fransa'da geliştirilmiş olan kuralları öğrenme anlamına geliyordu. Buna ek olarak Munch ve Ensor'un yapıtları özgün Alman ögeleri sağlıyordu.

James Ensor (1860-1949) oldukça Realist (gerçekçi) ve hatta Empresyonist (izlenimci) yöntemler kullanarak iğrenç maske yüzleri ve hortlaklar yaptı. İçe dönük, insanlara ve dünyaya yabancılaşmış bir kişi olarak gerçeği kavramakta güçlük çekiyordu. İnsanı kendinden geçiren fantezilerinde, gerçeğin yerine iskeletlerle dolu, maske ve aldatıcı giysilerin arkasına gizlenmiş, sürekli çürüme ve ölümle tehdit edilen bir korku dünyası ortaya çıktı. Ensor dışavurum gücünü yoğunlaştırmak amacıyla resim yapmıyor, kendisinin ruhsal durumunu doğrudan doğruya yansıtan, içinden fışkıran düşgücünün dürtüsüyle hareket ediyordu. Bu yazgısal yabancılaşma Ensor'u Van Gogh'a ve aynı zamanda Munch'a yaklaştırdı. Edvard Munch (1863-1944), Paris'de Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'in çevresinde önemli dürtüler aldı. Çalışmalarında bu izlenimleri duygusal bir açıdan geri verdi; resmini Kuzey Avrupa'nın ikiyüzlülük ve karasevda (melankoli) ile beslenmiş bir Ekspresyonizmine döktü. Gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular.

Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çığlığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi. Munch aynı zamanda Alman Ekspresyonizminde yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlandırılmasına da önemli bir hız kazandırmıştı. Başlangıçta, değişik yerlerde çalışan, doğdukları kır kesiminden edindikleri önemli deneyimlerini betimleyen üç Kuzey Almanyalı sanatçı vardı: Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlfs ve Emil Nolde. Paula Modersohn-Becker, Worpswede'deki sanatçı çevrelerine 1898'de yirmi iki yaşındayken girmişti.

Bremen yakınlarındaki bu kasaba, sanatçıların, insana ile doğa arasındaki uyumu yeniden bulmak için toplumdan kaçıp saklandıkları yerlerden biriydi. Paula Modersohn-Becker burada işlenen şiirsel doğa resminden çabuk bıktı. Worpswede'de yanlış olarak nitelendirilen bir işlemle nesnelerin görüntüsünü biçimsel özüne indirgedi. 1900'den başlayarak birkaç kez kaldığı Paris'de "biçimin sonsuz yalınlığı"na ulaşmak çabasının doğru olduğunu öğren-

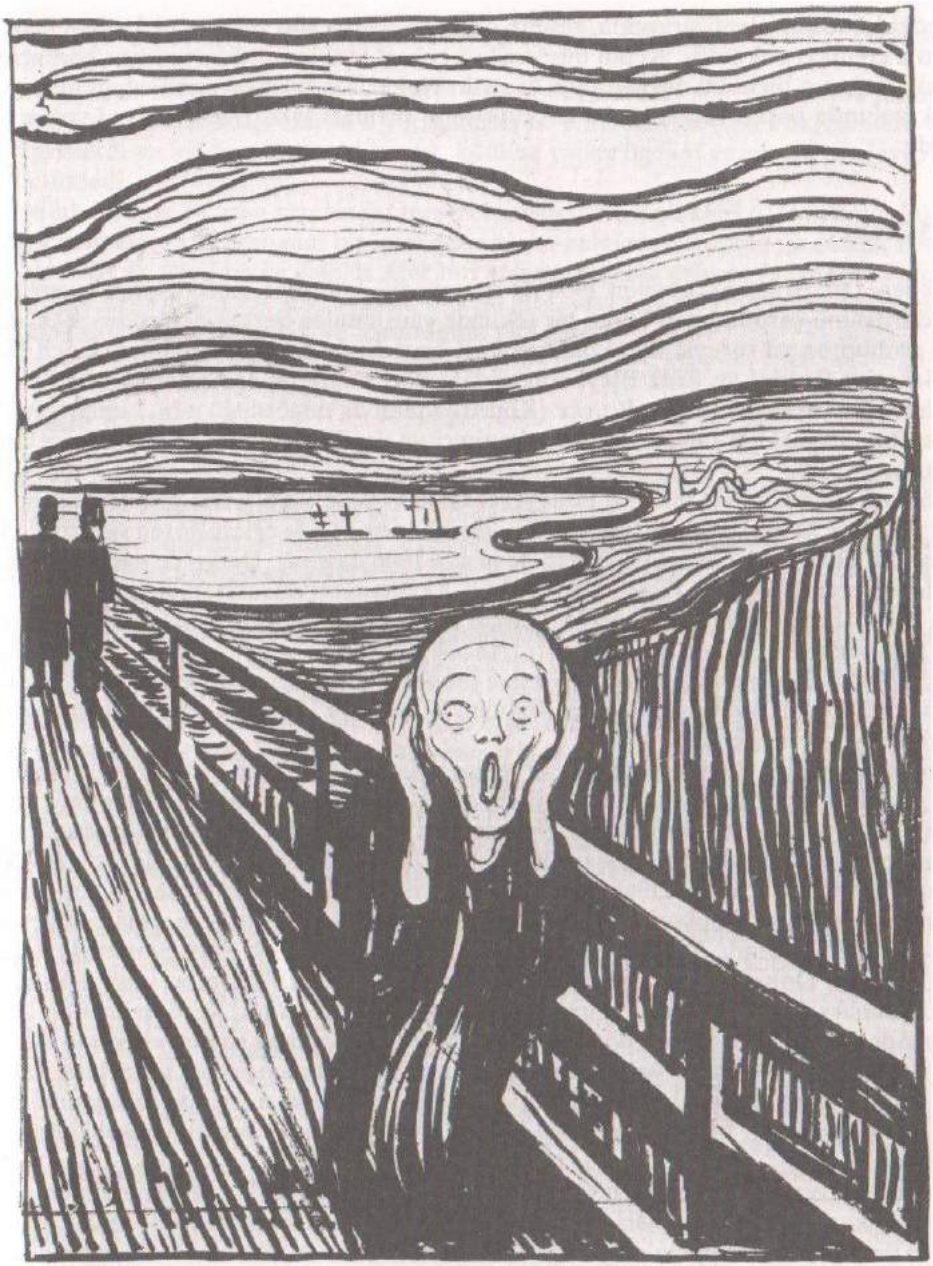


JAMES ENSOR: *İsa'nın Brüksel'e Girişi.* 1888.

di. Onun için bu biçimsel yalınlık, yalın yaşama ve resmini yaptığı yalın insanlarla eş değerdeydi. Çoğunlukla sevgi ve analık konularında dönüp dolaşan duygularını dışavurmada çok yalın ve duygusallıktan uzak bir biçimde geliştirmesi için, 1901-1907 arasında yalnız altı yılı vardı. Böylelikle doğanın rastlantısal olaylarından kendini sıyırdı, kendi duygularının gücünden yararlanarak alegorik resimler yaptı.

1849'da doğmuş olan Christian Rohlfs, bu yeni yönelişin gücünü açıklıkla örnekler. Otuz yıl boyunca doğa görünümlerini özgün bir Realizm geleneğinde çizdi. Altmış yaşına geldiğinde, bir olgunluk patlamasıyla, çağın sanatsal sorunalarına çıkar yol aramaya çalıştı. Sonuçta rengi özden ayırdı, çoğu kez suluboya kullanarak rengi yüzeye ince bir tabaka olarak sürdü, ruhsal çalkantıyı ve şiirsel duygusallığı dışavurucu arabesklerle ifade eden, kırık çizgiler halindeki fırça vuruşlarıyla renge bir ritim verdi.

Kuzey Almanya sanatçılarının en önemlisi olan Emil Nolde, kır yaşamıyla bağlantıları en güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Rohlfs gibi, Nolde de bir çiftçinin oğluydu. Sürekli olarak fırtınaların ve hırçın bir denizin tehditi altında bulunan ıssız bir doğada büyümüştü. Doğanın biçimleri düşgücünde çoğu kez hortlaklar ve cinler biçimini aldı.



EDVARD MUNCH: *Çığlık*. 1885.

Bu doğa deneyimi ve İncil'e dayanan bir yalınlık Nolde'nin sanatını belirledi. Her gözlem, hatta hayvanların haykırışı bile Nolde'nin düşgücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüştü. Bu bakımdan Nolde, tıpkı Vlaminck gibi yalnız içgüdüsüne güveniyordu. Düşgücündeki belirli bir görüntüyü olduğu gibi resme geçirdiğinde resimlediği bir resme başlarken, elinde olmaksızın kendini yinelediğini anlamıştı.

Bu nedenle, resim işlemi sırasında, resmin özgürce gelişmesini sağlayacak belli belirsiz renkden yola çıkmayı yeğ tuttu. Kendi düşünsel ve ruhsal sezişlerini dışavurumcu görüntüye ekleyerek, doğanın biçimini değiştirmeyi başardı. Nolde, kişisel dışavurumculuğunu yoğunlaştırmak yolunda başarı sağladığı bu coşkulu renk fırtınalarıyla, *Die Brücke*yi yoğun olarak etkiledi.

Die Brücke

Bu etkiler, Die Brücke grubunun 1906'da düzenlediği bildirinin amacına tam uygundu: Yaratıcı dürtüsünü çarpıtmadan doğru bir şekilade yansıtabilen herkes bizdendir. 1906'da Nolde bu grubun on yıl süreyle üyesi oldu. Bir yıl önce Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf ve Fritz Bleyl adlarındaki dört mimarlık öğrencisi Dresden'da sanatçılar derneği kurmuşlardı. *Die Brücke* (Köprü) adının da öngördüğü gibi, bunlar yeni kuşak için yaratma özgürlüğü sağlamak üzere devrimci ve yenilikçi ögeleri kendilerine çekmek istiyorlardı.

1906'da İsveçli Cuno Amiet ve Finli Axel Gallen-Kallela bu gruba girdiler; ancak arada sırada sergilere katılmakla yetindiler. Dresden Akademisi'nde eğitim gören ve Prix de Rome (Roma Ödülü) kazanan Max Pechstein de gruba 1906'da girdi. Berlin'de yaşayan Otto Mueller de bu çevreye alındı. Dresden ve Münih Akademileri'nde öğrenim yapmış olan Otto, yetkin bir taşbaskıcıydı; *Die Brücen*in parlak renkleri ve yalın üslubuyla pek az ilgisi olan kendi üslubunu çoktan olgunlaştıramıştı. Ancak yaşama ve sanat arasında ulaştığı duyumsal uyum, arkadaşlarının amaçlarını öylesine mükemmel yanıtlıyordu ki, ortaklık kaçınılmaz bir sonuçtu. Son olarak Prag'lı sanatçı Bohumil Kubista da 1911'de gruba katıldı; ama grupla yakın bir ilişki geliştiremedi.

Tüm bu sanatçılar, Dresden'de bir işçi mahallesindeki bir kasap dükkânında, büyülenmiş işçiler gibi durmaksızın çalıştılar. Resimlerin konuları günlük yaşamlarından alınıyordu: doğa görünümleri, sokaklar, portreler, atölyelerinden ve canlı modellerinden görüntüler.

Resimler doğrudan doğruya yaşam ve deneyle doldurulabilecek nitelikteydi ve "Yaşam ve sanatı bir uyum içine sokmak için tümüyle naif ve saflığı bozulmamış bir gereksinim" (Kirchner)den kaynaklanıyorlardı. Dresden'deki sergiler yoluyla genç sanatçılara sanatsal güdü ve örnek sağlandı. 1905'de Van Gogh, 1906'da Munch, Nolde, Seurat, Gauguin ve aralarında Van Dongen'in de bulunduğu Fovlar. Van Dongen'in de bu sergiye katılmasından güç alınarak, *Die Brücke*ye girmesi sağlanmıştı. Fiziksel güç ve devrimci bir etkinlik kullanmadan, içgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hâlâ rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırılması işlemiydi. Bu saflaşmada, biçimleri açıklığa kavuşturmak açısından tahta oymacılığı önemli bir rol oynadı.

Bu dostların yaz aylarında birbirlerinden ayrılarak kendi başlarına öğrendikleri şeylerle birbirlerini karşılıklı etkilemeleri başka bir esin kaynağını oluşturuyordu. Onlar genellikle Dresden çevresinde, Goppeln'de ya da Moritzberg göllerinde, Kuzey Denizi kıyısında Dangast'da, Baltık Adaları'nda, Fehrmarn ya da Nidden'de Baltık kıyısında çalışıyorlardı. Doğa görünümleri, çıplak ve doğanın bir parçası olarak doğa içinde çıplak, *Die Brücke* için önemli konulardı. Sirkler ve dans salonları da yoğun yaşamın dışavurulduğu yerlerdi.

Doğaya yakınlık ve abartma kentsoylu davranışların geleneksel biçimlerinin üstesinden gelmek için birçok olanak sağlıyordu. Bunlar, Ekspresyonistlerin iyimser bir coşkulukla diledikleri "yeni insan"a doğru giden yollardı. Belirttikleri evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak, bağımsız kılındı ve

katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı.

1911'de *Die Brücke* ressamları, I. Dünya Savaşı öncesindeki son yıllarda bu modern sanat çabasının yoğunlaşacağı Berlin'e yerleşmişlerdi. Kirchner, çevresel değişimlere en sert tepkiyi gösterdi ve modern kentteki kızgın, kötü ve yapay ögeleri gergin ve etkileyici resimlerde betimledi.

Altı yıllık birlikte çalışma sürecinde, bireysel sanatçıların kişilikleri o denli belirginleşti ki, bir araya gelmeleri için herhangi bir içsel gereksinim kalmadı. Gruptan ilk olarak Pechstein ayrıldı ve 1913'de *Die Brücke* dağıldı. Her biri bağımsız olarak çalışmaya başladı. Ancak onları birbirine bağlı tutan tek şey, sanatta olduğu gibi, insan ilişkilerinde de birlikte yaşadıkları mutlak doğruluk, kararlılık ve sorumluluk ilkesidir.

Der Blaue Reiter

Münih'deki öncü sanatçılar bir grup oluşturmakta oldukça geç kaldılar. 1909'da "Yeni Münih Sanatçılar Derneği" adı altında bir grup kuruldu.

Kurucu üyeler Jawlensky, Kanoldt, Erbslöh, Kandinsky ve Münter'di. Bunlar, programlarında açıkladıkları gibi, başka yerlerde edinilmiş deneyleri temel olarak kabul edebiliyorlardı: "Biz sanatçının dış dünyadan, doğadan aldığı izlenimlerden ayrı olarak kendi iç dünyasından sürekli olarak deneyler topladığı düşüncesinden yola çıkıyoruz. Tüm bu deneylerin karşılıklı yorumlanmasını dışavuran, varoluşu belirgin olarak ortaya çıkarmak için herhangi ikincil birşeyden arındırılmış sanatsal biçimleri aramak, kısaca sanatsal bir bireşime ulaşmak bizce, bugünlerde gittikçe daha çok sanatçıyı birleştiren bir bayrak olmaktadır".

Yeni Sanatçılar Derneği'nin amacı uluslararası olmaktı. Bunları güdüleyen güç, Paris'deki gelişime hemen ayak uyduran Ruslar'dan geliyordu. 1906'da Kandinsky yapıtlarını *Sonbahar Salonu*'nda sergilemiş ve o yıl Paris'de kaldığı sırada bu serginin jürisinin üyesi olmuştu. Jawlensky 1905'de *Sonbahar Salonu*'nda Fovlar ile birlikte on resmini sergilemiş ve 1907'de atölyesinde çalışacağı Matisse ile tanışmıştı. Le Fauconnier'in de Münih grubunun bir üyesi olması doğaldır.

Grubun 1910'da açtığı sergide uluslararası görünüş iyice belirgindi: Le Fauconnier, Burliuk kardeşler, Kandinsky ve Redon serginin kataloğuna önsözler yazadılar; sergide Braque, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck ve Van Dongen'in yapıtları sergilenenler arasındaydı. Bu sergi dolayısıyla Marc ve Macke de grupla ilişki kurdu.

Ne var ki, 1911'de dernekte çatlaklar belirdi ve aynı yılın Aralık ayında grubu bırakmış olan dernek üyelerinden Kandinsky, Marc ve Münter, *Der Blaue Reiter*in yayıncılarının açtığı ilk sergiye katıldılar. Bu, çok çabuk ve oldukça rastgele toplanmış sergide özellikle Rousseau, Delaunay, Campendonk, Macke, Burliuk kardeşler ve sergiyi düzenleyenlerin yapıtları yer alıyordu. 1912'de sergi Berlin'de o arada Klee, Kubin ve Jawlensky'nin de yapıtlarıyla zenginleştirilmiş olarak Herwarth Walden tarafından ilk *Der Sturm* sergisi olarak açıldı. İkinci ve sonuncu sergi ise *Der Blaue Reiter* adıyla 1912 Mart'ında bunu izledi. Bu sergi Münih'li sanatçıların, daha önce sergi açmış Fransız sanatçıların, Die Brücke grubunun ve Arp, Malevitch, Nolde ve başkalarının grafik işlerini içeriyordu. Bu etkinlikler arkasında birleşmiş bir grup olmadığı açıktır ve üstelik böyle bir grubun oluşturulması için de bir girişimde bulunulmamıştır.

Bu küçük birleşmelere duyulan gereksinim, Avrupa'da heryerde ortaya çıkan bir akım tarafından aşılmıştı. 1912'de çıkan *Der Blaue Reiter* yıllığı, bir program sunmaktan çok, yerleşmiş olayları tanımlayan bir yayındı. Ekspresyonizmi biraz daha ileriye götüren yeni itki en çok Kandinsky'den ve ayrıca onun çevresindeki, resmin nesneden kökten kopa-

rılmasını amaçlayan, Jawlensky, Marc ve Klee gibi sanatçılardan kaynaklanıyordu. Hoelzel ve Kubin bu yönde deneyler yapamışlardı. August Endell de 1898'de tümüyle yeni bir sanatın başlangıcında olduklarını belirterek, "bu yeni sanatta hiçbir şeyi imlemeyen, tanımlamayan, bize hiçbir şeyi anımsatmayan biçimler, ruhu, ancak bir müziğin notalarının etkileyebileceği denli, derin ve güçlü olarak etkiler" demiştir. Kandinsky'nin sorunu, renkte müziğe koşut olan bir uyum yaratmaktı. Bu soruna 1912'den sonra çözüm buldu.

Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir. Klee bu işleme "ruhsal doğaçtan yaratma" demiştir. Bundan böyle resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur.

Fransa'da Delaunay da benzer sonuçlara varmıştı. Birinci Dünya Savaşı bu gelişime son verdi. Kandinsky Rusya'ya döndü, Jawlensky İsviçre'ye sığındı. Macke ve Marc Fransa'da öldüler.

Ren bölgesi ve Berlin

Ren bölgesinde, sanata kesin bir katkı sağlamaktan çok, sanatın yayılması ve tanınması açısından önemli olan, küçük bir çevre oluşmuştu. Bu çevrede Macke, Campendock, Nauen, Rohlfs ve Morgner gibi adlar vardı. 1902'de Karl Ernst Osthaus, Hagen'de özel amaçlarla bir müze kurdu. Burada çok kısa sürede önemli bir Ekspresyonist sanat ve öncü yapıtlar koleksiyonu oluşturuldu ve dolayısıyla sürekli etki sağlayan bir örnek verilmiş oldu. 1909' da Batı Alman Sanatçıları ve Sanatı Sevenler Topluluğu (Sezession) kuruldu. Bunların programı Fransız ve Alman sanatını içeren karma bir sergi düzenlemekti. Program 1912'de Sezessionistler'in ünlü Köln Sergisi'nde en yüksek noktasına vardı. Bu sergide Post-Empresyonist Avrupa sanatı, Ekspresyonizm başlığı altında ilk kez anlaşılabilir bir biçimde sunuluyordu.

"Zaferi kazanmış Ekspresyonizm" (Kandinsky), 1911'de sayısız profesör tarafından imzalanarak yayınlanan ve Alman müze yöneticilerinin ve sanat toplayıcılarının Fransız sanatına biçtikleri sözde abartılmış değere karşı çıkan Alman Sanatçıları Protestosu dolayısıyla bir kez daha sesini duyurmaya çalışan Akademizm ruhunu geri çekilmeye zorladı.

Yeni sanat, Alman sanatının önemli sahnesi Berlin'de de başarılı oldu. 1898'de Kurulmuş olan Berlin Sanatçılar Topluluğu (Sezession) Barlach, Beckmann, Feininger, Kandinsky, Munch, Nolde ve Rohlfs'un yanında Bonnard, Denis ve Matisse'i üye kabul etmiş, Fovler, *Die Brücke* grubu ve Yeni Sanatçılar Derneği üyelerine sergi olanakları sağlamıştı. 1910' da Nolde'nin çıkarılmasından sonra, genç sanatçıların toplandığı bir Yeni Topluluk (Yeni Sezession) kuruldu.

Aynı yıl, Herwath Walden yeni yazın ve resim için tartışma organı olan ve hemen 30.000 baskı gibi şaşırtıcı bir satışa ulaşan *Der Sturm* (Fırtına) dergisini kurdu. 1912'de dergiye bir galeri eklendi ve ilk sergi *Der Blaue Reiter* ve Kokoschka ile açıldı. İtalyan Fütüristler ikinci sergiye katkıda bulundular. Bunu, önemli olarak, Fransız Grafik Sanatı, Fransız Ekspresyonizmi, Wouters ve Ensor, Delaunay, Kandinsky, Macke, Marc, Praglı sanatçılar Filla ve Gutfreund'ın sergileri izledi.

Walden Avrupa sanat ortamını hiçbir zaman gözden kaçırmadı ve 1913'deki Alman sonbahar *Salon*'u, düzenlenen sergiler arasında etkinliğin doruğuna ulaştı. Bu sergide on iki ülkeden seksen beş sanatçının yapıtları biraraya getirildi. Walden üstün bir örgütçüydü; kısıtlı olanaklara karşın birçok serginin yalnız Almanya'da değil, İskandinavya, Londra ve Tokyo'da da açılmasını sağladı.

Fütüristler

İtalya'nın Avrupa'daki sanatçı gençliğin başkaldırmasına katkısı, Fütüristlerin, Paris, Berlin, Moskova, Madrid ve başka yerlerde açtıkları sergiler dolayısıyla 1912'de ortaya çıktı. Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla ve Gino Severini bu akımın en önemli sanatçılarıydı.

Bunlar 1910'da Turin'de bir tiyatroda 3000 kişinin önünde açıklanan Fütürist Bildiri'yi imzaladılar. Ozan Marinetti'nin öncülüğünde, ilkelerini geniş topluluklara açıkça yayan oldukça köktenci bir sanat ortamı gelişti.

İtalyan yazar ve ressamlar son yüzyılda ülkelerinin sanatsal açıdan taşralaşmış olmasından utanıyorlardı. Yobazlığa varan ulusçu bilinçleri, siyasal alanda yeni bir imparatorluk, sanat alanında da hak iddia eden, bir egemenlik istiyordu. Böylece sanatsal zorunluluk, yalnız kültürel bir devrimle tüm geleneklerin kökten yıkılması sonucu çözümlenebilecek ulusal bir sorun oldu. "İtalya yeterince kullanılmış mal pazarı olmuştur", bunlar 1909'da Le Figaro'da yayınlanan ilk Fütürist Bildiri'sinde Marinetti'nin sözleriydi. "Biz onu, mezarlıklar gibi gömen sayısız müzeden kurtarmak istiyoruz".

Geleceğin sanatı olan Fütürizm, tüm yaratıcılığı boğan geleneklere karşıydı ve modern kent yaşamının ritmi, hızın ve makinenin sarhoşluğu ile büyülenmişti.

Sanatsal dışavurumculuğun kesin ölçütü olarak modern uygarlığın devingenliğini gösteren Marinetti, "Bir yarış otomobilinin hızı, Samotrake Adası'nın kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir" diyordu. Bundan böyle, duruk (statik) bir nesneyi betimlemektense, devinim yoluyla çevremizdeki dünyanın, geçmiş ve geleceğin, resmin içinde, nesnenin varlığının başlıca ögesi olarak birleştirilebilmesi önemliydi. Nesnenin dış görünüşü, önceden bilme, duygular ve anılarla, tüm ögeleri aynı anda betimlenen karmaşık bir gerçeğe doğru genişletildi. Onlar devinim ve birdenbire oluşun yardımıyla gerçeğin en ayrımlı tabakalarını bir araya getirmeyi başardılar. Sokakların ve yaşamın gücünü, özellikle kentte görülebilen ihtiras ve korkuyu, kentin gürültüsünün doğurduğu kaygıyı betimlemeyi olanaklı kılan yeni bir sanat yaratıcılığı buldular.

Fütüristler, Neo-Empresyonizmle başlamışlar ve Kübistlerin nesneyi çözümlemek yolunda öğrendiklerini kullanmışlardı. Ne var ki bunun karşılığında kendileri de, hareketin çözümlenmesi yoluyla elde ettikleri dinamizmle, klasik anlamdaki Fütürizmin Fransa ve Almanya'da savaşın patlamasıyla sona eren etkisini sürdüren bir kavram oluşturdular.

Rusların katkısı

Rus sanatçıların yapıtları olmasaydı, *Der Blaue Reiter* sanat akımını kavramak olanaksız olur, Paris'deki sanat ortamı da yoksul kalırdı. Rus Ekspresyonizminin evrimi 1906'da Moskova'da, öncü üyeleri Michael Larionov, Natalia Gonchorova ve Burliuk kardeşler olan "Gökmavisi Gül" (*Die Himmelblaue Rose*) derneğinin kurulmasıyla başladı. Bu sanatçılar aynı yıl Paris'de *Sonbahar Salonu*'ndaki Rus sanatı sergisinde boy göstermişlerdi. Bunlar sanatlarını Batı Avrupa ile sürekli ilişki altında geliştirdiler.

Özellikle modern Fransız sanatı, 1907'deki Fovların sergisinden sonra, Moskova'da Morosov ve Shchukin koleksiyonları dolayısıyla sürekli olarak varlık gösteriyordu. 1910'da Burliuk kardeşler Fütürist bir grup kurmağa başlamışlardı. Ne var ki, Ruslar kendilerini bağımlı olarak düşünmüyor, özlerinde Fransız sanatına benzer bir ruh olduğunu ileri sürüyorlardı. Bunu *Der Blaue Reiter* yıllığında açıkça belirtmişlerdi. Kendi Ekspresyonist sanatlarının kaynağı olarak halk sanatını, kilise duvar resimlerini, aziz resimlerini gösteriyorlardı. Bunlar Kandinsky'nin de *Der Blaue Reiter* çevresine tanıttığı bilgilerdi. Özellikle Larionov halk

sanatından katışıksız oymacılık özelliklerini alarak, bundan Primitivizm (İlkelcilik) anlayışını geliştirdi. Kübizm ve Fütürizm ile ilişkileri, Larionov ve Goncharova'yı Rayonizme itti. Bu üslupta nesneler ve figürler parçalanarak, ışın çizgelerine ve tümüyle soyutlanmış katıksız biçimler oluşturan renk demetlerine dönüştüler.

Avrupa'da yaygınlaşma >

O sırada, Paris'de oturan Çek kökenli sanatçı Frantisek Kupka Neo-Empresyonizmden doğrudan doğruya, hiçbir nesneye başvurmayan, yalnız renklerden oluşmuş resimlere geçen hızlı bir gelişim yaptı. Odak noktası Prag olan Çek sanatı, Fransa ile ilişkiler kurmaya çalıştı, çünkü Çek sanatçılar için Fransa, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na karşı çıkışın simgesiydi. 1907 ve 1908'de Emil Filla, Bohumil Kubista, Antonin Prochazka gibi, Çek resminin öncülerinden önemli ressamların üye olduğu Acht grubu, Fovların ve Ekspresyonistlerin ilkelerini çoktan özümlemiş olan yapıtlarının sergilerini düzenlediler. Prag sanatçıları yakın ilişkileri geliştirdiler. Onlar da Avrupa'daki sanat ortamının bir parçasıydılar; 1911'den başlayarak Almanya'daki tüm önemli sergilere katıldılar; tüm Fransız öncülerinin ve *Die Brücke* ressamlarının katıldığı bir takım sergiler düzenlediler.

Kısa bir süre sonra sanatçıların aralarının açılmasıyla Prag'da çeşitli gruplar oluştu. Çok benzer ilkelerden yola çıkmakla birlikte, Kübizmin kuramsal yorumu ve yaratıcı evrimi sorunları hakkında birbirlerine şiddetle saldırdılar. Ne var ki, her grubun Kübizm yöntemi her yönden Ekspresyonizmin duyarlığı ile örtülmüş, yerel barok geleneklerle doldurulmuştu. İşte buna eğretileme (alegori) ve görüntüye dayanan sahnelerin yeğlenmesinin de eklenmesiyle çok özgün Kübist-Ekspresyonist bir üslup yaratıldı.

Van Gogh, Ensor ve Munch ile Avrupa Ekspresyonizmine yön gösteren Hollanda ve İskandinavya, yüzyılın başında kendi sınırları içinde oluşan bu sanatsal gelişimlerden etkilenmedi. Burada 1920 ve 1930'larda, Frits van den Berghe, Constant Permeke, Albert Servaes ve Gustave de Smet gibi adların ortaya çıkmasına değin Ekspresyonist yapıtlar üretilmedi.

Avrupa'nın geri kalan bölümlerinde, savaşın yıkıcı sonucu olarak, sanatsal amaçlar bir değişim geçirmişti. 1880 dolaylarında doğmuş ve bu dönemde orta yaşta olan sanatçılar kuşağı için gençlik dolu devrimci bir tutum artık inanılır bir durum değildi. Coşkularından kaynaklanan görüntüler, gerçeğin korkunçluğu karşısında söndü; sanatçının taşkın sarhoşluğu içindeki benliği, karşı konulmaz korkunç duygularını denetleyemiyordu. Bu durumda yoğunlaşmış dışavurum yoluyla biçimi kavrayabilmesi beklenemezdi. Gerçeğin geçirdiği değişim, biçimin dinginliğini gerektiriyor ve dışavurumu desteklemek için bir nesnenin varlığını istiyordu.

Almanya'daki daha genç kuşaktan özellikle Dix, Grosz ve Meidner, kendileri için bir devrim, bir açılış anlamını taşıyan Ekspresyonizmi kısa bir süre daha bir kavram olarak izlediler. Bununla birlikte, savaştan sonra siyasal bir etkenlik aracı olarak kullanılan Ekspresyonizm ateşi, bildiriler ve öğütler arasında çöktü ve söndü. Ekspresyonist tutum anlamını yitirdi ve önemsiz bir uğraş durumuna düştü.

1918 Dada bildirisi "Artık, etkin kişilerin yüksek amaçlarıyla Ekspresyonizmin hiçbir ilgisi kalmamıştır" diyordu. O sırada Ludwig Meidner de "Gelecek için önemli olan, benim ve başkaları için gerekli olan, bağnaz ve ateşli bir doğalcılık ile ödün vermeyen diri bir doğruluktur. Çok büyük görüntüler yaratmalıyız, bunu görünen dünyanın biçimlerini kullanmadan nasıl yapabiliriz?" diyordu. Bu düşünceler Dix ve Grosz doğrultusunda, bir gerçeğe benzeyiş kavramının gelişmesine yol açtı.

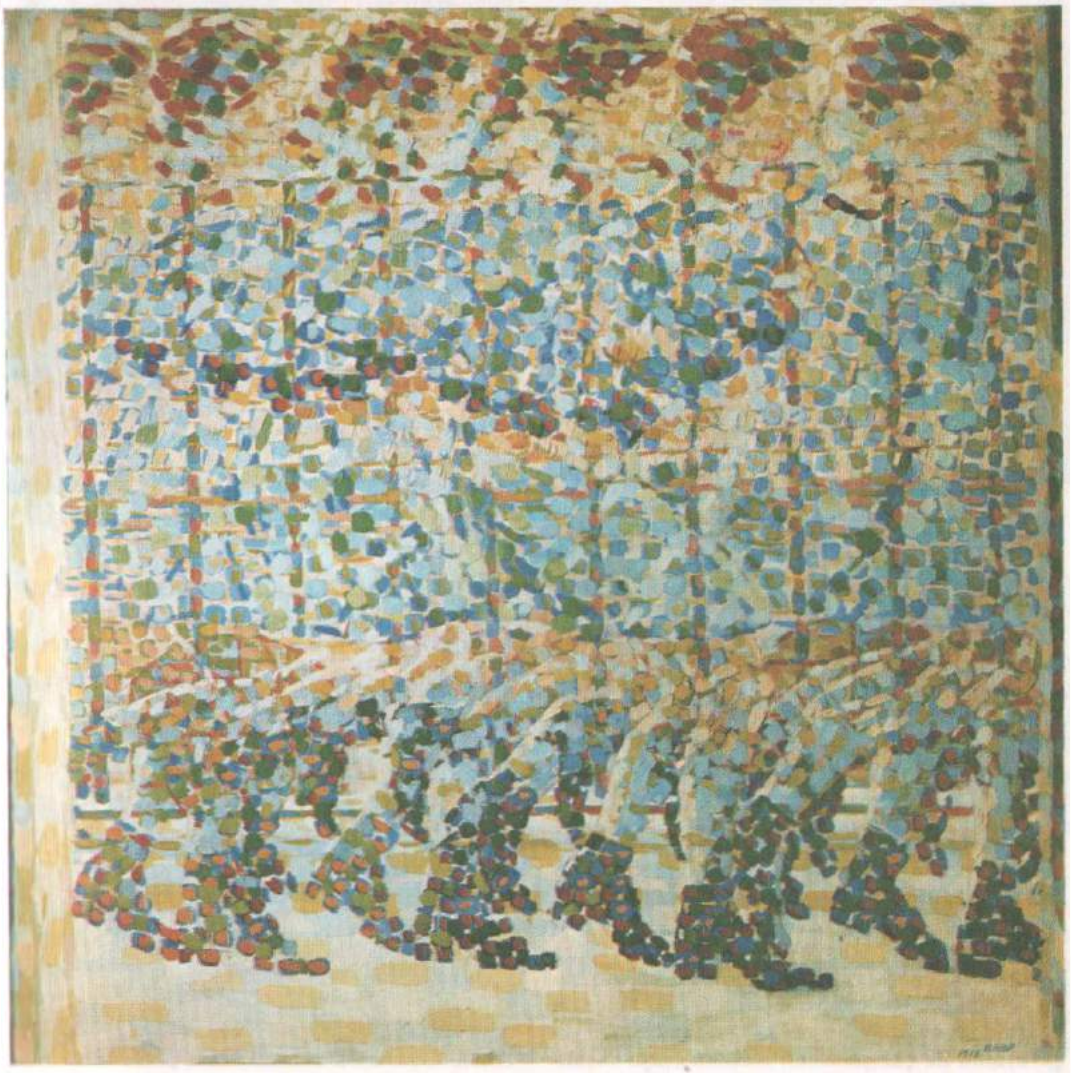
Elle tutulur bir gerçeğe dönüş başka yollardan da sağlanabilirdi. Bu Picasso'nun Neo-Klasisizmi doğrultusunda ya da Derain ve İtalyanların klasik Realizm akımıyla olacaktı. Nesnelerin dünyasıyla uğraşmak tüm Avrupa'nın yeni sanatsal sorunu oldu.

BALLA Giacomo (Torino, 18.7.1871-Roma, 1.3. 1958). On dört yaşındaki Balla, annesiyle birlikte Roma'ya taşınmadan önce, bir yandan bir litograf atölyesinde çalışmış; öte yandan bir akşam okulunda sanat kurslarını izlemişti. Roma' da da kendini eğitmeyi sürdürdü. 1899'da çalışmalarını Venedik Bienali'nde sergileme çabası sonuç vermedi. 1900'de birkaç ay Paris'e gittiğinde, herşeyden çok Neo-Empresyonizmle ilgilendi. Ancak, 1901'de Boccioni ve Severini ile deneylerini paylaştığı Roma'da ilk kez yağlıboya tekniğini kavradı.

Bunu izleyen yıllarda, Divizyonizm, Balla'nın resimlerini biçimlendirdi. 1910'da ilk Fütürist bildiriye imza atanlardan biriydi. Fütürizmin en önemli savunucularından biri oldu, çok sayıda bildiri yazdı ve grubun etkinliklerinin birçoğunda yeraldı. 1912'de Düsseldorf'ta kemancı Loewenstein'ın evinde birkaç duvar resmi yapmak için görev alması, resminde geometrik, basık düzenlemelerin gelişimine katkıda bulundu.

Aynı süre içinde, mekânda yanyana konmuş imgeleri birbiri üstüne dizerek, oluşumu belli bir zaman süresini kapsayan hareket dizisini bir anda görünür kılmak için, devinim çözümlenmesiyle yoğun biçimde ilgilendi. *Der Blaue Rei-*

GIACOMO BALLA: ***Balkon Boyunca Koşan Küçük Kız.*** 1912



ter sanatçılarına, özellikle Franz Marc'a güçlü etkisi olan bu devinim ve enerji çizgileri, hızla dönen oval biçimler ve devinimin soyut çizgeleri (diyagram) olarak yoğunlaşıyorlardı. Balla, Fütürizm ötesindeki bu yolda nesnesiz bir dünyaya doğru ilerledi.

BARLACH Ernst (Wedel, Holstein, 2.1.1870 -Rostok 1938). Barlach, 1888'de Hamburg Sanat ve El Sanatları Okuluna, 1891'de Dresden Akademisi'ne gitti. 1895-1896'da çalışmalarını Paris Académie Julian'da sürdürdü, 1897'de yurduna döndü. Bundan sonra, Hamburg ve Wedel'de yaşadı, Höhr (Westerwald)'de seramik teknik okulunda öğretmenlik yaptı ve 1905'de de Berlin'e yerleşti. Barlach'ın özündeki gizi açığa çıkartan deneyim, 1906'da Rusya'ya yaptığı gezi-



ERNST BARLACH: *Kendi Portresi.* 1928.

dir. Orada, bir yontucu olarak, biçimi, imgeleme ve dışavurumu ifade eden ve kendine yeten bir öze dönüştürme olanağını buldu. İnsan varlığının simgeleri olarak gördüğü Rus dilencileri ve çiftçileri, Barlach'ın Rusya'dan dönüşünden sonra severek işlediği konulardır. Barlach, en son yapıtlarında olduğu gibi, bunlarda da dış gerçeğin üzerindeki örtünün bir noktada onun özünün dışavurumu ile çakışmasının zorunlu oluşu düşüncesini somutlaştırmaya çalıştı. Aynı motifler, bu dönemin heykel ve grafik sanatında da sık sık konu edilmiştir.

1907'de Barlach, sanat aracısı Paul Cassirer ile kendisini parasal kaygılarından kurtaran anlaşma imzaladı. 1909'da Floransa'da Villa Romana'da çalışıyordu. 1912'de Barlach'ın ilk oyunu *Der Tote Tag* (Ölü Gün) bir dizi taşbaskısıyla



ERNST BARLACH: *Katedraller.* 1920.

birlikte Bruno Cassirer tarafından yayınlandı. Barlach, çalışmalarında dışavurum ve bileşim aramasına karşın, modern sanatın benzer doğrultudaki çağdaş girişimlerini yadsımıştır. 1910'da Mecklenburg'daki Güstrow'a çekildi ve bunu izleyen yıllarda, sonunda hem biçim, hem de içeriği açısından kendi kendini yinelemeye varan birçok çeşitleme üretti.

ERNST BARLACH: *Köpek Yakalayıcısı.* 1915.





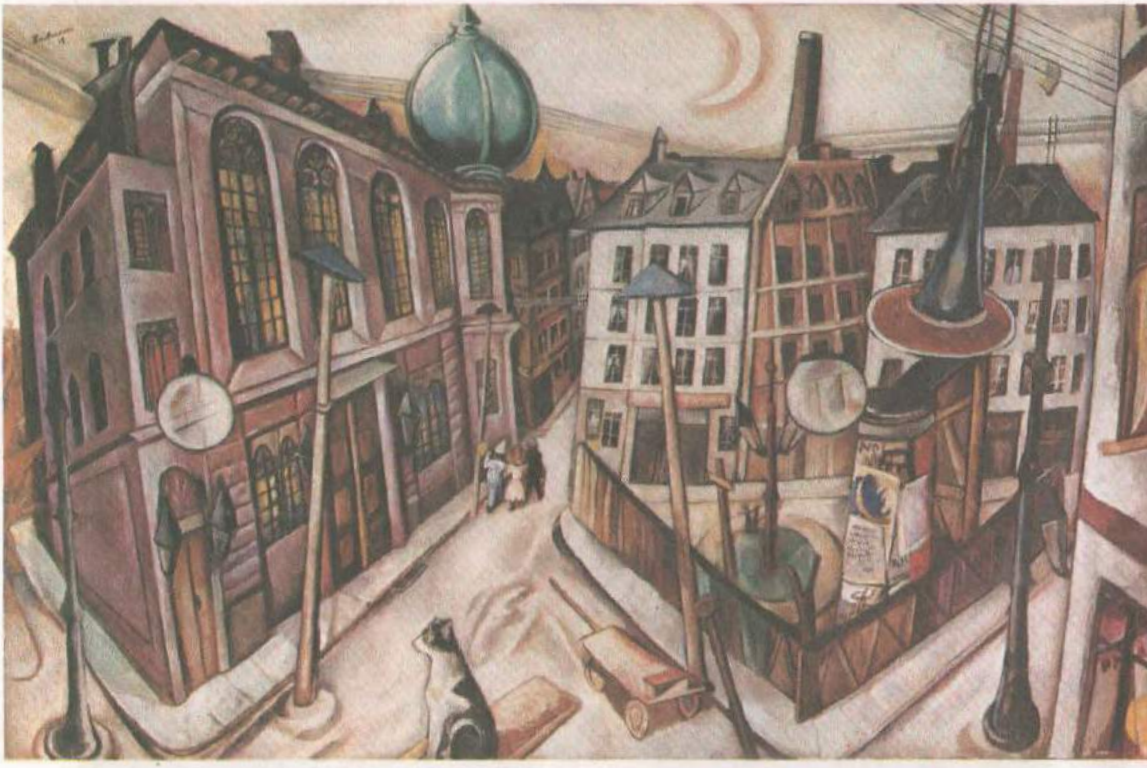
MAX BECKMANN: *Gece*. 1918-1919.

BECKMANN Max (Leipzig 12.2.1884-New York 27.12.1950). Beckmann, uzun süre kendi kuşağının sanatsal sorunlarına karşı çıkan bir tutum sürdürdü, dahası 1912'de *Pan* dergisinde Franz Marc'la birlikte çağdaş sanata karşı bir tartışmaya girdi. Biçimin köktenci açıdan canlandırılmasından sakınarak ve bunun yerine, geleneği bilinçli olarak sürdürerek "doğanın temeli ve nesnelerin ruhu"na varmayı amaçlıyordu.

Beckmann, yetkin bir eğitim gördüğü Weimar Akademisi'ne 1900'de girdi. 1903'de Akademiyi bırakarak altı aylığına Paris'e gitti. Burada Manet ve Empresyonistlerden kesin biçimde etkilendiği gibi, kendi açısından Cézanne'ı keşfetti. 1904'den sonra Berlin'de yaşadı. Villa Romana ödülünü aldı ve buna bağlı olarak Weimar sanatçılar sendikası tarafından 1896'da düzenlenen bir sergide gösterilen büyük bir figürler düzenlemesiyle Floransa'da bir dönemlik bir burs kazandı. Beckmann, Berlin'de Sezession'un üyesi oldu ve 1910'da yönetim kuruluna seçildi.

Beckmann tarihsel resim yöntemiyle döneminin olaylarını anlatmayı aradı. Bu amaçla büyük tuallere Yeni ve Eski İncil'den savaşlar ve sahneler çizdiği gibi, günlük olayları da ele aldı. Küçük boyutlu doğa görünümleri ve portreler yaptı. 1913'de artık, çalışmalarının kataloğunu içeren bir monografisi olan, geniş ölçüde tanınmış bir sanatçıydı.

Ama, Beckmann, yöntemlerinin "nesnelerin ruhunu açıklamaya" yeterli olmadığını çok iyi biliyordu. 1914'de savaş çıkınca gönüllü olarak sağlık hizmeti yaptı ve Heckel ile karşılaştığı Flanders'e gitti. Dehşete ve ölüme yakınlık, Beckmann'ın kendini bulmasını sağladı. 1915'de yapısal ve ruhsal çöküntüye uğrayarak ordudan



MAX BECKMANN: *Sinagog.* 1919.

MAX BECKMANN: *Tabarin.*





MAX BECKMANN: *Kendi Portresi.* 1922.

salıverildi ve Berlin'den Frankfurt'a taşındı. Artık, Beckmann korku, ezinç ve yalnızlığından kurtulmaya çalışıyordu. "Sonsuzluktaki ölçüsüz yalnızlık: Aşırı duyguları yaşamak biçim yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur."

Ürettiği resimler, artık tüm görüş alanını dolduran, keskin açılı biçimler oluşturan çizgilerden



MAX BECKMANN: *Çarmıhtan İndiriliş*. 1917.

kurulmuştu. Renkler, nesnelerin kendi öz renklerine indirgenmişti. Beckmann, yaşama, ancak onu sonsuzluk tiyatrosunun bir sahnesi olarak algıladığında katlanabiliyordu. Dünyayı tuhaf ve neşesiz bir oyun olarak resimleyebilecek nesnelliği kazandı. Resimlerindeki derinlik ve katı düzenlemeler, Beckmann'ın 1922'den sonra duygusallığının baskılarını denetleyebilmek ve salt Ekspresyonizmle ilişkili sanat aşamalarının ötesine geçebilmek yolunda kullandığı araçlardır.

BERGHE Frits Van Den (Ghent, 3.4.1883 Ghent, 23.9.1939). 1897'den 1904'e değin Ghent Akademisi'ne gitti, burada Albert Servaes, onun okul arkadaşı ve dostu oldu. 1904'de Servaes ile aynı atölyeyi paylaştığı Laetham Saint Martin' de sanat çevrelerine girdi. Van den Berghe, arkadaşları Servaes, de Smet ve Permeke gibi Empresyonist üslupta resim yaptı; üslubunu 1916'ya değin sürdürdü. 1907'den 1911'e kadar Ghent Akademisi'nde resim tekniği dersi verdi. 1914' de Amerika'ya gitti; savaşın beklemediği bir anda çıkmasından sonra kısa aralar dışında 1922' ye değin kaldığı Hollanda'ya gitti. Hollanda'da çoğunlukla de Smet ve daha sonraları Permeke ile işbirliği yaptı. 1917'den başlayarak kendiliğinden sürülen kalın renk katmanlarından kurulmuş Ekspresyonist resimler üretti.



FRİTS VAN DEN BERGHE: *Pazar*. 1923.

De Smet ve Permeke gibi, o da Kübist ressam Le Fauconnier'in yapıtlarından etkilendi, üçgen yüzey bölümleri ve oldukça donuk kırmızı ve kahverengi tonlarını başarıyla kullanarak bir anlatım bütünlüğü elde etti.

BOCCIONI Umberto (Reggio di Calabria, 19.10. 1882-Verona, 16.8.1916). Boccioni, 1898'den sonra Roma'da yaşadı, burada ilk kez, bir afiş ressamıyla çalıştı ve Akademide canlı modelden eğitim gördüğü sanat derslerini sürdürdü. 1900 yılında, 1907'de Balla'nın atölyesinde birlikte çalışacağı ve kendisinden Neo-Empresyonizm konusunda birçok bilgiler kazanacağı Severini ile tanıştı. 1902'de ilk kez Paris'e ve 1904'de de Rusya'ya gitti. 1906-1908 yıllarını Padua ve Venedik' te geçirdikten sonra Milano'ya yerleşerek sanatını ticarete döktü, kitap ve dergilerde resimler çizdi. 1909'da tanıştığı Marinetti'nin kışkırtmasıyla Carrà ve Russolo ile birlikte Boccioni de, 1910'da basılan ilk Fütürist bildirinin düzenlenmesinde etkin oldu. Aynı yıl, Vencdik'te ilk kişisel sergisini açtı.

1911'de yeniden Paris'e gitti, Severini onu Pi-



UMBERTO BOCCIONI: *Sokak Gürültüsü.* 1911.

casso, Braque ve Kübist çevreye tanıttı. Boccioni, yalnız Fütüristlerin etkinliklerine katılmakla kalmadı, aynı zamanda bu çevrenin en yetenekli kişisi olarak, güdüleyici güçlerden birisi de oldu. Böylece Fütüristlerin amaçlarının kuramsal açıdan biçimlendirilmesine ve sanatsal uygulamalarına önemli katkıda bulundu. Öteki uğraşlarının yanı sıra, 1912'de Fütürist Yontunun Teknik Bildirisi (Technical Manifesto of Futurist Sculpture)'ni yazdı. 1913'de bu yansımaların diğer pratik sonuçları çoktan sergilenmişti bile. 1915'de gönüllü olarak askerlik görevini yaptı.

'Endüstri çağımızın ürünleri'ni resimlemek isteyen Boccioni, 1909'da endüstriden yara almış

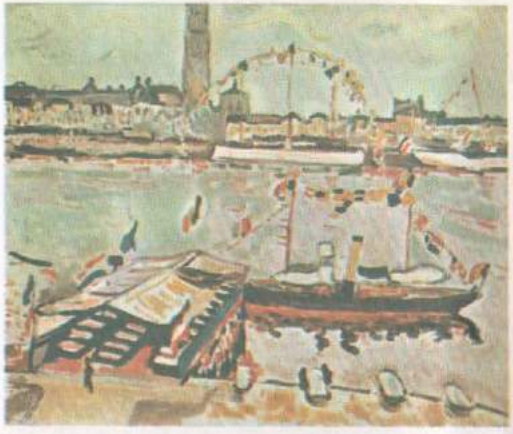
UMBERTO BOCCIONI: *Dinamizm: Bir Bisikletçi.* 1913.



kenar mahallelerin resimlerini yapmaya başladı. 1910'da bu konuları durmadan gelişen olaylardan görünümlerle genişletti ve böylece Fütüristlerin resimlemek istedikleri dinamizmin ve devinimin ifade edilmesini başardı.

Rengi prizmatik açımlaması da, giderek yoğun biçimde etkileyici oldu. Kübizmden kazanılan biçim ayrışmasını titreşim ve güç çizgileri yaratmada bir yol olarak kullanıyor, böylelikle coşkuları ve duygusallığı dile getirebiliyordu. Nesnelerin, gövdelerin ve olayların dinamik çizgilere indirgenmeleri, Boccioni'yi 1911'de soyut resmin kıyısına yöneltti. Bununla birlikte, Boccioni'nin plastik sanatlardaki imgeleme gücü, başlangıç noktası olarak nesneye gereksinim duyuyordu, bu durum yukarıda da belirtildiği gibi 1913 yılında heykel çalışmalarıyla gerçekleşmişti. 1916'da attan düşerek öldü. Ölümü, Fütürizmin sonunu noktalar.

BRAQUE Georges (Argenteuil, 13.5.1882-Paris, 31.8.1963). Braque, 'Pazar Günü' ressamlığına da el atmış, iç mimarlıkla uğraşan bir aileden gelir. 1890'da ailesi Le Havre'a taşındı. On beş



GEORGES BRAQUE: *Antwerp: Bayraklı Gemiler.* 1905.

yaşındaki Braque, burada belediyenin gece sanat okuluna gitti, Dufy ve Friesz ile arkadaş oldu. 1897'de, Paris'te 1900'e değin sürdürdüğü iç mimarlık eğitimine başladı. Paris'te de gece öğrenimi gördü. Askerlik hizmetinden bağışık tutulduktan sonra, Marie Laurencin ve Francis Picabia ile arkadaşlık kurduğu Académie Humbert'e girdi. Bu kuşak ressamlarının büyük çoğunluğu gibi, kendini Louvre'a yaptığı sık ziyaretlerle eğitti. Özellikle Mısır ve Yunan heykelleriyle, ayrıca da Poussin ve Corot ile ilgilendi.

1903'de sanat okuluna gitti, burada yeniden Dufy ve Friesz ile karşılaştı. Ama, iki ay sonra Académie Humbert'e döndü. 1904'den sonra kendi başına çalıştı. Corot'u ve Monet'nin ilk yapıtlarını andıran, yumuşak, Empresyonist bir üslup uyguladı. 1905'de *Salon d'automne*'de izlediği Fovizm sergisi Braque'ın gözlerini açtı.

1906'da Antwerp'te Friesz ile Fovist biçimde doğa görünümleri yaptı. Friesz'in ona katışıksız rengin uygulama olanaklarını göstermesine karşın, Braque'ın resimleri soğuk ve daha az kendiliğinden olmaydı. Ama, 1906'da L'Estaque'da denediği Güney doğa görünümleri paletine canlılık kattı. 1907'de Friesz ile birlikte *Salon de In-*



GEORGES BRAQUE: *Estaque'deki Rıhtım.* 1906.

dépendants (Bağımsızlar Salonu)'da sergilediği altı resmin tümü satıldı. Bu başarıdan güç alarak aynı yıl Friesz ile birlikte La Ciotat ve L'Estaque'a döndü.

Artık, yaptığı resimler, ana konudan uzaklaşıyor; çizgiler, yapısallık için dışavurumdan daha önemli olan girişik bezemelere (arabesk) dönüşüyordu. Katışıksız renklerin yerine, parçalara bölünmüş gölgeleri yeğledi. 1907'de sanat aracısı Kohnweiler, Braque ile bir anlaşma yaparak, onun tüm çalışmalarının sorumluluğunu üzerine aldı. *Salon d'automne*da izlediği Cézanne sergisi, Braque'ın sanatına yeni bir yön veren bir deneyim oldu. Sergide ozan Apollinaire'e rastladı; ozan onu Picasso ile tanıştırdı. İki yıldan az bir süre sonra, yaklaşık yirmi kadar resimde olgunlaştırmış olduğu Fovist üsluptan birdenbire uzaklaştı. 1908'de L'Estaque'da Dufy ile birlikte resim yaparken, yüzeylerini artık geometrik biçimlerden oluşturuyordu. Kübizmin yolu açılmıştı.



DAVID BURLIUK: *Benim Kazak Atam.* 1908 dolayları.

BURLIUK David (Ryabuchky, Kharkov yakınları, 22.8.1882-Southampton, New York, 15.1. 1967). David Burliuk ile 15 Mart 1886'da Cherson'da doğup 1917'de Selanik yakınında öldürülen küçük kardeşi Vladimir, birbirlerinden hiç ayrılmazlardı. Kazan sanat kolejindeki ilk sanat eğitimlerine de birlikte başladılar. 1903'de Münih'e gittiler ve Azbe'nin öğrencisi oldular. 1904-1905'de Paris'i ziyaret ettiler ve Güzel Sanatlar Okulu'nda Cormon'un atölyesinde çalıştılar. 1907'de Larionov ve Goncharova ile birlikte Moskova'da Rus öncü sanatının (avant -garde) ilk sergisini düzenlediler. Bunu hızla başka sergiler ve çeşitli sanatçı ve yazar çevrelerinin kurulması izledi. 1910'da Odessa'da Kandinsky ile karşılaştılar ve bundan sonra Münih'de 'Yeni Sanatçılar Derneği' ve *Der Blaue Reiter*'ın sergilerine katıldılar, bu sergilerin yayınlarında modern Rus sanatının sözcüsü oldular. 1911'den sonra David, 1918'de vatanını bırakıp Japonya yolu ile A.B.D.'ne gidinceye değin, Rusya'da Fütürist akımın öncüsü oldu.

CAMOIN Charles (Marsilya, 23.9.1879-Paris, 20.5.1965). Babası iç düzenleme ve resimle uğraşan Camoin, 1895'den sonra bir yandan Marsilya'da ticaret okuluna giderken, öte yandan Matisse, Marquet ve Puy'la arkadaş olduğu Güzel Sanatlar Okulu'nda, Moreau'nun atölyesinde gece derslerine devam ediyordu. 1900'da Arles' da askerlik görevini yaptı. Burada yaptığı resimler, Van Gogh'un etkisindedir. 1902'de Aix-en -Provence'da tanıştığı Cézanne ile onun ölümüne değin mektuplaştı. 1903'de Monet'yi ziyaret etti. Aynı yıl, *Salon des Independents*'da ilk sergisini açtı. 1904-1905'de Chassis ve Saint Tropez'de Marquet ile çalıştı; 1905'de Fov adının ilk kez



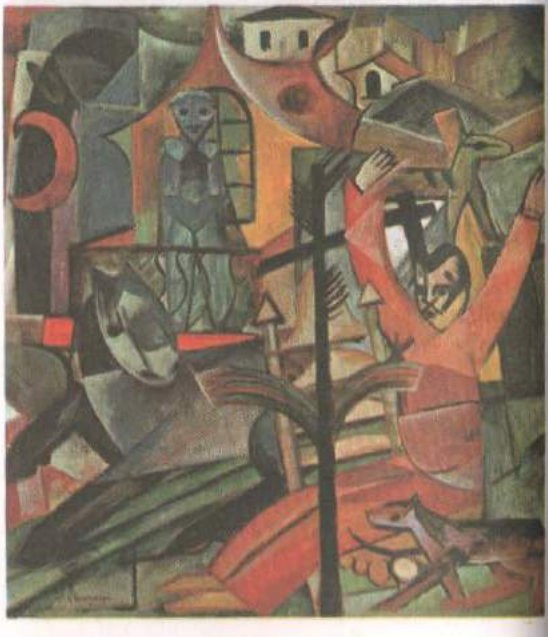
CHARLES CAMOİN: *Albert Marquet'in Portresi.* 1904.

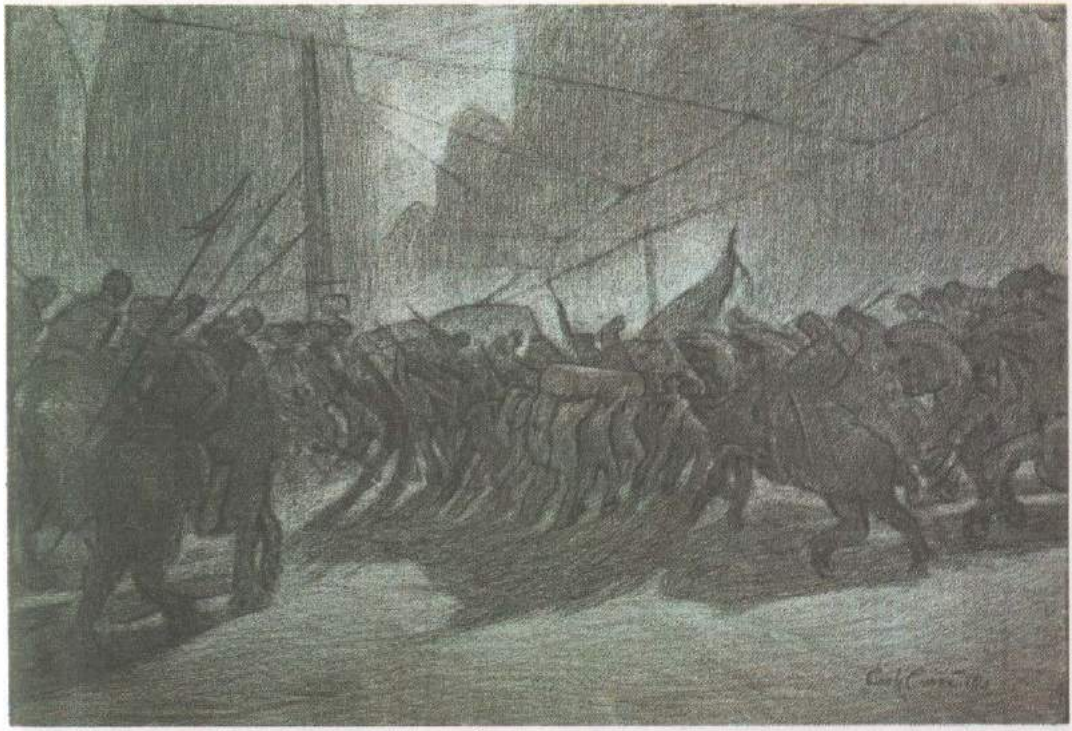
kullanıldığı sergiye katıldı. 1907'de Marquet ve Friesz ile Londra'ya gitti; 1906'da Kahnweiler'ın galerisinde ilk kişisel sergisini açtı. 1910'da Frankfurt'ta Scham için sergi açtı. 1912'de Matisse ve Marquet ile birlikte Tanca'ya gitti. Camoin, kendini kesinlikle bir Fovist olarak görmüyordu. O, iyimserlik ve yaşam sevinci ile dolu, dünyanın dış görünüşüne bağlı bir renkçiydi.

CAMPENDONK Heinrich (Krefeld, 3.11.1889 -Amsterdam, 9.5.1957). 1905'te Campendonk, dokuma endüstrisinde tasarımcı olma amacıyla Krefeld Sanat ve Elsanatları Okulu'nda Jan Thorn Prikker'in yanına girdi. 1909'a değin burada kaldı, sonra yeniden resme dönerek, 1910' da August'un kuzeni Helmut Macke ile ortak bir atölye kurdu. 1911'de tanıştığı Franz Marc, onu Yukarı Bavyera'ya çağırdı. Campendonk, bu isteğe uydu ve Marc ile yakın bir ilişki kurdu. 1911' deki *Der Balue Reiter* sergisine katıldı ve 1913'de Berlin'de Sonbahar *Salon*unda sergi açtı. *Der Blaue Reiter*'e üye olması, onun sanatsal gelişimini kesin bir biçimde etkiledi. Marc'ı izleyerek özgürce kullanılmış dışavurumcu renklerle yaratılmış bir sanata olan bağlılığını kanıtlamaya çalıştı; ancak peri masallarıyla dolu bezemeci bir dünyanın ötesine geçemedi. Berlin'de 1914'de tanıştığı Chagall'ın etkisi ile Campendonk'un bu öykücü niteliği daha da yoğunlaştı.

CARRÀ Carlo (Quargnento, İskenderiye 11.2. 1881-Milano, 13.4.1966). Carrà, bir iç mimardı ve on iki yaşından başlayarak yaşamını böyle kazanmak zorunda kalmıştı. 1895'de Milano'ya giderek Brera'da gece okuluna girdi, öte yandan da işini sürdürdü. 1899'da, Dünya Fuarı'nın yapımında iş bulma olanakları ona çekici geldiğinden ve aynı zamanda Fransa'daki sanatı da tanımak istediğinden Paris'e gitti. Onu, Empresyonistler, en çok da Cézanne ve Gauguin ilgilendirdi. 1900'de Londra'ya bir gezi yaptı, burada Milano'ya dönmeden önce kendi açısından Turner ve Constable'i inceledi. 1903'de hareketli yaşamını bir yana bıraktıktan sonra, Castello Sforzesco'daki sanat ve el sanatları okuluna girdi. 1906'da Brera Akademisi'ne girdi. Burada Cesare Tellone'nin öğrencisi oldu, öğretmeninin etkisinde Neo-Empresyonizme yöneldi. Carrâ, 1908'de bir sergide Boccioni ile, 1909'da da Marinetti ile tanıştı. Boccioni ve Russolo ile birlikte 1910'da yayınlanan ilk Fütürist Bildiri'yi yazdı. 1915'de Fütürist akımın sergilerine ve etkinliklerine katıldı. 1911, 1912 ve 1914'de yeniden Paris'e giderek Kübist sanat akımı çevrelerine gir-

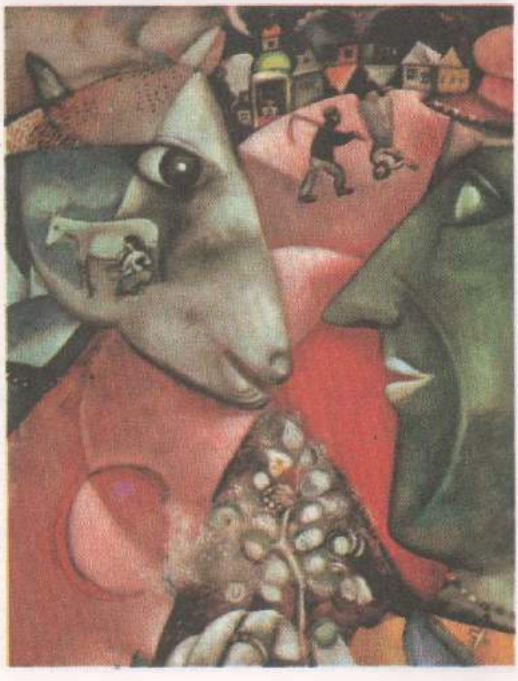
HEİNRİCH CAMPENDONK: *Balkon.* 1913.





CARLO CARRÀ: *Anarşist Galli'nin Cenazesi için bir çalışma.* 1910

MARC CHAGALL: *Köy ve Ben.* 1911.



di. Doğasındaki aşırı sert biçimlere eğilimi nedeniyle Fransız sanatıyla kurduğu ilişki onu erkenden Fütürizmden kopardı; 1913'de artık Giotto ve Uccello ile ilgileniyordu; 1916'da Ferrara'da askerlik görevini yaparken de Chirico ile tanıştı. Onun etkisinde kalan Carrà kişisel üslubunu geliştireceği *pittura metafisica* (doğa-ötesi resim)'ya yöneldi.

CHAGALL Marc (Vitebsk, 7.7.1887), Chagall, yoksul ve kalabalık bir aile içinde büyüdü. Katı bir Yahudi ortamındaki yaşamın ona verdiği dinsel ruh ve köy yaşamı anıları, tüm yapıtlarında belirleyici bir rol oynadı. 1906'da Vitebsk'de Jehuda Pen ile sanat eğitimine başladı ve 1907'de St. Petersburg'da Krallık Güzel Sanatları Geliştirme Derneği tarafından yönetilen okula gitti. 1908'de okulunu değiştirerek Swansewa Okulu'na gitti; buradaki öğretmeni Leon Bakst ona Cézanne, Van Gogh ve Gauguin'in yapıtlarını tanıttı.

1910'da aldığı bir bağış, Chagall'a Paris'e git-

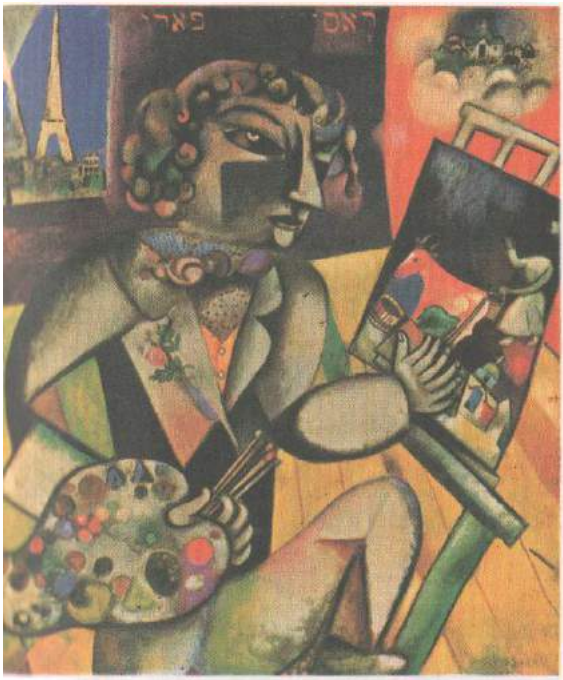
me olanağı sağladı. Fovistlerin etkisi altında kalarak güçlü ve dışavurumcu bir renk tekniği kazandı. 1911'de Léger, Delaunay, Gleizes ve Modigliani ile birleşti ve Kübizm ile yakından ilgilenmeye başladı. Delaunay'ın soyutlamayı amaçlayan renkleri ve eşzamanlılık ilkesi, çeşitli iç deneyimlerini ve anılarını karmaşık resimlerde bir araya getirmesinde Chagall'a yardımcı oldu. 1911'de *Salon des Indépendants*'da ve 1912'de *Salon d'automne*'da sergi açtı.

Chagall çoğu zaman düşsel resimlerine ad koyan ozan Cendrars'la arkadaş oldu. 1913'de tanıştığı Apollinaire ve Walden onun Berlin Stürm galerisindeki ilk kişisel sergisini düzenlediler. Biçimden çok iç deneyimin dolaysız çeşitlemesine varmayı amaçlayan Chagall'ın sanatı, onu Alman Ekspresyonizminin çabası ile birleştirdi.

1914'de Chagall, Berlin yoluyla Vitebsk'e gitti. Savaşın başlaması onun Paris'e dönmesini engelledi. Rusya'da anılarının dağarcığını yeniledi ve gerçekle yakından ilgili resimler yaptı; ama, resim yüzeyini Kübist üslupla bölümlemeyi de bırakmadı. 1917'de Ekim Devrimi'nden sonra Vitebsk eyaletine sanat komiseri olarak atandı ve müdürlüğünü yaptığı bir sanat galerisi kurdu. Malevich ile ilke ayrılığına düştükten sonra, 1920'de görevinden çekildi ve 1922'de Rusya'dan ayrılarak yeniden Paris'e gitti.

MARC CHAGALL: *Sabbath.* 1909.



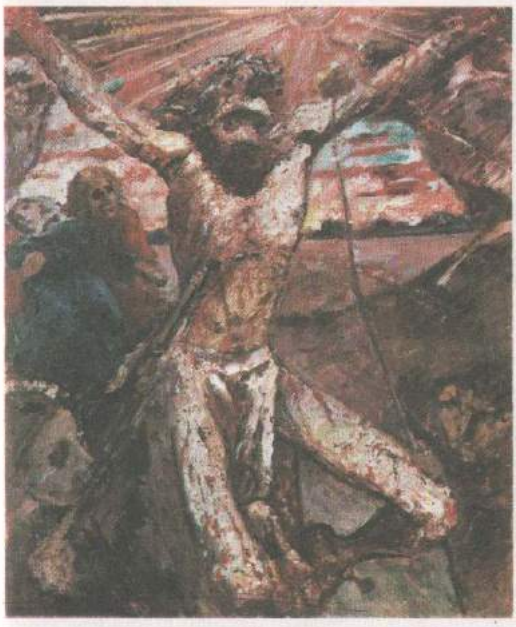


MARC CHAGALL: *Yedi Parmaklı Kendi Portresi.* 1911.

CORINTH Lovis (Tapiau, Doğu Prusya, 21.7. 1858-Zandvoort, Hollanda 17.7.1925). Lovis Corinth için yaşamının son on yılında dünya sayılaşmıştı. 1911'de geçirdiği felç, ona ölüme yakın olduğunu sürekli anımsatıyordu. Corinth' in coşkulu, arada sırada haşin resimleri artık açık doğa resimlerinin sınırını aşıyordu. Ekspresyonist kuşağı eğiten bu kişi —öğrencilerinden biri de Macke idi— artık resmin doğanın gerçeğini değil, ressamın gerçeğini yansıtması gerektiğini anlıyordu. Ama yine de, çalışmasının başlama noktasına neden olacak bir görsel deneyime gereksinim duyuyordu. Fakat kişisel duygularını dışa vurmak için renkleri yoğunlaştırarak, renk uygulamalarını daha çarpıcı kıldı ve bundan Nolde, Kokoschka ve Beckmann ile karşılaştırılabilecek etkide imgeler yarattı.

LOVIS CORINTH: *Kendi Portresi.* 1924.





LOVIS CORINTH: *Kırmızı İsa.* 1922.

DELAUNAY Robert (Paris, 12.4.1885-Montpellier, 25.8.1941). Delaunay, hem Akademi'de ressam hem de toprak sahibi olan amcası tarafından büyütüldü. 1902'de ailesi onun eğitimini durdurdu ve Delaunay, Belleville'de tiyatro dekorları yapan bir atölyeye girdi. 1904'de Bretanya'ya gitti ve ilk Empresyonist doğa görünümlerini yaptı.

Rengi ele almasındaki önsezisi, 1905'de onu Fovizme götüren Neo-Empresyonizmle karşılaşmasıyla doruk noktasına vardı. 1906'da Metzinger ile arkadaş oldu ve 1907'de Henri Rousseau



ROBERT DELAUNAY: *Paris Kenti. 1910-1912.* Detay.



ROBERT DELAUNAY: *Saint Severin.* 1908.

ile tanıştı. 1908'de Cézanne'ın sanatının etkisinde kaldı, renk yoluyla geometrik yalınlık ve biçimlendirme elde ederek Kübizme yaklaştı.

Bununla birlikte, Delaunay, herşeyden çok ritm sorunlarıyla ve rengin dinamik devinimiyle ilgileniyordu. Sonuçta, 1909'da gerçeklikten çarpıtmalar (distortion) yoluyla Ekspresyonizmin dinamizmini başarıyla uyguladığı *Saint-Séverin* konulu ilk dizi resimleri ortaya çıktı. Özellikle 1911'de Almanya'da tanınan bu resimleri, Alman Ekspresyonizmini 1920'lerin filmlerine değin etkiledi.

1910'da Delaunay, 'Eyfel Kulesi' dizilerine başladı. Renklerdeki devinimleri vurgulamak için, biçimi parçalıyor ve dışavurumcu bir görüntü olarak biçimlendiriyordu. Aynı yıl, Sonia Terk ile evlendi. 1911'de Münih'te *Der Blaue Reiter*'in ilk sergisine katıldı. Bunu izleyen yıllarda da *Der Blaue Reiter*'in üyeleriyle kişisel ve sanatsal yakınlıklar kurdu; Apollinaire, Le Fauconnier ve Gleizes ile tanıştı.

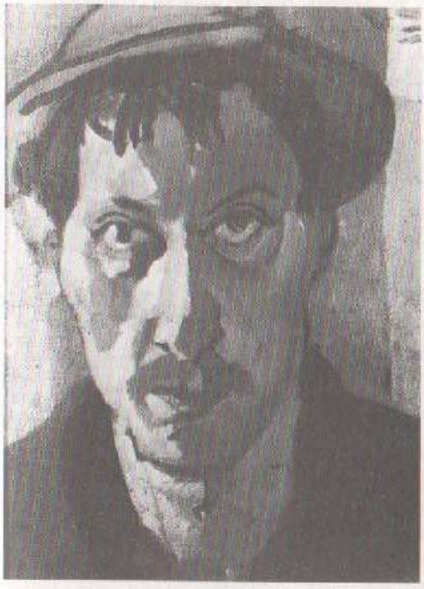
1912'de Delaunay, yalnızca renkten devinim ve ritm yaratmak için nesnelerin biçimlerini soyutladı. Konuları hemen hemen artık anlaşılmayan resimleri, karşıt renklerin saydam katmanlarından oluşuyordu. Ana konusunu modern yaşamdan —hava gemileri, uçaklar, Eyfel Kulesi, futbol gibi— alan Delaunay, 1912'den sonra karşıt renkleri çember biçiminde düzenlediği 'çark' resimlerinde soyut çözümlere erişti. 1913'de Apollinaire ile Berlin'e giderek iki büyük karma sergi düzenledi.

DELAUNAY-TERK Sonia (Ukrayna 14.11. 1885). 1890 yılından sonra Sonia, St. Petersburg'da büyüdü ve sanat eğitimine burada başladı. 1903'de Karlsruhe'ye gitti ve iki yıllık çizim çalışmalarını tamamladı; bu çalışmalarını 1905'de Paris'de Académie de la Palette'de sürdürdü. Burada Ozenfant ve Dunoyer de Segonzac ile tanıştı. Van Gogh ve Gauguin'in etkisinde kalarak arınmış renk yoluyla kendi dışavurum üslubunu aradı ve Fovizme yakınlaştı. 1906 ve 1907'de Finlandiya'da resim yaptı. 1908'de, galerisinde bir sergi açtığı Alman yazarı ve sanat koleksiyoncusu Wilhelm Uhde ile evlendi. Delaunay ile 1907'de karşılaştı; 1909'da onunla birlikte yaşamaya, çalışmaya karar verdi. 1910'da Delaunay ile ev-

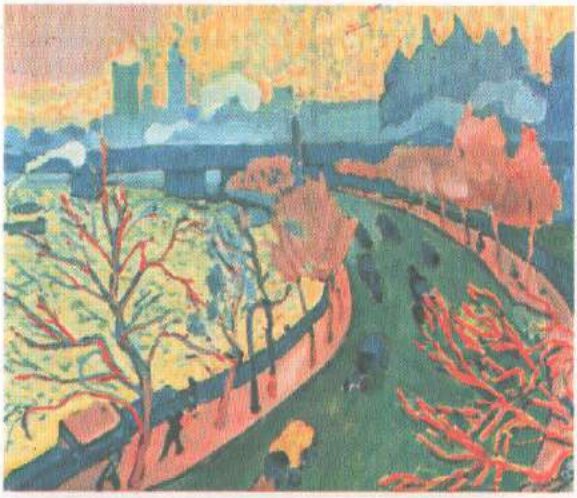
lendi ve sanatı artık onun etkisinde kaldı. Delaunay'ın soyut-geometrik üslubunu yalnız resimde değil, uygulamalı sanatlarda da başarıyla kullanarak halı, kitap cildi, mobilya, ev içi ve giysi tasarımları yaptı. Yine de Delaunay'ın etkisi altında kalmadan önce verdiği yapıtlarla sanatçı olarak takdir kazandı. Berlin'de 1913'de ilk sonbahar *Salon*unda yirmi yapıtını sergiledi.

DERAIN André (Chatou, 10.6.1880-Chambourcy, 8.9.1954). Derain'in annesi ve babası onun ya bir subay ya da mühendis olmasını istiyorlardı. Paris'te Chaptal Lisesi'ne sonra da Madencilik Okulu'na gitti. On beş yaşındayken Chatou'da oturan bir ressamdan az da olsa sanat eğitimi almıştı bile. Daha sonraları geliştireceği çok sevdiği konu olan doğa görünümü resimlerine böylece başlamış oldu. 1898'den 1900'e değin Académie Carrière'e gitti, burada Matisse ile tanıştı.

Ama, Vlaminck ile karşılaşması, onun için çok daha önemli oldu. Birlikte Chatou'da bir atölye kurdular. Vlaminck'in güçlü esini, Derain'i Ekspresyonizm yoluyla katışıksız renkler kullanmaya yöneltti. 1901'de Beckheim-Jeune Galeri'nin düzenlediği bir Van Gogh sergisi Derain'i çok etkiledi. 1901-1904 yıllarında, askerlik görevi yapmak zorunda olduğundan, bu dürtülerin doğrultusunda gidecek zamanı olmadı. Dönüşünde 1905 yazında birlikte Collioure'da çalıştığı Matisse'i örnek aldı. Daha önce de sözedildiği gibi,

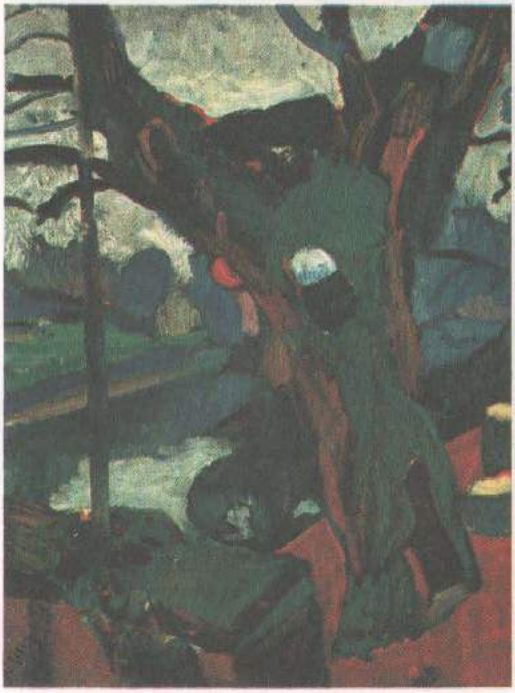


ANDRÉ DERAIN: *Devrik Şapkayla Kendi Portresi.* 1905.



ANDRÉ DERAIN: *Westminster Köprüsü.* 1905.

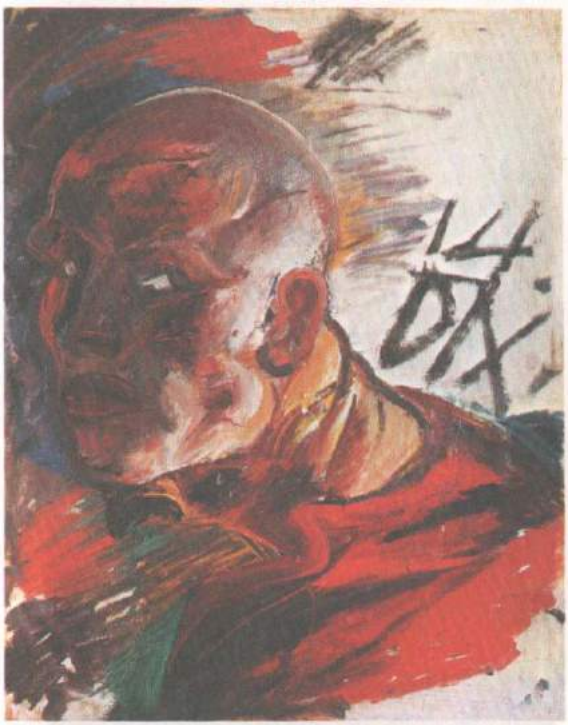
ANDRÉ DERAIN: *Yaşlı Ağaç.* 1905.



Derain, Van Gogh'a ve Neo-Empresyonizme yabancı değildi. Sezgisini kullanarak, bu örneklerden yaptığı doğa görünümlerine uyumlu ve süsleyici dışavurum biçimini bulması için, ona yalnızca birkaç ipucu gerekiyordu. Bu tür resimlerini 1905'de *Salon d'automne*'da sergiledi. 1905 ve 1906'da Londra'ya gitti. 1906 yazında L'Estaque'da resim yaptı. Artık renkleri geniş alanlar kaplayarak birleşiyor ve güçlü dışçizgilerle sınırlanıyordu. Duygudan biçimsel yapıya giden bir yol arıyordu kendine. 1907'de Picasso ile dostluk kurdu ve Kahnweiler Galerisi ile bir anlaşma yaptı.

1909'da Carrière-Saint-Denis'de Braque ile, 1910'da Cadaquès'de Picasso ile resim yaptı. Bu, Derain'in Fovizmden uzaklaşmasının ve indirgenmiş renge doğru dönüşünün başlangıcıdır. Yine de Derain, ışığın kırılmasını ve hacimlerin yalınlaşmasını Cézanne'ın ötesine götürecek Kübizm yolunda kısa bir süre arkadaşlarını izledi, ama yüzeyin sürekliliğinin korunmasına da sadık kaldı.

Otto Dix: *Asker Olarak Kendi Portresi.* 1914.



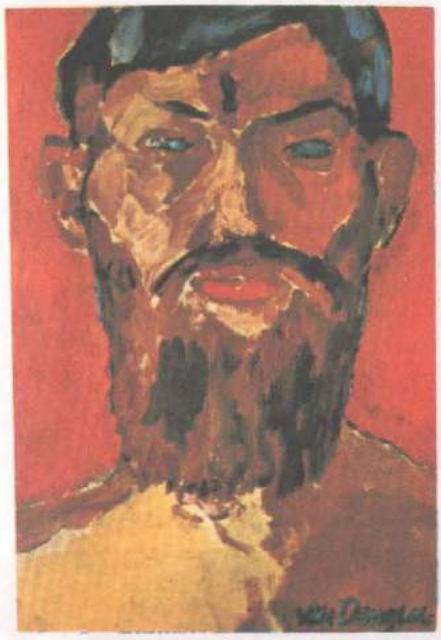
DIX Otto (Untermhaus, Thüringen, 2.12.1891 -Singen, 25.7.1969). Dix, bir iç mimar olarak Gera'da 1905-1909'da çıraklıkla işe başladı. Sanat ve El Sanatları Okulunda eğitim yapmak üzere Ekspresyonizmin merkezi olan Dresden'e gitti. 1914'e değin orada kaldı, *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* ve Fütürizmden esinlendi. 1913'deki Van Gogh'un sergisinden derin bir şekilde etkilendi ve bunu yapıtlarında dolaysız biçimde özümledi.

Savaşın çıkmasıyla Dix gönüllü olarak askerlik görevi yaptı. Bir dönemin bitişini ve birçok sanatçının savaşın sonucunda umduğu kentsoylu toplumun çöküşünü yaşamak istiyordu. Abartılmış Ekspresyonist renklerle asker resimleri yapıyor ve kendini Mars (Savaş Tanrısı) olarak betimliyordu. Sayısız çizimlerinde ve guaj resimlerinde cehennemi savaş olaylarını yalnız belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de beceriyordu. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritm, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıydı. Bu nedenle, Fütüristlerin amaçlarının doruğuna Dix'in savaş resimleriyle ulaştıkları doğru bir sözdür.

1919'da Dix, çalışmalarını Dresden Akademisi'nde sürdürdü ve "Grup 19"un kurucu üyelerinden biri oldu; amaçları "çevremizdeki yeni dünya için yeni bir anlatım dili araştırmak"dı. Dix, çalışmalarını savaş deneyimleri çevresinde sürdürüyordu. Bununla birlikte, savaşın sonunda sadece kötülük ve korkunçluğun başarıya ulaştığını anlayınca, yücelmiş coşkusu yok oldu. Bu, tarafsız ve ağırbaşlılıkla karşılanması gereken yeni gerçekti. Bunun üstesinden gelmek için Dix, gerçeğe benzerliğe döndü.

DONGEN Kees van (Delfshaven, Rotterdam yakınları 26.1.1877-Monako 1968). Önce endüstri tasarımcısı olmak için bir uygulamalı sanatlar okulunda okudu; ama duygusal yaradılışı resim yapmaya çok daha uygundu. 1895'de gemi kamarotu olarak Amerika'ya gitti ve *Rotterdam Nieusblad*'da ressam olarak çalıştı. Van Dongen, 1897'de Paris'e geldi. Birçok dergileri, bu arada *Assiette au Beurre*'ü resimledi. Çizim tekniğinde Steinlen, Forain ve Toulouse-Lautrec'i örnek aldı. 1905'de Bateau-Lavior'da bir atölye kurarak Picasso'nun komşusu oldu.

Sonradan Fovizme dönen tüm öteki ressamlar gibi, Van Dongen de önce bir Empresyonist



KEES VAN DONGEN: *Kendi Portresi.* 1903.

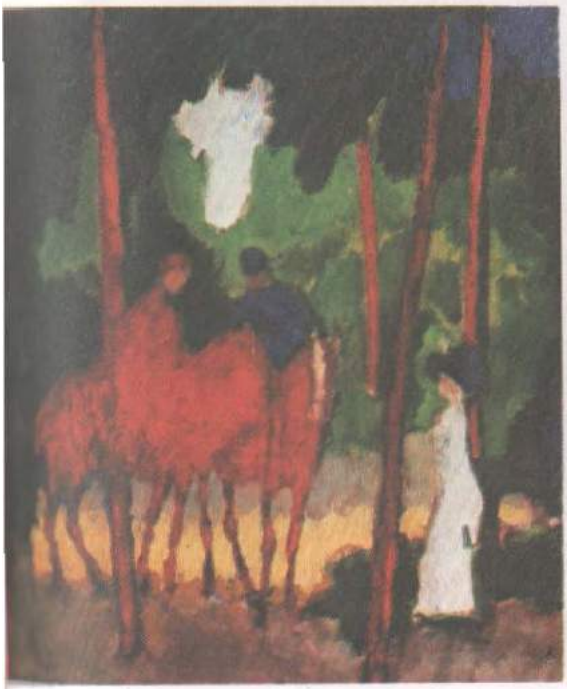
aşama geçirdi, bu dönemde genellikle doğa görünümü resimleri yaptı. Bu resimlerin özelliği, Van Gogh'dan esinlenmiş yoğun boya tabakaları oluşturan kalın fırça vuruşlarıyla yapılan donuk renkli, özgür düzenlemeler olmalarıdır. 1904'de Van Dongen *Salon des Indépendants*'da sergi açtı ve Vollard'da büyük bir kişisel sergi düzenledi. Kendi başına karşıt renk yöntemini buldu, bu onu Matisse'in çevresine bağladı. Matisse ile birlikte 1905'de *Salon d'automne*'da sergi açtı. Aynı yıl, renk uygulaması daha geniş yüzeyleri kaplamaya, dış çizgileri daha belirgin olmaya başladı.

1906'da başlayarak kesintisiz renkler resimlerini koşullandırmış ve 1913'den sonra da bu renk-



KEES VAN DONGEN: *Kadın ve Sütunlar.* 1908.

KEES VAN DONGEN: *Bois de Boulogne'de Biniciler.* 1906 dolayları.



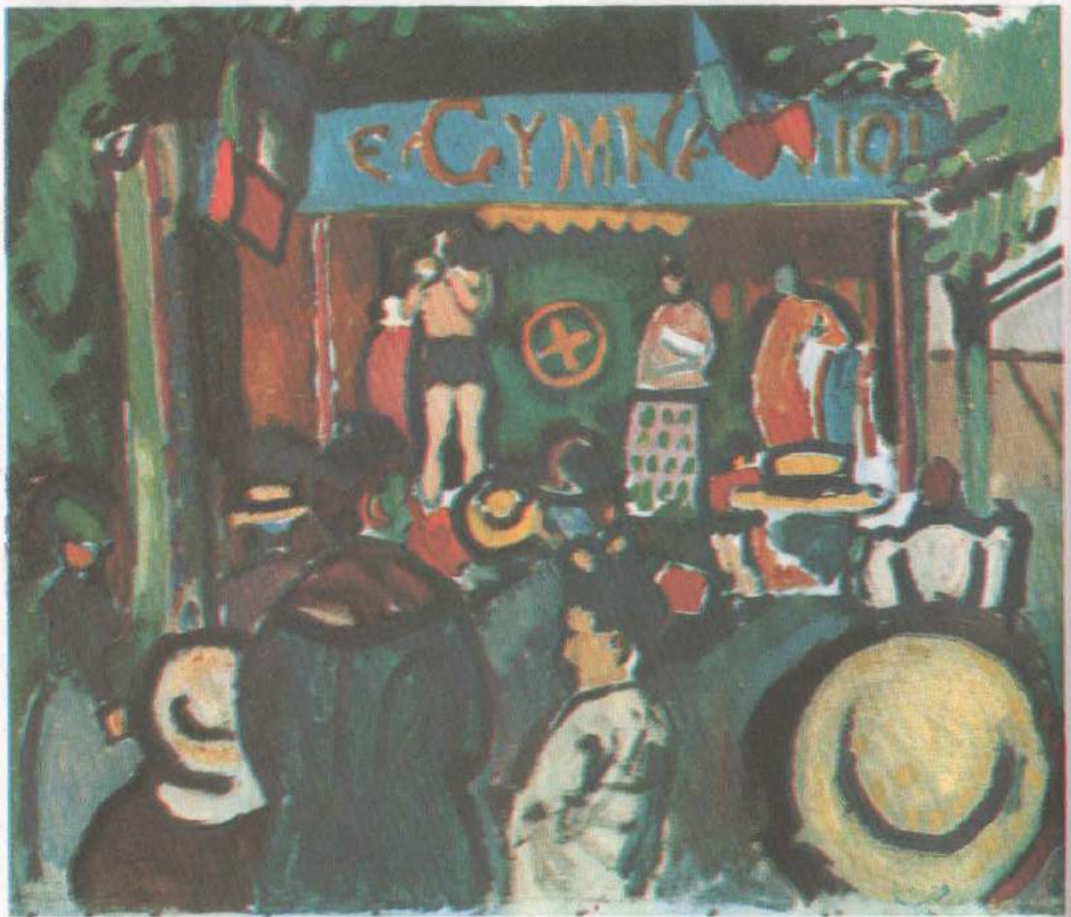
leri bilinçli olarak kullanmıştır. Van Dongen Fovizme ilk dönen kişi ve ona uzun süre bağlı kalanlardan birisidir. Çünkü, öncelikle sanatsal sorunlarla ilgilenmek değil, renk izlenimleri ver-

mek kaygusundaydı. 1907'de Kahnweiler Galerisiyle bir anlaşma imzaladı ve 1908'de Dresden'de *Die Brücke*'nin üyesi oldu.

Özellikle kadın resimleri —dans eden, çıplak, portre— yapmıştır. Bunlar, sanatçıyı fiziksel olarak büyülemiş, ama ruhsal olarak ilgisini çekmemiştir. Bu nedenle figürlerini, boş bir mekânın önündeki ön kesite yerleştirdi. Fakat, çok geçmeden dürtüsünü ve iç dinamizmini yitirdi. O denli yüzeysel resimler yapmaya başladı ki, 1913'de *Salon d'automne*'a gönderdiği bir çıplak resmi, polis tarafından ahlâk dışı bulunarak kaldırıldı. Çok geçmeden de van Dongen, modaya uygun biçimde portreler ve çıplak kadın resimleri yapan ve en çok aranan bir ressam oldu.

DUFY Raoul (Le Havre, 3.6.1877-Forcalquier, 23.3.1953). Dufy on dört yaşında bir kahve dışalımcısının yanında çıraklık yaparken, aynı zamanda 1892'den başlayarak belediye sanat okulunda gece eğitimini sürdürdü. Öğretmeni Charles Lhuillier'di. Burada Otto Friesz ve Georges Braque ile tanıştı. 1900'de Le Havre'dan aldığı burs ona çalışmalarını Güzel Sanatlar Okulu'nda sürdürme olanağı sağladı. Friesz de orada Bonnat'nın atölyesinde çalışıyordu. Dufy, gördüğü öğretim için değil, modeller ücretsiz olduğundan 1904'e değin burada kaldı. Picasso'nun etkisi altında Paris doğa görünümleri ve bazı noktalarda Boudin'e borçlu olduğu kumsal resimleri yaptı. 1902'de Berthe Weill'in galeri-

RAOUL DUFY: *Fuar*. 1906.





RAOUL DUFY: *Trouville'de Afişler.* 1906.

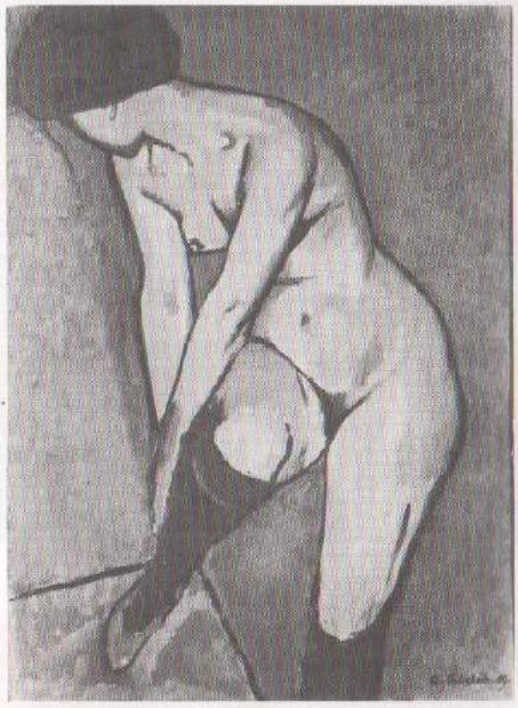
sinde Matisse ve Marquet ile tanıştı; 1903'de *Salon des Indépendants*'da ilk sergisini açtı.

Dufy, Matisse tarafından Empresyonist Realizmden uzaklaştırıldıktan sonra, katışıksız renklere döndü ve aynı amacı güden ressamların düş gücüne doğru yöneldi: bunlar arasında ona en yakın olan Marquet idi.

1904'de Fécamp'da, 1906'da Trouville'de Marquet'le birlikte resim yaptı. 1905-1906'da Falaise'de Friesz ile, Durtal'de de Braque ile birlikteydi. Yüzeysel aydınlığın üstesinden gelmek için rengin gücünü yoğunlaştırdı. "Görmediğimiz bir nesne dünyası yaratmak gerektiğine" inanıyordu. Bunun için de yalnız dışçizgileri yalınlaştırmakla kalmayan, dışavurumcu biçimi özetleyen bir çizim tekniği buldu.

1906'da Berthe Weill'ın galerisinde ilk kişisel sergisini ve yine ilk kez *Salon d'automne*'da bir sergi açtı. 1908'de L'Estaque'a Matisse'i görmeye gitti. Cézanne'ın resimlerinin etkisinde Dufy'nin biçimi de tümüyle değişti. Alaşımsız rengi bıraktı ve Kübizmin kurgu sorunlarıyla ilgilendi. Bununla birlikte, Kübizmin katılığı, onun ışıklı canlı yaradılışıyla ters düştüğünden, bu aşama onun için yalnızca bir geçiş dönemidir. 1909'da Friesz ile Münih'e gitti, bu onu Alman Ekspresyonizmiyle kısa da olsa bir ilişki kurmaya yöneltti.

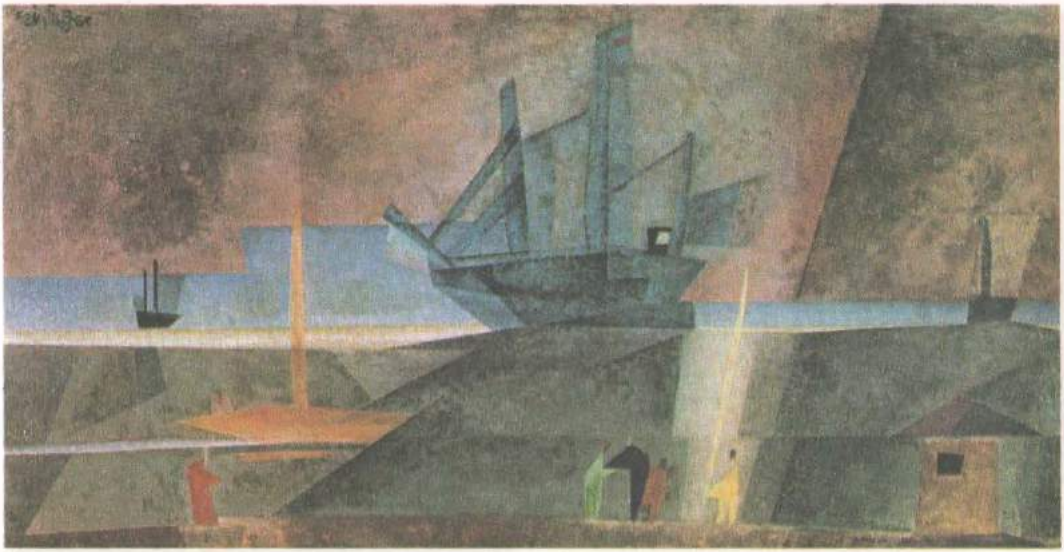
ERBSLÖH Adolf (New York, 27.5.1881-Irschenhausen, Münih yakınları 2.5.1947). Annesi ve babası Alman olan Erbslöh, New York'da doğdu ve Wuppertal'de yetişti. 1910'da portre ressamı olmak amacıyla Karlsruhe Akademisi'ne gitti. Burada Alexander Kanoldt ile arkadaş oldu.



ADOLF ERBSLH: *Jartiyerli Çıplak.* 1919.

1904'de Münih'e taşındı ve Akademi'de Herterich ile çalıştı. Erbslöh, Art Nouveau, Noktacılık (Pointillisme), Van Gogh ve Cézanne'ın doğrultusunda bir gelişim gösterdi. 1909'da 'Yeni Münih Sanatçılar Birliği'nin kurucu üyesi, Kandinsky ve Marc'ın çekilmelerinden sonra da başkanı oldu. Jawlensky ile dostluğu Erbslöh'ün sanatı açısından önemlidir. Jawlensky'nin paletini renkleri biraz daha ağırlaştırarak benimsemiş; onun, figürleri kesiksiz bir dış çizgi ile çevirme tekniğini de uygulamıştır. Erbslöh'ün resimlerindeki oldukça kısır görünümlü düzenlemeler, Kübizm etkisinde daha da katı bir yapısallık içine düşmüş, savaş sonrasında bu resimler 'Yeni Nesnelcilik Akımı' kapsamına girmiştir.

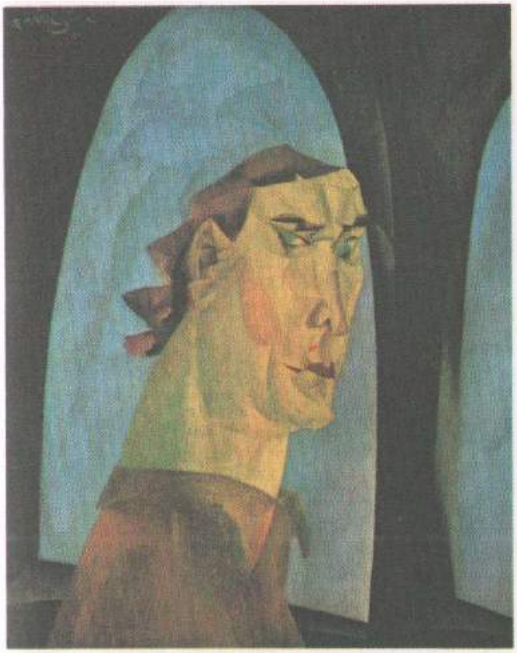
FEININGER Lionel (New York 17.7.1871-New York 13.1.1956). Feininger kendisini özellikle Ekspresyonist olarak adlandıran birkaç sanatçıdan biridir. Onun için resim 'yüceltilmiş dışavurumculuğun en son ulaşım noktası'dır. Avrupa'ya 1887'de gelen Feininger, ilk kez Hamburg Sanat ve El Sanatları Okulu'nda, sonra Berlin Akademisi'nde ve 1892-1893'de Paris'de Colarossi'nin atölyesinde sanat eğitimi gördü. 1894'



LYONEL FEININGER: *Irmakta Düş*. 1937.

LYONEL FEININGER: *Bisikletçiler*. 1912.

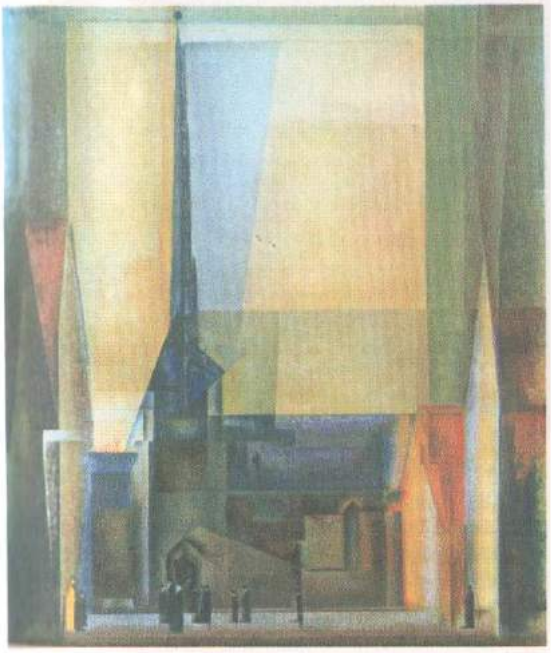




LYONEL FEININGER: *Kendi Portresi*. 1915.

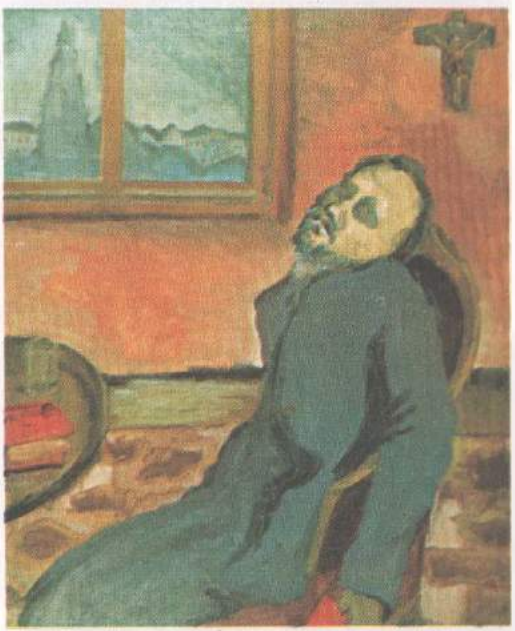
den sonra Berlin'de birçok taşlamacı gazetede karikatürist olarak çalıştı. Amerika'ya değin ya-

LYONEL FEININGER: *Gelmeroda IX*. 1926.



yılan başarısı olağanüstüydü ve çok geçmeden Berlin'in en iyi sanatçısı sayılmaya başlandı.

Ancak, 1905'den sonra, bu ünü ona artık doyum vermedi. Weimar ve Thuringia'da doğa görünümü resimleri yapmaya başladı, sonra yaptığı resimlerin konuları için bunlardan yararlandı. 1906'da Paris'de Colarrosi'ye döndü ve burada Matisse'in izleyicilerinin çevresine girdi. 1908' de Berlin'e dönerek artık düşsel figürlü resimlerini üretmeye başladı. Bu resimler onun Fovizme olan ilgisini ortaya koyar. 1911'de yeniden Paris'e gitti ve orada, Kübizm'in yardımıyla, kendi sanat düşüncesini açıklayacak bir yol buldu. Ama, amacı parçalara bölme değil, anıtsallık ve yoğunlaştırmaydı. Resimlerinin pürüzsüz, duru yapısı bir ritm, biçim, derinlik ve renk bütünlüğünü besliyordu. 1912'de Feininger, *Die Brücke* sanatçılarıyla tanıştı ve Schmidt-Rottluff, Heckel ve Kubin ile arkadaş oldu. 1913'den sonra yeniden Thuringia'da resim yapmaya başladı. Artık kendine özgü konuları işliyordu: doğa görünümleri, mimari eserler. Onun için mimarlık, bir düzen simgesi ve anlatım diline kavuşması



EMİL FİLLA: *Bir Adamın Portresi*. 1907.

gereken etkin bir tinsel güçtü. 1917'de Herwarth Walden, *Der Sturm* Galerisinde yüz on bir yapıtla Feininger'in ilk karma sergisini düzenledi ve onun sanatçılığının tanınmasını sağladı. 1919'da Bauhaus'a birinci müdür olarak atandı.

FILLA Emil (Chropyné, Moravya, 4.4.1882 Prag, 7.10.1953). 1903'den 1906'ya değin Filla, Prag'daki Akademi'de eğitim gördü. 1906'da Prag'da açılan Münih sergisi onun bir takım kararlar almasında etkin oldu. Münih, Filla'nın tutkulu, hemen hemen katışıksız dışavurumcu gücünde başarılı olma çabalarının temelini hazırladı. 1907'de Prag'da ilk öncü sanat merkezi *Acht* grubunun kurucularındandı. 1907-1914 yılları arasında defalarca Fransa, İtalya ve Almanya'ya gitti ve buralarda birçok sergilere katıldı (1912'deki Köln'deki Sezession sergisi gibi). 1911'de sanatçıların üslupları için benzeşik bir temel geliştirmek amacıyla Kübizm adına oluşturdukları 'Plastik Sanatçılar Grubu'na üye oldu. Bundan sonra, Filla'nın oldukça gösterişli resimlerinde Picasso başlıca etken oldu ve Filla Kübizmin tüm aşamaları boyunca onu izledi.

FRIESZ Emile Othon (Le Havre, 6.2.1879-Paris, 10.1.1949). 1892'de Friesz, henüz bir ortaokul öğrencisiyken Le Havre'da belediye sanat kolejinde akşam derslerine gidiyordu. Burada Dufy ve Braque ile tanıştı. 1898'de Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda okumak için burs kazandı ve Bonnat'nın atölyesine girerek 1904'e değin çalıştı. 1907'de Picasso ve Guillaumin ile tanıştı ve onların etkisinde Empresyonizme döndü. 1903'de yaptığı resimleri *Salon des Indépendants*'da, 1904'de yaptığı resimleri de *Salon d'automne*'da sergiledi. 1904'de Matisse'in etkisine girdi ve kendini katışıksız çalışmalarına adadı. Güney Fransa'ya yaptığı geziler, Fovizm doğrultusunda gelişmesini hızlandırdı. 1904'de Chasis'de, 1905'

EMİLE-OTHON FRİESZ: *Yeşil Kanepedeki Kadın.* 1927.





EMİLE-OTHON FRİESZ: *Fernand Fleuret'in Portresi.* 1907.

de La Ciotat'da, 1906'da Dufy ile Falaise'de ve Braque ile Antwerp'te ve 1909'da yine Braque ile yine Le Ciotat'da resim yaptı.

1906'da Druet Gallery ile bir anlaşma yaparak yapıtlarının sorumluluğunu buraya verdi. 1909'da Dufy ile Münih'e gitti, katışıksız renkten uzaklaştığını ortaya çıkaran, katı yapılı kent görünümleri yaptı. Friesz, hiçbir zaman çarpıcı karşıtlıklar aramadı. Renkleri her zaman göreceli olarak ölçülüydü. Eğimli dış çizgilerle belirlenmiş biçimleri geleneklerle olan bağlantılarından tümüyle kurtulamamışlardı. Cézanne'ın etkisi altında belirgin bir değişim geçirdi. Bu konuda Friesz şunları demektedir: "1908 yılı benim için 1904'de başlayan katışıksız denen rengin gözleminin sonunu belirler. Renk, tual üstündeki egemenliğini yitirdi. Işık ve hacimde biçim yeniden ortaya çıktı."

GONCHAROVA Natalia (Torino, 4.6.1881-Paris, 17.10.1962). Zengin bir mimarın kızı olan Natalia Goncharova, Moskova'da okudu. 1896'dan sonra Akademi'ye gidip bir yontucunun atölyesine girene değin, tarih, hayvanbilim, bitkibilim ve tıp öğrendi. Kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıydı. 1900'de Akademi'de Michael Larinov ile tanıştı, 1902'de Akademi'yi bıraktı.



NATALİA GONCHOROVA: *Yeşil ve Sarı Orman*. 1912.

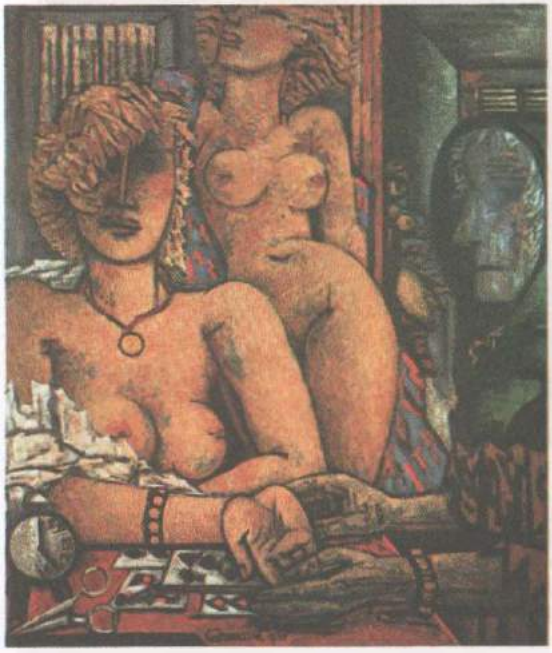
Bundan sonra ikisinin sanatı birbirine koşut yollarda gelişti. 1903-1906'da Goncharova, Empresyonist ve parçacı (divisionist) resimler de yaptı, bunları 1906'da Paris'de 'Rus Sanatı' sergisinde gösterdi. 1911'e değin, Larinov'un yanında ilkelcilik (Primitivism) doğrultusunda ürünler verdi ve hem Münih'de *Der Blaue Reiter* sergisine, hem de Berlin'de ilk Alman sonbahar *Salon*una katıldı. 1913'de Kübik Ekspresonizmin Rusya'ya özgü biçimi olan Rayonizmi soyut sanat ala-



MARCEL GROMAIRE: *Paris: Ile de la Cité.*

nına soktu. Aynı yıl, tiyatroda çalışmaya başladı ve Diaghilev ile tanıştı, 1929'a değin onun giysi ve dekorlarının tasarımcılığını yaptı. 1914' de Moskova'da iki yüz kırk dokuz yapıttan oluşan bir retrospektif sergi düzenledikten sonra, Larinov ile birlikte Paris'e taşındı.

MARCEL GROMAIRE: *Elin Çizgileri.* 1935.



GROMAIRE Marcel (Noyelles-sur-Sambre, 24. 7.1892-Paris, 11.4.1971). Gromaire, bir Fransız baba ile Belçikalı bir annenin oğluydu. Paris'e hukuk okumaya geldi. Aynı zamanda çeşitli sanat okullarına gitti, bunlardan biri Le Fauconnier tarafından yönetilen *Académie de la Palette* idi. İki yıl sonra, eğitimini sürdürerek kendini tümüyle resme adadı. Cézanne ve Fovizmden başlayarak Matisse'in çevresiyle ilişki kurdu. İlk sergisini 1911'de *Salon des Indépendants*'da açtı; 1914-1916'da Birinci Dünya Savaşı'na katıldı, Somme'da yaralandı ve 1919'da Paris'e döndü. Bundan sonra, Gromaire Léger'nin etkilerini özümledi ve 1920 dolaylarında deneyimlerinden, açıkça Flaman özellikleri gösteren, anıtsal, ağırbaşlı dışavurumcu üslup doğdu. Doğa görünümleri, işçiler, köylüler ve çıplaklar onun çok sevdiği konulardı; bu konular üzerine süsleyici, figürlü ve plastik öğelerin birleşmesiyle bütünleşmiş büyük resimlerini yarattı.



ERICH HECKEL: *Kendi Portresi.* 1917.

HECKEL Erich (Döbeln, Saksonya 31.7.1883 -Konstanz Gölü üzerinde Hemmenhofen, 27.1. 1970). Heckel ve Schmidt-Rottluff, 1901'de Chemnitz'de ortaokuldayken arkadaş olmuş, birlikte çizmeye ve boyamaya başlamışlardı. 1904'de Heckel, mimari eğitimi görmek üzere Dresden'e gitti, Kirchner ve Bleyl ile tanıştı, 1905'de onlarla ve Schmidt-Rottluff ile birlikte *Die Brücke* grubunu kurdu. Aynı zamanda, kendini tümüyle resme adamak için mimarlık çalışmalarını bıraktı.



ERICH HECKEL: *Yatan Kadın.* 1909.

Arkadaşlık ve sanatsal yöndeşlik konusunda çok kesin kavramları olan Heckel, bu grubun bağlayıcısıydı ve onların yöneticisi olarak pratik bir örgütleyici oldu. 1906'da Nolde ve Pechstein'ın da katıldığı bu grubun çalışması, herşeyin ötesinde, Van Gogh'un yakından incelenmesi anlamını taşıyordu. Bu inceleme kendini grubun etkin resim üslubunda belli ediyordu.

Bununla birlikte, Heckel çok geçmeden salt içgüdüden doğan resmin kendisini biçim bulmaya götürmediğini anladı.

1907 yılı yazında Schmidt-Rottluff ile ilk kez Kuzey Denizi'nde Dangast'a gitti. Doğanın özgün durumundan edindiği deneyimler Heckel'in aydın disiplini ile birleşerek, onu 1908'de ulaştığı görkemli üsluba götürdü.

1909 ilkbaharında İtalya'ya bir gezi yaptı; yazı Kirchner ile birlikte Moritzburg Göllerinde geçirdi ve sonbaharda Schmidt-Rottluff'a konuk oldu. İtalya gezisi, onun biçimlerine bir açıklık getirdi. Eğilmezlik, yalınlık ve yoğunlaşmış duyarlığa varmak yolunda kendisini pekiştiren Etrüsk Sanatı'ndan özellikle etkilendi. 1910'da *Die Brücke*'nin özgün tekdüze üslubu yine Heckel tarafından yetkinleştirildi. Keskin, açık dış çizgilerle betimlenmiş renk alanları, birbirlerinin içinden geçerek, tümüyle yoğun ve dingin düzenlemeler oluşturdular. Ancak, Heckel'in yoğunluğu katı, yavan ve tuhaf bir biçimde sert kaldı. Dangast'ta ve Moritzburg Gölleri kıyısında geçirdiği tatil sırasında, doğa ve kent görünümleri, çıplaklar, banyo yapan figürler ve konser salonu sahnelerini içeren yapıtlar verdi. 1911'de Heckel, Baltık'da Jawlensky'nin de çalışmakta olduğu Prerow'da resim yaptı.

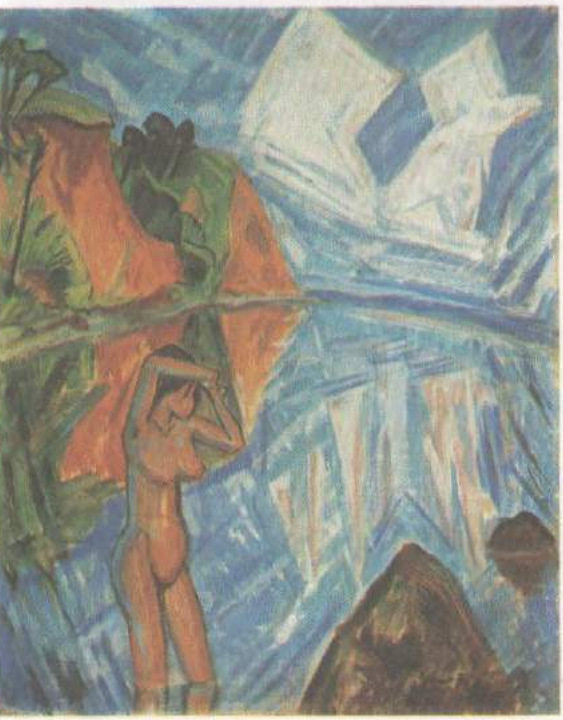
Aynı yılın sonbaharında arkadaşları gibi Berlin'e taşındı, burada Otto Mueller'in atölyesini devraldı. Bu değişiklik, onun sanat amaçlarında bir duraklamaya sebep olmamıştır. Kirchner gibi, kentin dinamizmi ile ilgilenmedi; bundan sonra, o dönemin etkisinde olmayan eğilimlere yöneldi. İlgisini çeşitli doğa görünümlerine, mev-



ERICH HECKEL: *Beyaz Sirk Atları.* 1921.

simlerin birbirini izlemesine, ayrıca insanların arayışları, sevinçleri ve acılarındaki davranışlarına yöneltti. Resimleri insanların sevecenliğinden kaynaklanıyordu.

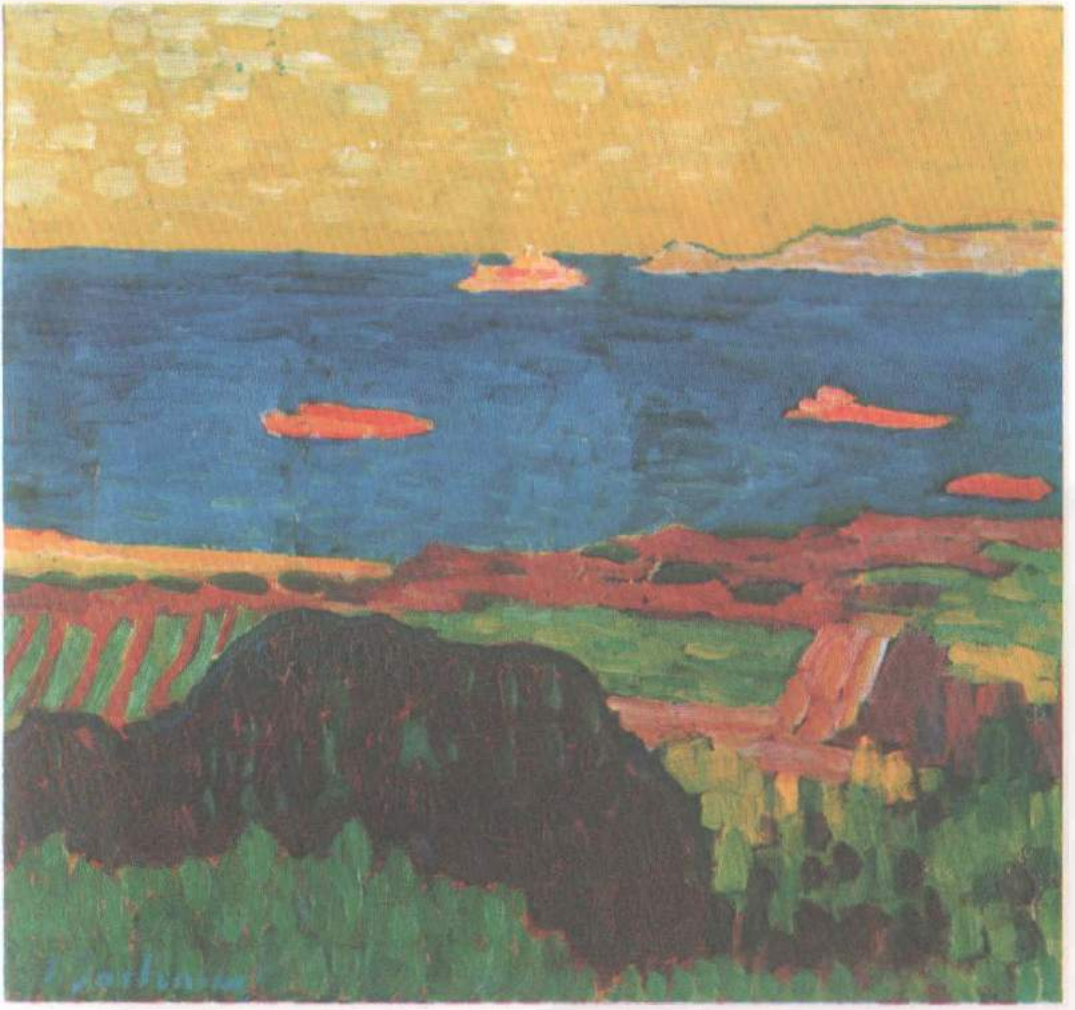
1912 yılı Heckel'e, örneğin Macke ve Marc gibi, birçok kişiyle tanışma ve Feininger ile arkadaş olma olanağını getirdi. Bu senenin en önemli olayı, Heckel ve Kirchner'in Köln kilisesini süsledikleri Köln Sezession'unun sergisiydi. 1913'de *Die Brücke* dağıldı. Aynı yıl, Heckel ilk kişisel sergisini açtı. Resimlerinde nesneleri dingin bir denge içinde sıralama konusunda ilerleme gösterdi. Bundan sonra, bulgularını Kübizmden sıyırarak köşeli, sanki birbirinden ayrılmışcasına parçalı bir yapıya dönüştürdü; bu da onun ışığı özgün bir biçimde betimlemesini sağladı. Yansımaları kristale benzeyen biçimlerde resmederek oluşturduğu 'gözle görünür' atmosferin yar-



ERICH HECKEL: *Saydam Gün.* 1913.

dımıyla gökyüzü, yeryüzü, su ve insanı tek bir anlatım örgesinde birbirleriyle kaynaştırdı.

1914'de Heckel, gönüllü olarak askerlik görevi yaptı ve 1915'de yaralılara bakmak için Flanders'e atandı. Burada Beckmann ile tanıştı ve Ensor ile arkadaş oldu. Heckel ve Beckmann, öteki sanatçılarla birlikte görevlerini günaşırı sanat çalışmaları yapmalarına olanak sağlayacak



ALEXEI VON JAWLENSKY: *Akdeniz Kıyısı*. 1907.

bir biçimde düzenleyen sanat tarihçisi Walter Kaesbach'ın yönetimi altındaydılar. 1918'de Heckel Berlin'e döndü. Sanatını özenle ve emekle oluşturduğu konular çerçevesinde geliştirdi, resimlerinde kalıcı ve evrensel olanı betimlemeye çalıştı.

JAWLENSKY Alexei von (Kuslovo, 13.3.1864 -Wiesbaden, 15.3.1941). Bir Rus albayının oğlu olarak doğan Jawlensky'nin yazgısı kuşkusuz asker olmaktı. 1877'de Moskova'da Harp Okulu'na ve 1882'de Alexander Askeri Akademisi'ne girdi. 1884'de Moskova'da bir piyade alayında teğmen oldu. Ressamlarla ilişki kurdu ve Tretyakov Galerisi'ndeki resimleri kopya etmeğe başladı. 1887'de St. Petersburg'daki Akademi'ye kabul edilmesi için başvurdu. Parasal nedenlerle askerliği bırakamadığından, St. Petersburg'a atanmak zorundaydı, 1889'da bunu başardı.

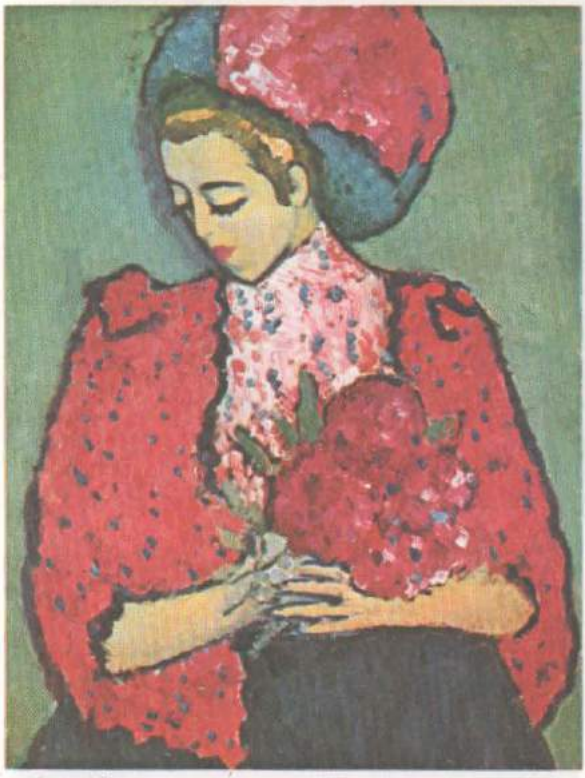
1890'da Rusya'nın o dönemde en önemli sanatçısı Ilya Repin ile tanıştı. Ilya Repin, Jaw-

lensky ile Marianne von Werefkin'i tanıştırdı. Werefkin, onun özel öğrencisiydi ve oldukça ünlü bir ressamdı. Jawlensky, 1896'da yüzbaşı olduktan sonra ordudan ayrıldı ve Werefkin ile Münih'e yerleşti. Azbe Okulu'na gittiler ve burada Kandinsky ile tanıştılar. Kısa bir süre sonra



ALEXEİ VON JAWLENSKY: *Kendi Portresi.* 1912.

ALEXEİ VON JAWLENSKY: *Şakayık Çiçekli Kız.* 1909.



Jawlensky, kendine uyan tek anlatım yolunun renk olduğunu anladı; rengi kullanırken uyumlu etkiler elde etmeyi amaçladı.

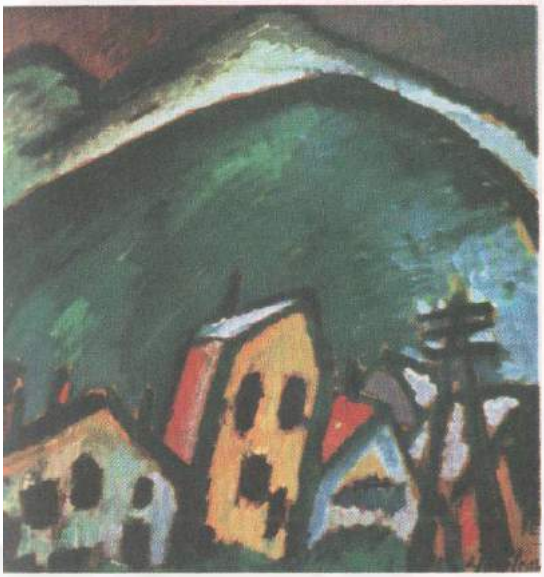
1903'de Normandiya ve Paris'e gitti. Münih ve Berlin Sezession'u tarafından düzeulenen sergilere katıldı. Renklerle oluşturduğu devinim ortamını kullandığı çalışmalarında Van Gogh'u örnek aldı ve 1904'de bu Hollandalı'nın bir resmini satın aldı. 1905'de Bretanya'da parlak renkli, kaba noktacılık üslubunda resimler yaparak bunları aynı yıl Fovlarla birlikte *Salon d'Automne*'da sergiledi. Rengin bir nesneyi betimlemek için kullanılmadığını, nesnenin, sanatçının duygularını ve "nesnelerin özünü" ortaya koyan bir renk yapısı için olanak sağladığını anladı. "Olmadan var olan nesneleri yapmak için" renkler, uyumsuzluklar tarafından kesilen bir uyumda birleştirilmelidir. Bu konu, Jawlensky'nin Matisse ile



ALEXEİ VON JAWLENSKY: *Son Işık.* 1918.

tanıştıktan sonra tanıdığı Fovların amacına tam olarak uygun düşmektedir.

1906'da Jawlensky, *Salon d'Automne*'da yeniden sergi açtı ve 1907'de Matisse'in atölyesinde çalışmak için Paris'e geri döndü. Münih'te aynı yıl Kandinsky ile dostluğunu yeniledi. 1908 yazında resim yapmak için birlikte Murnau'ya gittiler. O yaz, Jawlensky katı olmayan düzenlemelerle heybetli doğa görünümleri yarattı. Dış



ALEXEİ VON JAWLENSKY:
Oberstdorf: Kış Görünümü. 1912.

çizgileri koyu renkle belirlenmiş parlak renk alanları, iki boyutlu bir yapı oluşturdu. Bu resimler, yine aynı günlerde yaptığı ölü doğa resimleri gibi, boyutsuz ve öyküsüzdür. Konular birbirleriyle değiştirilebilir ve hemen hemen tek başlarına hiçbir anlamları kalmamıştır. Biçim, dış dünyanın izlenimleri ve sanatçının iç dünyası arasındaki bileşimden ortaya çıkmıştır. Jawlensky'nin, portrelerini yetkinleştirmek için daha uzun bir süreye gereksinimi vardı; figürlü resimlerindeki nesneleri yalınlaştırmada ise daha 1911' den itibaren başarı kazandı. Gözlerin egemen öğe olduğu baş giderek önem kazandı. Biçim böylelikle anıtsal ve simgesel oldu.

1909'da Jawlensky Münih Yeni Sanatçılar Derneği kurucu üyelerinden biriydi ve Kandinsky ile Marc'ın çekilmelerinden sonra da üyeliğini sürdürdü, bu nedenle Münih'teki *Der Blaue Reiter* sergilerine katılmadı. Bu durum kişisel ya da sanatsal düzeyde bir kopukluğu belirtmez. 1911' de Jawlensky son kez Paris'e bir gezi yaptı, Matisse ve van Dongen ile tanıştı. O yılın yazını Baltık'da Heckel'in de resim yapmakta olduğu Prerow'da geçirdi. Burada, Jawlensky, dışavurumda Nolde'nin yapıtlanndakine benzer bir iç coşkuyu kendinde duyarak, doğa görünümü resimleri yaptı. Jawlensky için, duyularının resimlerinde daha büyük bir yüceliğe eğrişme olanağı yoktu.

1914'de Almanya'dan ayrılmak zorunda kalarak Cenevre Gölü üzerindeki St. Prex'e yerleşti. Bundan böyle, sayısız biçimsel çeşitlemelerle insan yüzünü kapsayan, ufak boyda düşündürücü resimler yaparak, dinsel duygu ve yoğunluğun dingin bir dışavurumunu geliştirdi.

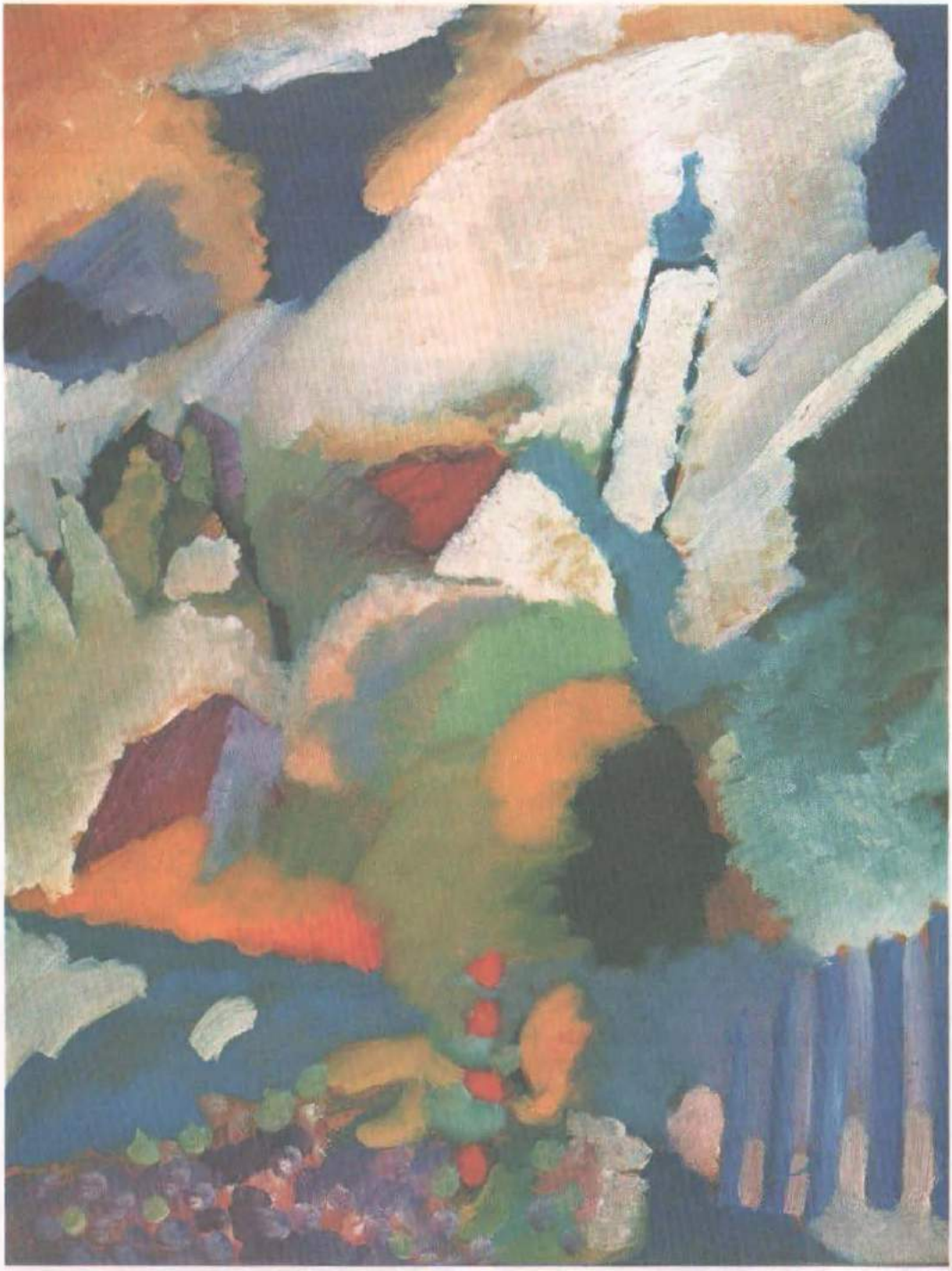
KANDINSKY Wassily (Moskova, 4.12.1866-Neuilly sur Seine 13.12.1944). Kandinsky, 1886'da Moskova'da başladığı hukuk ve siyasal ekonomi öğrenimini, 1892'de bir üniversitede görev almadan önce tamamlamıştı. Öğrenciyken de bir yandan resim yaparken, öte yandan da sanatla yakından ilgilenmişti. 1895'de Fransız Empresyonistlerin bir sergisinde Monet'nin *Ot Yığınlarını* görmüş ve ilk anda resmin içinde hiçbir nesne gözlemleyemediği için büyülenmişti. Bu andan sonra da nesnesiz bir sanat sorunu onu uğraştırdı.

Sonuçta, 1896'da Dorpat Üniversitesi Hukuk Kürsüsü'nde kendisine önerilen görevi kabul etmeyerek kendini tümüyle resim yapmağa adadı ve Münih'e taşındı. 19. yüzyılın sonlarında Münih sanat eğitimi için en önemli yerlerden biriydi ve özellikle Kuzey Avrupalı genç sanatçıları çekiyordu. Aynı zamanda bu kent, Art Nouveau' nun da merkeziydi. 1895'de *Jugend* (Gençlik) ve *Simplicissimus* (Yalınlık) gazeteleri kurulmuştu. Herman Obrist, Henry van de Velde, August Endell ve Adolf Hoelzel 'hiçbir şeyi anlatmayan, hiçbir şeyi betimlemeyen, bize hiçbir şeyi anımsatmayan' bir sanatın temellerini hazırlıyorlardı.

Böylece Kandinsky, kendi belirsiz düşüncelerivle kesişen eğilimler buldu. Anton Azbe'nin okuluna girdi ve yurttaşı Jawlensky ve Werefkin ile tanıştı. 1900'de Akademi'ye geçti ve Stück'ün öğrencisi oldu.

1902-1904 arasında başkanlığını da yaptığı *Phalanx* sanat grubunun kolejinde öğretmen olduğunda Akademi'yi daha yeni bitirmişti. İlk öğrencisi Gabriel Münter ile arkadaşlığını 1916' ya değin sürdürdü. *Phalanx* grubu aynı zamanda sergiler de düzenliyordu, bunlardan biri Kandinsky için önemli olan Fransız Neo-Empresyonistlerinin sergisiydi; zira bunu izleyen yıllarda Art Nouveau ve Neo-Empresyonizm onun sanatının başlangıç noktası oldu.

Kandinsky, noktacı (pointillist) üslupta doğa görünümleri, tarih ve folklordan alınmış masal dünyasından birçok figürleri içeren görünümleri yaptı. Aynı zamanda, tahta kalıpla basılmış Art Nouveau desen ve resimleriyle yakından ilgilendi. Görüş alanını genişletmek amacıyla birçok gezi yaptı. 1904-1905 arası birkaç ay Tunus'ta kaldı; 1905'de Venedik, Odessa ve Moskova' daydı; 1905-1906'da dört ay Rapallo'da çalıştı;



WASSİLY KANDİNSKY: *Murnau'da Kilise.* 1910.

1906-1907'de Paris yakınında Sèvres'de, 1907 -1908'de Berlin'deydi. Gezide olmasına karşın, sürekli olarak sergilere katıldı; örneğin, 1902'de Berlin *Sezession*'un, 1904'de *Salon d'Automne*'un seçici kuruluna seçildi. Ayrıca 1906'da Dresden' de *Die Brücke*'nin ikinci sergisine katıldı.

1908'de Münih'e geri döndü. Jawlensky, Münter ve Werefkin ile birlikte yazı Murnau'da geçirdi. Sayısız etkilenmeleri, özellikle Cézanne, Matisse ve Picasso'nun etkilerini özümledi. Rengin katışıksız gücü birçok doğa görünümü resminde kendini gösterdi. Bavyera halk sanatını tanıması ona yalınlaştırma konusunda yeni yöntemler sağladı. Acele ile yapılan yamalarından, kısa fırça vuruşlarından kırmızı, mavi, yeşil ve sarı alanlar ortaya çıktı. Bu renk alanları karşıtlıklar yarattılar ve ana konunun betimlenmesinde sınırlı bir ölçüde yararlı oldular. Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı.

1909'da Kandinsky Münih Yeni Sanatçılar Birliği'nin kurucu üyeleri arasındaydı; böylece bu bileşimi bir program düzeyine çıkarabildi. 1910'



WASSILY KANDINSKY: *Düşsel Doğaçlama*. 1913.

da Odessa gezisindeyken Franz Marc ve Burliuk kardeşlerle tanıştı. O yıl Kandinsky, birkaç yıldan beri yazmakta olduğu *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabının taslağını tamamladı. Şimdi, kararlı bir adım atmak için gerekli herşeyi vardı. Resimleri yine bir konu ile başlıyordu; ama artık doğal biçimler bir ritm işlemine boyun eğiyor,



WASSILY KANDINSKY: *Doğa Görünümü ve Kule*. 1909.

bunların işlevleri yalnızca resmin yapısını kurmak oluyordu. Bu resimleri artık sonuçta uyumsuz ve gereksiz olan nesnenin çözümlenmesi koşullarında anlamaya çalışmak gereksizdi.

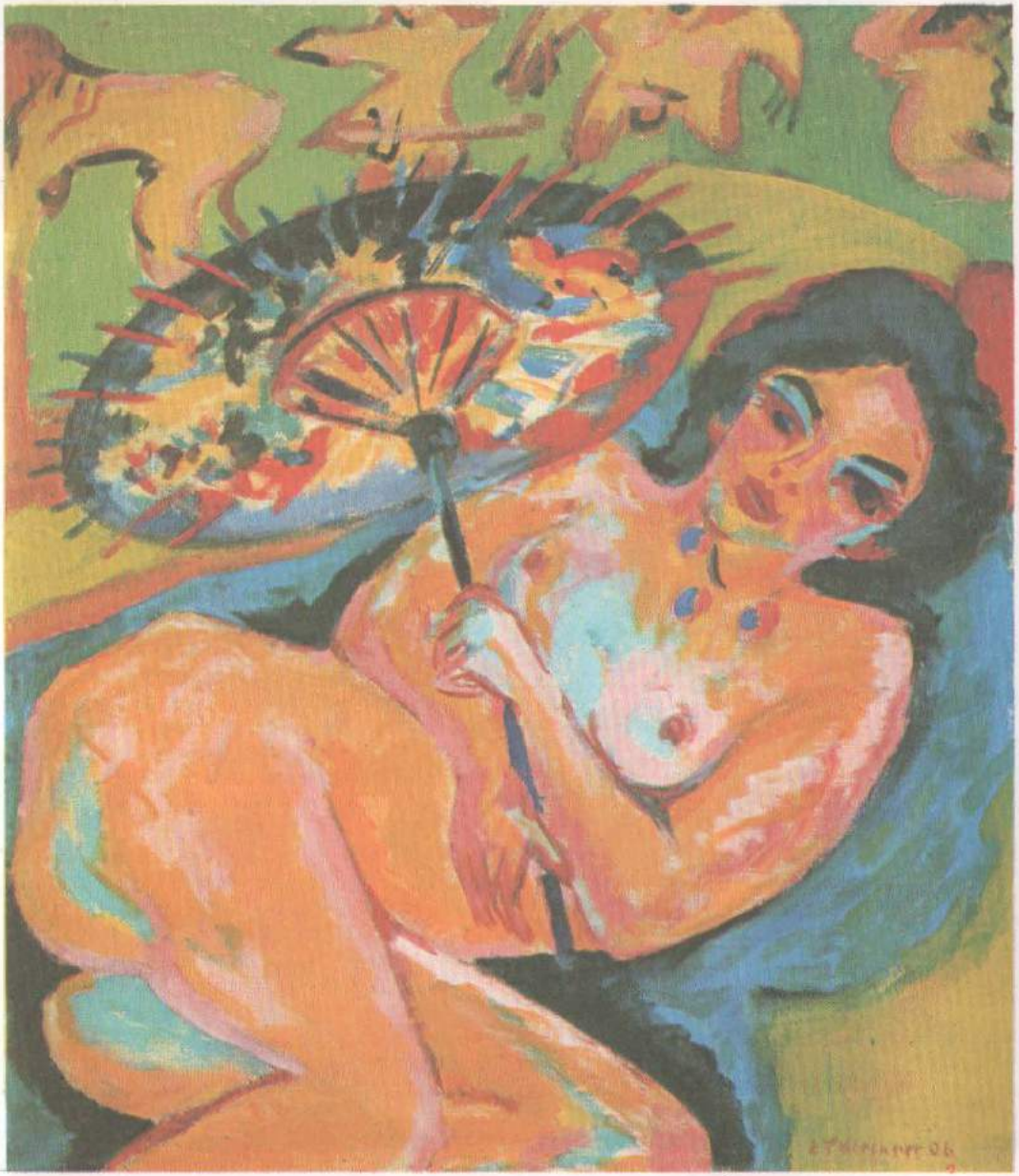
Bu gelişimleri yalnızca Jawlensky ve Marc'ın izleme gücü olduğundan, Yeni Sanatçılar Derneği'nde bir çözülme başladı. Kandinsky ve Marc ötekilerden ayrılarak 1911 ve 1912'de *Der Blaue Reiter* sergilerini düzenlediler. 1912'de aynı adlı yıllığın yayıncılığını yaptılar. 1913'de Kandinsky *Sanatta Tinsellik Üzerine*yi yayınladı, bunu *Geriye Bakış* ve *Tonlar* izledi. İçimizde birikmiş duyuları dışavurmak için bir üslup aradığından, Kandinsky'nin imgesel biçimler'i kullanarak doğaya yakınlıktan giderek uzaklaşması olanaksızdı. Böyle biçimleri ancak hayal gücünde kendiliğinden oluştuktan sonra, olduğu gibi resme geçirerek kullanabiliyordu. Bunun sonucunda soyut resimler yanında, uzun bir süre bir takım konulara değinen resimler üretti. Bu durum, 1913-1914'de Kandinsky'nin düşsel gücünü yoğunlaştırarak, bir nesnenin son izlerini de elemeyi başarmasına kadar sürdü. Artık Kandinsky soyut Ekspresyonizmin doruğuna erişmişti.

Savaşın çıkmasıyla Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldı ve Moskova'ya geri döndü. Kültür ve siyasetle yoğun bir şekilde uğraştığı birkaç yıldan sonra, 1922'de Almanya'da Bauhaus'da bir öğretmen olarak yeniden çalışmaya başladığında, sanatı da değişmiş ve yeni amaçları doğrultusunda gelişmeye başlamıştı.

KIRCHNER Ernst Ludwig (Aschaffenburg, 6.5. 1880-Davos yakınında Frauenkirch 15.6.1938). Kirchner, 1901'de Dresden Teknik Koleji'nde

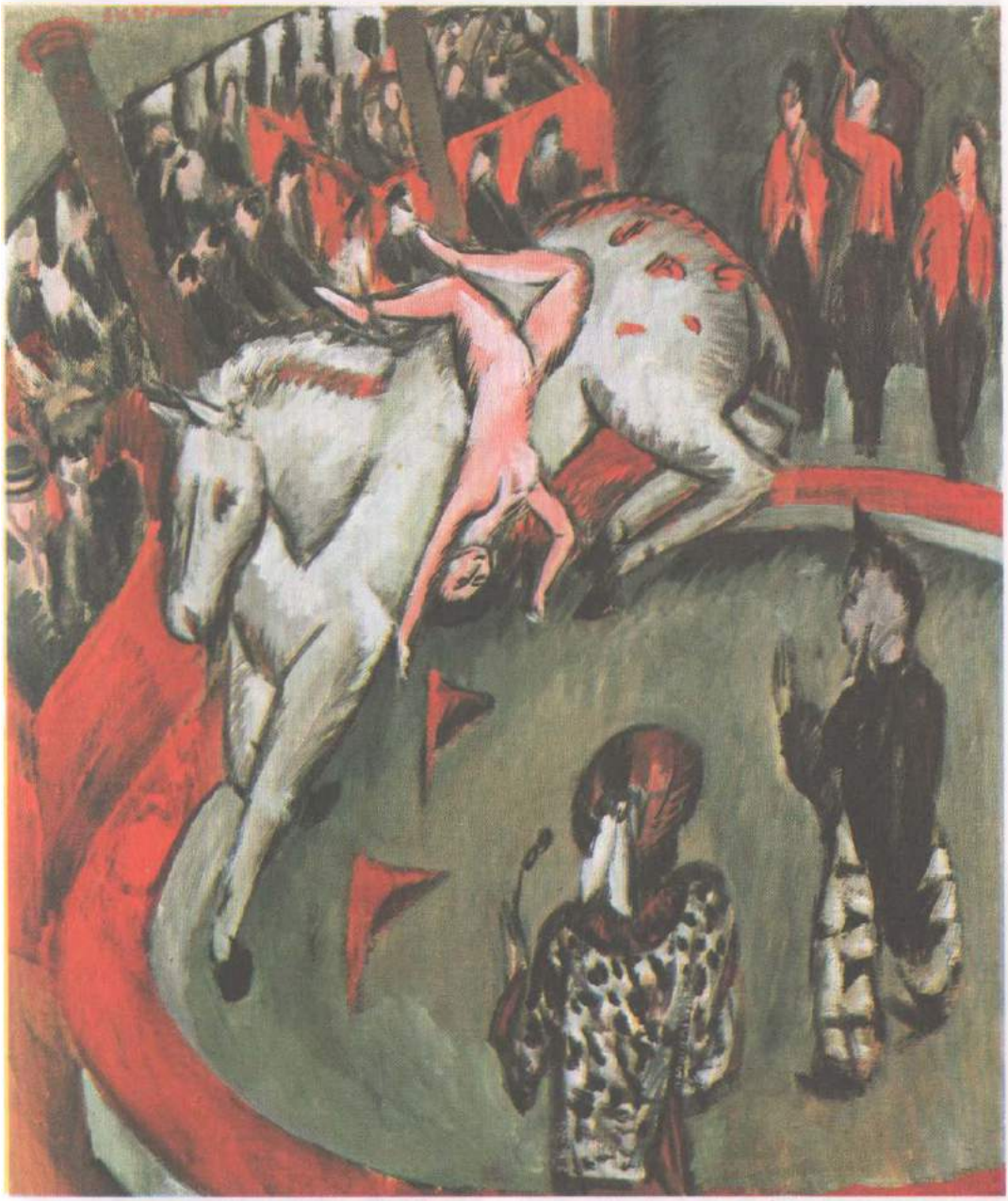
bir mimarlık öğrencisiydi. 1903'de bir ön sınav kazanarak iki ders dönemi boyunca öz ve uygulamalı sanatların kuram ve uygulamasını yapmak için Münih'e, Debschnitz ve Obrist'in atölyesine gitti. Böylece bulgularını biçimsel sanılarla sınırlandırmamış olan Münih 'Art Nouveau' ortamı ile içine girdi. Obrist'in gelip geçici izlenimlerin yerine derin dışavurumun açığa çıkarılmasına inanması ve sanatı yüceltilmemiş ve yoğunlaştırılmamış bir yaşam biçimi olarak algılaması, Kirchner'i etkiledi.

Münih'te kesinlik kazanan ülküsü Alman sanatını canlandırma isteğiydi. Akademik atölye resimlerinin gerçek yaşamla hiçbir ilişkisi olmadığını gördü. Yaşamı kendine özgü devinimi içinde yakalamak ve bunu sanatla birleştirmek işine

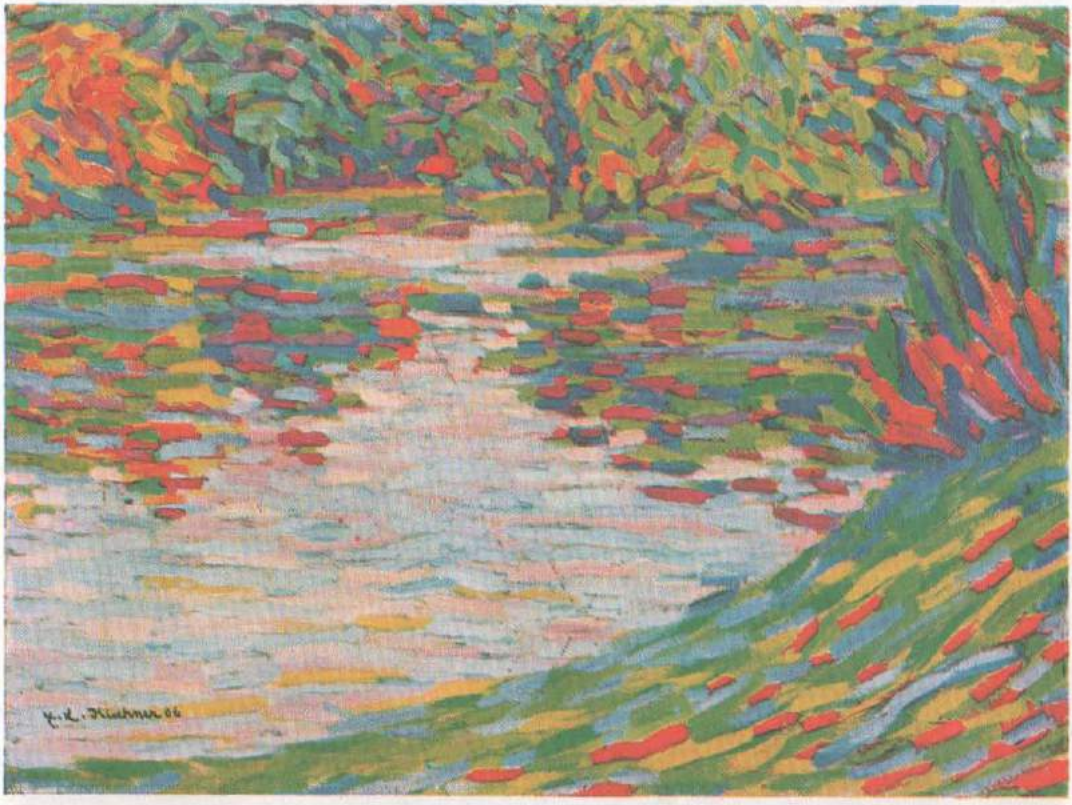


ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Japon Şemsiyeli Kız.* 1909.

ERNST LUDWIG KIRCHNER: *At Binen Kadın.* 1912.



girişti. Rembrandt'ın resimleri ona bir yol gösterdi. Nerede ve ne zaman olanak bulduysa gördüklerini atak ve hızlı vuruşlu çizgilerle not etmeye başladı; bu yönteme yaşamının sonuna değin sadık kaldı. Çalışmasının coşku ve çabukluğu içinde yeni dışavurum biçimleri doğdu, bunlar atölyesinde denetlendi, yalınlaştırıldı ve düşgücüyle yapılmış çizimler ve ağaç oymalar olarak korundu. Kirchner'in ürünlerinde önemli bir yeri olan ağaç oyma yöntemi ilk kez Münih'de kullanıldı ve Valloton ile Munch'un etkisi altında geliştirildi; daha sonra da Alman Ekspresyonizminin temel anlatım aracı oldu. *Phalanx* grubu tarafından Kandinsky'nin denetiminde



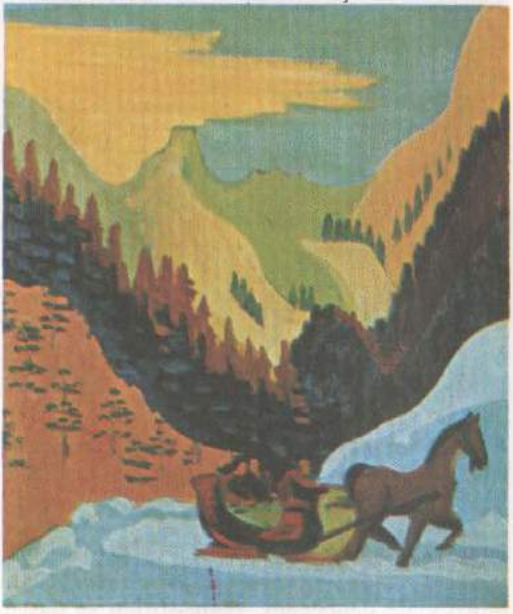
ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Göl Kıyısında Sabah*. 1906.

düzenlenen Fransız Neo-Empresyonizm sergisi dolayısıyla Kirchner yalın renk sorunlarının varlığını öğrendi. 1904'de Dresden'e döndü ve Erich Heckel'i tanıdı, ancak kendini herşeyden önce mimarlık eğitimine verdi ve 1905'de diplomasını alarak amacına ulaştı.

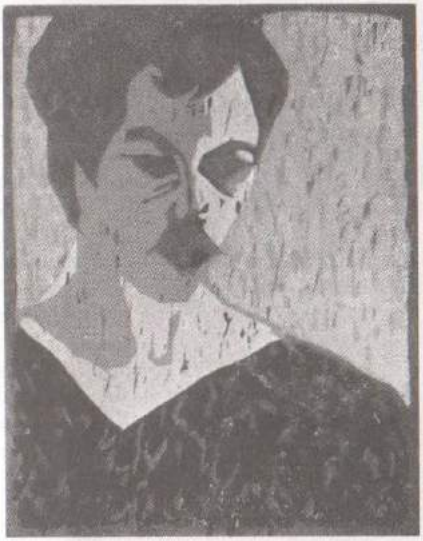
Artık yaşamını tümden resime adayabilirdi. 1905'de Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt Rotluff ile birlikte *Die Brücke*yi kurdu. 1906'da Pechstein ve Nolde onlara katıldı. Yaşadıkları çevreden konular seçerek birlikte çalışmanın ateşli ürünlerini verdiler: kent yaşamı görünümleri, doğa görünümleri, dostların portreleri ve daha sonraları da sirk ve dans salonları görüntüleri ve heışcyin üstünde çıplak kadın resimleri. Kirchner, 1908'den evvelki yıllarda boyayı kullanmasındaki yapı ve ritmde açıkça kanıtlandığı gibi, Seurat, Gauguin, Van Gogh ve Munch'dan çok şeyler öğrendi.

1908'de ilk kez Baltık'taki Fehmarn Adası'na gitti. Burada doğa ile karşılaşmasından, onun daha sonra 'hiyeroglif' olarak adlandıracağı kendine özgü çizim üslubu gelişti: "Hiyeroglifte do-

ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Karda Küçük Kızak*. 1926.



ğa biçimleri, izleyiciye bunların arkasında yatan anlamı belirtmek için en yalın ve yüzeysel biçimlere indirgenmiştir. Duygular, başlangıçta amaçsız gibi görünen çizgi demetlerinden ayrılan ve hemen hemen geometrik biçimler alan hiyeroglifler yaratır". Kirchner kimi zaman yalınlaştırarak, gerektiğinde bükülmeler yaparak, dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış, böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça iletmek istemiştir. 1910'da *Die Brücke* üslubu olarak bilinen ve arkadaşları tarafından kullanılan iki boyutlu bir resim düzenlemesi geliş-



ERNST LUDWIG KIRCHNER: *Kendi Portresi.* 1926.

tirmiştir. Bu üslup geniş bir alan üstüne uygulanmış, saf renkler ve yalın belirgin dış çizgilerden oluşmaktadır.

O sıralarda Kirchner Dresden'de Etnoloji Müzesi'nde Güney Denizleri'nden gelme yontuları buldu; bunlar, taş kesme sanatının ustalığı ve 'ilkel durum'un dışavurumu açısından kendisi için çok önemliydiler. 1909-1911 yıllarında yaz aylarında Kirchner yalın ve ilkel öğelerin resmini yapmak için Erich Heckel ile birlikte Moritzburg göllerine gitmişti. Orada doğa görüntüleri içinde çıplak kadınlar yaptı, bu resimler onun insan ve doğa arasındaki doğal uyumu arayışının anlatımıdır. Kirchner bu aralarda pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü renklendirme yöntemini geliştirdi. 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'u kurdu ve Otto Mueller ile dost oldu, onunla birlikte Bohemya'ya gitti. 1911 Kasım ayında Berlin'e taşındı ve Pechstein ile başarıya ulaşmayan bir sanat okulu kurdu.

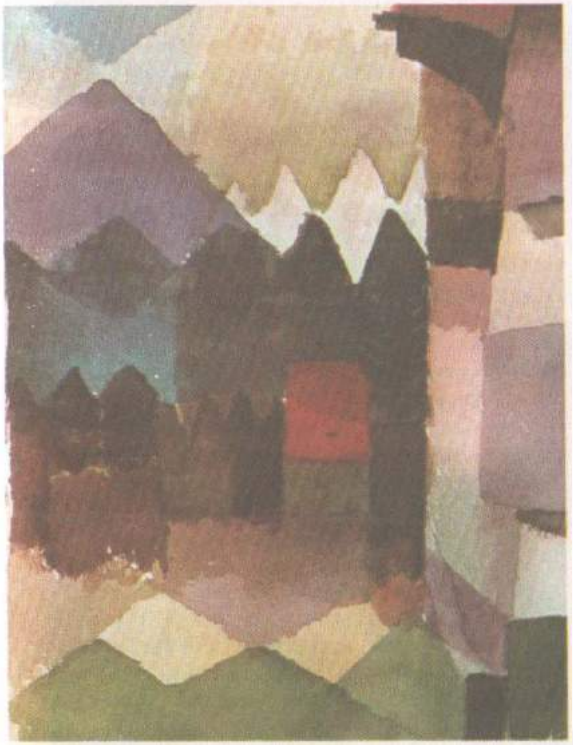
1912-1914 yılları yaz aylarında Fehrmarn'da resim yaptı ve Moritzburg'daki dönemlerde edindiği konuları işledi. Bu resimlerde insanı yaradılışın bir parçası olarak görmüştür. Modern kent yaşamı deneyimleri buna tam bir karşıtlık oluşturuyordu: bir yanda 'yeni insan'a duyulan özlem ve doğal özgürlük; öte yanda modern insanın varoluşçu gerilimi, yadsınması ve yalnızlığı. Kirchner tüm bunlara yegin bir tepki gösterdi; kızgın, sinirli bir çizim üslubu ve parçalanmış biçimler yaratmak için dışavurum örgesini kentin dinamik, telaşlı, yapay çevresinden seçti.

Kötülük ve kabalığı betimledi ve bunların olağandışılığını 1914'de yaptığı sokak resimlerinde dolaylı benzetmeler gücüyle gözler önüne serdi. Bu yöntemle, dünya sanatında bugüne kadar eşi olmayan bir modern yaşam tanımına ulaştı. Kendi kendine edindiği, "çağın karmaşası içinden bir resim yaratmak" görevini yerine getirdi.

1913'de *Die Brücke*'den koptuktan sonra Kirchner tek başına kaldı. Dayanmaya çalıştığı gerilim, varoluşçu bir bunalımı körükledi ve 1914' de gönüllü olarak askere yazıldı. Askerlik eğitimi sırasında ruhsal ve bedensel bir bunalım geçirdi. Van Gogh'un yazgısı sanki, insanlığa karşı duyduğu sevgiye sanatını tanık etmek isteyen ve insanlara yasak koymayan Kirchner'in üstünden geçiyordu. Dostları yarı felçli sanatçıyı 1917'da Davos'a götürdüler, orada yaşama bir süre daha göğüs gerebilecek kadar iyileşti; ama 1938'de yaşamına son verdi.

PAUL KLEE: *St Germain Evleri.* 1916.





PAUL KLEE: *Mark'ın Bahçesinde Lodos.* 1915.

KLEE Paul (Bern yakınında Münchenbuchsee 18.12.1879-Muralto-Locarno, 29.6.1940). Müzikçi bir ailenin oğlu olan Paul Klee Bern'de büyüdü. 1895'de Münih'e giderek Knirr'in özel sanat kolejinde ve 1900'den sonra Akademi'de Stück'ün atölyesinde resim çalıştı. 1901'de yontucu Hermann Haller ile birlikte İtalya'ya bir gezi yaptı ve 1902'de Bern'e döndü. 1905'de Louis Moilliet ile Paris'e gitti; sonunda 1906'da Münih'e yerleşti. Klee'nin sanatsal evrimi çağdaşlarıyla aynı aşamaları izledi; fakat gördüklerini yapıtlarına aktarmaktansa, dağarcığında sakladığı bir bilgi biçimine dönüştürdü ve bu bilgilerden kendine özgü bir üslup oluşturmaya çalıştı. İç ve dış dünya arasında bir köprü kurmasının zorunlu olduğu bilincine çok önceden varmıştı. Arayışları sırasında, Ensor ve Van Gogh'da da çizginin yaratıcı öğe olarak bağımsızlığını gözlemledikten sonra, dışavurum yollarını temelde çizgiye indirgedi. "Doğaya yönelik çalışmalarımla taze bir güç kazanmış olarak yeniden kendime özgü doğaçtan yaratma (improvizasyon) ortamına atak bir giriş yapabilirim. Artık doğaya dolaylı olarak bağlandığımdan, ruha baskı yapan şeylere bir biçim vermeyi yeniden deneyebilirim. Koyu karanlık çizgiye dönüşebilen deneyimleri saptamak istiyorum" (Klee, 1908).

Sonuçta, 1909'dan sonra, arınmış düşgücünden doğmuş olağanüstü gergin, sinirli vuruşlarla resimler yaptı; bunlarda duygular, ruh durumları ve düş deneyimleri kendi içlerinde uyum sağlıyordu. 1910'da İsviçre'ye bir gezici sergi gönderdi; bunu 1911'de Münih'de bir benzeri izledi.

Aynı yıl, Kubin, Schiele gibi öteki sanatçıların da üye oldukları *Sema* grubuna girdi. Moilliet aracılığıyla Macke, Marc ve Kandinsky ile ilişkiler kurdu. Klee, *Der Blaue Reiter*'in ikinci sergisine katıldı. Kandinsky ve Marc ile buluşmaları Klee için özellikle önemliydi. Onun model aracılığıyla özgüne erişme amacı bu grubun da ereğiydi. Ve Klee, arınmış rengi yakından incelemek gereğini bir kez daha anladı.

1912'de yeniden Paris'e bir gezi yaptı, burada Kübist resimleri gördü, Delaunay ve Le Fauconnier'i ziyaret etti. *Der Strum* dergisi için ışık kavramı üstüne yazısını çevirmiş olduğu Delaunay ile buluşması, Klee'yi özellikle rengin mümkün olan kullanımına karşı uyandırdı. Bununla birlikte, bu önerilerden yine de bir bileşim bulamadı. Sorularının cevabı, rengin bağımsız bir ortam ve kendisi için bir gereklilik olduğu, 1914 Nisan'ında Macke ve Moilliet ile birlikte Tunus'a yaptığı gezi sonucunda ortaya çıktı. Artık resimlerini renk kümelerinden kurabilecek ve görünüşte ritimli, kavramda şiirsel olan bir anlatım yapısı elde etmek için değişiklikler yapabilecek duruma gelmişti.

KOKOSCHKA Oskar (Viyana yakınında Pöchlarn 1.3.1886). Kokoscha, bir nalbantın oğlu olduğu ve çok küçük yaşta resim denemeleri yaptığı halde, kimyacı olmak istedi. Ama Viyana Sanat ve El Sanatları Okulu'nda okumak için bir burs kazandığından, öğretmen olmak amacıyla oraya eğitim görmeye gitti. Kokoschka, çok çeşitli sanat teknikleri öğrendi ama, resim konusunda ise kendi kendini yetiştirdi. 1906'da bir Van Gogh sergisinden derin etkilendi. Uzak Doğu Sanatı ile ilgilendi ve Klimt'i inceledi.

1907 yılında yazılarını verdiği *Wiener Werkstätten* (Viyana Atölyesi), 1908'de onun *Düş Gören Gençlik* adlı kitabını yayınladı. Tek perdelik bir oyunu olan *Katil, Kadınların Umudu* gürültülü sahneler arasında ilk kez 1909'da Wiener Kunstschau'da temsil edildi. Mimar Adolf Loos'un dikkatini çekti, onun aracılığıyla Karl Kraus ile tanıştı. Her ikisi de portrelerini yapması için onu görevlendirdiler, sonuçta Kokoschka Sanat ve El Sanatları Okulu'nu ve Viyana Atölyesi'ni



OSCAR KOKOSCHKA: *İnsanın Trajedisi*. 1908.



OSCAR KOKOSCHKA: *Mülteciler.* (1916-1917).



OSCAR KOKOSCHKA: *Kendi Portresi.* 1923.

bıraktı ve bir portre ressamı olarak yaşamını kazanmayı umdu. Bununla birlikte, ruhlarını dışavurmak için kendi acı ve eziyetlerini, portrelerini yaptığı kimselere yansıtmak isteği ve bunlara 'çarpık' bakışlar verme yöntemi onun başarısını engelledi.

1910'da Berlin'e gitti ve *Der Sturm*'a yazı yazmaya başladı. Bu yazılar parasal sorunlarını çöz-

OSCAR KOKOSCHKA: *Aşıklar ve Kedi.* ykl. 1917.





OSCAR KOKOSCHKA: *Paris: Louvre.* 1925.

medi ama, onun geniş bir ölçüde tanınmasını sağladı. İlk kişisel sergisini Paul Cassier'nin galerisinde düzenledi. 1911'de Viyana'ya döndü. *Der Sturm,* Berlin'de *Sezession,* Köln ve Münih'de Yeni Sezession sergilerine katılarak Almanya'yı etkilemeyi sürdürdü. 1913'de Leipzig'de ilk kitabı yayınlandı: *Oskar Kokoschka - Plays and Paintings* (Oyunlar ve Resimler).

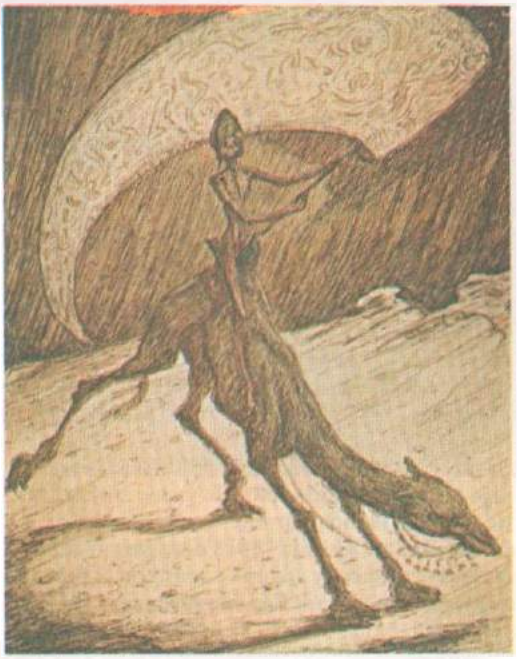
Bundan sonra, özellikle aralarında dinsel konular olan figür denemelerine ağırlık verdi. Resimlerini renkli çizgili bir prizmatik ağ ve renk yamalarıyla kapladı; böylece rengi bir duyusal dışavurum öğesi olarak ortaya koydu. 1912'de Alma Mahler-Werfel ile İtalya'ya gitti ve özellikle Venedik resmini inceledi.

1914'de gönüllü olarak askere gitti ve 1915'de ağır yaralandı. 1917'de tam olarak sağlığına kavuşmak amacıyla Dresden'e döndü. Artık resimlerinde kullandığı gergin ve hızlı fırça vuruşları ile daha yumuşatılmış renkler, Kokoschka'nın ruhsal ve bedensel bir savaş içinde olduğunu açıklıyordu. 1919'da Dresden Akademisi'ne atandı ve tuale kalın sürülmüş parlak renklere döndü.

KUBIN Alfred (Leitmeritz, Bohemya 10.4.1877 -Zwicledt 20.8.1959). Kubin, Salzburg'da büyüdü. 1892-1896'da Klagenfurt'da fotoğrafçı olmak için geçirdiği çıraklık döneminden önce, 1891 -1892'de Salzburg Sanat ve El Sanatları Okulu'na gitti. 1898'de Münih'e gitti, özel bir kolejde sanat çalışmalarına başladı ve 1901'e değin kaldığı Akademi'ye geçti. Munch, Ensor, Redon, Goya ve Rops'a yoğun bir ilgi duydu.

Resimleyici ve grafik sanatçısı olarak çok çabuk ün kazanarak, 1902'de Berlin'de ilk sergisini açtı. 1905 ve 1906'da Fransa ve İtalya'ya gitti. Aynı yıl Yukarı Avusturya'da Zwickledt'de ölünceye değin yaşayacağı küçük şatoyu aldı. Kubin, şaşırtıcı tempera (yumurta karıştırılmış boya) resimleri yaptı. Doğada bir başlangıç noktası aramadan "tüller ve ışık demetlerinden, kabuklar ve saydam parçalardan, deri parçaları ve etten, yaprak örgeleri ve binlerce farklı şeyden" oluşmuş kompozisyonlar yarattı. Bu soyut resimler, bilinçli bir amaca yönelik olmaksızın, resim yapma süreci içinde oluştular. Bunlar onun ruhuna baskı yapan anılarının dolaysız dışavurumu oldular.

1908'de soyut renk düşlerini betimlediği *The Other Side* (Öteki Taraf) adlı öyküsünü yayınladı. Bu kitapta Kandinsky'nin inançlarına ve duygularına koşutluklar vardır. Sonuçta, 1909'da Münih Yeni Sanatçılar Birliği ile ile ilişki kurdu ve onların sergilerine katıldığı gibi, daha sonra ikinci *Der Blaue Reiter* sergisine de girdi. Marc 1913'de Kandinsky, Klee, Heckel, Kokoschka ve Kubin'in de katıldığı İncil'i resimleme tasarımını geliştirdi. Savaşın çıkması bu tasarımının gerçekleşmesini engelledi, yalnız Kubin 'Daniel' in Kitabı' için hazırladıklarını teslim etti. Bu kitap 1918'de yayınlandı.



ALFRED KUBİN: *Çölde Ölüm.*

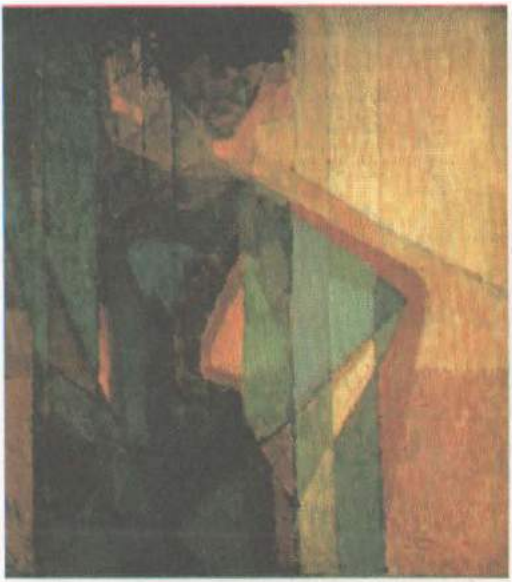


BOHUMİL KUBİSTA: *Oyuncular*. 1909.

KUBISTA Bohumil (Vickovice, Bohemya, 21.8. 1884-Prag 27.11.1918). Kubista eğitimine Prag Sanat ve El Sanatları Okulu'nda başladı, sonra Akademi'ye girdi. 1907'de Prag'da *Acht* grubunun kurucu üyelerinden biriydi ve daha o zamandan Fovların etkisindeki yapıtlarını sergilemeye başlamıştı. 1911'de Prag'da E. L. Kirchner ve O. Mueller ile tanıştı ve onların desteğiyle *Die Brücke*'ye katıldı. 1911'den sonra Almanya'da sergi açtı. Kubista güçlü bir usçuydu, yeni sanatın kurallarını ve uyumunu yöntemsel olarak betimlemeyi arıyordu. 1910'dan sonra Cézanne'ın dürtüsüyle Kübizme açılma olanağı buldu.

Ne var ki, resimlerinde varoluşçu bunalımı dışavuran simgelerle katı bir yapıyı birleştirmiştir. Aynı zamanda kuramcı ve eleştirmen olarak da etkili olan Kubista, 1913'de parasal sorunlar nedeniyle askerlik yapmak zorunda kaldı. Savaşın bitiminden çok kısa bir süre sonra İspanyol gribinden öldü. Schiele de aynı hastalıktan ölmüştü.

KUPKA Frantisek (Opocno, Bohemya, 23.9. 1871-Puteaux, 21.6.1957). Kupka, 1887'de Prag Akademisi'ne girdi ve 1891'den sonra çalışmalarını Viyana Akademisi'nde sürdürdü. 1895'de Paris'e taşındı. Burada yaşamını tasarımcı, resimleyici ve ticari amaçla resim yapan sanatçı olarak zorlukla sürdürdü. Resmi, Art Nouveau' dan esinlenmiş ve Redon'un türünde bir simgeciliğe kaymıştı. Bu türden resimleriyle bazı başarılar elde etti. 1904'de Puteaux'ya yerleşti. 1906'da *Salon d'Automne*'un üyesi oldu ve Toulouse-Lautrec etkisi altında Fovzim benzeri resimler yaptı. Bu evre yaklaşık 1910'a değin sür-



FRANK KUPKA: *Renkli Örnekler*. 1910-1911.

dü. Kupka daha önceleri resimde devinim betimlenmesi sorunuyla ilgilenmişti; çözümü resmin yüzeyini dikey renk şeritlerine bölmekte buldu. Soyut resimler bu renk yapısından ortaya çıktı; bunlar ilk kez 1912'de *Salon d'Automne*'da sergilendi.

MİCHAEL LARİONOV: *Askerler*. 1909.





MICHAEL LARIONOV: *Rayonizm.* 1911.

LARIONOV Michael (Tiraspol, 22.5.1881-Fontenay-aux-Roses, 10.5.1964). Larionov, önceleri en becerili Rus empresyonisti olarak kabul edildi. 1898'e değin Moskova Akademisi'ne gitti; burada Natalia Goncharova ile tanıştı; onunla sanatsal ve özel yaşamını paylaştı. 1903'de Seurat'yı tanıdı ve ertesi yıl noktacı üslupta çalıştı. 1906'da Paris'te Rus Sanatı Sergisi'ne katıldı, Londra ve Paris'e geziler yaptı. 1907'de David Burliuk ile dostluk kurdu ve Rusya'da Modern Fransız Sanatı'nın sergilendiği *The Golden Fleece* (Altın Post) sergisini düzenledi. Bunu izleyen yıllarda, kendini Fransız sanatının etkisinden kurtardı ve Rus halk sanatı temeline dayanan bir ilkelcilik yorumuyla, kendi doğal dışavurum yollarını buldu. 1912'de yöneldiği Fütürizmi geliştirerek, Rayonizme ulaştı; bunu 1913'de Rayonist ve Fütürist Bildiri'de yaydı. 1914'de Diaghilev'in bale yapıtları üzerinde çalışmak için Goncharova ile birlikte Paris'e taşındı.

LE FAUCONNIER Henri (Hesdin, 12.12.1881-Paris, 25.12.1945). Le Fauconnier, 1900'de resme dönerek J. P. Laurens'in atölyesine girdi. Neo-Empresyonistlerin etkisinde resimler yaptı ve 1905'de *Salon des Indépendants*'da sergi açtı. 1906'da Bretanya'ya gezi yaptı, Derain ve Matisse'e benzeyen Fovist üslupta resimler çizdi. Bu resimlerinden 1907'de biçimde dışavurumcu bir yalınlık elde etti. 1909'da Kübizme yakınlaştı; ama bu "doğa ve mimarlık üstüne kurulmuş yarı doğalcı bir Kübizm" oldu (Ozenfant).

1910'da Delaunay, Metzinger ve diğer sanatçılarla birlikte katıldığı *Salon d'Automne*'da ve kataloğuna bir yazı da yazdığı Münih Yeni Sanatçılar Birliği'nde sergi açtı. Bunu izleyen yıllarda *Der Blaue Reiter* ile de ilişki kurdu. 1912'de *Académie de la Palette*'in müdürü oldu. Aynı yıl öğrencileriyle Bretanya'da resim yaptı ve Amsterdam'a gitti. Macke ve Marc, onu Paris'de ziyaret ettiler.

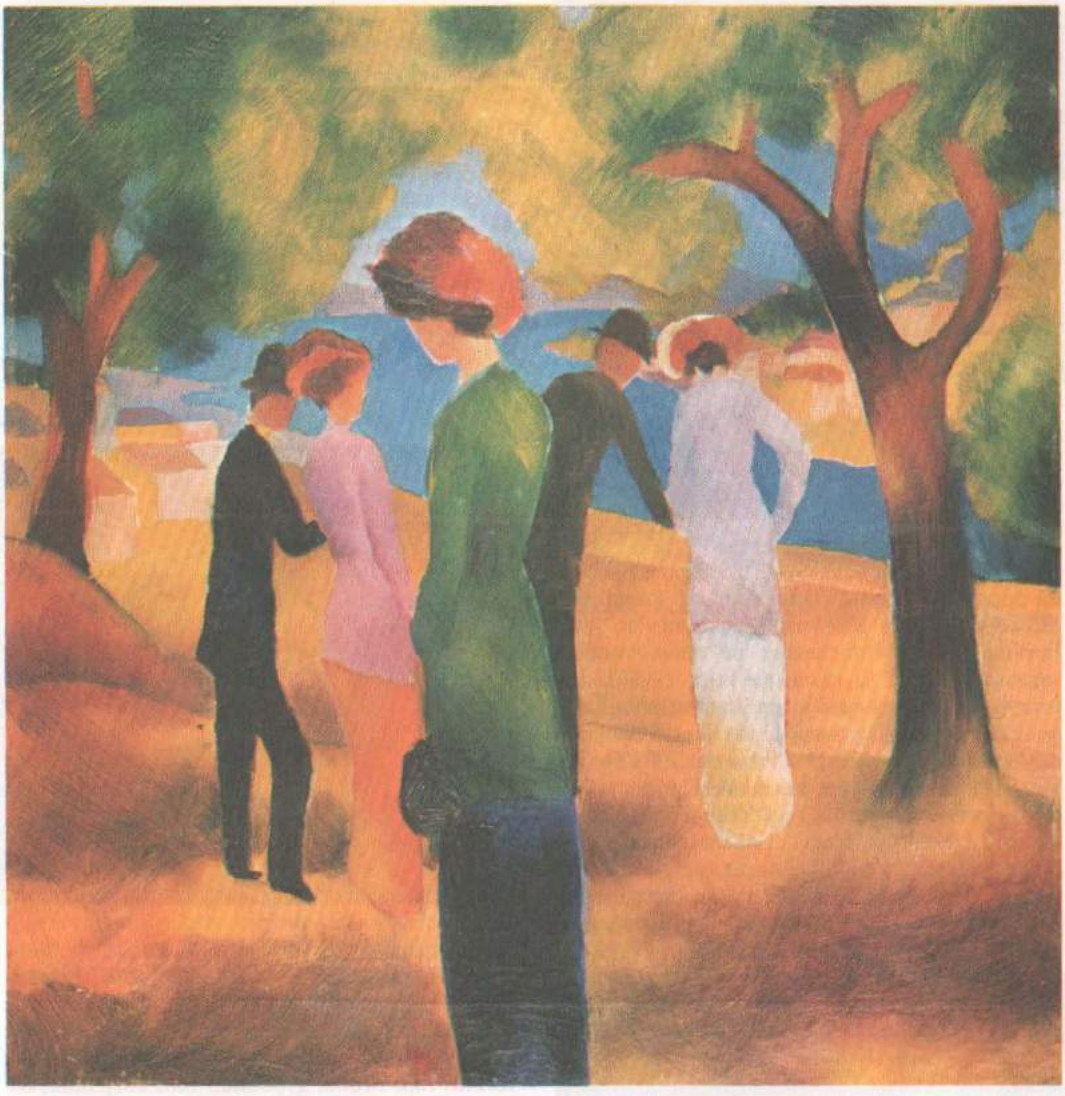
1913'de Kübizmden gitgide uzaklaşmaya başladı, görsel bir Ekspresyonizme yöneldi. 1914-1919 arasında Hollanda'da yaşadı, Mondrian ile tanıştı, Smet ve Van Den Berghe aracılığıyla Belçikalı Ekspresyonistleri de etkiledi. 1920'de Paris'e döndü.

HENRI LE FAUCONNIER: *Pierre-Jean Jouve'nin Portresi.* 1909.



MACKE August (Meschede, 3.1.1887-Perthes-les-Hurlus, 26.9.1914). August Macke, Franz Marc'ın yakın arkadaşıydı. *Der Blaue Reiter*'ın etkinliklerine onu Münih grubunun tam karşısında bir yere yerleştirdiğinin tam olarak bilincindeydi. Geçici dünyaya tümüyle bağlı bir yaradılıştaydı ve öteki dünya ile ilgisi yoktu. Doğa-üstü sorunları yansıtmanın daha çok bir zaman yitimi olduğunu düşünüyordu. Kısacık zamanını yaşam konusunda doymak bilmeyen öğrenme isteğini tatmin etmek için kullandı.

1904'den 1906'ya değin Düsseldorf Akademisi'ne gitti ve buradaki tiyatro için dekor ve giysi tasarımları çizdi. 1907'de Empresyonistleri incelemek için Paris'e gitti. Onun üzerinde en çok Degas ve Monet etki bıraktı. Arınmış renkle deneyler yaptı; bilgisini ve yeteneğini arttıracak her olanağı değerlendirdi.



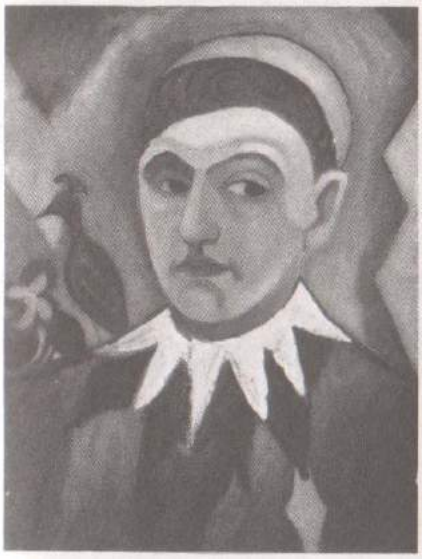
AUGUST MACKE: *Yeşil Ceketli Kadın.* 1912.

1907'de altı ay için Berlin'e gitti, Corinth'in öğrencisi oldu. 1908 yazında yeniden Paris'teydi. Burada Seurat, Cézanne ve Gauguin'i derinliğine inceledi. 1909'da bir yıl için Yukarı Bavyera'da Tegern Gölü kıyısına yerleşti. Bu süre içinde yaklaşık iki yüz resim yaptı ve amacının ne olduğunu anladı: "benim için resim, doğadan tümüyle zevk almaktır". Macke için gördüğü dünyanın izlenimlerinin çağrışımı kalbin duygularını, gizemli bir şeyin duyumunu ve doğa karşısındaki şaşkınlığı içeriyordu. Matisse'in arınmış rengi, plastik anlamda kullanmasından etkilenmiş ve *Der Blaue Reiter*'ın ve herşeyden öteye Kübizm, Picasso, Le Fauconnier ve Delaunay'ın biçimsel düzenlemeler konusundaki düşüncelerini benimsemişse de, Macke hiçbir zaman bir kopyacı olmak tehlikesiyle karşılaşmamıştır. Onun başlangıç noktası gerçek deneyleriydi ve resimlerini yaparken kendine yararlı olan biçimsel öğeleri uyarladı. Böylece, Marc ve Kandinsky'yi uyardığı biçimin çok önem kazanıp, duyguların onu doldurmakta yetersiz olması tehlikesinden uzak kaldı.

1910'da Marc ile dost oldu ve Münih Yeni Sa-

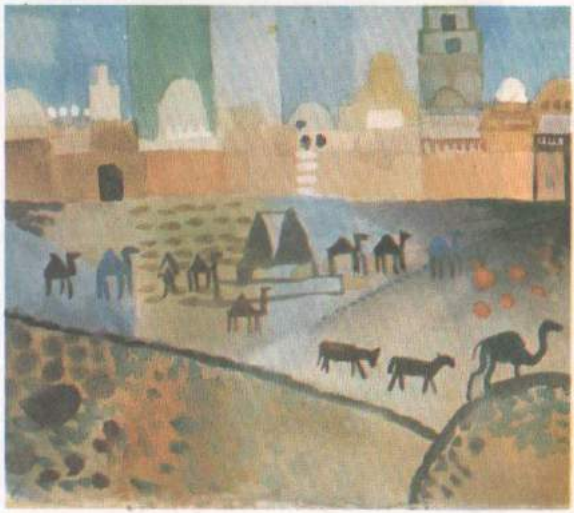


AUGUST MACKE: *Ağaçlar Altında Kızlar*. 1914.



AUGUST MACKE: *Palyaço Kılığında Kendi Portresi*. 1913.

AUGUST MACKE: *Kairouan I*. 1914.





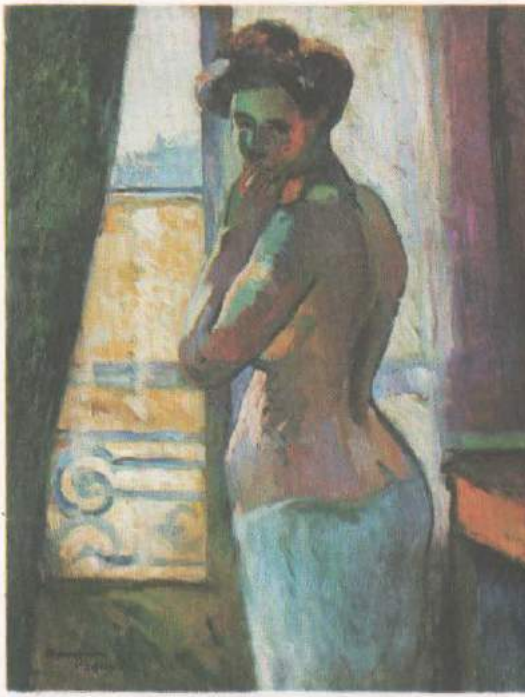
AUGUST MACKE: *Tunus'da Liman.* 1914.

natçılar Birliği ile fazla sıkı olmayan bir ilişkiye girdi. 1911'de *Der Blaue Reiter*'ın yıllığının hazırlanmasında yardımcı olarak bir deneme de yazdı. 1912'de Marc ile birlikte Paris'de Delaunay'ı ziyaret etti. Aralarında bir dostluk gelişti —Delaunay ve Apollinaire de Macke'yi 1913' de Bonn'da ziyaret etti— ve Macke mekânsal değerler ve rengin devinimi açısından, önemli derin görüşler kazandı.

1913 yılı sonbaharında sekiz ay için İsviçre'de Thun Gölü'ne gitti. Artık, dünyanın tüm güzelliğini, neşesini, yaşamla doluluğunu anlatacak, dünyayı görsel bir şiir olarak resimleyecek bir gücü vardı. Thun Gölü'ndeyken Klee ve Moilliet ile birlikte Tunus'a gezi yapma düşüncesine kapıldı. Nisan ayında Tunus'a yaptığı bu ünlü yolculuk yalnız iki hafta sürdü ve anında oluşan suluboyalar ve yüzlerce çizim ürünü verdi.

Bu zengin ürünü geliştirmek için Macke'ye zaman kalmamıştı. 8 Ağustos'da askere çağırıldı ve altı hafta sonra da öldü.

MANGUIN Henri (Paris, 23.3.1874-Saint Tropez, 25.9.1949). 1894'de Manguin, Güzel Sanatlar Okulu ve Moreau'nun atölyesine girdi. Burada kendi gibi öğrenci olan Matisse, Marquet, Camoin, Puy ve Rouault ile dostluk kurdu. Zengin bir kentsoylu aileden geldiği için 1899'da Boursault Sokağı'nda bir atölye kurarak model kiralamak olanağına erişti. Matisse, Marquet ve Puy'ün resim yapmak için onun evinde buluşmalarının nedeni buydu. Manguin, kuramlardan çok uzaktı ama yaradılışından ötürü sanatında yoğun bir renk yaratma arayışı içinde olan do-



HENRİ MANGUİN: *Pencere Önünde.* 1904.



HENRİ MANGUİN: *Saint Tropez.* 1905.

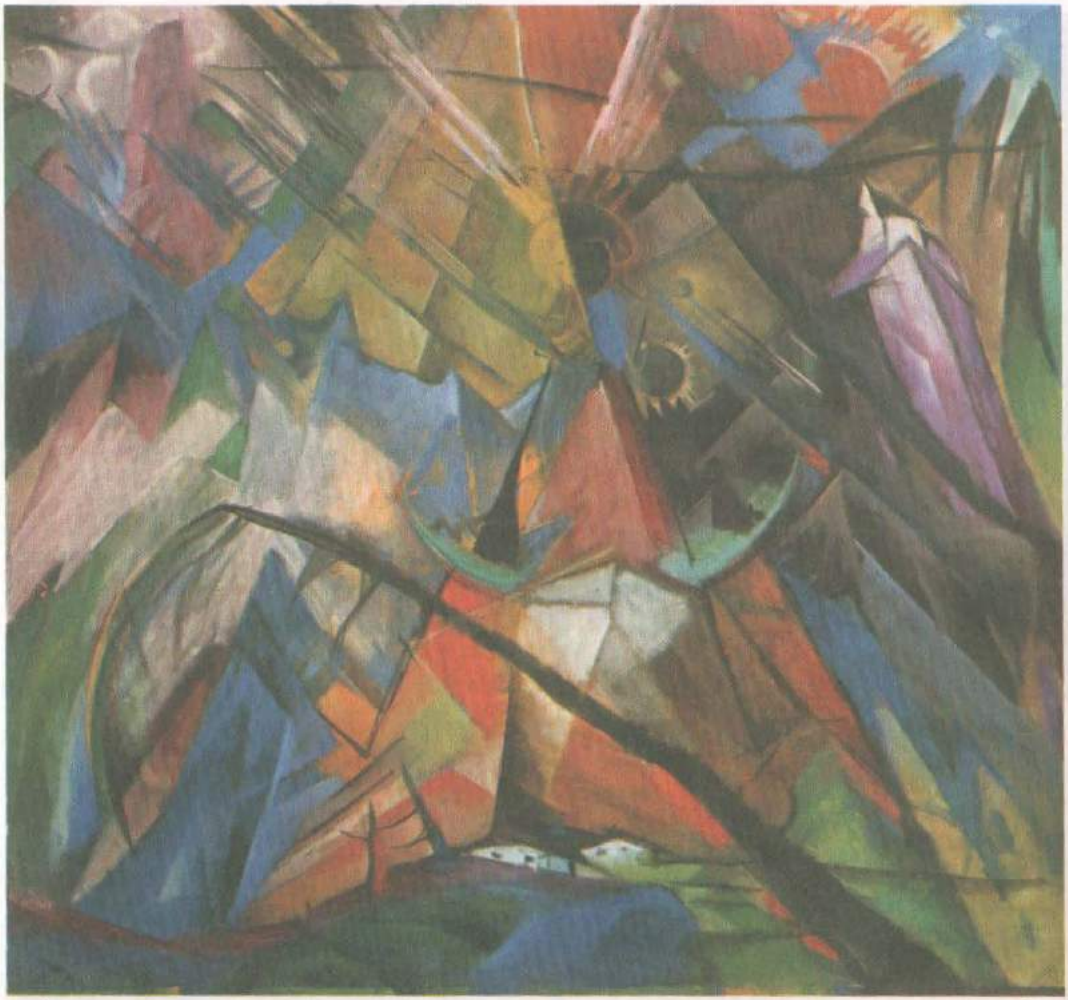
ğuştan bir renkçiydi. Kendisini en fazla Cézanne'ın etkilediğini anladı; onun ışığı tanıtmasını beğendi, resimlerinin yapısına ilgi duymadı. 1904 sonraları *Salon d'Automne*'da ve 1906'da Druet'nin galerisinde ilk kişisel sergisini açtı. 1915'de, sonraları her yaz gidip resim yaptığı, St. Tropez'i bulmuştu. 1905'de Signac ile, bunu izleyen yıl Cross ve Van Rysselberghe ile tanıştı. 1909'da Marquet ile birlikte Napoli'ye gitti. Manguin, neşeli bir duygusallıkla gözlemlediği doğaya her zaman yakından bağlı kaldı. Doğayı kendinden bir parça olarak duydu ve dile getirdi. "Manguin doğa görünümünü gerçekte olduğu gibi aldı. Doğayı anlıyordu. Doğa onun için bir büyü, bir ezgi, bir aşk türküsüydü" (Bonnard).

MARC Franz (Münih, 8.2.1880-Verdün, 4.3. 1916). Çalışmalarına önce tanrı bilimi, sonra felsefe ile başlayan Marc, 1900'de birdenbire babasını örnek alarak ressam oldu. Toplumun dinsel birliği yitirmesinden dolayı yas tuttu ve yeni bir dinsel birlik yaratmak için sanatı bir yol olarak seçti. Din olmaksızın hiçbir büyük sanatın var olmadığına ve olamayacağına inandı. 1903'e değin Münih Akademisi'ne gitti, sonra ilk kez Paris'e gezi yaptı. Burada Empresyonistlerden geniş ölçüde etkilenmişse de, bu etki resimlerinde ender olarak görülür. 1907'deki çalışmaları bir ölçüde bu etkiyi yansıtır. Empresyonizme eğilimi olmakla birlikte, sadece Van Gogh onda uzun süren bir etki yaratmış ve bunu da resimlerine yalnız 1909'da uygulamıştır.

Marc, "nesnelerin içindeki gerçeklerin" dışavurulmasının gerektiğine ve ne kuramın ne de doğa incelemesinin bunun için yararlı olacağına inanıyordu. Ancak düşgücü aracılığıyla bir yol bulunabilirdi. Bu nedenle, bunu izleyen yıllarda doğayı iyice öğrenerek kendi kendinin düşgücünü derinleştirmekle uğraştı; doğanın yasalarını hayvan anatomisi yoluyla inceleyerek, hayalinde yeni yaratıklar doğuracak duruma gelmeye çalıştı. Bu yaratıklar doğa yasalarına göre tasarlandıkları için yine de gerçeğe uygundular. Böylelikle doğanın simgeselliğini, duyu uyandırma gücünü ve gizemini dışavurmak için, biçimi yalına indirgemeyi umdu. 1910'a değin bu sorun yal-

FRANZ MARC: *Figürlerin Kavgası*. 1914.



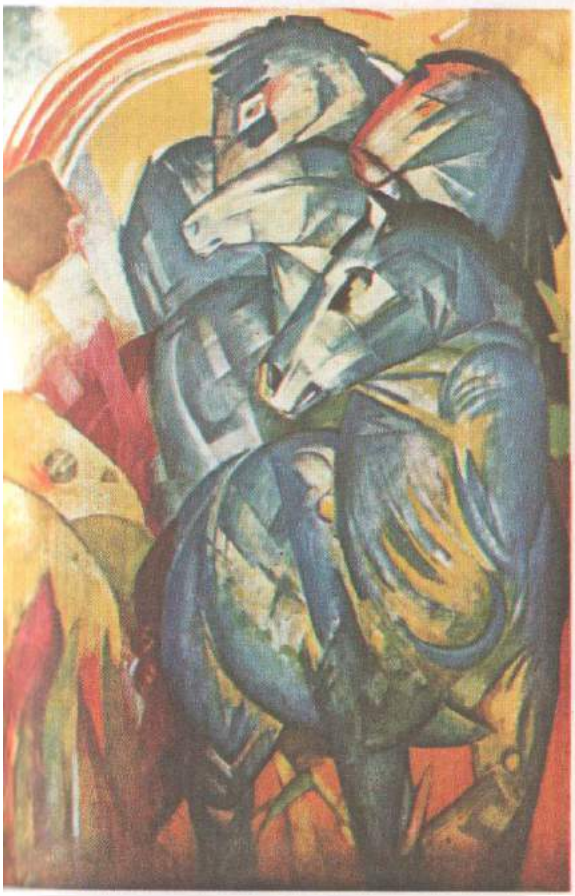


FRANZ MARC: *Tirol.* 1913-1914.

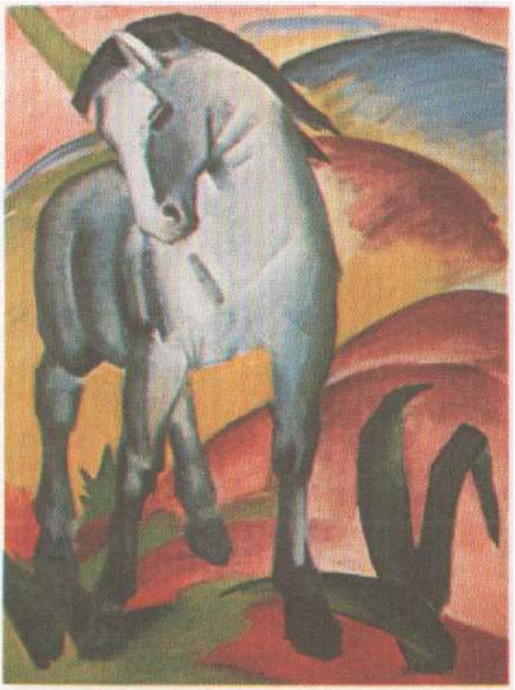
nızca yapısal açıdan başarıyla çözümlendi. Renk ise nesneye bağlı kaldı; rasgeleliğini ve engellenen anlatımını hep korudu. 1910'da Marc olumlu eleştiriler alan ilk kişisel sergisini açtı, bu sergide herşeyden öte ışık temeline dayanan 'açık hava' resimlerine benzeyen resimlerini sergiledi. Aynı süre içinde tanıştığı August Macke, katışıksız renkte bağımsız anlatım gücü konusunda onu bilinçlendirdi. Marc, daha önce yapıyı incelediği gibi, şimde de renk sorunlarıyla uğraşıyordu; renkteki dışavurumcu gizilgüce ilişkin kuramını geliştirdi. 1911'de Kandinsky ile tanıştı ve Yeni Sanatçılar Birliği'ne katıldı.

Aynı amaca yönelik daha deneyimli çabaları olan dostlarıyla kurduğu ilişkiler Marc'a hızla ilerleme olanağı sağladı. Giderek daha da çok hayvan resmi yaptı. Dikkatini çıplak kadın resmi yapmaya çevirdiği kabul edilse bile, bunlar doyurucu bir çözüm sağlamadılar. "Hayvanların doğalarında var olan yaşam duygusu, benim içimdeki tüm iyi şeyleri ortaya çıkartırken, çevremdeki dinsiz insanlar (en çok da erkekler), benim gerçek duygularımı coşturamadılar" (Marc). Böylece ereğini "sanatın hayvanlaştırılması" olarak tanımladı; hayvanlar ve doğa görünümlerinin özyapısını, dışavurumun katışıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirdi. Marc'ın

Kübizm deneyimi, konunun ve çevresinin tam olarak birbirinin içine girmesini desteklediği için önemliydi. Ritmleme yöntemi için Fütürizmden ne öğrendiyse onu uyarladı. 1911'de Kandinsky ve Marc, Yeni Sanatçılar Derneği'nden ayrılıp, *Der Blaue Reiter* sergisini düzenlediler ve aynı adlı yıllığı yayınladılar. 1912'de Marc, Mackc ile Paris'e gitti ve Delaunay'ı ziyaret etti. 1913'de Berlin'de ilk Alman sonbahar *Salon*'unun resimlerinin seçilmesinde ve asılmasında önemli rol oynadı. Paris ve Berlin'de öğrendikleri, dış ve iç dünyayı birleştirmede henüz başarıya ulaşamadığını anlamasını sağladı. Artık tüm biçimlerin anı olduklarının bilincine vararak, 1914'de nesneyi bıraktı ve yalnız iç imgelemelerinden gelen soyut resimler yarattı. 1914'de askere çağırıldı ve 1916'da Verdün'de öldü.



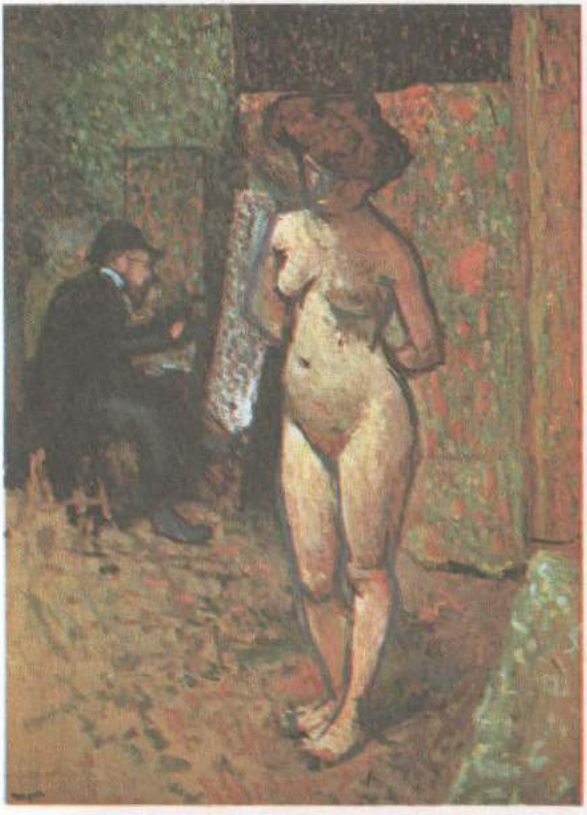
FRANZ MARC: *Mavi Atların Kulesi*. 1913.



FRANZ MARC: *Mavi At I*. 1911.

MARQUET Albert (Bordeaux, 27.3.1875-Paris, 14.6.1947). Marquet, 1890'da Paris'e geldi, Sanat ve El Sanatları Okulu'nda öğrenimine başladı. 1892 yılında, burada ölünceye değin dost kalacağı Matisse ile tanıştı. 1895'de Güzel Sanatlar Okulu'na geçti ve Morot ile Cormon'dan ders aldı. Matisse ile birlikte Rouault, Camoin ve Manguin'in de çalıştıkları Moreau'nun ötelyesine girdi. Marquet de Matisse'in düşünce aşamalarını izledi, Neo-Empresyonistlerin etkisi altında katışıksız renge döndü. Bununla birlikte, açık-koyu karşıtlıkları olan resimleri geleneklere bağlı kaldı.

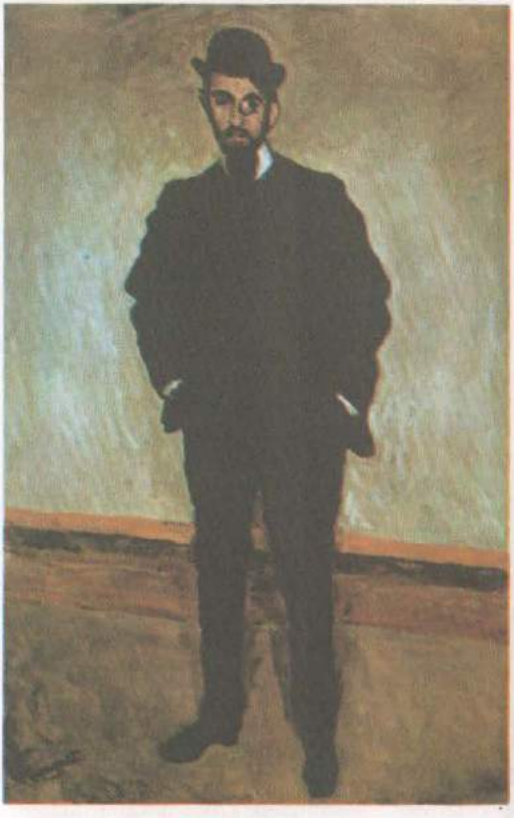
1898-1899'da Matisse ile birlikte *Académie Carrière*'i ziyaret etti; Camoin ile sokak görünümleri resimledi. 1900'de Matisse ile birlikte Grand Palais'de bezemeli duvar süslerini yaptı. 1903'de *Salon d'Automne*'un kurucuları arasında yer aldılar ve 1910'dan sonra *Salon des Indépendants*'da sergi açtılar. Marquet fırsat buldukça geziler yaptı: 1904-1906'da Derain ile Normandiya'ya, 1906'da Camoin, Manguin ve Cross ile karşılaştığı Güney Fransa'ya, 1907'de Camoin ve Friesz ile Londra'ya, 1910'da Matisse ile Münih'e gitti. Ama bunlar onun bir yaşam boyu yaptığı gezilerin daha ilk adımıydı.



ALBERT MARQUET:
Matisse Manguin'in Atölyesinde Modelden Resim Yaparken. 1905.

1907'de Druet Galerisi onun ilk kişisel sergisini düzenledi. Daha o zamanlar Marquet'nin herşeyden çok doğa görünümü ressamı olduğu belirgindi; özellikle su kıyısı görünümleri onun için çekiciydi: Paris rıhtımları, kumsallar ve limanlar. Yöntemi, doğa görünümlerinin yüksekten gözlenen geniş perspektifli bölümlerini seçmekti; derinlik diyagonal çizgilerle vurgulanıyordu. Tekniği kabataslak ve yalınlaştırılmıştı ama, yine de kesindi.

Marquet, resme başlarken parlak, güçlü renkleri kullanmakla birlikte, bitirirken çoğunlukla griye geçerdi. Rengi yoğunlaştırarak bir anlatım elde etmektense, yüzeyi daha sakinleştirmek ve

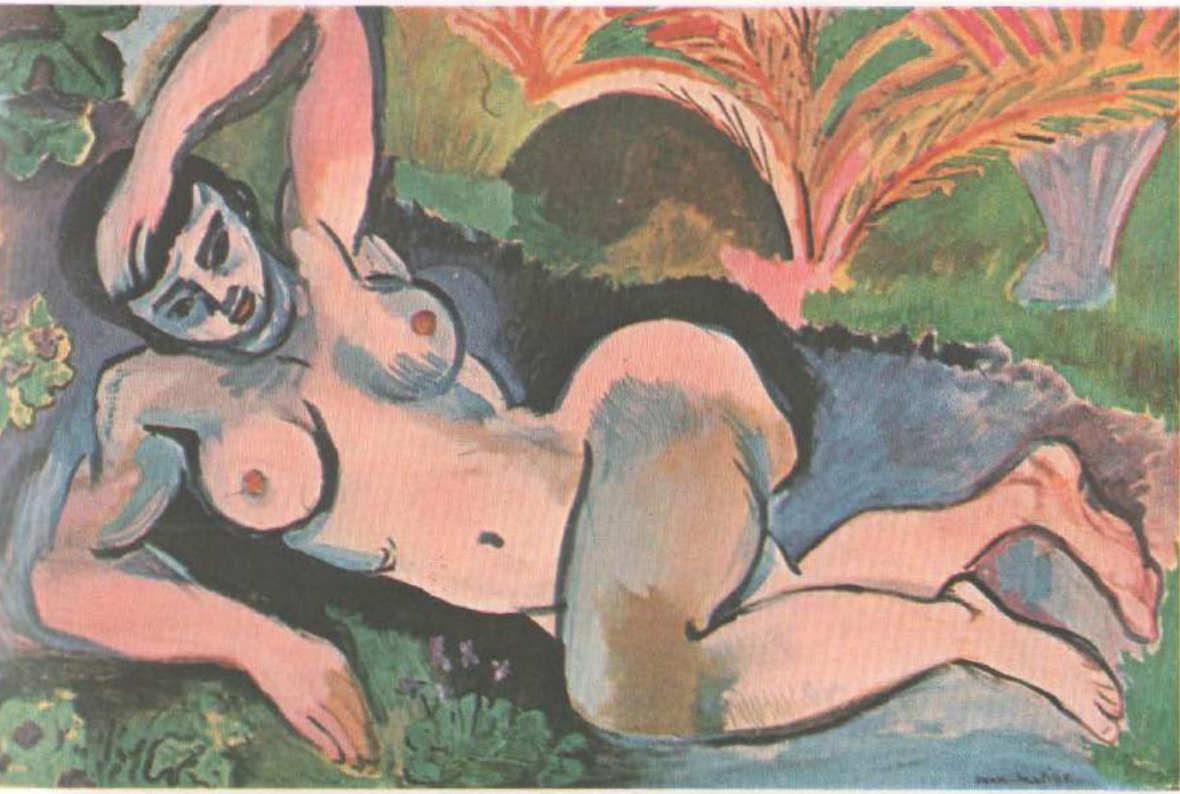


ALBERT MARQUET: *André Rouveyre'nin Portresi.* 1904.

ALBERT MARQUET: *Fécamp'da Kumsal.* 1906.



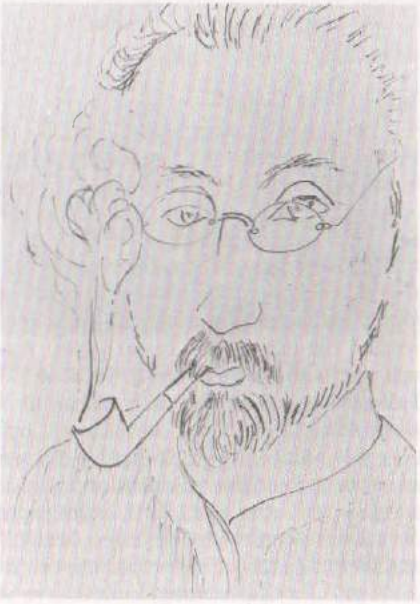
güçlü dışçizgilerle resme bir düzen vermek peşindeydi. Böylece tipik Fovizmden çabucak uzaklaştı ve yaşamının sonuna değin sadık kaldığı, gölgeleri yumuşatılmış, yalınlaştırılmış ve dingin Empresyonizme ulaştı.



HENRİ MATİSSE: *Mavi Çıplak.* 1917.

MATISSE Henri (Le Cateau-Cambrésis, 31.12. 1869-Nice yakınında Cimiez, 3.11.1954). Matisse, Kandinsky gibi resme bir raslantı sonucu başlamadan önce hukuk okumuştu. 1891'de Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık kurslarının yapıldığı Paris'de Académie Julian'a gitti. Aynı zamanda, Sanat ve El Sanatları Okulu'nun gece öğrenimine devam ediyordu. Yaşam boyu dostluğunu sürdürdüğü Albert Marquet ile burada karşılaştı. 1895'de Gustave Moreau, dikkatini çeken Matisse'in öğretmenliğini üstlendi.

Moreau'nun atölyesinde toplanmış çok sayıda yetenek vardı: Rouault, Camoin, Manguin, sonraları da Marquet. Moreau'nun öğretme yöntemi sanatsal teknikle uğraşmaktansa, gözü eğitmeyi yeğliyordu. Öğrenciler Louvre'daki resimleri kopya etmeye, sokaklarda ve kahvelerde resim yapmaya yüreklendiriliyordu. Matisse, 1899'a değin orada kaldı ve kısa sürede arkadaşları arasında önder olarak yer aldı. 1896'da Empresyonistlerin etkisine girdi, renkle anlatımın olanakları konusunda bilinçlendirildi ve Picasso ile



HENRİ MATİSSE: *Sanatçının Pipolu Portresi.* 1919.



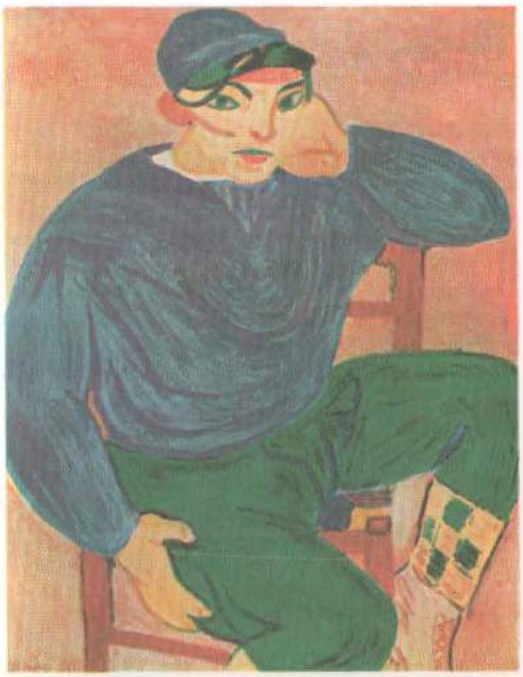
HENRİ MATİSSE: *Şakayık Çiçekli Ölü Doğa.* 1910.

Turner'in Londra'da karşılaştığı yapıtları bu bilgilerini doğruladı. 1898'de birkaç ay Korsika'da resim yaptı, burada Akdeniz aydınlığı onu katışıksız renge ve resmin konusunu yalınlaştırmaya götürdü.

1899'da Académie Carrière'e gittiğinde, Derain ve Puy ile karşılaştı. Özellikle çıplak figürle ilgileniyordu; siyah dışçizgilerle belirlenmiş parlak renkli bir dizi çıplak resmi yaptı. Aynı zamanda yontuculuğu da öğrendi. 1904'de Vollard'ın Galerisinde kırkaltı yapıttan oluşan ilk kişisel sergisini açtı.

Aynı yıl, Saint Tropez'de kaldığı bir yaz boyunca, yeni içebakışlar ve dürtüler kazandı. Burada Signac ve Cross ile birlikte resim yaptı. Onlar, kendisini yöntemli ve önceden özenle tasarlanmış biçimde, Neo-Empresyonistlerin yorumladıkları gibi, katışıksız rengi kullanmaya yüreklendirdiler. Fakat, katışıksız rengin açıktan koyuya giden tonlarını yaratmadaki zorluklar, Matisse'i daha güçlü bir anlatım için renk tonlarını yoğunlaştırmaya ve karşıtlıklar yoluyla vurgulamaya götürdü. Çizgi de eriyerek ışığa dönüşmüyor, bunun yerine renklerden oluşan girişik bir bezemeye (arabesk) dönüşüyordu. Matisse'in bu görüşü, 1905'de *Salon des Indépendants*'da Seçici Kurul Başkanı olarak düzenlenmesine yardım ettiği Van Gogh ve Seurat'yı anma sergisinde desteklendi.

1905 yazını Derain ile birlikte Collioure'da geçirdi. Burada Fovizme girmek için bir olanak yakaladı. Rengi noktacı anlamda uygulaması artık tamamlayıcı karşıtlıklarla vurgulanan bloklara dönüşmüş, çalkantılı fırça vuruşlarının tonu yumuşamıştı. Renk, cisimden ayrılmış e tüm gerçekçi anlamından uzaklaştırılmış olarak yüzeye sürülüyordu. Biçimlere kıvrık çizgilerle ritm veriliyordu. Yalınlaştırma ve arındırma onu rengin



HENRİ MATİSSE: *Genç Denizci.* 1906.

HENRİ MATİSSE: *Çingene Kadın.* 1905-1906.



ve çizginin en kısa ve öz anlatımı yaratmak için birleştikleri, bezemeci ve iki boyutlu bir üsluba götürüyordu. "Düşüncelerin ve plastik öğenin yalınlaşatırılmasıyla dingin bir soyluluğa erişmek istiyoruz. Uyumlu bir birlik tek ülkümüzdür" (Matisse).

Matisse'in sanatı evrensel ve anıtsal anlatıma ulaşmaya ne denli çabaladıysa döneminin akımlarından da o denli uzaklaştı. 1908'de Alman ressam Hans Purrmann'ın isteği üzerine Matisse Akademisi kuruldu, bu 1911'e değin sürdü ve yüzü aşkın öğrencisi oldu; ama sonuçta yüzeysel benzerlikler ortaya çıkarmaktan öteye gidemedi. Tüm bir kuşağı kendi yoluna çeken Matisse, kendi içine kapandı.

MEIDNER Ludwig (Bernstadt, Silezya, 18. 4. 1884-Darmstadt, 14.5.1966). 1912'de Herwarth



LUDWİG MEİDNER: *Kent ve Ben.* 1913.

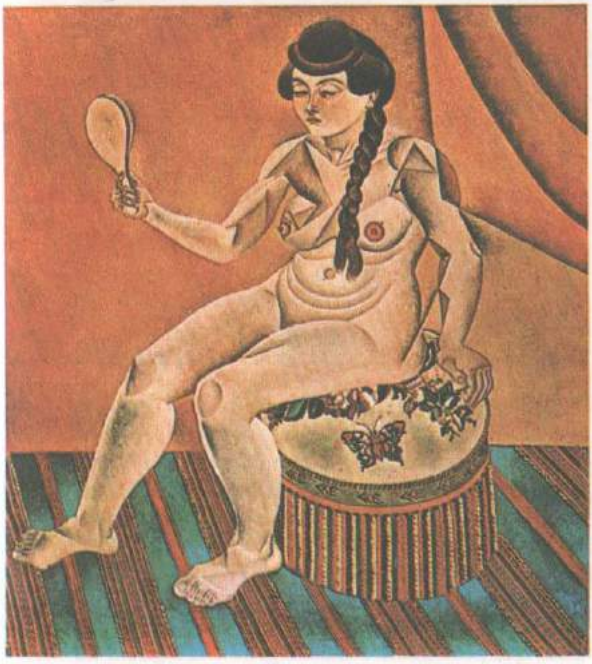
Walden, kendilerine *Die Pathetiker* (Coşkulular) adı veren kısa yaşamlı bir grubun Berlin'de *Sturm* galerisinde bir sergisini düzenledi. Grubun içinde en yetenekli üye Ludwig Meidner idi. 1903'den 1905'e değin Breslau İmparatorluk Sanat Okulu'na gitmişti. 1906'da Berlin'de moda tasarımcısı olarak yaşadı ve aynı yıl öğrenim görmek için Académie Julian'a gitti. Modigliani ile

arkadaş olmasına karşın, çağdaş sanatçıların ilgi alanlarından habersiz kaldı.

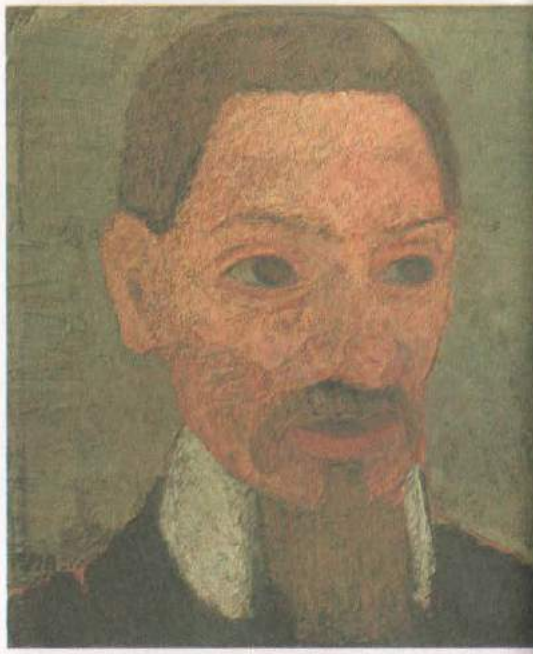
1908'de Meidner Berlin'e döndü ve çok zor koşullarda yaşadı. Fütürist sergiler yoluyla ve Delaunay'ın etkisiyle tutkulu yaradılışını başıboş bırakması için yüreklendirildi. Artık çığlıklarına ve aşırı sevinçlerine bir anlam verebiliyordu. Sınırlandırmaksızın ve üslup sorunlarıyla ilgilenmeksizin çalkantılı fırça, çizim-üslup ve tekniklerini kullanarak 'apokaliptik' (kıyamete ilişkın) görünümlerin ve yanan kentlerin düşgücünde yarattığı görüntülerin resimlerini yaptı. Gerçeği çarpıtarak yaptığı sayısız yazar, oyuncu ve ressam portreleri duygu yüklüydü; rahatsızlık ve acıyla dolu, kızgın görüntülerdi. Örneğin, *Eylül Çığlığı: İlâhiler, Dua Edenler, Kâfirler,* kendi iç durumunu betimlemek için yaptığı resimlerinin ve desenlerinin yanı sıra, yazdığı şiirlerinden birinin başlığıydı. Meidner ruhundaki sıkıntıyı yatıştırmak için girişimlerine sınır tanımıyordu.

1916'dan 1918'e değin askerlik görevini yapmak zorunda kaldığından, düşgücü donuklaştı ve resimleri inanç gücünü yitirdi. Gerçeğin iğrenç yüzüyle karşı karşıya gelerek geçmişteki yolunun yanlışlığına inandı ve ilk sanatsal uyanışından on yıl sonra Musevi inancına döndü. 1923'de yapıtlarını yadsıdı, onları 'deliliğin ve ahlâksızlığın' hoşgörülemez anlatımı olarak nitelendirdi.

JOAN MIRO: *Aynadaki Çıplak.* 1919.

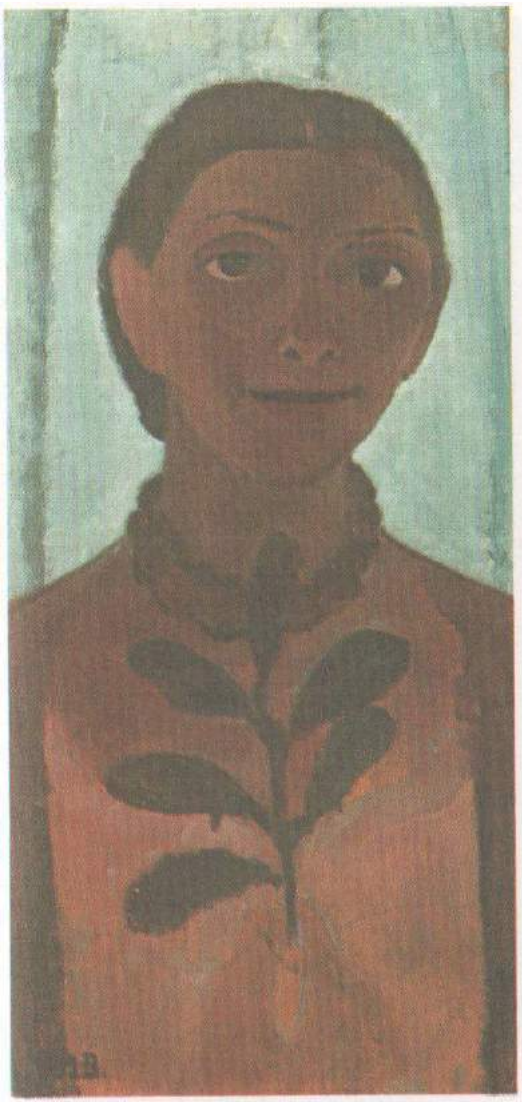


MIRO Joan (Barcelona, 20.4.1893). Miro, kendisinin sanatsal eğilimlerini hoşgörüyle karşılayan bir nalbantın oğluydu. Çocukluğunda sürekli olarak resim çizdi ve on dört yaşına geldiğinde Barcelona Akademisi'ne gitmesine izin verildi. 1910'da ailesinin baskısıyla bir ticari kuruluşta memur oldu. 1912'de yeniden resme döndü ve çalışmalarını 1915'e değin Gali'nin özel resim okulunda sürdürdü. Miro, Kübizm ile de ilgisi belirgin olan, Fovist örneklere dayanan bir dizi doğa görünümü ve ölü doğa çizdi. Yine de, renkleri melankolik ve daha kalındı, dışavurumu amaçlayan çarpık ve dalgalı bir yapıyla bölümlenmişti. 1912'de Picabia ile karşılaştı. 1918'de Barcelona'da Dalmau Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı. Bu, kendiliğinden oluşan duygularla esinlenmiş resimlerinin sona erdiğiin belirtisiydi. Bundan sonra yine doğa görünümlerini titizlikle betimlemeye ve ayrıntıları incesine yakalamaya yöneldi. 1919'da Paris'e gitti.



PAULA MODERSOHN-BECKER: *Rainer Maria Rilke'nin Portresi.* 1904.

MODERSOHN-BECKER Paula (Dresden, 8.2. 1876-Worpswede, 20.11.1907). Paula Modersohn-Becker'in sanatsal üretini yalnız altı yıl

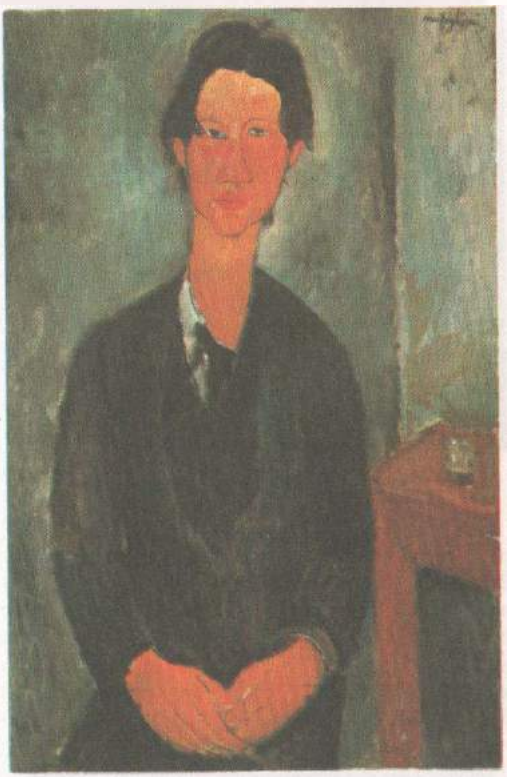


PAULA MODERSOHN-BECKER: *Kendi Portresi.* 1907.

sürdü. Ancak eğitimini bir öğretmen olarak Bremen'de tamamladıktan sonra, 1896'da Berlin'e gidip, buradaki kadın sanatçılar için açılmış okula başladı. 1897 yazında ilk kez Worpswede'ye gitti, Mackensen tarafından eğitildi ve burada gelecekteki kocası Otto Modersohn ile karşılaştı. 1898'de İskandinavya gezisine çıktı, Worpswede'ye taşındı.

1900 yılının ilk yarısını Paris'de Colarossi Akademisi'nde öğrencilikle geçirdi ve daha sonra Rilke ile evlenen Clara Westhoff ile birlikte bir atölye kurdu. 1903'de yeniden Paris'e Colarossi'ye döndü ve Rilke'nin aracılığıyla Rodin ile tanıştı. 1905'de yeniden Paris'e gelerek Julian Akademisi'ne gitti. Son kez 1906'da Paris'e geldi ve burada yaklaşık bir yıl kaldı, 1907 ilkbaharında Worpswede'ye döndü, 2 Kasım'da bir kız çocuğu dünyaya getirdikten kısa bir süre sonra öldü.

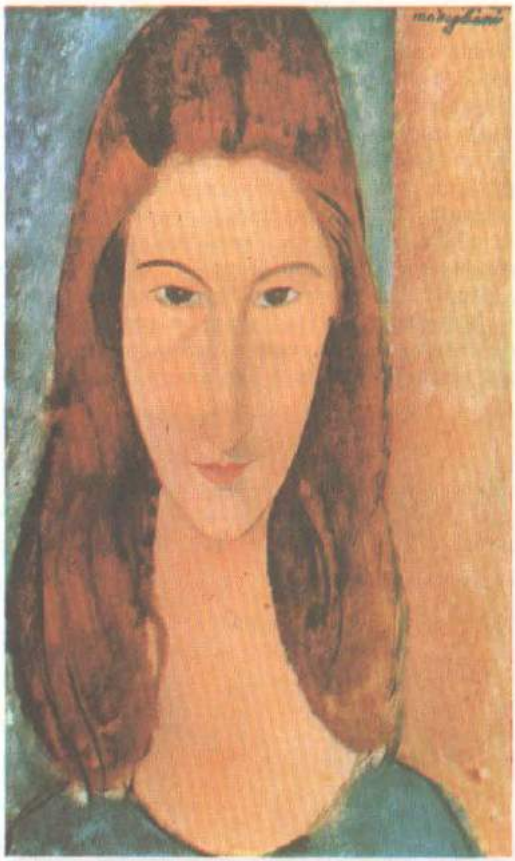
Paula Mendersohn-Becker, resme şiirsel doğalcılıkla başladı ama, Fransa'daki deneyimlerinin sonucunda bunun ötesinde hızlı bir gelişim gösterdi. Cézanne'dan öğrendiği biçimin yalınlaştırılmasını, sınırlandırılmış bir aydınlığın içinde eriterek resmine kattı. Böyle yapmakla, duygularını açıklayabilmek için rengin dışavurumcu



AMADEO MODIGLIANI: *Soutine'nin Portresi.* 1917.

gizilgücünü kullanarak, Alman Ekspresyonistlerin sonraları tutacakları yolu belirledi.

MODIGLIANI Amedeo (Leghorn, 12.7.1884-Paris, 25.1.1920). Modigliani, Yahudi işadamları yetiştirmiş bir aileden gelmekteydi. Eğitimine 1898'de Leghorn sanat kolejinde başladı. 1901'de geçirdiği bir hastalıktan dolayı eğitimini ya-



AMADEO MODİGLİANİ:
Jeanne Hebuterne'nin Portresi. 1918.

rıda bırakmak zorunda kaldı. 1902'de Fattori ile birlikte Floransa Akademisi'nde yeniden eğitimine başladı. 1906'da Paris'e taşınarak, çok geçmeden Max Jacob, Apollinaire ve Picasso ile ilişki kurdu. 1908'de ilk kez *Salon des Indépendants*'da sergi açtı. Başlangıçta kendine özgü bir üslupta portreler, sonraları çıplak kadın resimleri yaptı. İlk yapıtları Toulouse-Lautrec ve Fovistlerin etkisindedir. 1909'da Brancusi ile karşılaştı ve onun verdiği dürtü ile yontuculuğa başladı. 1912'de *Salon des Indépendants*'da ilk yontularını sergiledi. Zenci yontuculuğu örnekleri ve Cézanne, ona duygularını çarpıtmalar yoluyla vurgulayarak anlatmanın yolunu gösterdiler. 1916'da üslubu uzatma ve çarpıtmalarla özgünleşti. 1917'de Berthe Weill Galerisi onun ilk kişisel sergisini düzenledi. 1918'de Cannes ve Nice'e gitti, doğa görünümleri yapmayı denedi. Yine de, şiirsel figürlü resimlerine ve yumuşatılmış renklerine bağlı kaldı.

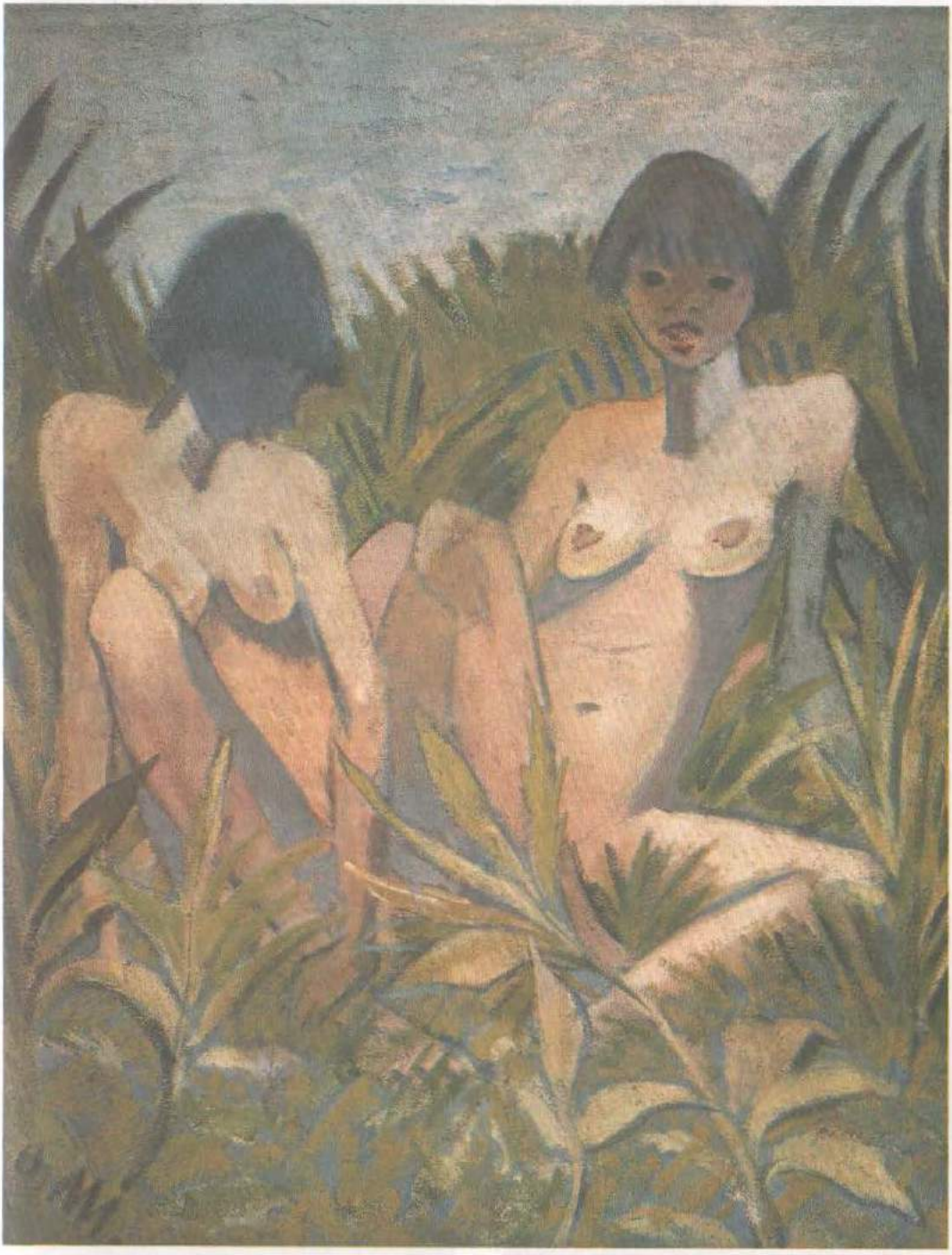
MORGNER Wilhelm (Soest, 27.1.1891-Langemark, 12.8.1917). Çocukluğunda Soest'de Christian Rohlfs'un resim yapısını izlediği söylenen Morgner, 1908'de Worpswede'ye geldi ve Georg Tappert'in öğrencisi oldu. Şiirsel doğalcılıkla başladı, Neo-Empresyonistler ve Van Gogh'dan etkilendi. Morgner, öğretmeninin yardımıyla 1911'de Berlin'de Yeni Sezession'la birlikte sergi açtı; *Der Blaue Reiter*'ın ikinci sergisine ve Sezession'un 1912'de Köln'deki sergisine katıldı. Çalkantılı duygularını ritmli bir üsluplaşmaya dönüştürdü. Kandinsky ve Jawlensky'nin etkileri altında, algıladığı dünyaya ilişkin duygularını dışavurmak için tek araç olarak düşündüğü, soyut sanata doğru bir yol aramaya başladı.



WİLHELM MORGNER:
Yıldızlarla İlgili Bir Düzenleme XIV. 1912.

"Tek dışavurum aracım renktir. Rengi doğru kullanarak içimde yaşayan Tanrı ile doğrudan doğruya iletişim kurmak istiyorum." Yine de bu planı geliştirerek uygulamak için yeterli zamanı olmadı. 1913 gibi erken bir tarihte askere çağırıldı, daha ilk gün savaşa katıldı ve bir daha geriye dönmedi.

MUELLER Otto (Liebau, Silezya, 16.10.1874 -Breslau, 24.9.1930). Görlitz'de dört yıl süren taşbasmacılığı çıraklığından sonra Dresden Akademisi'ne gelerek 1896'ya değin orada çalıştı. Akrabası olan yazar Gerhart Hauptmann ile 1896 ve 1897'de İtalya ve İsviçre'ye gitti. 1898-1899'da çalışmalarını Münih Akademisi'nde Stück ile birlikte sürdürdü. Sonra, Hauptmann'ların onun için bir atölye hazırladıkları Dresden'e döndü. 1908'de Berlin'e taşınıncaya değin Müeller, sık sık Riesen Gebirge'deki küçük köylere çekildi; Dresden çevresindeki bölgede ve Bohemya'da



OTTO MUELLER: *Kamışlar Arasında İki Kadın.* 1922 dolayları

resim yaptı. Sanatçının bu dönemden hiç resmi kalmamıştır, çünkü hepsini yok etmiştir.

Güçlü bir dürtü aldığı Böcklin'in yapıtları ona doğadaki efsanevi öğelere ve renk alanlarından düzenleme olanaklarına ilişkin önemli kavramlar verdi. Öte yandan anlatımlarını zıt ve katışıksız renklerin yoğunlaştırılmasına borçlu olan örneklerden de etkilenmedi. Rengi kullanma yöntemi daha çok dinginliği amaçlıyor, nesnenin ötesine geçmiyor ve renk tonlarının benzerliğiyle resmin bütünlüğünü sağlıyordu.

Onu çağdaşlarına bağlayan şey yalın ve doğal bir yaşam biçimine duyduğu özlemdi: "Girişimimin başlıca amacı doğa görünümüne ve insanlara olan duygularımı olabildiğince yalına indirgeyerek dışavurmaktır". 1910'da *Die Brücke* ressamlarıyla karşılaştığında, Mueller'in yapıtlarında çoktan saptanmış olan ana konu, insan ve doğa arasındaki uygunluğu betimlemekti.



OTTO MUELLER: *Kendi Portresi*. 1921.

Kirchner, Heckel ve Pechstein'ın da benzer amaçları vardı, bu nedenle Mueller de olayların doğal akış süreçleri içinde bu grubun üyesi oldu. Büyük ölçüdeki iki boyutlu çıplak resimlerini çoktan geliştirmişti, bunlar yine de yuvarlak, ince, akıcı dışçizgileriyle birer taslak sayılırdı. Arkadaşlarının etkisinde —Kirchner ile birlikte 1911'de Bohemya'ya gitti— taslakları daha köşeli ve sert, yüzeysel düzenleme ise daha belirgin oldu. Doğa içinde çıplak insan motifini bulması onun çalışmaları için etkileyici oldu. Bunu, 1920'lerde katışıksız doğa görünümleri, birkaç portre ve çingene resimleri izledi. Üslubunda ilgi çekici hiçbir değişme olmaksızın, Mueller, yalnız kendini doyuracak bir biçimde, bu konuları yineleyerek işlemeyi sürdürdü. 1919'da Breslau Akademisi'nde öğretmenliğe atandı.

MÜNTER Gabriele (Berlin, 19.2.1877-Murnau, 19.5.1962). Gabriele Münter 1901'de Münih'e geldi ve o tarihlerde kadınların akademilere girmesine izin verilmediğinden, önce kadın ressamlar için açılmış bir okula gitti. 1902'de *Phalànx* grubunun okuluna geçti ve Kandinsky'nin öğrencisi oldu. 1903'de başlayan öğretmen-öğrenci ilişkisinden doğan dostlukları 1916'ya değin sürdürdü.

Bunu izleyen yıllarda Münter, Kandinsky'ye tüm gezilerinde arkadaşlık etti. Bu süre içinde kuşkusuz Kandinsky'nin öğrencisiydi ama, büyük yeteneğini tutkusuz ve hemen hemen bilinçsiz kullandığından, onun gölgesinde kalmadı. Tam tersine hem Van Gogh'un hem de Van Gogh'u kendisine tanıtan Jawlensky'nin yapıtlarını örnek aldı. Kandinsky, Jawlensky ve Werefkin ile Murnau'da geçirdiği 1908 yazında kendi yöntemini buldu. Paris'den tanıdığı Fovlar tarafından hazırlanmış olan vitray cam eserlerde Bavyera halk sanatının anlatım gücünü keşfetti. Jawlensky'de gördüğü kalın dışçizgili, aydınlık renk alanlarının yan yana konması yöntemi onun yapıtlarının bir özelliği oldu. Artık düş ve melankolinin birbirine karıştığı duygularını özellikle doğa görünümlerinde ve ölü doğada dile getiriyordu.

1909'da Münih Yeni Sanatçılar Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı. Ayrıca, *Der Blaue Reiter*'e de girdi ve 1914'e değin tüm önemli ser-

GABRIELE MÜNTER: *Murnau'da Çayır*. 1908.





HEINRICH NAUEN:
İyi Samariyeli (iyiyürekli, yardımsever adam). 1914.

gilere katıldı. 1914'de Kandinsky Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldı. Gabriele Münter, 1916' da kesin olarak ayrılmalarından önce bir kez onunla Stockholm'da buluştu; sonra uzun yıllar bir ressam olarak faaliyet göstermedi.

NAUEN Heinrich (Krefeld, 1.6.1880-Kalkar, 26. 11.1940). Heinrich Nauen, her şeyden önce bir renkçiydi. Alman ve Fransız sanatı öğelerini birleştirmeyi amaçlayan Ren sanatçı tipini özetlemiş sayılmaktadır. Nauen, 1898'de Düsseldorf Akademisi'nde okudu; 1902'ye değin Stuttgart Akademisi'nde Leopold von Kalkreuth'un seçkin bir öğrencisi olduktan sonra, Laetham-Saint Martin'e gitti. Orada, geleceğin Belçika Ekspresyonistleri yanında çalıştı. 1906'dan 1911'e değin Berlin'de yaşadı ve *Die Brücke* ve Der Blaue Reiter ile ilişkiler kurdu. 1911'de Dilborn'a yerleşti. Nauen önceleri Van Gogh'u örnek alarak dışavurum olanakları aradı. Daha sonra Matisse' in etkisi altında Fovist bir biçime yaklaştı. Resme kattığı süsleyici düzenlemeden ve renkli bezemecilikten, dingin ve uyumlu bir ritme sahip doğa görünümleri, ölü doğa ve portreler doğdu.

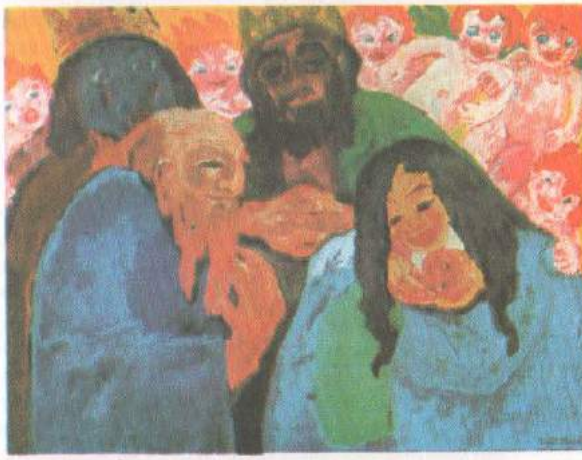
NOLDE Emil (Schleswig, 7.8.1867-Seebüll, 13.4. 1956). 1901'den sonra Kuzey Schleswig'de doğduğu yerin adı olan Nolde'yi soyadı olarak alan Emil Hansen, bir çiftçinin oğluydu. Çiftçilik yaptıktan sonra, Flensburg'da bir mobilya fabrikasına girerek, tahta oymacılığı çıraklığı yapmasına izin verildi. Bu, dört yıl sürdü. 1888'de Karlsruhe'ye giderek bir yandan mobilya oymacısı olarak çalıştı, öte yandan Sanat ve El Sanatları Okulu'na gitti. 1890'da mobilya tasarımcısı olarak Berlin'e taşındı. Müzelerde çok sayıda desenler çizdi ve özellikle Asur ve Mısır sanatından etkilendi.



EMİL NOLDE: *Kendi Portresi.* 1911.

1892'de St. Gallen'deki Sanayi Müzesi'nde endüstri ve süsleme tasarımları dersi verdi. Burada Hodler ve Böcklin ilgisini çekti. Özellikle, Böcklin'in doğanın ruhunu simgesel olarak resimle-

EMİL NOLDE: *İsa'nın Doğumunda Gelen Üç Müneccimin Tapınması.*





EMIL NOLDE: *Altın Buzağı Çevresinde Dans.* 1910.

mesi, onu etkiledi; çünkü bunlar kendi deneyimleriyle uygun düşüyordu. 1894'de gülünç maskeler biçiminde simgeselleştirdiği İsviçre dağlarını çizdi, bunlardan posta kartı bastırarak bağımsız bir ressam olabilecek parasal kazancı elde etti.

1898'de Münih'e giderek özel bir sanat kolejine girdi ve 1899'da Dachau'da Hoelzel ile birlikte resim yaptı. Bunu, dokuz ay Paris'de kalması izledi.

Nolde, Julian Akademisi'ne girdi ve Empresyonizm konusunda birçok şey öğrendi. 1900 yazında ülkesine döndü, daha sonraki yıllarda, 1903'de Alsen Adası'na yerleşinceye değin Copenhagen, Berlin ve çeşitli yerlere geziler yaptı.

İçgüdüsüyle resim yaptığından, artık onu bunaltan görüntüleri renge dönüştürüyordu. Çalışırken Nolde'yi saran coşkunluk kendini çıldırtıcı bir biçimde dışavuruyordu. Renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıldamasına yoğun bir anlatım katıyordu. *Die Brücke* grubuna coşku veren bu renk fırtınaları dramatik ya da çıldırtıcı bir Empresyonizm olarak nitelendirilirdi.

Nolde, 1906'da *Die Brücke*'nin üyesi olması için kendisine yapılan öneriyi kabul etti; 1906 ve 1907'deki sergilere katıldı. 1907'de Dresden'de kaldığı sürede de yakın kişisel ilişkiler kurdu. Nolde genç sanatçılara kendi gravür tekniğini öğretti, onların tahta oymacılığı ve taşbaskısı üsluplarından yararlandı. Nolde, grubu 1907'de bıraktı ama, onlara gönülden bağlı kaldı ve 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'da onlarla yeniden birleşti.

Nolde, 1909'a değin uzun yıllar görünen gerçeği başlangıç noktası olarak alan portreler, doğa görünümleri ve bahçe resimleri yaptı. Rengi bir halı gibi yüzeyin üstüne yaydı. "Doğaya ruh

ve akıl ekleyerek, yeni bir değer ölçüsü vermek amacıyla" (Nolde) yalınlığa ve yoğunluğa ulaşmaya çalıştı. 1909'da derin dinsel duyguları ve coşkuyu resme geçirme isteğiyle tutuştuğunda, yakalandığı bir hastalıktan yeni kurtulmuştu. İlk dinsel resimleri belleğinden ve iç düşgücünden kaynaklanıyordu. Bu kaynakta biçim öylesine yalınlaşmıştı ki, görüntü yalnız renk ve ışıktan oluşuyordu.

Bu yıllarda Nolde yazları Alsen'de resim yaptı ve kışı da gücünü toplamak için Berlin'de geçirdi. Kenti çekici bulması onu etkiledi. 1910'da Hamburg limanında edindiği izlenimleri belgelediği çizimleri yaşam, gürültü ve canlılıkla doluydu. Berlin'de lokantalarda, kahvehanelerde, gece kulüplerinde onu ilgilendiren ve resimlerine geçirmek istediği şeyler de işte bunlardı.



EMİL NOLDE: *Yıldızçiçekleri ve Ayçiçekleri.* ykl. 1920.

Ama, artık dinsel yapıtları öne çıkmıştı. Ana duyguya biçim vermek için rengi geniş alanlar olarak yoğunlaştırdı ve dış görünüşle ilgili olabilen her türlü görüntüyü bıraktı. Bu resimler yeğin bir çelişkiye yol açtı ve sonuçta Nolde, sanat dünyasından kendini çekti ve 1913'den sonra da ender olarak sergilere katılmak istedi. İlkelliğin

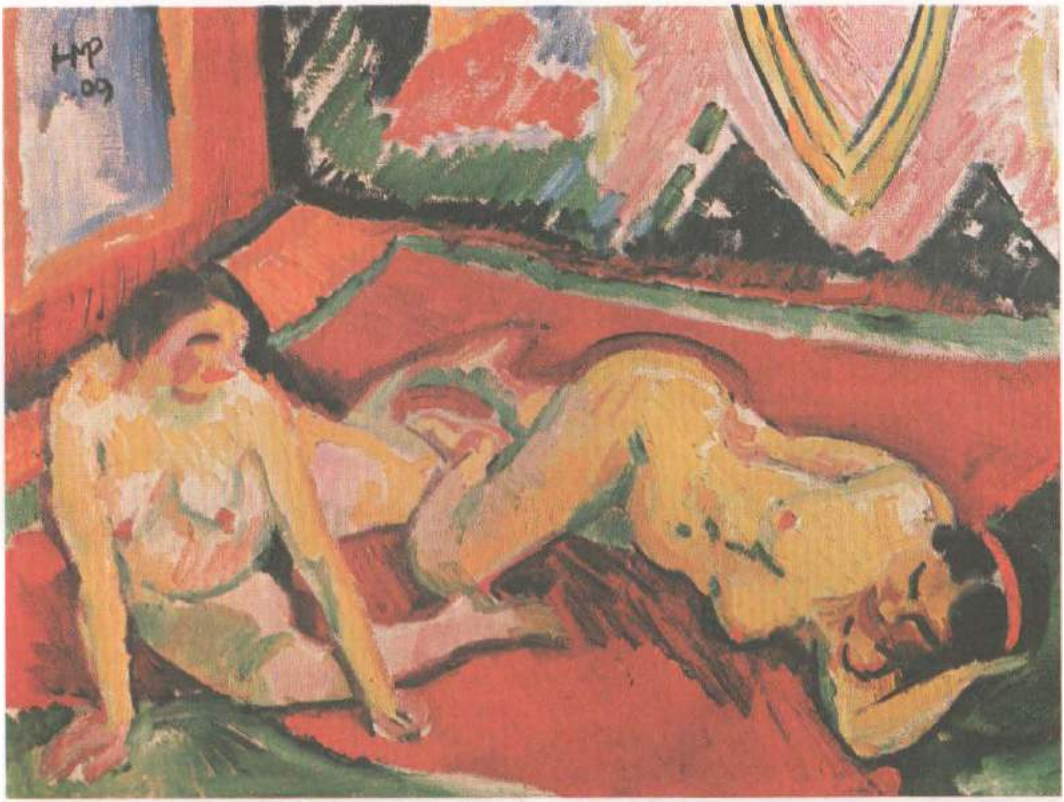


EMİL NOLDE: *Değirmen.* ykl. 1924.

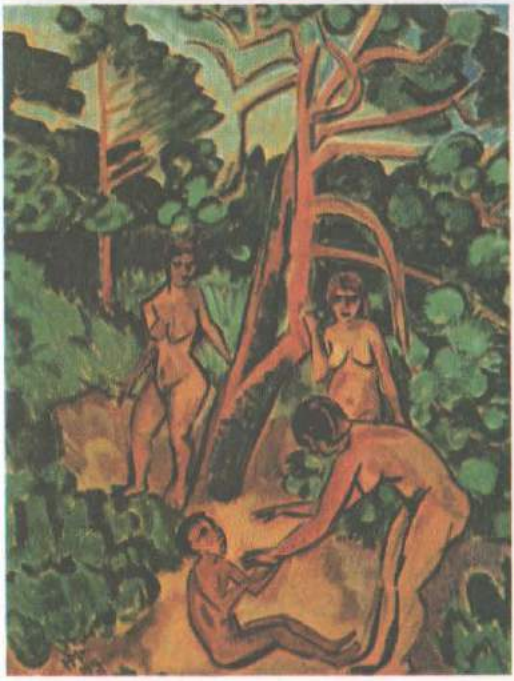
anlatımını bulmak ve doğal duyguları görünür kılmak çabasıyla Nolde, 1911-1912'de Primitiflerle ilgilendi. 1913'de Güney Denizleri'ndeki Alman kolonilerinde bir araştırma gezisi için İmparatorluk Koloni Bürosu'na katıldı, savaşın çıkmasından kısa bir süre önce de geri döndü. Yapıtına konusal ve biçimsel sınırlama çerçevesi içinde biçim vermek, kalın renk katmanlarını dinginlikle uygulamak için, gerekli güven ve huzuru bunu izleyen yıllarda buldu.

MAX PECHSTEIN: *Kendi Portresi.* 1922.





MAX PECHSTEIN: *İki Çıplak*. 1909.



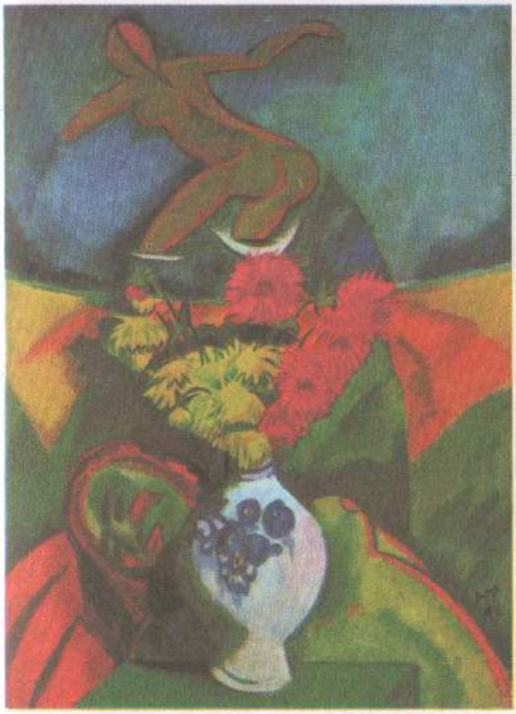
PECHSTEIN Max (Zwickau, 31.12.1881-Berlin, 19.6.1955). Pechstein çok yönlü bir yetenekti. Zwickau'da bir iç mimarın yanında dört yıl süren çıraklık döneminden sonra, 1900'de Sanat ve El Sanatları Okulu'nda öğrenim yapmak için Dresden'e geldi. 1902'de bu okulun bir yarışmasına altı konunun tümünde, beş birincilik ve bir ikincilik aldı. Kendisine hemen okulda öğretmenlik önerildi ama o Akademi'ye geçmeye karar verdi, 1906'ya değin Akademi'nin gözde bir öğrencisi oldu. Aynı yıl Saksonya'da devlet ödülünü kazandı.

Heckel ile karşılaştı ve *Die Brücke*'nin üyesi oldu. 1907 sonbaharında İtalya'ya doğru yola çıktı ve 1908'de altı ay kaldığı Paris'e geldi, sonra da Berlin'e yerleşti. *Die Brücke* arkadaşlarıyla olan yakın işbirliği böylece bir yıl sürmüş oldu. Çalışarak arkadaşlarının gelişmelerine yetişmek zorunda kalmadan, onların buluşlarını beceriyle uyguladı.

MAX PECHSTEIN: *Ormanda*. 1919.

Paris'te kalışı, 1908'de *Die Brücke*'nin üyesi olan Van Dongen ile karşılaşmasına, ayrıca, 1911-1912'de Pechstein'ın resimlerinde doğrudan doğruya etkisi görülen, Matisse'in yapıtları konusunda bilgi edinmesine neden oldu. Yapıyı vurgulamak için geniş alanlarda yan yana getirdiği yeğin ve çarpıcı renkler, güçlü ve ilkel bir yaradılışın dışavurumuydular. Pechstein, dünyanın renkli görkemliliğini yoğunlaştırdı ama, simgeciliğe ya da mitolojiye kaymayı istemedi.

En iyi resimlerini Kirchner ve Heckel ile Moritzburg Gölleri'nde üretti, sonra Heckel ile Dangast'da Schmidt-Rottluff'a gitti. Bunu izleyen yıllarda yaptığı çalışmalar, kum tepecikleri arasında denize girenleri gösteren sayısız resmi içerir. Pechstein bunları 1909'dan itibaren her yaz kaldığı Baltık kıyısındaki Nidden'de yaratmıştır. Bu resimleri özellikle çok güzel süsleyici ve dizemli çizgileriyle etkileyicidirler. Pechstein 1910'da Berlin'de Yeni Sezession'u kuranlardan



MAX PECHSTEIN: *Bir Vazo Çiçek ve İki Çıplak*. 1912.

biriydi, bu derneğin başkanlığını da yaptı. 1912'de eski Sezession'a döndüğünden, *Die Brücke*'den çıkarıldı.

1914'de Güney Denizinde Palau'ya gitti. Burada, uzak bir köy olan Nidde'de ve 1913'de Ce-



CONSTANT PERMEKE: *Nişanlılar*. 1923.

nova yakınlarındaki bir balıkçı köyünde aradığı doğa ve insan arasındaki uyumu buldu. Savaşın çıkışı onun tasasız yaşamına son verdi ve Pechstein, Japonlar tarafından tutuklandı. Birçok maceradan sonra 1915'de Almanya'ya dönmeyi başardı.

PERMEKE Constant (Antwerp, 31.7.1886-Ostend, 4.1.1952). Babası bir deniz ressamı olan Permeke, bir yıl Bruges Akademisi'ne gitti ve 1904'de Ghent Akademisi'ne geçti. Burada Van den Berghe, Servaes ve Smet ile arkadaş oldu. Askerlik görevini tamamladıktan sonra, 1909'da arkadaşlarını izleyerek Laethem-Saint-Martin'e gitti. Burada, Empresyonizmin sorunlarıyla ilgilenen bir sanatçılar kolonisi kurulmuştu. 1912'de Ostend'e gitti ve orada giderek daha çok Ekspresyonist üsluba döndü. 1914'de askere çağrıldı, yaralandı ve İngiltere'ye götürüldü. 1918'de yeniden Ostend'a geldi. Artık sevdiği konular doğa görünümleri, ağır kütlesel figürler, köylüler ve balıkçılardı. Biçimler üçgen alanlar olarak en yalına indirgenmişti. Genellikle koyu toprak renklerinden oluşan paleti, toplumsal öğenin sık sık görüldüğü resimlerinde neşesiz bir ortam yaratıyordu.

PICASSO Pablo (Malaga, 25.10.1881-Mougins, 8.4.1973). Picasso, on yaşındayken resim yap-



PABLO PICASSO: *Üç Kadın*. 1908.

maya başladı. On beş yaşındayken Barcelona'da babasının resim öğretmenliği yaptığı bir sanat kolejine kabul edildi. 1896'da ilk atölyesini kurdu. 1897'de San Fernando Akademisi'nin giriş sınavını kazandı ama, burada kısa bir süre kaldı. Barcelona'da sanatçılar ve öncü aydınlar çevresine girdi. 1900'de üç ay süren ilk Paris gezisini yaptı. Barcelona'da yapıtlarını gördüğü Toulouse-Lautrec, Steilen ve Munch'un etkisi altında kalarak, yoksul bölgelerdeki yaşamı ve yoksulluğu resimledi. Madrid'de bir süre kaldıktan sonra, 1901'de Paris'e döndü. Seurat ve Van Gogh konusundaki bilgisi, ona rengi güçlü biçimde kullanması yolunda yardımcı oldu. Bundan sonra, parlak renkleri geniş fırça vuruşlarıyla yan yana getirdi, "vitray dönemi"nden ayrı olan bir tür Pre-Fovist üslupta çalıştı. Tekdüze üslupta uyguladığı geniş renk alanları, Gauguin'in etkisini gösterir. Vollard, onun ilk kişisel sergisini Paris'te açmıştı.

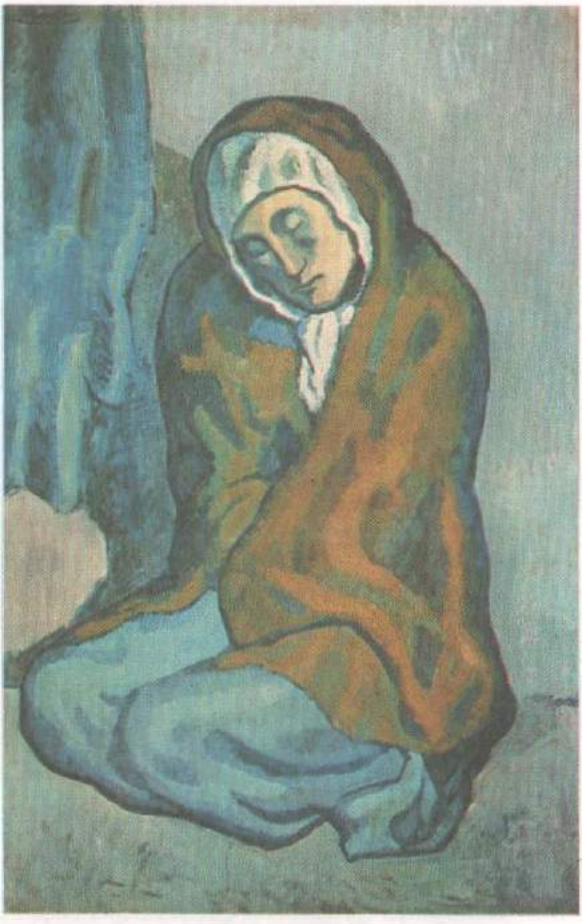
1901 sonunda, Picasso renk karşıtlıklarını bıraktı ve kendini tek bir renkle sınırladı: Mavi.



PABLO PICASSO: *Yaşlı Gitarcı*, Barselona, 1903.

Bu, güçlü duygulan ve sevecenliği dışavurmanın temel aracı oldu. Resimlerinin konusu, insanlığın acıları, üzüntü ve umutsuzlukları çevresinde döner. 1902-1903'de Paris ve Barcelona arasında gidip geldi, sonunda 1904'de Paris'de *Bateau Laviore*'a yerleşerek, 1909'a değin burada yaşadı. 1905'de Fernande Olivier ile yaşadı, Apollinaire ve Stein kız kardeşlerle tanıştı. Aynı yıl Hollanda'ya yaptığı bir gezi onun insan vücuduna ilişkin duygularını değiştirdi.

Picasso, artık yontuculuğa başlamıştı. Renk bundan böyle onun resimlerinde egemen değildi, 'pembe dönem'i denilen evresi başladı. Aynı zamanda örnekliği tip de değişti. Bundan böyle sirklere ilgi duyuyordu: Palyaçolar, hokkabazlar ve akrobatlar. 1906'da Matisse ve Derain ile karşılaştı. O yılın yazını Gosol (Andorra)'da geçirdi. İberya yontuculuğu ve El Greco'nun etkileri altında, dışavurumu yoğunlaştırma amacıyla gövde ve nesneleri doğal görünümünden saptırmaya başladı; 1907'de yaptığı *Les Demoiselles d'Avignon*'un (Avignonlu Kızlar) doğasının anıtsallığı onun dışavurumculuktaki gücünün doruğunu simgeler. Bu, Picasso'nun en önemli yapıtlarından biridir ve dönemin resmini sorguya çekmektedir. Gerçekte Picasso'nun amacı, resmi 'Batı Sanatının bir özeti' yapmak ve onu zenci sanatıyla karşı karşıya getirmekti. Bu resminde Picasso, amacının büyük bölümünü oluşturan bir araştırmanın sonuçlarını ortaya çıkarmaktadır. Bu resim, 1914-1918 savaşından sonra sona ermiş olan Kübizm dönemini yeniden yüreklendirmişti.



PABLO PICASSO: *Diz Çökmüş Dilenci Kadın*, Barselona, 1902.

PROCHAZKA Antonin (Vazany, Moravya, 5.6.1882-Brno, 5.6.1945). Prag'a 1902'de gelen Prochazka, öğrenime başladığı akademiyi 1906'da bitirdi. Almanya, Belçika, Fransa ve İtalya'ya yaptığı gezilerle öğrenimini tamamladı. Ekspresyonist figürlü resimleri Van Gogh ve Munch'dan



ANTONİN PROCHAZKA: *Genç Bir Erkeğin Portresi.* 1909.

kaynaklanıyordu. 1910'dan başlayarak Ostrava'da sanat öğretmeni olarak çalışmasına karşın, Kübizmden etkilenen ilk Çek sanatçılarından biridir. Prochazka, sorunları içgüdüsel açıdan ele alıyor, ama onları yeterli biçimde çözümleyecek gücü bulamıyordu; bu nedenle de yüzeysel bir üslubun ötesine geçememiştir.



JEAN PUY
Sain-Alban-les-Eaux'dan Görünüm. 1904 dolayları.

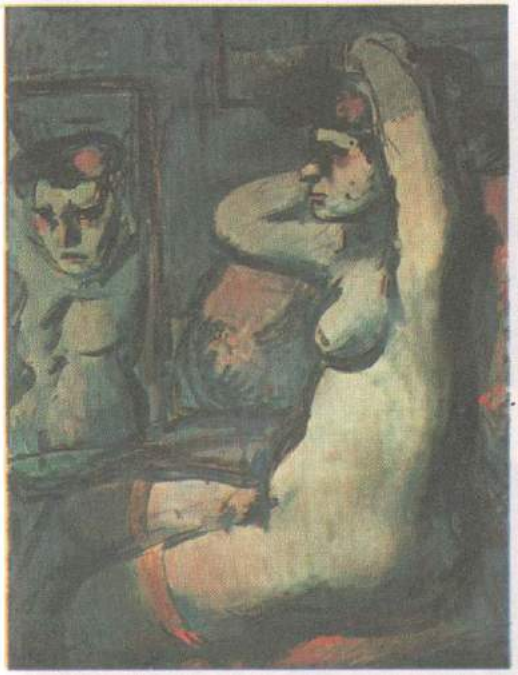
PUY Jean (Roanne, 8.11.1876-Roanne, 1960). Puy, 19 yaşındayken Lyon Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık okumaya geldi. 1896'da Tollet'nin atölyesine geçti ve resme döndü. Çalışmalarını Académie Julian'da ve 1899'da Académie Carrière'de sürdürdü. Burada Matisse ve Derain ile karşılaştı. Puy, daha sonra, Manguin'in atölyesinde birlikte çalışmak amacıyla buluşan çevreye girdi. Matisse'in etkisi altında, yumuşatılmış bir Fovist üslupta doğa görünümleri, çıplaklar, iç mekan ve ölü doğa resimleri yaptı. 1905'de *Salon d'Automne*'daki *The Wild Animal Cage* (Yabanıl Hayvan Kafesi)'da olduğu gibi, 1910'dan sonra Matisse ile birlikte sergi açtı. Oldukça çekingen bir üslubu olmasından ötürü, basından güçlü bir alkış topladı. 1907'de Paris'de ilk kişisel sergisini açtı, aynı yıl buna birçok kişisel sergiler eklendi. Bununla birlikte, sanatı durgunlaştığından resimlerine karşı ilgi kısa sürede azaldı; bundan sonraki sergisini 1930'da açtı.

CHRISTIAN ROHLFS: *Ecce Homo.*



ROHLFS Christian (Niendorf, Holstein, 22.12. 1849-Hagen, 8.1.1938). Christian Rohlfs, ilk modern sanat müzesinin kuruluşunda yer almak için 1901'de Hagen'e geldi. Hagen'de oluşan koleksiyon onun durmadan yeni araştırmalar yapmasını gerektiriyordu. Otuz yıl Weimar'da yaşamış, doğa görünümleri yapmış, Seurat ve Van Gogh'u özümlemişti ama fiziksel dünyanın güzelliklerine bağlı kalmıştı. 1904'den sonra sık sık Soest'de resim yaptı, burada 1905'de Nolde ile karşılaştı.

Parlak renkli 'düz' resimlerini yaratmak için, Ortaçağ kasabalarının örgelerinden esinlendi. 1913'den sonra güçlü fırça vuruşlarıyla örgelerini donuk renkli düz biçimlere dönüştürmeyi başardı. Bununla birlikte, Rohlfs güçlü duyguları değil, tinsel çalkantıyı anlatmayı arıyordu. Bu nedenle rengi nesneden ayırdı ve ritmli çizgiye, dışçizgiye ve resmin etkileyici girişik bezemelerine bağımlı kıldı.



GEORGES-HENRİ ROUAULT: *Aynada.* 1906.

ROUAULT Georges-Henri (Paris, 27.5.1871-Paris, 13.2.1958). Rouault'nun yapıtları, sevecenlikten ve çektiği acıların deneyimlerinden oluşmuştu.

Bir doğramacının oğluydu. On dört yaşındayken bir cam boyacısının yanında çıraklığa başladı. Burada 1890'a değin kaldı, Ortaçağ kiliselerinin camlarını onararak bilgi ve izlenimler topladı. Büyükbabası topladığı röprodüksiyonlarla ona Manet, Courbet ve Daumier'i tanıtmıştı. 1885'den sonra Paris'te Sanat ve El Sanatları Okulu'nda gece derslerine gitti. 1890'da Güzel Sanatlar Okulu'nda Elie Delaunay'ın ötelyesine geçti. 1891'de Gustave Moreau bu atölyeyi aldı, Rouault onun en sevdiği öğrencisi oldu.



GEORGES-HENRİ ROUAULT: *Palyaço.* 1907 dolayları.

Moreau, onu parlak renk tonlarına ve çarpıcı görüntülere doğru yönlendirdi; resme önyargılı imgelemlerle başlamamayı öğrendi. Öğrenci ve öğretmen arasında kısa sürede yakın bir dostluk kuruldu. Moreau'nun diğer öğrencilerinden Matisse ve Marquet'nin tam tersine, Rouault kendine başlangıç noktası olarak Rembrandt'ı seçti.

Moreau, 1898'de ölünce, Rouault derin bir bunalıma girdi. Artık dinsel konularda resim yapmıyor, yazar Léon Bloy ile olan arkadaşlığından ötürü yoğunlaşan dinsel duygularını, fahişeleri, soytarıları ve akrobatları kokuşmuş dünyanın simgeleri olarak kullanarak resimliyordu. Rouault, artık gerçeği iğrençlik ve tiksintide arıyor ve ondan topluma yönelik suçlamalar ve öğütler oluşturuyordu.

1903'de ***Musée Moreau***'nun yöneticisi oldu; Matisse ve başkalarıyla birlikte *Salon d'Automne*'u kurdu. Burada Matisse'in grubuyla birlikte resimlerini sergiledi. Bu da onun bir Fov olarak tanınmasına yol açtı. Ama bu, yalnız yüzeysel bir ilişkiydi. Kendisinin "Gecenin içinden bir çığlık! Bastırılmış hıçkırık! Kendi kendini boğan kahkaha!" olarak nitelendirdiği sanatı, Fovizme doğrudan doğruya ters düşüyordu. 1910'a değin Rouault öncelikle güçlü fırça vuruşlarıyla açık renkli, yarı saydamsuluboya resimler yaptı. 1908'de konularına Daumier'i anımsatan kıyamet günü sahnelerini ekledi. 1910'da Druet'nin Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açtı; 1913'de sanat aracısı Vollard, o tarihe değin yapmış olduğu resimlerin tümünü satın aldı.

1918'den sonra suluboya ve benzer boyalarla yaptığı resimler, önemlerini kaybettiler ve Rouault'ın tercihi yağlıboyaya yöneldi. Resmin yüzeyi parlak, saydam olmayan bir dokuyla yoğunlaştı ve Rouault kara dış çizgili, boyalı cam tekniğini ortaya koydu. Sanatı dinsel konulara, özellikle İsa'nın çarmıha gerilmesi konularına yöneldi. 1914'den sonra, özellikle 1918 ve 1929 yılları arasında, üstünde zihnini yoğunlaştırdığı birçok resim yaptı. Ölümünden önceki son on yıl içinde, anlatımına biçim vermek çabasıyla kendi bulduğu örgeler üzerinde yorulmadan sürekli çalıştı.

RUSSOLO Luigi (Portogruaro, 30.4.1885-Cerro de Levano, 4.2.1947). Russolo önceleri müzik çalıştı, sonra 1904-1905'de kendi kendine resim öğrenmeye başladı. Milano'da bir öncü edebiyat grubuna girdi ve burada kendisinin de yazılar gönderdiği *Poesia*'yı yayınlayan Marinetti ile karşılaştı. 1909'da Boccioni ile dostluk kurdu. 1910'da Fütürizm Bildirisi'ni imzalayanlardan biri oldu. bunu izleyen yıllarda, Fütürist ressamların tüm etkinliklerine katıldıysa da, değişik bir dinamizmi içeren resminde önemli ölçüde başarı

EGON SCHIELE: *Kendi Portresi*. 1911.



gösteremedi. 1911'de Paris'e gitti, burada Derain onu kendi sanatçı dostlarıyla tanıştırdı. 1913'de bir Fütürist dergi olan *Lacerba*'ya yazı yazdı ve *L'Arte dei Rumori* bildirisini yayınladı. Gönüllü katıldığı savaştan sonra Paris'e taşındı ve gerçekçi resme döndü.

SCHIELE Egon (Tulln, 12.6.1890-Viyana, 31.10.1918). Schiele'nin yeteneği, ailesinin karşı çıkmasına karşın, kendisini 1906'da Viyana Akademisi'ne gitmesi için yönlendiren ortaokul öğretmenleri tarafından ortaya çıkartılmıştı. 1907'de ilk atölyesini kurdu. Gustave Klimt ile karşılaştı ve ondan etkilendi. Schiele'nin sert fırça vuruşlarıyla özgünleştirdiği sofu sanatçı anlayışının gelişimi, Klimt'in ince figürlerini incelerken tam olarak gerçekleşmiştir.

Schiele, 1909'da Akademi'yi bıraktı; Gütersloh, Peschka ve Faistauer ile birlikte Yeni Sanat Grubu'nu kurdu. Aynı yıl, bu grubun açtığı ilk sergide kısa bir süre sonunda yakın bir arkadaş ve alıcı çevresi oluşturacak sanat koleksiyoncularıyla tanıştı. 1910'da duygusal, uzlaşma kabul etmez bir biçimde ve zaman zaman kendinden de uzaklaşırcasına Ekspresyonizme daldı. Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Hodler ve Munch onun seçtiği örneklerdi. Acı çeken, bükülmüş figürlerinde huzursuzluğu, acıyı ve tehlikeyi betimledi. Schiele'nin hem çizimlerinde, hem de resimlerinde insan figürü ve portre başlıca konuları oluşturdu; ayrıca doğa görünümleri, cansız, çölleşmiş kentler ve köyler yaptı.

Vahşi, yoğun ve bilinçli bir açıklıkla işlediği erotizm konusunu, suluboya ve çizim olarak çalıştı. Bunlar hükümet savcısı tarafından o denli açık saçık bulundu ki, sonuçta Schiele, ahlâka aykırı yayın yapmak nedeniyle tutuklandı. 1911'de Viyana'da ilk kişisel sergisini açtı ve Klee ile Kubin'in de üyesi olduğu Münih *Sema* Sanat Grubu'na girdi. Bundan sonra, Almanya'da sayısız sergiye katıldı ve 1913'de Münih'de başlayan karma sergiler düzenledi. O yıl, *Der Sturm*'un daha çok siyasal konulara yönelmiş rakibi olan, Berlin'de çıkan *Action* dergisine yazılar yazdı, 1916'da bu dergiye özel bir baskı hazırladı.

1915'de askerlik görevine çağırıldı, askerliğinin büyük bir bölümünü Viyana'da yaptığından, çalışmalarını da sürdürebildi. 1918'de *Sezession*, Schiele'nin yapıtlarından bir karma sergi açtı, bu onu gerçek sanatsal ve parasal bir başarıya ulaştırdı. Ama o bundan yararlanamadı. 1918'de kendisi ve karısı İspanyol gribinden öldüler.

SCHMIDT-ROTTLUFF (Chemnitz yakınında Rottluff, 1.12.1884-Berlin 10.8.1976). Schmidt-Rottluff, Chemnitz'de ortaokulu bitirdikten sonra, Franz Marc gibi önce din eğitimini seçti; ama sonra arkadaşı Heckel'i örnek alarak Dresden'e mimarlık eğitimine gitti. İkisi de şiire olduğu kadar resme karşı da ortak tutkuları olduğunu anlayarak birlikte çizmeye ve resim yapmaya başladılar.

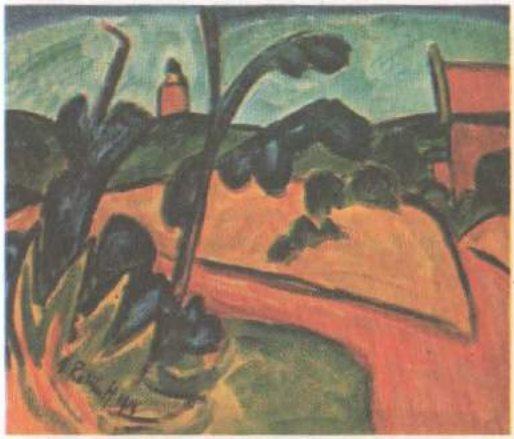


KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Kendi Portresi*. 1914.

Schmidt-Rottluff 1905'de Dresden'e gelir gelmez hemen Kirchner, Bleyl ve Heckel'in çevresine girerek *Die Brücke* grubunu kurdu. Bu adı Schmidt-Rottluff önermişti. Nietzsche'nin bu coşkulu hayranı, *Zerdüşt*'ün dördüncü önsözün-

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Ferisiler*. 1912.





KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Baltık'da Fener.* 1913.

den etkilenmişti: "insanda soylu olan şey, insanın bir amaç değil bir köprü olmasıdır; insanda sevilebilecek olan onun bir karşıdan karşıya geçiş ve bir alttan gidiş olmasıdır!" Schmidt-Rottluff, Alsen'de 1906'da görmeye gittiği Nolde'yi gruba katılmaya ve *Die Brücke*'ye girmesi için Munch ile yazışmaya inandırdı. Gruba taşbaskıyı tanıtan da Rottluff oldu.

Bununla birlikte, grubun adına yaptığı tüm etkinliklerine karşın kendini her zaman biraz uzak tuttu. Atölyeleri paylaşmakta çekingen davrandı. Dresden yakınlarındaki Moritzburg Gölleri'ne yapılan çalışma gezilerine de katılmadı. Bunun yerine 1907'den 1912'ye değin yaz ayları süresince Oldenberg'de Dangast'a gitti; Heckel de onu izledi. Arkadaşları arasında bir tek Schmidt-Rottluff 1907'de Braunschweig'de

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF: *Atölyede Ara.* 1910.





KARL SCHMIDT-ROTLUFF: *Norveç'den Görünüm.* 1911.

ve 1910'da Hamburg'da kişisel sergisini açtı; ötekiler 1913'de *Die Brücke*'den kopuncaya değin yalnızca bir grup olarak ortaya çıktılar.

Schmidt-Rottluff'un yaradılışı çekingen ve içe dönüktü, ama onun yapıtlarının hemen hemen tek yanlı içeriğini korumak için bu gerekliydi. Bu, konu bakımından kendini doğa görünümleriyle sınırlamak ve kent yaşamını resimlemekten kaçınmak anlamına geliyordu. 1912'ye değin arkadaşlarının o denli ilgisini çeken insan figürünü çok az kullandı.

1913'de Kirchner, *Die Brücke*'nin günlüğüne "Kuzey Denizi'nin sert havası özellikle Schmidt -Rottluff'da anıtsal bir Empresyonizme baş eğdi" diye yazdı. Böylece, Schmidt-Rottluff'un, resimlerinde bütünlüğü sağlamak için kullandığı büyük irade gücünü anlatan, kuvvetli fırça vuruş tekniğini tanımladı. Bununla birlikte, hâlâ Van Gogh'dan esinlendiği aşırı davranışlar 1910'da geniş renk alanlarında olgunlaşan bir yapıya dönüştü ve bu renk alanları aynı zamanda daha büyük anıtsallık ve daha yalına indirgeme aracı olarak da kullanıldı. 1911'deki Norveç gezisi sonucunda yaptığı resimleri bu anlamda doruk noktasını belirtirler.

1911'de Schmidt-Rottluff (arkadaşlarının da aynı zamanda yaptığı gibi) Dresden'den Berlin'e taşındı, yaşamının sonuna değin burada kaldı. Berlin'de çeşitli sanatsal dürtülerle karşılaştı, bunlar onu incelemeler yapmaya yöneltti. Yine

de, soyut sanatın vurgulu dışavurumuna ve Kübist yönteme olan yaklaşımı birkaç resimle sınırlı kaldı. Uzayı ve oylumu kucaklayacak, ama kendi iki boyutlu üslubunu bozmayacak bir nesnenin çok daha kesin bir tanımını bulmak için figürleri ve ölü doğayı kullanmayı yeğledi.

Çözümü, 1913'de Nidden'de Courland yarımadasında 'haberci-simgeci üslup' diye bilinen üslupta buldu. Doğa görünümlerinin öğeleri ve insan figürleri, onun resimlerinde eşit önem taşıyan imgelere indirgendiler ve simgesel bir bütünlük oluşturdular.

Schmidt-Rottluff 1914'de yeniden çevre değiştirdi ve Holstein'ın Baltık kıyılarındaki Hohwacht'a gitti. Burada yaptığı resimlerde insan ve doğa arasında uyum sağlayamadı. Figürler resimlerinde ilk kez ruhsal bir baskının izlerini gösterir. 1915'den 1918'e değin Rusya'da askerlik yaptı. Savaş, onun, belirli olaylar yerine evrenselliği yansıtan temalarını etkilemedi. Yine de savaşın neden olduğu sarsıntılar artık gizlenemez olmuştu. Kendi yazdığına göre 'bu dünya ile öte dünya arasındaki gerilimi' giderek daha çok duymaya başladı. 1918'den sonra konuyu nesnel varlığa katarak gerçeği canlandırmayı aradı.

SERVAES Albert (Ghent, 4.4.1883-Lueerne, 19.4.1966). Belçika'daki Ekspresyonist kuşağın öteki önemli ressamları gibi, Servaes de Fritz van den Berghe ve Constant Permeke ile tanıştığı Ghent Akademisi'nde eğitim yaptı. 1904'den sonra onlarla birlikte Laethem-Saint-Martin sanatçılar topluluğunun ikinci grubuna girdi. Arkadaşları kısa süre sonra yeniden Laethem'den ayrılırlarken, Servaes 1945'de Lucerne'e yerleşinceye değin orada kaldı. Başlangıç noktası olarak Sembolizm ve 15. yüzyıl sanatını, özellikle Roger van der Weyden'i kullanarak başlıca din-



GINO SEVERINI: *Monoco'da Pam-Pam.* 1913.

sel konuları betimlediği anıtsal ve etkin biçime erişti. Doğa görünümleri ve köylülerin yaşamlarından aldığı konularla da resimler üretti.

SEVERINI Gino (Cortona, 7.4.1883-Paris, 26.2.1966). 1899'dan başlayarak Roma'da yaşayan Severini çok çeşitli işler görerek (örneğin ayak işleri, muhasebecilik ve küçük memurluklar gi-

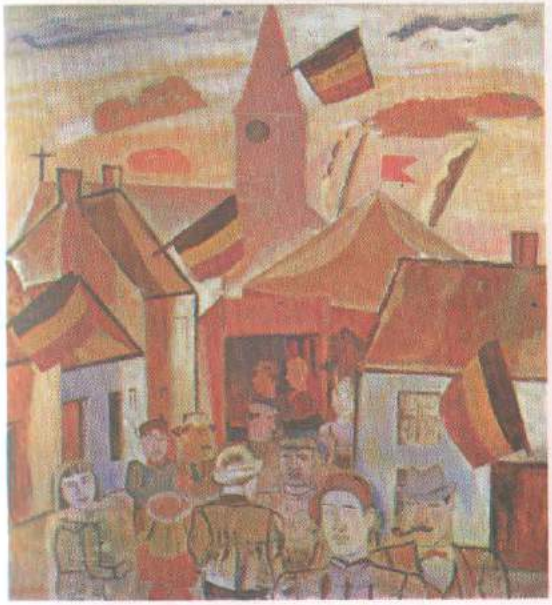
bi), yaşamını kazanmak zorunda kaldı. Boş zamanlarında Villa Medici'de akşam derslerine gitti. 1901'de rastladığı Boccioni onu Balla ile tanıştırdı. Daha önceleri Paris'te bulunmuş olan Balla, Severini'ye parçacılık yöntemini öğretti.

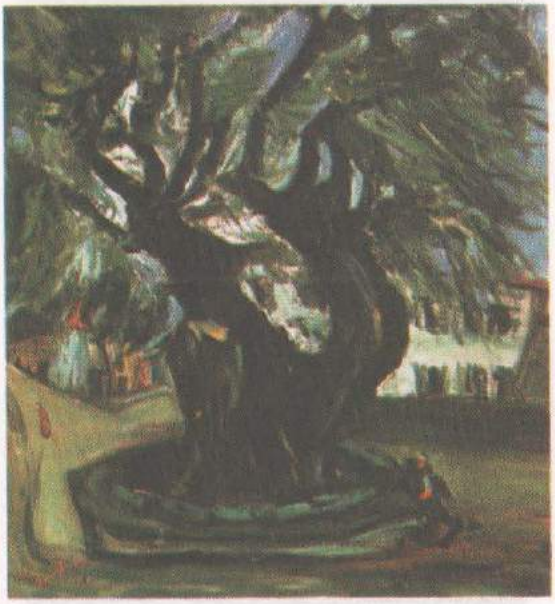
Severini, Seurat ve Neo-Empresyonistleri kaynağında incelemek üzere 1906'da Paris'e yerleşti; burada Modigliani, Max Jacob ve sonra da Kübistlerle tanıştı. İtalya ile ilişkiler kurdu ve 1910'da ilk Fütürist Bildirisi'ni imzalamaya çağrıldı. 1911'de Boccioni ve Carra ile birlikte Kübizmin sonuçlarını daha yakından tanımak için Milano'ya gitti. 1912'de birçok Avrupa kentlerinde dolaştırılan Fütüristlerin sergisine katıldı. Severini, savaş sırasında Paris'te kaldı ve Fütüristlerin kimi resimlerinde çok özledikleri bu olayı 1918'de tümüyle Kübizme dönene dek inceledi.

Severini, Neo-Empresyonizmle bağlarını tümüyle kesmeyen yetenekli bir renkçiydi. Giderek bezemeciliğe dönüşen resmi, kabare ve revülerde kent yaşamının bir olgusu olarak incelediği devinim ve ışığın, Fütürizm açısından sorunlarına yöneldi: Bunu, örneğin şiirsel bir anlatım içeren balo sahnelerinde işledi. Rengi nokta biçiminde uygulayarak, yüzeyi prizma biçimli alanlara bölmesinde Kübizmin etkisi görülür.

SMET Gustave de (Ghent, 2.1.1877-Deurle, 8.10.1943). Gustave de Smet on bir yaşındayken Ghent Akademisi'nde eğtimine başladığında, fotoğrafçı ve sahne dekorcusu olan babasından belli bir eğitim görmüştü. 1901'den 1913'e değin Laetham-Saint-Martin'de sanatçı kolonisinde yaşadı, burada Permeke, van den Berghe ve Servaes ile çalıştı. 1914'de van den Berghe ile Hollanda'ya gitti ve Belçika'ya ancak 1922'de döndü. De Smet, ilk kez Hollanda'da bir önceki on yılın sanatsal gelişiminin farkına vardı ve 1916'

GUSTAVE SMET: *Köyde Bayram*. 1930 dolayları.

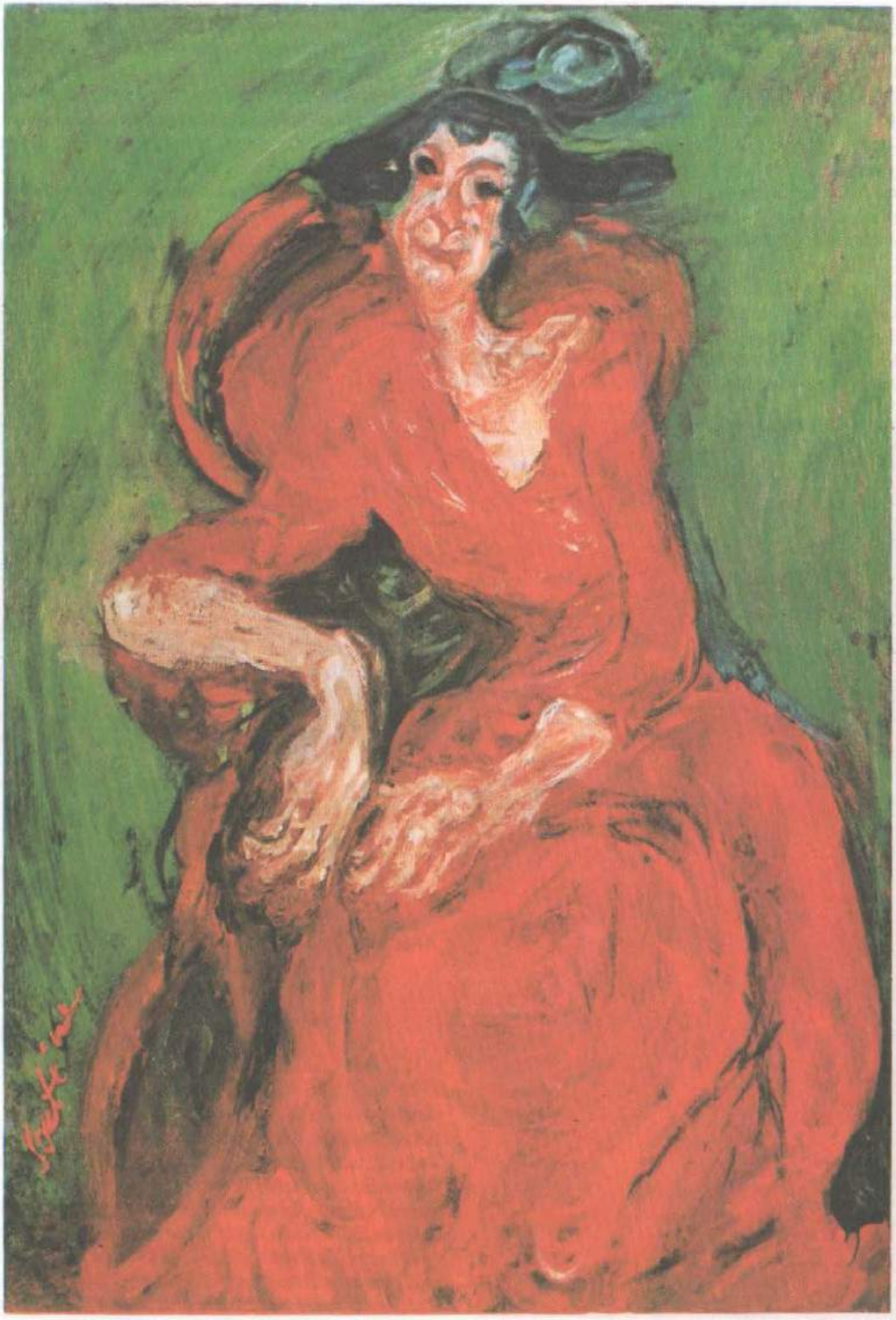




CHAIM SOUTINE: *Vence'de Ağaç*. 1926 dolayları.

da Le Fauconnier'nin etkisi altında Ekspresyonizme yöneldi. Bundan sonra temel olarak doğa görünümleri üretti; bunlarda yumuşatılmış kahverengi ve toprak sarısından geniş ve yoğun renk alanları kullandı. Sonraları, Belçika'da, konu olarak insanların günlük yaşamlarını çizdi ve Ekspresyonizm deneyimlerini geç Kübizmin biçimleriyle birleştirdi.

SOUTINE Chaim (Minsk yakınında Smilovitsch, 1893-Paris, 9.8.1943). Soutine, gerçekte, tüm yaşamı boyunca büyük ölçüde Ekspresyonist resimler üretmiş tek sanatçıdır. On bir çocuklu bir Yahudi ailesinin onuncu çocuğuydu ve 1910'da Wilna Sanat Kolcji'ne gidecek denli şanslıydı. Paris'e gidip Cormon'un atölyesine girmeden önce üç yıl burada kaldı. Aynı zamanda Louvre'da Titian, Tintoretto ve Courbet'yi, sonraları da El Greco ve Rembrandt'ı inceledi. Ama en çok Cézanne, Van Gogh ve Bonnard onda etkileyici

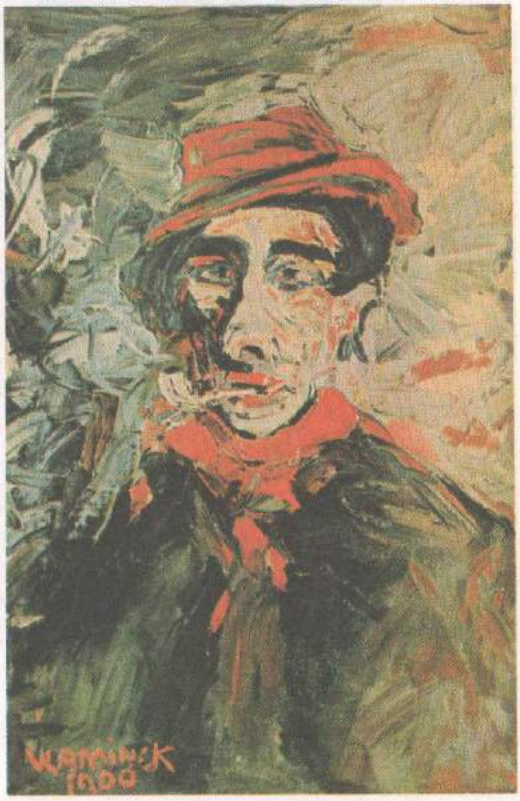


CHAİM SOUTİNE: *Kırmızılı Kadın.* 1922.

izlenimler uyandırdı. Bundan öte, dostları Modigliani ve Chagall tarafından tanıtıldığı biçimiyle Ekspresyonizmin en yaygın eğilimlerinden etkilendi. 1919'da ilk kez Fransa'da Pirene'lerdeki Céret'ye gitti, burada bunu izleyen üç yıl içinde yaklaşık iki yüz resim üretti. Tutkulu bir insanın fırça vuruşlarıyla kıyamet günü doğa görünümlerini, acı çekmekten bozulmuş bir dünyanın resimlerini yaptı. Böylelikle Nolde, Kokoschka ve Meidner'e yaklaştı. Bu resimlerde kesinlikle bir taklit yoktu; bu sanatçıların biçimsel uyum içinde olmaları, duygularındaki benzerliktendir. 1923'de Amerikalı koleksiyoncu Alfred Barnes'a çok sayıda yapıtını satmasıyla, Soutine ilk kez parasal güvenceye erişti. 1923'den 1929'a değin Cagnes sur Mer'de resim yaptı; son yıllarını hemen hemen tümüyle Paris'te geçirdi. 1923'den sonraki resimlerinde duygular baskı altında tutulmuş, gerçekten saptırmalar yumuşatılmış ve resmin yapıldığı alan genişletilmişti. Soutine artık ılımlılığı arıyordu, birkaç resminde Courbet ve Rembrandt'dan çizdi ve olanak bulduğu her yerde eski yapıtlarını yok ederek yadsıdı.

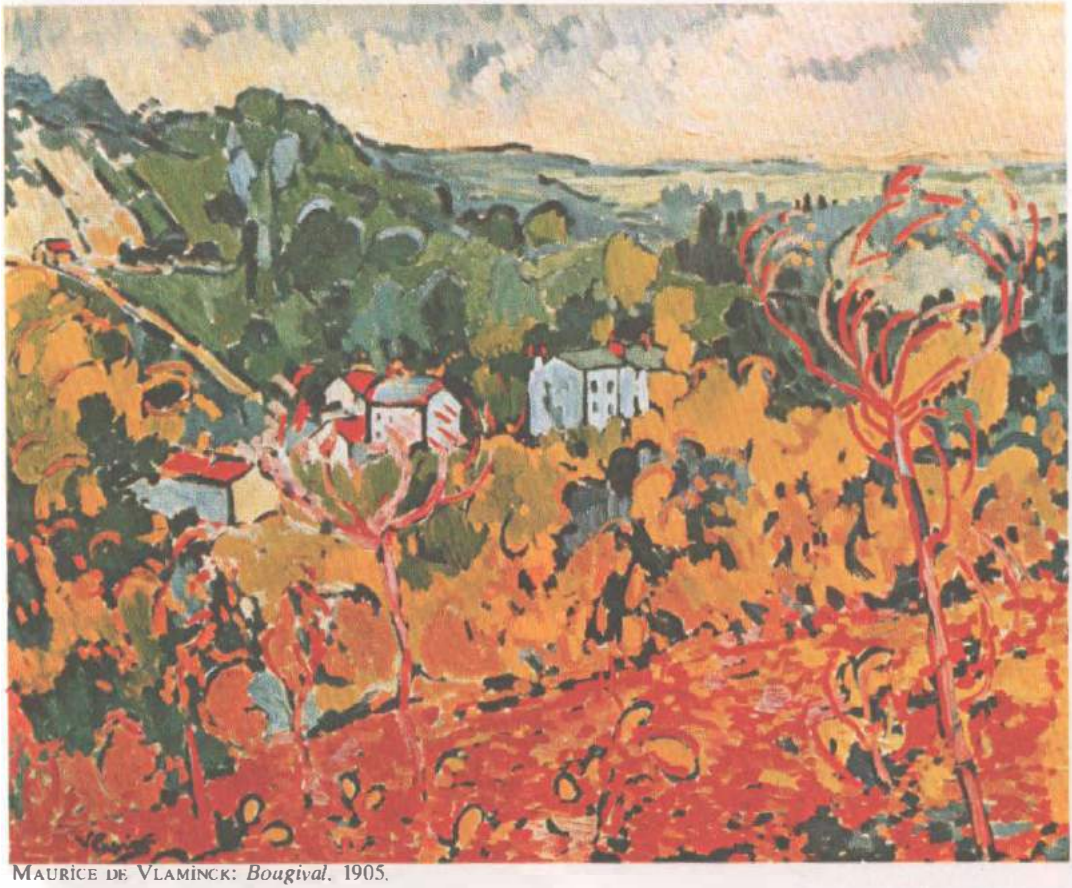


CHAÏM SOUTINE: *Deli Kadın*. 1921 dolayları.



MAURICE DE VLAMINCK: *Pipolu Adam*. 1900.

VLAMINCK Maurice de (Paris, 4.4.1876-Rueil-la-Gadelière, 11.10.1958). Fov (fauve) tanımını bir sanatçı için kullanmak gerekirse, o sanatçı kuşkusuz Vlaminck'dir. Fransız bir anne ile Flaman soyundan gelen bir babadan oluşan müzikçi bir ailenin çocuğuydu. Vlaminck, 1888'den 1891'e değin ressam Robichon tarafından eğitildiği Le Vesinet'de büyüdü. 1892'de Chatou'ya taşındı. 1896'da tutulduğu bir hastalık onu bisikletçi ve makinist olarak çalışmaktan alıkoyduktan sonra, yaşamını müzikle kazandı. 1900'de bir tren kazasında raslantı eseri Derain ile tanıştı, kısa süre içinde onunla dost oldu ve Chatou'da ortak bir atölye kurdular.



MAURICE DE VLAMINCK: *Bougival*, 1905.

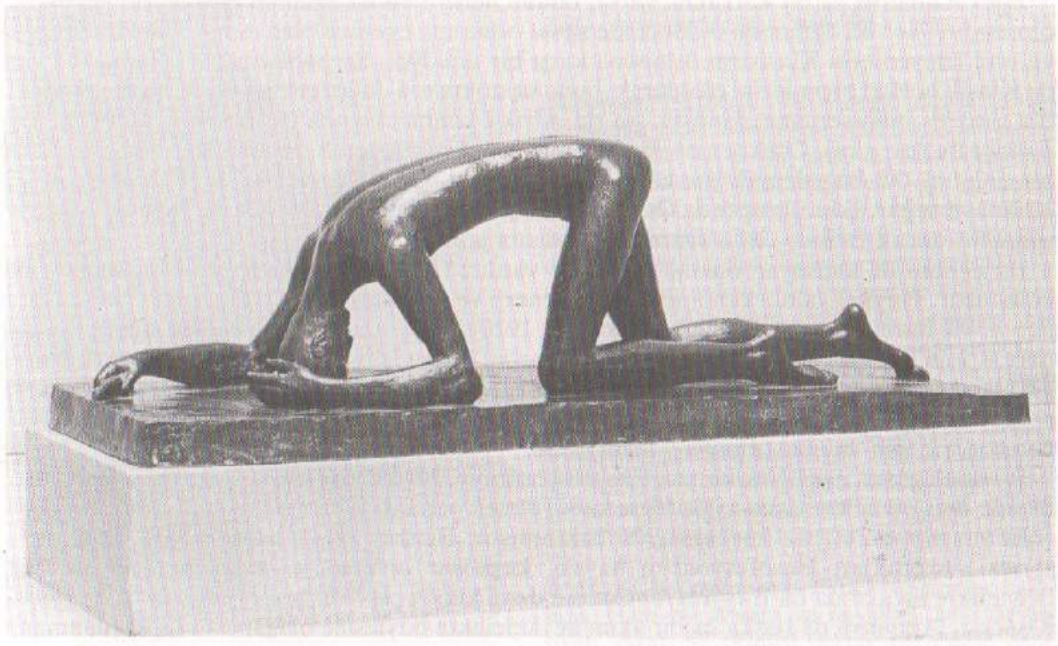
Yaşamını kazanmak için gazetelere yazı yazdı ve Derain'in resimlemeleriyle süslenmiş, sonu kuşkulu öykülerini üretti. İlk resimlerinde rengi yeğin ve kısıtlanmamış bir canlılıkla kullandı. 1901'de Van Gogh'un yapıtlarıyla karşılaştı. Onlarda kendine doğrudan ve çekinmeden anlatım yürekliliği veren tutkuyu buldu. Van Gogh sergisinde Matisse ile tanıştı. Matisse, 1904'de Chatou'da onu görmeye geldi; *Salon des Indépendants*'da ve *Salon d'Automne*'da, *'The Wild Animals Cage*' sergisinde yapıtlarını sergileme olanağı sağladı. 1907'ye değin tüpten çıktığı gibi kullandığı karıştırılmamış renklerle yaptığı resimlerine Van Gogh üslubundaki fırça vuruşlarıyla dinamizm kazandırdı. Güçlü ve içgüdüden gelen katışıksızlıkla resim yaparak, canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmakta büyük başarı kazandı. Fovizm Vlaminck için ne bir yenilik, ne de bir tutum biçimiydi, ama olmak, davranmak, düşünmek ve solumak için bir yoldu. Bu nedenle "Fovizm benim!" dedi.

1906'da sanat aracısı Vollard, onun tüm yapıtlarını satın aldı ve 1910'da onun ilk kişisel sergisini düzenledi. Vlaminck, 1906'dan beri Picasso, Van Dongen ve Bateau Lavoir grubuyla birleşmişti. 1908'den sonra paletini Cézanne'ın etkisiyle yumuşattı ve birkaç Kübist düzenleme denedi. Ama Ekspresyonizmden kaynaklanmış yaradılışı nedeniyle bu deneme çok kısa sürdü. Daha sonra, açık ve koyu arasındaki zıtlıklarla etkili bir biçimde ortaya koyduğu doğa görünümlerinde, Ekspresyonist resme yeni bir yol aradı.

WEISGERBER Albert (St. Ingbert, 21.4.1878 -Fromelles-Ypres, 10.5.1915). Weisberger eğitimine 1891'de Kaiserslautern'de Mimarlık Okulu'nda başladı, Frankfurt'a iç mimarlık yaptı ve sonra Münih Sanat ve El Sanatları Okulu'na geçti. 1909'dan sonra Münih Yeni Sanatçılar Birliği'ne üye oldu ve 1913'de Yeni Münih Sezession'unun başkanlığını yaptı. 1914'de askere alındı ve altı ay sonra Fransa'da öldü.

Heykel

Heykelin resimden daha ağır adımlarla gelişmiş olmasının başlıca nedenleri, istek azlığı ve gereç fiyatlarının yüksekliği gibi ekonomik kökenlidir. Bu durumun sonuçlarından doğrudan doğruya heykelciler etkilenmiş, yalnız sanatsal erekleri kısıtlanmakla kalmamış, aynı zamanda bir yapıtı tamamlamaları için gerek duydukları süre, zorluklar karşısında kısıtlanarak, verimliliklerinin gelişmesi engellenmiştir. Heykelciliğin toplumla bütünleşmesi sorunu, ancak Rus Devrimi ve bir yıl sonra da Almanya'da 1918 Ekim Devrimi ile canlanmıştı. Kasım Grubu'nu oluşturan Alınan heykelcileri (Hoetger, Emy Roeder, Garbe, Max Krause, Milly Steger, Belling ve Mataré) de özellikle bu sorunun üzerine eğildiler.



WILHELM LEHMBRUCK: *Kollarına Dayanan Diz Çökmüş Kadın*

Sanat piyasasında heykelcilerin oynadıkları rolün etkinliğini yitirmeye yüz tutmasının gerçek nedenini, Ekspresyonizmin heykeli etkilemesinin yetersiz olduğunda mı aramak gerekir? Nesnel bir gerçek: Öteki ülkelerde olduğu kadar, Almanya'da da Ekspresyonizme ilgi duyduğunu ileri süren yontucların sayıca çok az oluşu ve gerçek Ekspresyonist heykelcilerin ender bulunmasıdır. Ekspresyonizmin Almanya'da etkili bir güç olduğu dönemde, heykelin resmin geçirdiğine benzer bir karışıklık dönemini yaşayıp, yine aynı şekilde doğayı taklit etmeyi kabul etmemesine rağmen, Ekspresyonist heykellerin ender olması şaşırtıcıdır. Ortaya, Archipenko, Brancusi, Epstein, Nadelmann ve Duchamp-Villon gibi büyük sanatçılar

çıkıyordu; ama kesin konuşmak gerekirse, bunların hiçbirinin Ekspresyonizmle bir bağlantısı yoktu. Bu dönemde Almanya'da yaşayan sanatçılar grubundan, uluslararası üne kavuşan hiçbir sanatçı ortaya çıkmadı. Ancak Barlach, Freundlich ve Lehmbruck gibi, birkaç bireysel sanatçı daha geniş bir izleyici kitlesi tarafından tanındı.

Gerçekte, öteki sanat biçimlerinde olduğu gibi, heykelde de Ekspresyonizm, sınırları kesin olmayan bir terimdir. Ekspresyonizm, ya zamanın genel havasının ürünü olarak görülür, ki bu durumda Archipenko'dan Picasso'ya ve Arp'dan Henry Moore'a değin tüm modern akımlar onun bir bölümünü oluştururlar, ya da kendini öteki akımlardan ayıran belirgin özelliklere sahip olarak görülür. Bu eğilimlerden ilki Almanya'da etkisini sürdürmüştür: Bu terim orada kuralların sorguya çekilmesi anlamındaydı ve belli ki bu nedenle heykelin Ekspresyonizmden çok şeyler almasını sağladı. İkinci eğilim Ekspresyonizmin tanımında, gerçeğinden saptırılmış, soyut, ama yine de sanatçının içsel yaratma gereksinmesi duygusuna yakından bağlı biçimlerin yoğun anlatımını kapsar. Bugün dünyadaki hemen hemen tüm sanat eleştirmenlerince kabul edilen bu tanım, sanatçının içten gelen yaratma gereksinimi ve heykelin bir plastik sanat olarak ortaya çıkardığı koşullardan kaynaklanan bir çarpıtma ile (Kübizm buna bir örnektir); bir iç atılımla (*élan*) gelen, bir anlık yaratıcı işlem olarak dışa vurulan dürtü sonucu oluşan çarpıtma arasında bir ayırım yapar.

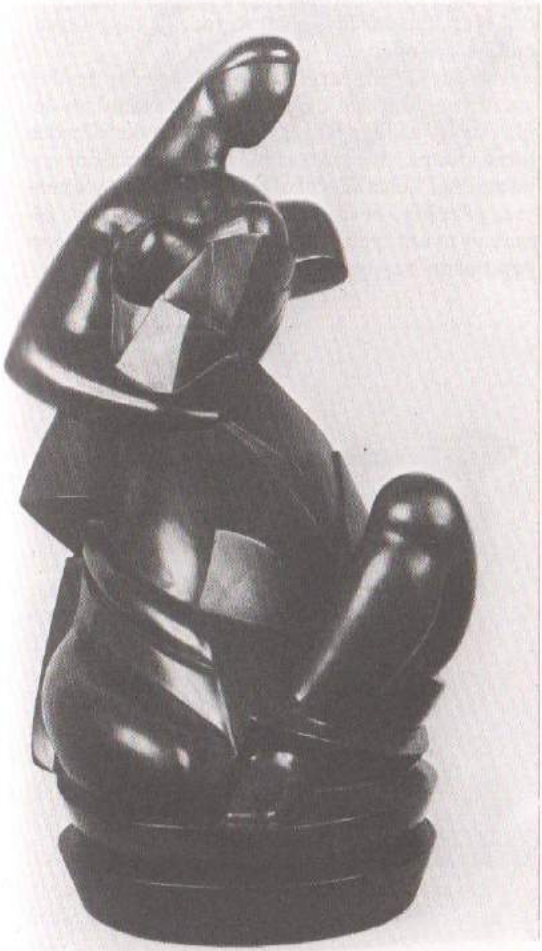
Eğer Almanya'da bir karışıklık varsa, bunun nedeni bu iki eğliimin birlikte ortaya çıkmış olmasıdır. Her iki eğilim de o dönemde sanat ortamına egemen olan Adolf von Hildebrandt ve onu izleyenlerin Klasisizm üslubuna karşı bir tepkiydi. Sanatçıların bir bölümü, ya yine de Klasik heykel biçimlerini ele alarak, bunu uç noktalara doğru çekiştirdiler, bu da bazen bir tür şiddetli maniyerizme dönüştü, ya da Afrika yontuculuğuna öykündüler (örneğin, *Die Brücke* üyeleri gibi). Ötekiler ise Archipenko örneğini izleyerek, heykelciliğe tümüyle özerk bir anlatım dili bağışlamak istediler. Birinci grupta yalnız Barlach ve Lehmbruck'dan söz edilmeye değer. İkinci grupta da Oswald Herzog ve William Wauer yanında Belling'in adı sivrilmiştir; ancak Belling daha sonra soyut sanata yönelecektir.

İki eğilimi de kapsayan önemli bir bulgu vardır: Heykel sanatına içsel bir dinamizm aşılanamıştır. Heykel yalnız kendine özgü bir enerji ve ritm kazanmıştır. Bu sanat dalında bundan böyle hareket ve ritm egemen olacaktır. 1910 dolaylarında sayısız dansöz figürü üretmiş olan Rodin'in kışkırtmalarıyla, bir yandan Garbe, öte yandan Archipenko, Belling ve Wauer gibi heykelciler özellikle dans etme temasını işlediler. Bazıları için heykel içsel bir ritm dönemi geçiriyordu; ötekiler için de devinime ulaşma çabaları, biçimleri soyutlama noktasına varıncaya değin yalınlaştırmaya yöneltiyordu.

Bu denli gösterişsizliğine karşın, Ekspresyonizmin, heykel dalında da Almanya'nın modernizmle uyuşup anlaşmasını sağladığını kabul etmek gerekir. Almanya Ekspresyonizm dolayısıyla yüzyılın en büyük heykelcilerini kazanmıştır: Barlach ve Lehmbruck. Bu sanatçıların ayrıca yansıttıkları Ekspresyonizm havası, kuşkusuz onların başarısını kolaylaştırmıştır. Böylelikle bu alanda da Ekspresyonizm, ne denli küçük çapta olursa olsun, yapıcı bir güçtü. Kısacası, Almanya'da başka hiçbir akım heykelcilikte böylesine olağanüstü bir canlanmanın temeli olmamıştı.

Daha önce de belirttiğim gibi, genelde bir üslup olarak Ekspresyonizm heykel sanatını Almanya dışında pek az etkilemiştir. Yine de, Ekspresyonizm akımına katkıları bakımından Almanya dışındaki birkaç sanatçı adının üzerinde durulmaya değer. 1913'de Antwerp'te ozan van Osayen'in onuruna granit üzerine yaptığı mezar taşıyla Belçika'lı Oscar Jespers (1887-1970); ölüm saplantısı ve sürekli kıyamet günü korkuları aşılayan yapıtlarıyla Germaine Richier; 1930'larda kendini Kübizmden kurtararak, akımın özünü yeni bir yoğunlukla anlatmaya çalışan Zadkine (1890-1967) ve sarmal kıvrılmış biçimlerden oluşan kök demetleriyle Etienne-Martin, bu sanatçılar arasında sayılabilir. Ayrıca İtalyan Alfio Castelli, Amerikalı S. Brandon Kearl ve Rus Neizvestny gibi sanatçıları da unutmamak gerekir.

ARCHIPENKO Alexander (Kiev, 30.5.1887-New York, 25.2.1964). 1902'den 1905'e değin doğduğu yerde Sanat Okulu'nda öğrenim yaptı. Sonradan Moskova'ya ve 1908'de Paris'e gitti; burada döneminin öncü sanatçılarıyla (Léger, Chagall, Modigliani) arkadaş oldu ve heykelcilik



ALEXANDER ARCHİPENKO: *Kumaşa Sarılmış Kadın.* 1911

dersleri verdi. Kalıpla biçimlendirmeyi içeren, kendine özgü üslubunu yarattı. Kübizmden [1909'da yaptığı 'Black Torso' (Kara Torsu)su onun ilk Kübist yontusu olarak düşünülebilir] soyut Ekspresyonizme geçti, klasik heykelin ağır hacimleri yerine, dışavurumsal sade biçimleri kullandı. Doğayı öykünmeyi tümüyle yadsıyarak özerk bir plastik dil yaratmada direndi. Archipenko, 1920'den 1923'e değin Berlin'de öğretmenlik yaptı. Sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne göçtü ve orada öldü. Alman sanatçıları üzerinde önemli bir etkisi oldu. Onun çabasıyla heykel kendini Natüralizmden kurtardı. Oswald Herzog, özellikle 'Boxing Match' (Boks Maçı)nda (1913-1914) boksörlerin gücünü, gerilimini ve devinimlerini oylumlarda ve yüzeyde anlatmasındaki üslubundan ötürü onu övdü. Gerçekte, Almanya'da Ekspresyonizm olarak tanımlanan şey, Archipenko'nun kendisini heykelin klasik kurallarından kurtarması ve bazı yapıtlarının içinde tüm modern akımları (Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm) eritmiş olmasıydı. Ama anlatım yollarını araması yontuculuğun katışıksız bir plastik sanat olarak gereksinmesi sonucuydu ve içsel evreni gösterme isteğinden kaynaklanmıyordu.



ALEXANDER ARCHİPENKO: *Boks Maçı.* 1935.

BARLACH Ernst (Sayfa 38'deki özgeçmişe bakınız). Hem bir ressam ve heykelci, hem de bir oyun yazarı ve öykücü olarak herşeyden önce kendine ait bir dışavurum elde etmeye uğraştı. 1906'da Rusya'ya yaptığı bir geziden sonra 1907 ve 1908'de Berlin'de *Sezession*'da ve Dresden'de sergi açtı. 1910'da ölümüne değin yaşayacağı Rostock yakınlarındaki Gustrow'a yerleşti. 1933'de Naziler yapıtlarını soysuz olarak damgaladılar. Bu yüzden büyük bir sarsıntı geçirmesine karşın, heykel üretimini sürdürdü. 1937'de *Das Schlimme Jahr 1937* (Kötü 1937 Yılı) adını verdiği heykel, yoğun acılarına karşın yine de dimdik barbarlığa karşı çıkan bir kadını betimlemektedir.



ERNST BARLACH: *Sofu.* 1925.



ERNST BARLACH: *Flütçü.* 1936.

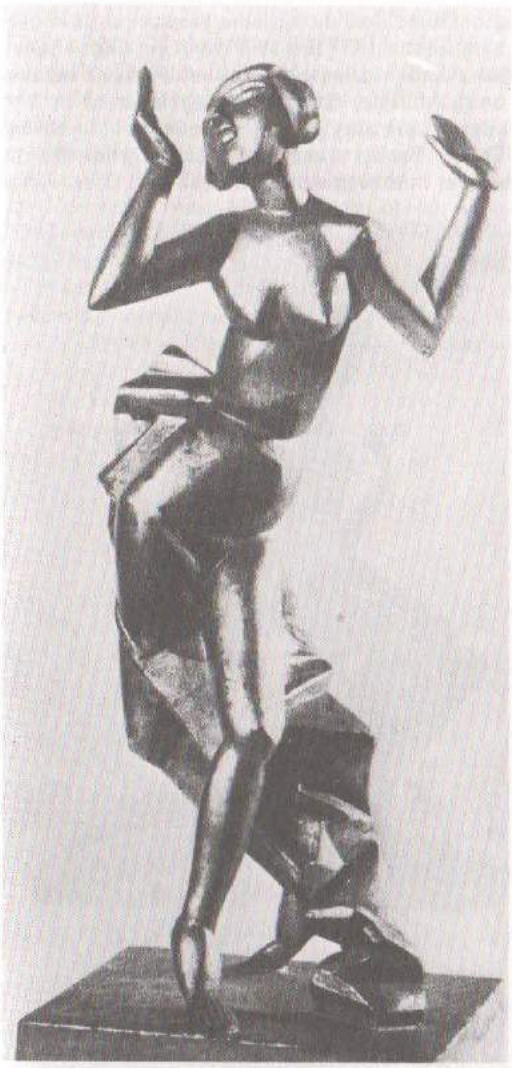
Çoğu kez gizemci ve dinsel bir esine sahip olan Barlach'ın sanatı yarattığı biçimlerin kaynağı olan içsel atılım (*e'lan*) aracılığıyla Ekspresyonist estetiğe uygunluk gösterir. Ama Barlach'ın kendisi her zaman belirli akımların kıyısında kalmıştır. Ekspresyonizm ortaya çıktığı sıralarda kendi kişiliğini sağlamlaştırmayı başarmıştı. Kütlesel, ağır oylumlarının yoğun bir bütünlüğü vardı. Her ayrıntı en yoğun derecede dışavurumculuğa erişmişti.

1952'deki bir sergi sırasında Brecht şunları yazmıştı: "Barlach'ı biz Almanların şimdiye değin sahip olduğumuz en büyük heykelcilerden birisi olarak düşünüyorum. Çizgi, istediğini anlatmadaki kesinlik, teknik yetenek, yapay olmayan güzellik, zorlanmamış büyüklük, kolay olmayan uyum, yabanıl olmayan bir yeğinlik onun yapıtlarını başyapıtlar düzeyine çıkarıyor".



RUDOLF BELLING: *Üçlü Uyum.* 1919

BELLING Rudolf (Berlin, 26.8.1886-Münih, 9.6. 1972). Öncelcri Peter Breuer'in öğrencisi oldu, sonraları Walden'in grubu ve *Der Sturm* dergisiyle işbirliği yaptı. 1918'de Kasım Grubunu kuranlardan biriydi. Nazi döneminde Türkiye'ye sığındı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde



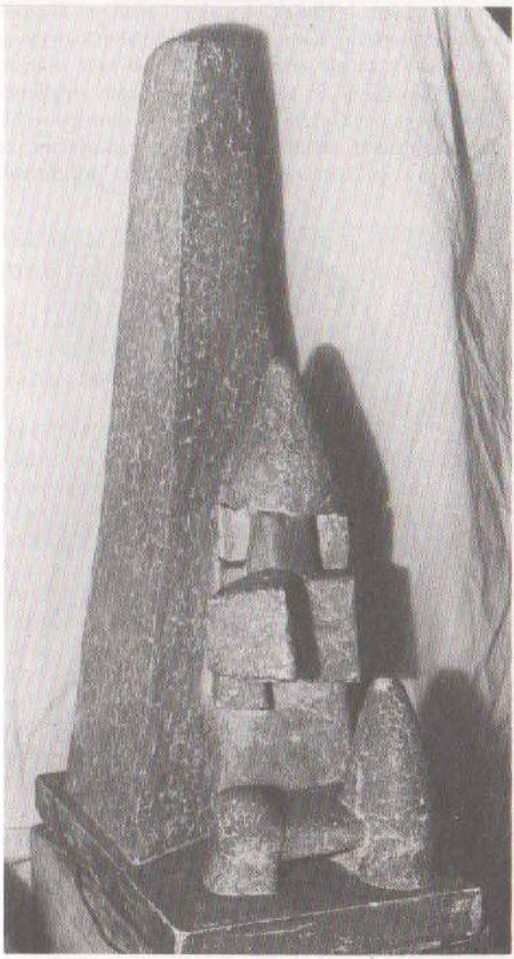
RUDOLF BELLİNG: *Bir Dansçı.* 1916.

öğretmenlik yaptı. Toplumsal erekleri dolayısıyla (Bruno Taut'un dostuydu) Ekspresyonistlerin ilkelerini paylaştı. Yontularının üslubu açısından önceleri daha çok Kübizme, daha sonra Archipenko'nun etkisinde soyut sanata doğru yöneldi. Özgünlüğü, biçimlerinde içsel devinimi anlatma isteğinde yatar. Onun aracılığıyla, Alman heykelciliğinde yeni sorunlar başgöstermiştir: Mekân, devinim ve nesne arasındaki etkileşim.

FREUNDLICH Otto (Stoll, Pomeranya, 10.7. 1878-Lublin-Maideneck, Polonya, Mart 1943). Bir ressam ve desen sanatçısıdır. Heykel yapmaya 1909'da başladı. İlk sergisini, Montmartre'da yaşarken, Paris'de Saguet Galerisi'nde düzenledi. 1919'da Berlin'de Kasım Grubu ile birlikte sergi açtı ve aynı yıl Kurt Pinthus'un yönettiği *Genius* dergisi onun yapıtlarından bir dizi reprodüksiyon yayınladı. Naziler tarafından Fransız Pireneleri'ndeki evinde tutuklandı. 1943'de gönderildiği Lublin toplama kampında öldü.

Freundlich, genellikle Ekspresyonistlerden çok Kübistlerin grubunda gösterilir. Gerçekte ne o gruptan, ne de ötekindendi. Ama sosyal ereklerine duyduğu yakınlıktan ötürü Kasım Grubu gösterisine girmesinin gösterdiği gibi, Ekspresyonistlerle birleşmişti. Ayrıca desenleri Ekspresyonist dergilerde, özellikle *Der Sturm*'da yayınlandı. Karşılaşmış olduğu gereken ilgiyi

OTTO FREUNDLİCH: *Mimari Yontu.* 1934.



görememe durumu çok haksızdır. Katalonyalı ressam Antoni Tapies onu birkaç yazısında överek onurlandırmıştır.

GUTFREUND Otto (Dvur Kralove, Çekoslovakya 1889-Prag, 1927). Prag'da süsleme sanatı çalıştı. 1909'da Paris'e gitti, burada Bourdelle'in atölyesine gitti. Aynı zamanda, Picasso'nun ve Braque'ın ilk Kübist yapıtlarını tanıdı. 1911'de Prag'a döndüğünde plastik sanatta uzmanlaşmış bir grubun, bir genç ressamlar grubunun aracılığıyla Kübizmin savunucularından biri oldu. Birinci Dünya Savaşı sırasında Paris'de yaşadı, Prag'a ancak 1919'da döndü. Çek heykelciliğine modernizmi getiren Gutfreund'dur. Derinliklerinde yatan içsel bir gerilimi olan heykelleri (1911), (örneğin *Acı, İş, Hamlet* ve *Don Kişot*) dışavurumculuğa yakın özellikler taşıyordu. 1912'de Kübist bir yaklaşım elde etmek için bu yoğun dışavurumcu biçimleri bıraktı (örneğin *Kucaklaşan Figürler*). Kimi zaman Kübist-Ekspresyonist olarak tanımlanan üslubundan ayrı olarak, Ekspresyonistlerin toplumsal yaşamın değişmesine ilişkin eneklerini paylaştı. 1919'dan sonra bir tür toplumsal sanat aracılığıyla tutkularını ve kişisel duygularını derin bir anlatıma döndürdü.



LUDWIG MEIDNER:
Wilhelm Lehmbruck'un Portresi. 1916.

LEHMBRUCK Wilhelm (Duisburg, Meiderich, 4.1.1881-Berlin, 25.3.1919). 1895'den 1889'a değin Düsseldorf'da süsleme sanatı çalıştı. Sonra aynı kentte 1901'den 1907'ye değin Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitti. 1910'da Paris'de kalması onun Matisse, Brancusi ve Archipenko ile karşılaşıp, arkadaş olmasına neden oldu. Birinci Dünya Savaşı sırasında askere çağrıldı, bu deneyim onu olumsuz bir biçimde etkiledi. Arka-



WILHELM LEHMBRUCK: *Diz Çökmüş Kadın*.

sında dört çocuk bırakarak havagazı ile kendini zehirledi. Heykellerinde Rodin ve Gotik sanattan etkilendi: yarattığı biçimler içsel, güçlü bir gerilimden yükseliyormuşçasına ve bu yüksek gerilimle çoğalıyormuşçasına ortaya çıkar. Devinimleri, en içsel derinliklerden fışkırıyormuş gibi görünürler. Gövde sanki ruhun tüm parlaklığını görünür kılmak için bir yana itilmiş gibidir. Bu görünüş '*Diz Çökmüş Kadın*' (Kneeling Woman) (1919) gibi daha onun ilk yapıtlarında algılanmaktadır. Bu yapıt alçakgönüllülük ve dinsel saygının cisimlendirilmesidir. Barlach'da olduğu gibi, sanatı simgesel geleneklere çok şey borçludur.

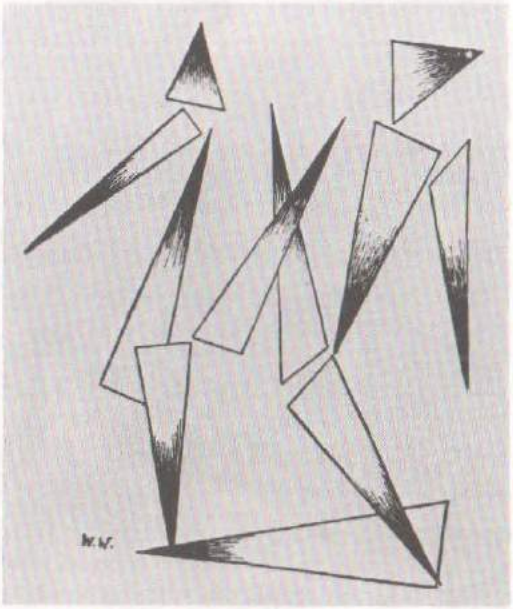
MARCKS Gerhard (Berlin, 18.2.1889). Desen sanatçısı ve heykelidir. Berlin'de, özellikle Ge-

org Kolbe ile çalıştı. 1918'de Güzel Sanatlar ve El Sanatları Okulu'nda ve 1919'da da 1925'e değin kaldığı Bauhaus'da öğretmen oldu. Daha sonra Halle'de öğretmenlik yaptı. 1933'de Naziler onun herhangi bir kamu görevi yapmasını engellediler ve 1937'den sonra sergi açmasını yasakladılar. 1944'de bir bomba atölyesini yıktı ve 1945'de yapıtlarının birçoğu geçici olarak depoladığı yerde yakılıp yıkıldı. Rudolf Belling ile birlikte Kasım Grubu'nun üyesi olan Gerhard Marcks da toplumu değiştirmek ve sanatı toplumla bütünleştirmek gibi Ekspresyonistlerin ilkesini paylaştı. Onun heykellerindeki dışavurumculuğu çok tutuktur ve köktenci bir kalıtımla bastırılmış bir üslubu vardır.



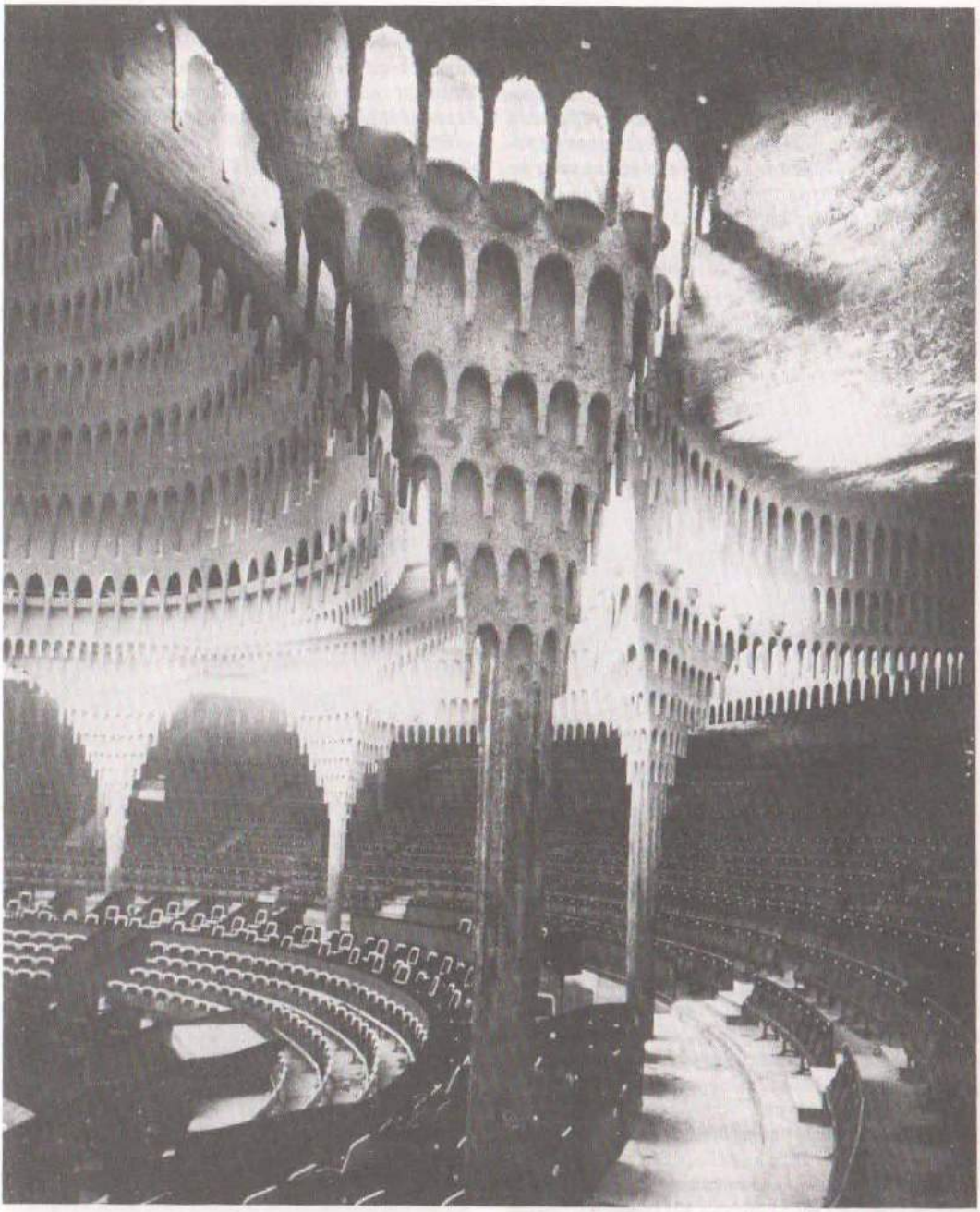
GERHARD MARCKS: *Cenerentola.* Yontu. 1941.

WAUER William (Oberwiesenthal, 26.10.1866 -Berlin, 10.3.1962). Ressam, heykelci, sanat eleştirmeni ve tiyatro dekoratörüydü. Walden'in bir arkadaşı olarak onun bir oyununu sahneye koydu: *Famietta'nın Dört Ölüsü* (*Die Vier Toten von Famietta*). Berlin, Dresden ve Münih akademilerinde güzel sanatlar okudu. 1956'da doksanıncı doğum gününün anısına Berlin'de iki retrospektif sergi düzenledi. Rudolf Belling gibi William Wauer de biçimleriyle içsel bir devinimi köklü biçimde dışavurmayı arıyordu. Dışavurumun en uç yoğunluğunu elde etmek için, yapıtlarını olabildiğince üsluplaştırarak, *Der Sturm* Grubu'nda ortaya çıkan soyut Ekspresyonizmin savunucularından biri oldu.



WILLIAM WAUER: *Dans.* 1918.

WOUTERS Rik (Mecheln, 2.8.1882-Amsterdam, 11.7.1916). Bir heykelcinin oğlu olan Wouters, yontuya kendi kendine babasının atölyesinde başladı. Mecheln Güzel Sanatlar Akademisi'nde çizim dersleri aldı ve 1902'de heykelci Ch. van der Stappen'in atölyesine bağlı olarak Brüksel Akademisi'ne gitti. 1907'de Boitsfort'a taşındı. Kendini hem resime hem de heykele adadı. Önceleri, belirgin biçimde Ensor'un etkisi altında kalan yapıtlar verdi. 1902'de Brüksel'de ilk sergisini düzenledi ve Paris'e gitti. Rodin, Empresyonistler ve özellikle Cézanne onun üzerinde büyük etki yaptı. Sonuçta, Ensor ve Cézanne arasında bir bileşim elde etmeyi denedi. 1914'de Wouters, savaşmak üzere askere çağrıldı, çok kısa bir süre sonra Hollanda'da tutuklandı. Yine de 1915'e değin çalışma olanağı elde edebildi, ölümcül bir hastalığa yakalandığında Belçikalı genç ressamlar kuşağının büyük umuduydu.



HANS POLZEIG, B... *Tiyatro*. 1919. Berlin.

Mimarlık

1910'dan başlayarak Avrupa'yı etkileyen ve sanatsal anlaşmaları zorlayan büyük akımlar, mimarlığı da kapsıyordu. Bunun tersini düşünmek şaşırtıcı olurdu; çünkü Ekspresyonizm adını alan şey yalnız estetik biçimlere saldıran bir kültürel kaynaşmayı temsil etmekle kalmıyor, bir dünya görüşü ile toplumsal düşünceleri de kapsamına alıyordu. Mimarlık, insanın günlük yaşantısını etkiliyordu. Hem aile konutu, hem de ortak kentleşme sorunları ya da genelde insanın çevresi açısından, yeni aydın kuşağın bu konuya büyük önem vermesi doğaldı. Daha Birinci Dünya Savaşı'ndan önce bile zamanın ressamlarının yaptığı resimlerde kent, yol ve çeşitli yapı görüntüleri sık sık konu edilmekle kalmıyor, *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die Erhebung*, *Das hohe Ufer* gibi dergiler ve yayınlarda mimarların yazıları ve çizimleri yayınlanıyordu. Bu dergi ve yayınlar, genellikle edebiyat açısından Ekspresyonizmin temsilcileri olarak kabul edilmektedir.

Geçiş Dönemi

19. yüzyılın sonunda, özellikle Almanya'da sanayileşme hızının artmasıyla, kent olayı da birtakım sorunlar ve düşünceler uyandırdı. Kentler başıboş bir düzende gelişerek bir nüfus patlamasını hazırlıyor, bu da kötü yaşama ve sağlık koşullarını doğuruyordu. Öte yandan o zamana değin mimarlıkta kullanılmamış olan bilinmeyen, örneğin betonarme, madeni yapı iskeleti ve cam gibi gereçler ve teknikler, yapı sanayine kesin bir giriş yaptı. Ayrıca nüfus artışları, kentlerin özellikle düzen ve altyapısı açısından yeniden ele alınmalarını gerektirdi.

Yeni sorunları karşılayabilen belirgin birkaç girişim vardı; ama bunlar bütünlük içinde bir yaklaşım oluşturmaktan uzaktı ve daha çok bir dizi karşı çıkış çözümleri oluşturuyorlardı. Hepsinin ortak yanı, 1920'lerde *Art Nouveau*ya takılmış çeşitli adlar altında özümlenmiş olan uluslararası üsluptan kaçıştı. Bu üslup bilindiği gibi, Makine Çağı'nın doğurduğu yöntemleri yadsıyarak ve yeni-romantik süslemeci üsluba sığınarak, sanayileşme ve kentleşme uygarlığının ortaya koyduğu gerçek sorunları bir yana atmıştı.

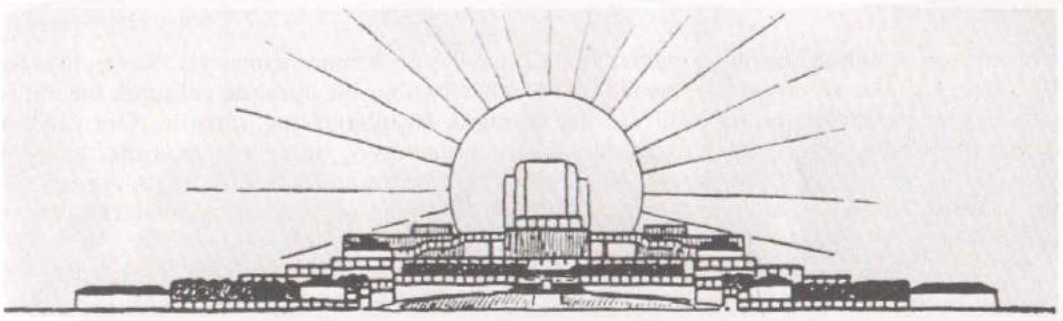
Örneğin, İngiltere'de kentlerin başıboş genişlemesi sorunu karşısında Ebenezer Howard, 1898'de insan ve doğa arasındaki uyumu yeniden kurmak için kent bahçeleri tasarladı. Almanya'da Peter Behrens (Le Corbusier onun atölyesinde 1910-1914 arasında çalışmıştı) yeni gereçler kullanarak —örneğin bir yapıya işlevlerinin egemen olduğu bir biçim vermek gibi— işlevsel bir mimarlık yaratmayı amaçladı. Dahası, yine Peter Behrens'in atölyesinde bir eğitim dönemi geçiren Walter Gropius, sanayi tekniklerini yapı sanatına sokmuştur. Gropius, Adolph Meyer'in işbirliğiyle Aşağı Saksonya'da Alfeld'deki fabrikalarını işte bu anlayışla gerçekleştirmiştir. Viyana'da Adolf Loos da *Art Nouveau*nun Gustav Klimt gibi ressamlarına ve Fritz Maria Olbrich, Joseph Hoffmann gibi mimarlarına tepki göstererek, daha arınmış biçimleri savunmuştur.

1910-1915 arasında olgunluğa erişen ve Ekspresyonist akımın kasırgası içine düşen yeni kuşak mimarlar, kendilerini çetin bir durum içinde buldular. Bu kuşak *Art Nouveau*nun ölümünü ve işlevselliğin ortaya çıkışını çok iyi görüyordu. *Art Nouveau*nun düş kurucu gücünü

sevmiş, yaratıcı bir öznelliğin sürekli çiçek açması olarak görülen zenginliğiyle büyülenmişti. İşlevselliğin ise yeni gereçlere karşı onaylayıcı bir bakış açısı taşımasına ve toplumsal verileri göz önünde bulundurma isteğine katılıyordu. Bu nedenle bu kuşak, bir kutuptan ötekine gidip geliyor, hiçbir zaman değişmez olan bir içsel gereksinim, mümkün olan en kişisel düşgücünün dışavurulması ve sanayileşmiş bir toplumun çağcıl teknik istekleri arasında bir denge kurmaya çalışıyordu. 1920'lere değin bu kuşağın elde ettiği başarılar (Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut ve kardeşi Max'ınkiler) bu döneme kesin bir biçimde damgalarını vururlar; çünkü bunlar bu iki belirleyici ucun arasını bulmayı başarmışlardır.

İnsanı yeniden insanlaştırmak

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu genç mimarlar örgütlenmiş bir grup kurmadılar. En azından savaştan önce bu gerçekleşmedi. Ama bunların bireysel deneyimleri ve uğraşları son derece kişiseldi. Ressamlar ve şairlerle birlikte dayanılması zor olan bir gerçeklik yaşadılar. Onlar çok daha yüksek bir amaca göz dikmişlerdi. Yeni bir insan, değişmiş bir toplum, baştan aşağı yeniden canlandırılan bir yaşam düşü, onların dünyasına aitti. İçlerinden Max Berg, Hans Poelzig, Bruno Taut gibilerinin 1914'den önce mistik ve Doğu kökenli öğretilere ilgi duymaları rastlantısal değildi. 1918 Kasım Devrimi, yeni bir dünyanın doğması konusunda onları umutlandırdığında, Bruno Taut tarafından yönetilen Sanat İçin Çalışma Kon-



BRUNO TAUT: *Kentin Tacı.* Doğu görünümü. Detay. Jena 1919

seyi'ne büyük bir çoğunlukla katıldılar. Fabrika, hastane, işçi konutları, halk evleri ve tiyatrolar gibi yapı türlerine gösterdikleri ilgiyi açıklayan yaygın ve güçlü toplumsal kaygıları ardında yatan yol gösterici ilkeler, Almanca konuşulan ülkelerde yayınlanan tüm Ekspresyonist dergilerce savunulan öznel bir idealizme ve yaratıcı bir kendiliğindenliğe dayanıyordu. Birey, mimarlık yoluyla tümüyle yaratıcı olabiliyor ve yaratıcılık işlevi dolayısıyla da tanrıyla özdeşleşiyordu; buna ulaşmak için de kendisini kendi düşgücünün iticiliğine bırakmak yeterliydi.

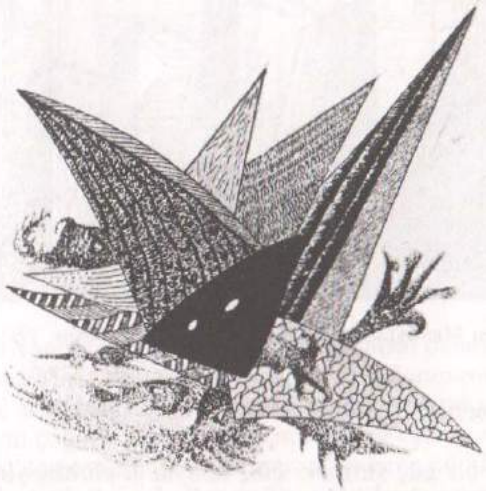
Öteki sanat dallarında bu eğilimler 1918-20 yıllarında sona ermişti. Sanat için Çalışma Konseyi'nin teşvikiyle mimarlık alanında sergiler düzenlendi: 1919 Nisan'ında tanınmamış mimarların çalışmaları sergilendi; 1919-20 kışında işçi mahallelerini konu alan başka bir sergi açıldı. Sürekli programlar düzenleniyordu. *Frühlicht* (sabah ışığı) adlı bir dergi yayınlandı. Geleceğin mimarlığının büyük düşlerinin özgürce açıklandığı mektuplar, daha doğrusu 'ütopyacı mektuplar' 1920-21 arasında yazıldı. Tüm bu etkinliklerin merkezinde örgütçü, yorulmaz, kuramcı Bruno Taut vardı.

Bu dönemin tüm metinlerinde ve tasarılarında Ekspresyonizmin başlıca konuları bulunur: mimarlıkta ulaşılması çok kolay olan bir sanatlar bireşimi; halk yığınlarıyla işbirliği; bir öncünün topluma verdiği, kendi içsel görüşünden doğan itici güç. Walter Gropius da o sıralarda bu düşüncelere çok yaklaşmıştı (dahası Tanınmamış Mimarlar sergisi açılışında bir konuşma yapmıştı). 1919 Mart'ında Weimar'da kurulan *Bauhaus* da, 1923 yılına değin Ekspresyonizmden esinlenen bir çizgi izlemiştir.

İdeal bir gereç: cam

Bruno Taut'un kaleminden bu genç mimarların önemli düşünceleri en sistemli bir biçimde açıklandı. Taut'un sık sık, Tanrı vergisi verimli bir düşgücü olan şair Paul Scheerbart'dan söz etmesi ilgi çekicidir. Almanya'da modern kurgu-bilim türü romanın babalarından biri olarak bilinen bu yaratıcı dahî, yüzyılın sonunda, *Der Sturm*un doğup Herwath Walden tarafından tanıtılıp yayınlanmasından önce, *Art Nouveau*yu geliştiren iki dergiye, *Jugend* ve *Ver Sacrum*a katkıda bulunmuştu. Bu nedenle mimarlık alanında *Art Nouveau* düşlemleri ve Ekspresyonizm denilen akım arasındaki ilişki, Paul Scheerbart'ın kişiliğinden geçerek saptanabilir.

Ama bu ilişkiyi daha yakından tanımlamak gerekir. Çünkü bu, sanıldığı kadar açık seçik değildir. Scheerbart, *Art Nouveau*nun örnek bir temsilcisi olarak kesin bir biçimde tanımlanamaz. O, *Art Nouveau*cuların düşlemeyi yeğlemelerini ve süsleyici üsluba olan eğilimlerini paylaşır. Onların içinde yaşamaya alıştıkları yapay bitkisel dünya yerine, Scheerbart daha



PAUL SCHEERBART: "Bibliothèque théâtrale révolutionnaire" için süs. 1904

çok dayanıklı, ama bitkiler kadar zengin olan ve günlük çevreyi değiştirebilen düşlemsel bir gerçek yaratmak istiyordu. Bu erek için kullanılacak en olağanüstü gereç, camdı. Bu gereçle her biçim yaratılabiliyordu. Dahası, kristalin saydamlık özelliği dolayısıyla, insan çevresi ile bağlılığını sürdürmek zorunda kalıyor ve evren ile yeniden bütünleşiyordu.

Cama duyulan bu coşkun ilgi yeni değildi; 1851'de Joseph Paxton Londra'daki Büyük Sergi'de halka bir Kristal Saray tanıtmıştı (Crystal Palace). Paul Scheerbart, genel bir insan ve dünya görüşüne bağlı olarak, mimarlık için türdeş bir sistem oluşturan camın en önemli

gereç olarak kullanımını savunmak ayrıcalığını gösterdi. Bu savını, 1913'de birlikte çalıştığı Bruno Taut'a sunduğu, Herwath Walden tarafından 1914'de basılan *Camdan Mimari* adlı kitabında savundu. Bu savın felsefesi, daha ilk sayfada açıklanmıştı. "Çoğu kez kapalı odalarda yaşıyoruz. Bu durum kültürümüz için bir temel olan bir ortam hazırlamaktadır. Bir ölçüde kültürümüz mimarlığımızın ürünüdür. Kültürümüzü daha yüksek bir düzeye çıkarmak istersek, mimarlığımızı az çok değiştirmek zorundayız. Bu da ancak kapalı bir mekânda yaşamak düşüncesini bıraktığımız zaman gerçekleşebilir. Bunu da ancak güneş ışığını, ay ışığını ve yıldızları yalnız birkaç pencereden değil, olabildiğince çok sayıda renkli camlardan yapılmış duvarlardan geçiren bir mimarlık getirdiğimizde başarabiliriz. Bu yolla yaratacağımız bu yeni ortam, bizi yeni bir kültüre ulaştıracaktır.

Tüm Ekspresyonistler gibi, Bruno Taut da zamanın kurallarına karşı çıktıkları için değil, insanlığa yeni bir biçim öngördükleri için Scheerbart'ın düşüncelerini çekici bulmuştu. Bu düşünceler Yeni İnsan'ı bir an görebilmemizi sağlıyor. 1919 başlarında Bruno Taut, *Das hohe Ufer* (Yüksek Kıyı) adlı dergide, Scheerbart'ı saygıyla anarak şöyle yazıyor: "Mimarlığın ne olduğunu yalnız sen biliyordun" ve ekliyor "Mimarlar, işte dünyanız. Salt görkemlilik ve neşeyle dolu, entelektüel acılardan ve yapıya karşıt herşeyden uzak olan bu dünyaya gülün. Paul Scheerbart, gözlerinizdeki bağı açıyor ve daha önce göremediklerinizle, karanlığın ne denli bunaltıcı olduğunu görmeye başlıyorsunuz. İşte: düş gücünün olağanüstü egemenliği."

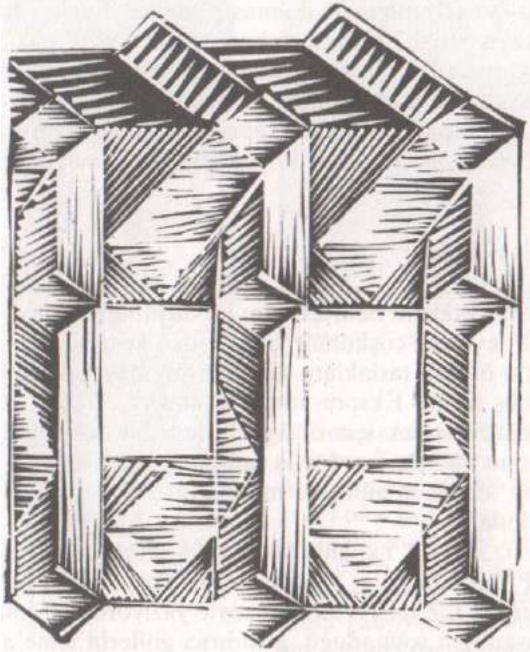


ERICH MENDELSOHN: *Çelik yapı için bir düzenleme.* 1914.

Herşeyin üstünde tinsellik

İnsana yeniden yaşamsal bir güç vermek için, dünyanın elbirliğiyle değiştirilmesi isteği ile kaynaşmış mimarın içinden gelen yaratma gücü, yapıda tüm işlevsel kaygılardan önce bir rol sahibi olmalıydı. Bruno Taut, tüm sanatsal ürünlerin insanın tinsel yaşamından köklendiği görüşünde ısrar etmiştir. Taut'a göre yapı yapmak itkisi, yararlı bir sisteme duyulan ihtiyaçtan çok farklıdır: mimarlık biçimlere can veren yaratıcı düşgücünden doğmuştur. Kimi zaman Bruno Taut, işlevsel mimarlığın önsel (a priori) yaklaşımına o denli hırslı bir düşmanlık gösteriyordu ki, kişi yanılıp onu bir estetikçi sayabilirdi. Taut 1914'de Çalışma Birliği'nin (*Deutscher Werkbund*) sergisi için camdan yapılmış Sanayi Pavyonu konusundaki deneyimlerinden söz ederken şöyle yazıyordu: "Başlangıçta bu yapının ne amaçla yapıldığını durmadan soran halk, sonunda mimarlığın, mimari güzellikten öte bir amacı olmadığını anlamayı başaracaktır."

Bruno Taut ve yandaşları katedral sanatına, tinsellikten gelen bir esinle yaratılıp, dışadönük olarak dile getirildiği ölçüde beğeni duyuyorlardı. Doğu (özellikle Hindistan) mimarlığından da etkilendiler: "Sanatın yeniden doğuşu! Tam anlamıyla gerçek olan şeyleri yeniden görmeğe başlayan bizler gözlerimizi ovuşturuyoruz. Düş görmüyoruz. Bu yapıları da insanlar yaptı." Bruno Taut, Doğu'da 4. yüzyıldan 16. yüzyıla değin yapılan tapınak ve pagodaları işte böyle övüyordu. Niçin? Çünkü bunların biçimleri, içten gelen yüksek amaçlara tümüyle uyuyordu ve çünkü mimarlık ile heykel arasında kusursuz bir birleşime ulaşılmıştı.



VLATISLAV HOFMAN: *Bir cephe detayı.* 1914.

Teknolojiye körü körüne inanca karşı çıkış

Her şeyin üstünde olan yaratıcı tin, Ekspresyonist sanatsal deneyimlerin gelişiminin temelidir. Kandinsky ve Franz Marc da yeni bir tinselliğin bulunmasını amaçlamışlardı. Dışavurumcuların nefretlerini anlatmak için kentsoylu olarak adlandırdıkları gerçeğe karşı çıkan bu özlem, bu mimarların çoğunu gizemciliğe (mistisizme) ya da dinsel nitelikli bir düşünceye yöneltti. Bruno Taut'un çevresinde toplanmış olan genç mimarlar için de durum böyleydi. 1920'de*Die Erhebung* adlı dergide Bruno Taut tarafından yazılmış yazılardan birini süsleyen desenlerde, bir tür gizemsel yükselme açığa çıkarılmıştır: Carl Krayl, August W. Kashek, Hans Scharoun, Wilhelm Brückmann, Max Taut'un ve Bruno Taut'un kuleler, kiliseler, kubbeler ve tapınaklar için önerileri vardır.

Birincisine bağlı olan ikinci bir eğilim de, gözle görünenin ötesine geçerek, yaşamın evrensel biçimleriyle ilişkiye girmekti. Bruno Taut da bu panvitalizm ya da kozmizm (evrencilik)'in hakkını vererek, insanın beş duyusunun algılarıyla sınırlanamayacağını vurgular: "Dünyadaki şeyler sadece bir şey olmakla kalmaz, herşey canlıdır ve tam anlamıyla yaşar; çünkü her şey bize kendi yöntemiyle seslenir." O dönemde sanat ve sanatçılar için sözkonusu olan şey, dünyayı yaratıcı içgüdüsü içinde yeniden bulabilmek ve böylece dünya ve birey

arasında doğal bir birleşimi yeniden sağlamaktı. Mimar acısından bunun cevabı doğayı genişletmek; düşgücü ve bina yapımı yoluyla evrensel ve yaşamsal bir itici güç bulmaktı.

Bu nedenle Ekspresyonist uygulamalar, onları tanımlamak için kimi zaman kullanılan "barok", "düşlemsel", "imgesel" gibi terimleri doğrusu hak etmezler. Bu uygulamalar daha genel bir dünya görüşü kapsamına sokulmalıdır. Bruno Taut'un üstünde durduğu gibi, nesne ile yeni bir ilişki kuruluyordu: "Dağlar bize kışkırtıcı bir biçimde bağırıyor (Alp mimarisi), yeryüzü bize kendini en bereketli bir biçimde veriyor, toprağın tüm nesneleri canlıdır ve biz onun buyruklarına boyun eğmek için yapı yapıyoruz: yalınlık ve en üstün güvence için «*The Destruction of Towns* (Kentlerin Yıkılması) adlı kitabım»" Bu bilgisizlik taraftarlığı mı, yoksa usdışıcılığa kayış mıydı? Bunun, teknolojiye ve bilime körü körüne inanmaya ve doğadaki her şeyi açıklamaya çalışan olguculuğun (pozitivizm) savlarına tepkiden kaynaklanan bir davranış olması daha akla yakındır. Bruno Taut, bilimin kendisini değil, kötülüklerini sorguya çekmiştir: "Tapınağın içinde yapılacak hizmetlerin bulunması gibi, her şeyi kendine yontan açgözlü sanayide de kölelik, yoksulluk ve cinayet (kıyım) vardır."

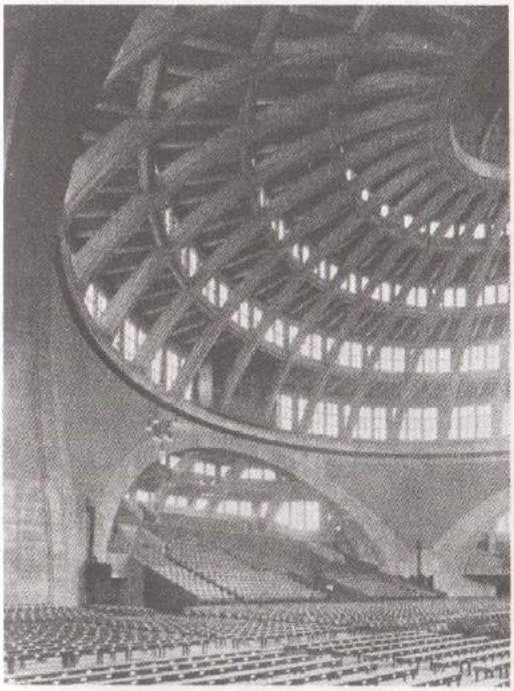
Modern bir mimariye doğru

Ekspresyonizmin mimariye etkisini belirten tüm bu düşünceler, öteki sanat dallarında olduğu gibi, 1918-20'lerdeki devrimci coşkunun yıkılışından kısa bir süre sonraya kadar gücünü yitirmedi. Bunu özellikle ütopik taslaklara kendilerini adayarak tümüyle ütopyacı kalanlar dışında, bir düzene dönüş izledi. Ekspresyonist mimarlar, Weimar Cumhuriyeti'nin somut toplumsal istekleri ile bütünleşmek için düş güçlerinin bir bölümünü kurban etmeye mahkûm edildiler. Kimisi bunu inançlarına dönüş yapmadan başarabildi; örneğin Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Hans Scharoun gibi. Hermann Finsterlin gibi somuta gönül vermiş olanlar, düşsever olarak kaldılar.

Onların düşleri değersiz miydi? Yabancı ülkelerdeki etkilerinin çok zayıf olduğunu söylemek daha doğru olur. Fransa'da savaş içi dönemde adları hemen hemen hiç duyulmamıştı. 1925'de Corbusier'in dergisi *L'Esprit Nouveau* şöyle yazıyordu: "Sinir yorgunluğu. Ekspresyonizm! Bruno Taut insanlığın soyunduğu, arındırıcı göllerin içine atlayarak, Kutsal Kâse'nin durduğu kutsal yere ulaştığı tapınakların düşünü kurmaktadır! Ekspresyonizm, çok ağır bir sinir hastalığı. Delilik. Parçalanmış bir ruhun mimarisi!" Pavel Janák, Josef Chochol, Vlatislav Hofman gibi Prag öncülerine gelince, bunlar Viyana baskısından kurtulmadan ve *Der Sturm* tarafından kabul görmeden önce, Berlin'in desteğini ararken, Kübizmin geometrik katılığına eğilim göstermişlerdi. Yalnız Michel de Klerk ve *Wendingen* dergisi çevresinde toplanan Amsterdam Okulu, Ekspresyonistlere sürekli ilgi gösterdi ve bunu zor koşullarda, *De Stijl* grubunun soyut gerçekçiliğine karşı çıkarak yaptı. Bu grubun başkanı olan Theo van Doesburg, 1921'de hem kendi hakkında, hem de o sıralarda Hollanda'da belirginleşen Oud, Wils, Vant Hoff ve Rietveld gibi mimarlar hakkında, Berlage'den kalan süslemeci geleneğe karşı çıkış ve Michel de Klerk'in dışavurumculuğunda süregelen değişim konusunda çok iyi bir hesap verdi: "Estetik duyarlık, bir disipline girdi, sanat örgütlenmiş bir sezgi oldu; tüm süslemeler, tüm yapay kandırmacalar; yapım, mantıksal kuruluş, düzenlemede dengelilik tasası uğruna feda edildi."

Bu tutum alelade ve sıradan oluşu mu gösterir? Walter Gropius, Bruno Taut ile işbirliği yapmaktan çok şey öğrendiğini açığa vurmuştur. Ekspresyonist mimarlar tarafından yapılan yapılar, yalnız varlıklarını sürdürmekle kalmadılar (ki bu gerçek çoğu kez unutulmaktadır), aynı zamanda biçim sorununun ve modern mimarlığın tüm geçerliliğinin de nedeni oldular. Ekspresyonist mimarların ütopik tasarıları, düşleri ve yanılgıları, eğer ellerine somut bir olanak verilseydi, kuşkusuz çok ileriye götürebilecekleri zenginliklerinin de bir kanıtıdır.

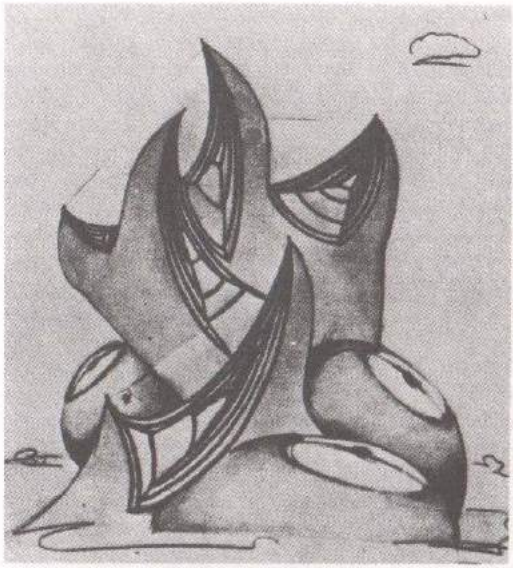
BERG Max (Stettin, 17.4.1870-Baden-Baden, 24.1.1947). Berlin'de eğitim gördü. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Breslau kentinde mimarlık yaptı. Dönemin verimliliğe karşı çıkan eğilimle-



MAX BERG: *Yüzüncü Yıl Salonu*, Breslau-Scheitnig. 1911-1913.

rinin etkisinde kaldığından, gizli şeyleri bilmek ve görünmeyeni görmek ona çekici geldi. Breslau'da, içlerinde bir hidroelektrik istasyonunun da bulunduğu birçok yapının kurulmasına öncülük etti; ama en şaşırtıcı başarısı Yüzüncü Yıl Salonu'dur. Bu yapı yüzyıl önce Napoléon'a karşı kazanılmış Kurtuluş Savaşı'nın anısına 1913'te açılmıştı. Bu salon, spor gösterileri, festivaller, halk için gösteriler ve büyük toplantılar için tasarlanmıştı. Betonarme yapının belirgin özellikleri: yine betonarme dökülmüş olan kubbesi ve bunun Roma'daki Pantheon'dan daha büyük olan ölçüleridir. Max Berg'e göre bu bina bir simgeydi: bir yapının işlevsel niteliği, temsil ettiği tarihsel olay yanında sönük kalmalıydı. Bu anıt, yüzyıllarca sürecek bir çağın gücünün yeniden dünyaya gelişiydi.

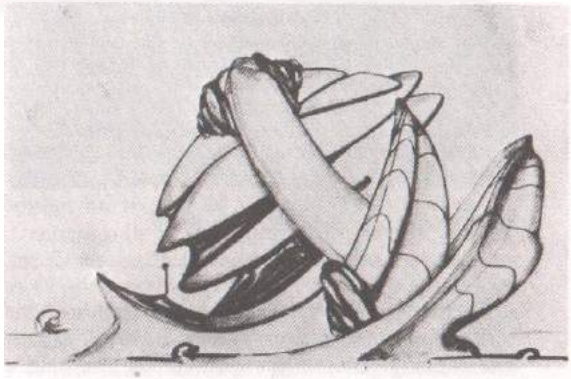
FINSTERLIN Hermann (Münih, 18.8.1887). Münih'de doğa bilimleri ve felsefe eğitimi gör-



HERMANN FINSTERLIN: *Atelierbau*. 1917.

dükten sonra sanatla ilgilendi. 1919'da Sanat için Çalışma Konseyi'nin üyesi oldu. Bruno Taut ile ilişki kurarak, *Frühlicht* dergisine yazdı. Yaşadığı yer olan Berchtesgaden yakınlarında Schönau' da ütopik mektuplar olayına katıldı. Bu mektuplar yoluyla Bruno Taut çevresinde bir grup oluşturan mimarlar, gelecek için görüşlerini anlatmaya çalışıyorlardı. Finsterlin, düşsel mimarlığın Ekspresyonist temsilcileri arasında sınıflandırılmıştır. Eğitimi ile sivrilmiş bir kişi olarak sanata ve sanat tarihine, doğayı gözlemleyerek bulduğunu düşündüğü evrim yasalarını uygulamak istiyordu. 1922'de bu yoldan giderek mi-

HERMANN FINSTERLIN: *Cam Ev*. 1924.



marlığın gelişimini çeşitli dönemlere ayırdı: ilk aşama, ki bu geçmiş zamandaydı, sayıları uzaltılmış olan elemanların birleşmesinden türeyen biçimlerin ötesine gidememişti; ikincisi çağdaş aşamaydı ve bezemeli geometrik biçimlere sığınma özelliğini taşıyordu; üçüncüsü geleceğin mimarlığıydı ve işte o, bunun açılışını yapıyordu. Doğaya adanmış ve doğayı yapay olarak öykünmektense, onun uzantısı olan yapılar düşledi. Geride, yapım tarihleri 1916-1923 yılları arasında sıralanan çok tuhaf desenler, karalamalara ve suluboyalar bırakmıştı. Bunlar doğanın avucundan kaçan biçimlerdi, sanki kendileri canlı varlıklardı ve doğayla birlikte bitkisel, madensel ve hayvansal öğelerle bütünleşerek tepki gösteriyorlardı. Düşgücü, işlevsel bir zorunluğu düşünmeye gerek duymadan, özgürce açılıyordu. Doğanın yaratıcı gücüyle özdeş tutulan mimar, daha önce görülmemiş bir şeyi yaratmalıydı.



FRİTZ HÖGER: *Şili Evi*. 1923. Hamburg.

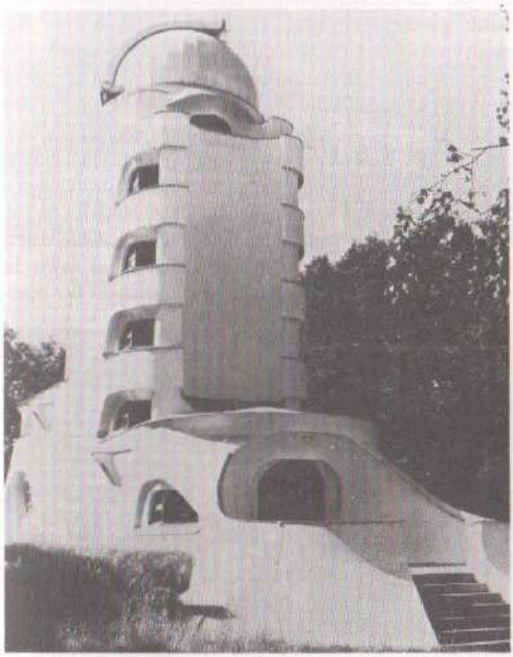
Finsterlin 1933'de Bauhaus'a çağrıldı. Ama birkaç ay sonra Naziler Yahudi-Bolşevik sanatının tapınağı olarak damgaladıkları Bauhaus'u kapattılar. Bu, Hermann Finsterlin'in mimari ilkelerinin bir düş basamağından öteye gidememesi anlamına geliyordu.

HÖGER Johannes Friedrich, Fritz adıyla tanınmıştır (Beckenreihe, Holstein. 12.6.1887-Bad Segeberg, 21.6.1949). Ekspresyonist mimarinin Berlin kökenli değil de, Kuzey Almanya kökenli olan bir başka dalını temsil eder. Ailesi Holstein'dan gelmedir. Hamburg'un en önemli mimarlarından birisidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce yönetim yapıları ve iş hanları üstünde uzmanlaşarak, betonarme kullandığı bu tür yapılara geleneksel çakıl karışımı yerine, iki kez fırınlanmış tuğla kaplama kullanarak, süsleyici bir etki kattı. 1922-23 yıllarında Hamburg'da yaptığı Şili Evi en çarpıcı başarısıdır.

KLERK Michel de (Zeichner, 24.12.1884-Amsterdam 24.11.1923). Hollanda mimarisinin en önemli devrimcilerinden biriydi. Alman Ekspresyonistlerine yakınlığı dolayısıyla Amsterdam Okulu denilen okulun önde gelenlerindendi. Tanrı vergisi bir doğallığı (içtenliği), ayrıntılara inme sanatı ve ileriyi gören bir düşgücü vardı. Tuğla ve taş tahta kaplama gibi geleneksel gereçleri kullanarak, töreleri sarsmak yürekliliğini göstermiştir; örneğin dalgalı biçimlerin üstüne tuğla kaplamış ya da balkonları taş tahta kaplamalarla örtmüştür. Ussal ölçütlere dayanan yararcılığı yadsıyarak, olağanüstü bir yapı ustası ve biçimlere vurgun bir ressam olarak kendi öznelliğine uyan, yaşama elverişli alanlar yaratmağa çalışmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, gerek yaptığı yapılar dolayısıyla (Amsterdam -Zuid ve Amsterdam Westerpark'da ev grupları) gerekse *De Stijl*'in işlevselciliğine karşı çıkan *Wendingen* dergisinin bir önde geleni olarak önemli bir etkinlik kazandı. 1920'de derginin bir sayısı Erich Mendelsohn'a, 1924'de de bir sayısı Hermann Finsterlin'e ayrılmıştı.

MENDELSOHN Erich (Allenstein 21.3.1887 -San Francisco 16.9.1953). Berlin ve Münih'deki eğitiminden sonra çeşitli mimarlık bürolarında çalışarak mimarlığın ne olduğunu öğrendi. Daha sonra Birinci Dünya Savaşı patlayınca, Mendelsohn mesleğine ancak 1918'de başlayabildi. 1914'den sonra kendini desen çizmeye vermişti; nitekim cepheden çok sayıda desenle birlikte döndü. Bunlar simgesel biçimlere eğilimin giderek ortaya çıktığı, fabrika ve dinsel yapıların tasarımlarıydı. Çağının birçok genç mimarı ve özellikle Ekspresyonistler gibi, o da yaratıcı kendinliliğe ve sezgilere inanıyordu. Toplumsal bir duyuncu

da vardı. 1919'da Kasım Grubu'nun yönetim kurulunda yer aldı. O dönemdeki en önemli başarısı 1921'de Potsdam'da tamamladığı Einstein Kulesi'dir. Parasal kaynağı Prusya devleti ve özel kesim tarafından yarı yarıya sağlanan bu

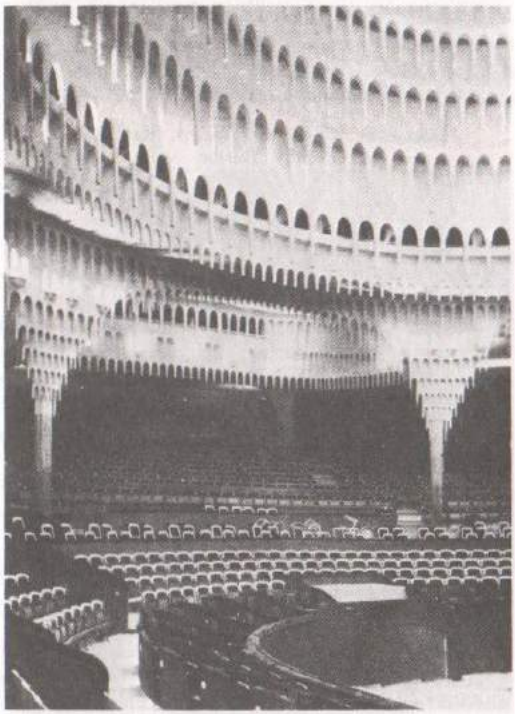


ERICH MENDELSOHN: *Einstein Kulesi:* genel görünüm. 1917-1921. Potsdam.

yapı, betonarmeydi ve bir teleskop ile astro-fizik laboratuvarı gereçlerini yerleştirmek amacıyla yapılmıştı. Bu yapı Ekspresyonist mimarinin en etkileyici örneklerinden birisidir. Mendelsohn, Albert Einstein'ın bilimsel öngörü araştırmalarının çağına getirmeye uğraşmıştır. İşlevsel açıdan özel bir kullanıma adanmış olan bu gözlem kulesi, bu bilginin onuruna yapılmış anıttır.

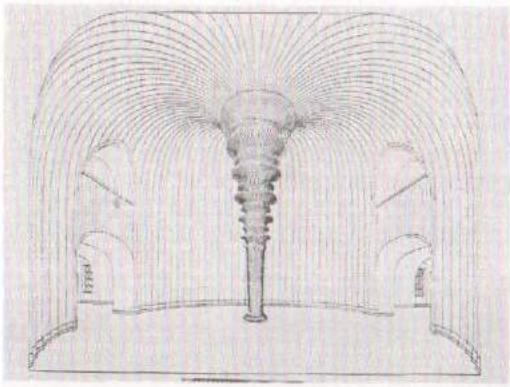
1923'den sonra Mendelsohn, işlevsel devigenlik dediği şeye döndü. Coşkuları, duyguları ve öznelliği yadsımadan çağcıl yaşamın ritmiyle bütünleşecek yapılar yapmak istiyordu. Gerçekte, Ekspresyonizm coşkusuyla işlevselliğin katılığını uzlaştırmak amacındaydı. 1933'de Mendelsohn Nazi Almanyasını bırakarak, önce Brüksel'e daha sonra da Londra'ya gitti. Altı yıl süreyle İngiltere ve Filistin'de çalıştı, nitekim Hayfa ve Kudüs'de içlerinde hastaneler de olan çok sayıda yapı yaptı. 1941'de ölene değin çalışmasını sürdürdüğü Birleşik Amerika'ya göç etti.

POELZİG Hans (Berlin 30.4.1896-Berlin 14.6. 1936). Sürekli uyanık, yaratıcı kişiliğe inancı olan doğa gücü olarak tanımlanan bir mimardır. Belki bu nitelik onun kısa bir süre Ekspresyonist ilkelere etkin bir ilgi göstermesini sağlamıştır. Oldukça katı bir üsluba yönelen Hans Poelzig, düşgücünü canlandıran şeylere ve toplumsal işlevi olan yapılara da ilgi duyuyordu. 1911'de Posen' de (bugünkü Poznan) yaptığı su kulesi, biçimsel



HANS POELZİG: *Büyük Tiyatro.* 1919. Berlin.

katılığın ve görüş gücünün karıştırıldığı bir örnektir: ana gereç olan çelik kullanarak, bir mühendisin teknik uzmanlığıyla bir düş gücünden kaynaklanan görüşünü birleştirmeyi başarmıştır. Ekspresyonist mimarinin bir örneği olarak yüceltilen Berlin'deki Büyük Tiyatro en ünlü başarısıdır. Max Reinhardt Tiyatrosu olarak da anılan bu tiyatro 20 Kasım 1919'da Akileus'un *Oresteia* adlı oyunu sahneye konularak açılmıştır. O sıralarda Dresden'de çalışan Poelzig'e bu iş 1918'de verilmiş ve yapı çok kısa bir süre içinde tamamlanmıştı. Poelzig tarafından burada kullanılan iki öge, Ekspresyonist mimarinin ayırıcı niteliklerinden birisi oldu; dağ görünümün-



HANS POELZIG: *Büyük Tiyatro:* fuaye girişi. 1919. Berlin.

deki kabartmalar, sarkıt ve dikitli mağara ve kovuk görünümleri, ses ve ışığın daha etkin bir biçimde iletilmesini sağladılar. Daha önce de belirttiğimiz gibi, doğanın bir uzantısı olarak insan tarafından görkemleştirilen biçimlerin sunulması, Ekspresyonist mimarinin niteliklerinden biriydi: aynı biçimde 1910 yılında Poelzig'in Bingerbrück'de Bismarck onuruna yapılan bir anıtın tasarımında, yapının çevresindeki taşlardan çıkmış, onların uzantısıymış izlenimi veren, yer kaymasında yutulmuş kayalar gibi biçimler öngörülür.

1920'lerin sonunda Poelzig, Ekspresyonizmi katı bir anıtsalcılık uğruna kesin olarak bıraktı.

SCHAROUN Hans (Bremen, 20.9.1893-Berlin, 25.11.1972). 1912-1914 arasında Berlin'de eğitim gördükten sonra, askerlik hizmeti sırasında Bruno Taut ile ilişki kurdu. Scharoun 1919'da birbirlerine ütopik mektuplar gönderen genç mimarlar çevresinin üyesi oldu. Mimarlıkta gelişim olanaklarının dış etkenli olmayıp, sanatçının fantezilerinden doğduğunu ileri süren Ekspresyonist ilkeyi özellikle savundu. Bu nedenle insan kendini yaratıcılığın sarhoşluğuna bırakmalıydı. Hans Scharoun'un 1920'de bir halkevi için yaptığı taslaklar insanın düşgücünden çıkıyormuş gibi, bir ateşten doğrudan doğruya fırlayan kıvılcımları anımsatmaktadır. Bu tür yapıda Scharoun da öteki Ekspresyonist mimarların sosyal ütopyasına katılır.

1925'de Peter Behrens, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, M. van der Rohe, Hans Poelzig ve Taut kardeşlerin de içinde olduğu *Der Ring* (Halka) grubuna katıldı. Bu dönemde işlevsellik egemendi. Scharoun o sıralarda, kentleşmenin yenileştirilmesinde çok sayıda yapının gerçekleştirilmesine katılırken (Breslau ve Berlin'de), fantezi, canlılık ve dahası bir tür çılgınlığın pekiştirilmesi gibi Ekspresyonist eğilimlerini de bırakmadı.

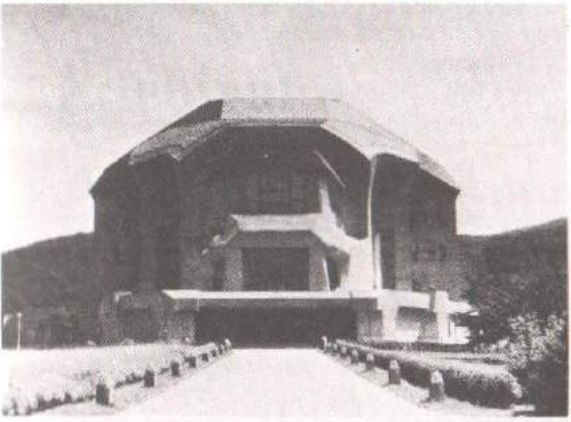
Nazi yönetiminde çalışmasına olanak yoktu. Ancak 1945'den sonra olumlu bir çalışma düzenine girebildi. Bundan sonraki çalışmaları Almanya kentlerinin (özellikle Berlin ve Stuttgart) yeniden kurulmasına yönelik olduğundan son derece ilgi çekicidir.

STEİNER Rudolf (Kraljevic 27.2.1861-Dornach, Basel yakınları 30.3.1925). Kendisi mimar değildi; ancak kendi kurduğu bir tinsel akım için bir tapınak tasarısı yapmıştı. Anthroposophik denen bu akımın amacı, insanın tinsel yaşam yoluyla fiziksel dünyanın ötesinde var olan tinsel bir dün-



RUDOLF STEİNER: *İlk Götheanum:* Dornach. 1913-1914.

yayı bulmasını sağlamaktı. Bu tinsel gücü bir noktada yoğunlaştırmayı kolaylaştıracak bir yapı kurmak kaçınılmazdı. Basel yakınlarında Dornach'da 1913'de başlayıp 1914'de bitirilen İlk Götheaunm'un (bu ad Goethe'nin geliştirdiği insanın tinselliği ve evren arasındaki uyumlar savından esinlenilerek konulmuştur) betonarme bir infra stürüktür tarafından taşınan iki ahşap kubbesi vardır. 1922'de bir yangında yıkılmıştır. Yapı her şeyden öteye bir ilke, bir simgenin somutlaştırılması olduğundan, Ekspresyonizm etkisinde kalmış bir esinlenmedir. Rudolf Steiner'in yaşamı boyunca çizdiği taslaklara göre yapılmış olan İkinci Göthenaum, 1928'de bitirilmiştir. Yine Dornach'da yapılmış, ama bu kez yalnız betonarme kullanılmıştır. Yirminci yüzyıl mimarisinin en ilginç anıtlarından birisi olarak kabul edilir. Bu çalışma ilk tasarıya da katkıda bulunmuş olan Ernst Aisenpreis ile Anthroposophik akımın öteki yapılarını da bitirmiş olan Ole Falk



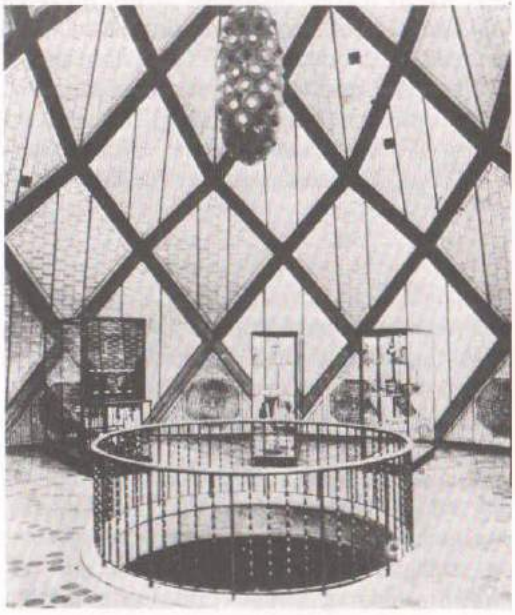
RUDOLF STEINER: *İkinci Götheanum*. Dornach. 1924-1928. Batıdan görünüm.

tarafından başarıyla tamamlanmıştır. Genel kavramı açısından ilk Götheanum'a benzemez. Tüm parçaların birbirleriyle bütünleştiği ve birbirleriyle ilişkili olduğu tek bir kütleden yapılmış olduğundan, çok büyük anıtsal bir yapıdır. Kubbenin altında konferans salonları, yönetim odaları, kitaplık, bin kişilik bir toplantı salonu ve bir tiyatro bulunmaktadır.

TAUT Bruno (Königsberg 4.5.1880-Ankara, 23.12.1938). Yorulmak bilmeyen bir örgütçü, hırslı bir kuramcı olarak, Ekspresyonistler ve mimarların tüm isteklerini birleştirmeyi gerçekten başarabilmiş bir kişidir. Bir mimarı değil de, ozan Paul Scheerbart'ı akıl hocası olarak görüyordu. Yaşama koşulları ve özellikle çevresi ve konutları değiştirildiğinde, insanlığın düzeltilebileceği düşüncesini onunla paylaşıyordu. Taut başlangıçta doğrudan doğruya Scheerbart'ın süslediği düşlere ve insan varlığı için bir devrim oluşturacağını düşündüğü bir gerece, cama bağlı mimari tasarılar geliştirdi. 1914'de *Deutscher Werkbund* (Alman İş Birliği) Sergisi için, bir önceki yıl yaptığı çelik sanayiine ayrılan pavyon gibi, bu kez de Köln'de cam sanayi için bir pavyon yaptı.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sanat için Çalışma Konseyi'nde, daha sonra *Frühlicht* dergisinin yayınlanmasında ve ünlü ütopik mektupların gönderilmesinde öncülük etti. Dönemin tüm Ekspresyonistlerinin toplumsal umutlarını paylaştı: toplumun köktenci bir tutumla değiştirilmesi, sanatçıların ve toplumun birleşmeleri, evrensel kardeşliğin gizemi. Yapılardaki renklerin kullanımı konusunda da savlar ileriye sürdü. 1919'da yazdığı bildiride: "Son yıllarda salt teknik ve bilimsel şeyler üstünde duruldu ve duyusal ve görsel her zevk öldürüldü. Griden griye giden tonlarda taş kutular, boyayla kaplanmış renkli evlerin yerini aldı. Yüzyıllar boyunca geliştirilen boya tekniği, yavanlık ve kullanma yeteneksizliğinden başka bir şey olmayan 'seçkinlik' kavramı önünde feda edildi.

1925'den başlayarak, Bruno Taut *Der Ring*'in etkinliklerine katıldı ve Walter Gropius'un yardımcısı ya da *Bauhaus*'un kurucusunun düşüncelerinin sadık bir bekçisi olarak, kentleşme çalışmalarında ürünler verdi. Ekspresyonist dönemindeki gerçeği değiştirebilme, tüm sanatların üstünde bir mimari sanatı yaratma ülküsünü ve



BRUNO TAUT: *Cam Sanayi İçin Pavyon*. 1914.

toplumsal bilincin anlamını korudu. 1932'de Moskova'ya gitti, oradan Japonya'ya göç etti ve sonunda 1936'da Türkiye'ye geldi ve ölmeden önce öğretim görevi yaptı. Uzun bir süre abartılmış düşgücüne sahip olan bir mimar olarak görülmüş, *Alp Mimarisi, Kentin Tacı, Kentlerin Yıkılması* adlı kitapları özellikle olmayacak düşüncelerle dolu olarak kabul edilmiştir. Bugün, mimariyle ilişkili olan tüm alanlarda (yapı gereçleri, plastik sanatlar ve toplum) onun, 1950'lerden bu yana Avrupa'da bu konularda girişilen büyük tartışmaları çok önceden düşündüğünü daha iyi anlayacak bir durumdayız.

Edebiyat

Ekspresyonizm, Alman Edebiyatı tarafından önce Natüralizm, Neo-Romantizm ve *Art Nouveau*'ya karşı çıkan bir akım olarak göründü. Bu akımın temsilcilerinden biri, Kurt Hiller, coşkuyla kavgaya atıldı ve Ekspresyonistlerin sözcüsü oldu. 1911 Temmuzunda, "sadece bir tabiat yığınağı, içine rasgele izlenimlerin aktığı bir çeşit mum kalıp, özenli ve incelik dolu tasvir makineleri" olmaktan öteye gidemeyen bu yazarları (yani Natüralist ve Empresyonistleri) hor gördüğünü yazıyordu Kurt Hiller ve ekliyordu: "Bize gelince, bizler Ekspresyonistiz. Bizim için önemli olan, bir öz, bir irade, bir ahlâkın vurgulanmasıdır."

Bir mesaj, bir üslup, bir akım

Ekspresyonizmden yaygın bir şekilde söz edilmesi için iki ya da üç yıl beklemek gerekti. Bu sözcüğü, 1912'de suda boğulan Georg Heym hiç duyamamış, I. Dünya Savaşında ölen Ernst Stadler ise, bir kere Carl Sternheim için kullanmıştır. "Ekspresyonist" terimi ancak 1916'lara doğru yaygınlaştı. Ve o zaman edebi eleştiri kategorilerinde sözü edilen bir akımı adlandırmaya başladı.

Edebiyat tarihçisi Albert Soergel'in ünlü eseri, Alman toplumunda Ekspresyonizmin önemini gösterir ve uzmanlar tarafından bir estetik olarak kabul edilişinin, tartışılır da olsa, bir değerlendirmesini verir. 1925'te yayınlanan ikinci cilt, bütünüyle Ekspresyonist yazarlara ayrılmıştır. 1927'de, dokuz yüz sayfalı ve üç yüz kırk resimli bu bölümün, beşinci baskısı yapılmıştır bile. Bu da, daha o zamanda eserin başarısının işaretidir. İçinde gerçekleştirilmiş olan ayırımlar yasa değeri kazanmıştır. Ne Üçüncü Reich ne de savaş sonrası yönetimi Albert Soergel'in yaptığı sınıflandırmayı tartışmaya kalkışmışlardır.

Peki Soergel'in anlattıklarından çıkan sonuç nedir? Önce, Gerhart Hauptmann, Rilke, Thomas Mann'ın, haklı olarak, Ekspresyonist sayılamıyacağı belirir. Kitabın üç yüzden fazla sayfası, aralarında Strindberg gibi yabancı yazarların da bulunduğu öncülere ayrılmıştır. Burada Jacob Wassermann ve Paul Scheerbart'ın eserlerinin ele alındığı öğretici bölümler yer alır. Buna karşılık gerçek anlamda Ekspresyonistler arasında Kafka (o tarihte sadece *Dava* adlı kitabını okumuş olabilirdi) ve Mynona aynı düzeyde tutulmuş ve her birine beş sayfa ayrılmıştır. Özgün, coşkulu romanların yazarı Curt Corrinth'in ismine hiç rastlanmamakta, *Bunağın Kitabı*'nda (Das Trottelbuch, 1912), Ekspresyonist düzyazıyı yaratan Franz Jung'un adı ise yalnız üç kere değişik listelerde geçmektedir.

Bir başka nokta da, edebi Ekspresyonizmin, Cermen ülkelerinin içinde bulunduğu özel koşullar içerisinde, 1910-1925 arasında Avrupa kültürüne yönelik devrimin izinde olan bir akım olarak belirlenmemiş olmasıdır. Şiir ve roman anlayışlarında görülen bu bunalım, da-

ha sonra yeniciliğin belirtileri olarak kabul edilen Kübizm ve Fütürizm gibi akımların çevresinden dolaşarak ortaya çıkmıştır.

Yeni bir üslup

O dönemde gelenekçilik karşıtı yabancı ressam ve yazarlar, Almanya'da sıcak bir ilgiyle karşılanıyor; örneğin, Marinetti'nin bildirileri (ylanzı 1909'da *Le Figaro*'da çıkan ilki dışında) gibi çalışmalar dergilerde yayınlanıyordu.

Savaş patlak vermeden birkaç yıl önce, Marinetti Londra, Berlin ve Moskova'ya yolculuklar yaptı, bildirilerini ve Fütürist şiirlerini halka okudu. 1912 Nisanında gittiği Berlin'de çılgınca alkışlandı. *Die Aktion* dergisi ile birlikte Ekspresyonist akımın en önemli ve saygın dergisi *Der Sturm*'un yayıncısı Herwart Walden Marinetti'nin ürünlerini kamuoyuna ileten kişi oldu. 1913 baharında yazar gene Berlin'e geldi ve bu defa halk önünde "Fütürist edebiyatın teknik bildirisine ek"ini okudu.

Marinetti'nin Fütürizminin etkisi abartılmadan, Alman şiirinde tüm bir hareketin onun önerilerinden kaynaklandığı kabul edilmelidir. August Stramm'ın on yıl boyunca yazdığı şiirleri yok ettikten sonra benimsediği yepyeni üslup (bu gelişimdeki rolünün kanıtlanması olanaksız olmakla beraber), Marinetti'nin saptadığı yazı ilkelerini çok anımsatır: adlara özel değer verilmesi, kısıtlı sıfat kullanımı, mastarların çokluğu, özlü bir dil, alışılmamış karşılaştırmalar. Stramm'ın ardından, *Der Sturm* dergisi etrafında toplanan birçok yazar, kendilerini sözcükler üzerine çalışmaya verdiler. Amaçları onları daha yoğun, daha anlatımlı kılmaktı: bunun Kurt Schwitters ve Richard Hülsenbeck gibi Dadaistler üzerinde verimli etkileri oldu. Alfred Döblin, *Der Sturm*'da önceleri Marinetti'nin kuramlarına karşı eleştirici bir tutum takındıysa da, 1909'da yayınlanan *Fütürist Mafarka* hoşuna gitti ve 1913-1924 arasında yazdığı romanlarda Marinetti'nin çok değer verdiği teknikleri kullandı: hiçbir virgülün ayırmadığı uzun ad ve fiil dizileri.

Ama aslında, Ekspresyonist şiiri yazış biçimleri açısından incelersek, en çok aralarındaki çeşitlilik dikkati çeker. Georg Heym ve Georg Trakl kendilerini Rimbaud'nun izinde sayarlar ve lirik yapıtı garip ve yürekli benzetme buluşlarına, simge çağrıştırmalarına dayandırırlar; öte yandan, yeni izlenimlerle dolu olan şiirleri, kuruluş olarak klasik sayılır. Ernst Stadler, ritimli düzyazının canlılığı ile daha çok Whitman'ı hatırlatır. Gottfried Benn, kesin, anatomik, hatta kaba olabilen bir üslup kullanır. Johannes R. Becher, 1918'e kadar, gizemli bir coşkunun hayallerinden zevk alır. Franz Werfel'den şatafat derecesinde duyarlık ve sevgi taşar. Alfred Lichtenstein ve Jakob van Hoddis'in dizeleri, Heine usülü kısa ve özlü olup, alaycıdır. Dadaistlere gelince, onlar, sözcüklerin anlamsızlığını ortaya çıkarmak için, bunların anlamlarını saptırmışlardır.

Ya düzyazı? O da bir dizi değişik üslup sergiler. Kafka ile dil acımasızcasına kesin, şekilci, bağlaçlı yan cümlelerle doludur. Oysa Alfred Döblin, sözcüklerin aşırı bolluğundan hoşlanmaktadır. Hans Henny Jahnn cüretli benzetmeler yapma ve sözcük sayısında kullanım sağlama kaygısıyla, kısa cümleler kullanır; Leonhard Frank ise *Hırsız Çetesi*'ni (Die Räuberbande) Karl May usülü bir serüven romanı gibi yazar. Gottfried Benn öykülerine bilimsel bir sertlik ve kesinlik verir; buna karşılık, Franz Jung'un coşkun tümceleri sürekli bir gerilimin titreşimlerini yayar ve Curt Corrinth doğaçtan yaratılan mistik eserleri över. Entelektüel biri olarak, Carl Einstein, ince alayı ustalıkla kullanır. Carl Sternheim'a gelince, o da sözdizimini alt üst ederek ve raslantısal bir bileşimde sözcük zincirleri oluşturarak, zaman zaman güç bir latince çevirisi yapıyormuş izlenimi verir.

Gerçek olan şudur ki, Ekspresyonistler dili yenilemişlerdir. Kendilerinden öncekilerden çok daha zengin bir söz hazinesinden yararlanmış, çok daha değişik dilbilimsel olanakları

denemişlerdir. Yazış biçimlerindeki çeşitlilik arasında ve bu çeşitliliğe karşın, iki ana ilke belirir ürünlerinin satırları arasında: benliklerinin derinliğinden geleni yansıtacak bir üslup özgünlüğüne varma isteği ve coşkulu anlatımda olsun, özlü anlatımda olsun, ölçüsüzlüğe karşı bir eğilim. O halde Franz Kafka'nın klasik kalan üslubunu bahane ederek, onu Ekspresyonistler listesinden çıkarmak anlamsız olur.

Beş peygamber

Ekspresyonistlerin biçimsel kaygılarının, iletmeye çalıştıkları mesajdan soyutlanamıyacağı açıktır. Burada onları birleştiren ana öğe, yeni İnsan'dır; Soergel'e göre bu düşünce, daha akımın öncülerinde belirmeye başlamıştı. Ekspresyonist edebiyatın beş felsefi direği vardır: İsa, Darwin, Nietzsche, Marks ve Freud. Kuşkusuz bu ustalar, hep birlikte şu veya bu yazar tarafından kabul edilmeyebilir; ama her biri kişisel olarak, yeni kuşak yazarlarının kendilerine dayanak seçtikleri bir düşünceyi temsil eder.

İsa'nın öğütlediği yeni bir insanlığın doğuşundan başka nedir ki? O, insanlara barış içinde yaşamayı, alçakgönüllülüğü, başkalarını sevmeyi öğretmemiş midir? Werfel, Becher ve Hasenclever tüm insanlar için böyle bir kardeşlik düşlediler. Hafifmeşrep kadınlar, sokak kadınları, kahraman durumuna yükseltildiler. Kapandığı ileri sürülen bir devrin nefret edilen simgesi olan kentsoylu, Ekspresyonistlerin başlıca hedefi oldu. Büyük kapitalist ya da küçük burjuva olsun, kentsoylu, eşit bir şekilde kalpsiz bir ahlâkçı, bir aile diktatörü ve askerle aynı kinin yöneltildiği bir kişi olarak gösterildi. Çünkü, böylesine bir soyun değiştirilebilmesi olanaksız görünüyordu.

Bütün bu kentsoylular "insan sağlığı" adına savaş alanında feda edilmeliydiler; Marinetti böyle haykırıyordu. Tabii bu düşünce Hıristiyanlıktan çok uzaktı; ama Hıristiyanlık da büyük bir çoğunluk için, ne yazık ki artık sadece aldatıcı bir umuttu. On dokuz yüzyıllık egemenliği boyunca Hıristiyanlık İsa'ya ihanet etmiş, François d'Assise gibi istisnalar olmasına karşın, Hıristiyanlar İsa'nın öğretisini unutmuşlardı. Kendilerini gerçek Hıristiyan sayanlar ise (biraz garip olmakla birlikte), kentsoylular ve kapitalistlerdi. Marksizmle bu dini uzlaştırmak olanaklı mıydı? Marksizm, Hıristiyan ülküsüne kapitalizmden daha yakın duruyordu. Ama Marks'ın bakış açısı tamamen tarihseldi; Kilise'nin, iktidar ve paranın hizmetine girerek, saygınlığını kırmasını sert bir şekilde eleştiriyor ve Hıristiyanlığın kesinlikle kabul edilmemesi gerektiğini savunuyordu. Bazı Ekspresyonistler bu zorluklar karşısında yılmadan, 1925'lere kadar Hıristiyanlıkla komünizmi (Johannes R. Becher) ya da sosyalizmi uzlaştırmayı denediler. Politik açıdan, Ekspresyonist yazarların çoğu sol eğilimli oldular; sadece birkaçı daha sonra Nazi partisine katıldılar (Hanns Johst, Hitler'i yeni İnsan'ın somut bir örneği olarak görmüştü).

Böyle Buyurdu Zerdüşt'ta İnsan'ı Üstüninsan'lığa yükselten Nietzsche'nin felsefesinin de derin etkisi oldu. Alfred Döblin, üstüninsan kavramını ele alarak, onu ilk romanlarının kişilerinde: Wang-Loun, Wallenstein ya da *Dağlar, Denizler ve Devler*'deki devler olarak canlandırmaya çalıştı. Bununla beraber, Ekspresyonistlerin asıl inandığı, insanın içindeki değişimdi. İşte bu yönleriyle Darwin'in evrimci düşüncesine yaklaşıyorlardı. Ancak insan değişip savaşma içgüdüsünden vazgeçerse, bu soyun varolmaya devam edebileceğine inanıyorlardı.

Onun içindir ki, eserlerinde babaların, hükmedenlerin ve kentsoyluların kıyımına giriştiler. Onlara karşı yeni İnsan'ı çıkardılar. Georg Kaiser, sahneye birçok yeni İnsan çıkardı; Alfred Döblin ve Leonhard Frank romanlarında yeni insanı betimlediler; Johannes R. Becher, Walter Hasenclever, Franz Werfel şiirlerinde yeni insanı yücelttiler. Ne yazık ki bu ütopya, 1914-1918 kıyametine, yirmili yılların ekonomik krizine, uygarlıktan uzaklaşma tehlikesine engel olamadı.

Bununla birlikte, Freud'ün kişiliğinde, hâlâ bir ümit vardı. İnsanın bozulmasının kaynağı neydi? Savaşlara ve sefalete neden olan kin, aç gözlülük, hırs nereden geliyordu? Bu soruyu, "cinsel içgüdüleri baskı altına alan ve erkekleri tek kadınla yetinmeye zorlayan toplumdan" diye yanıtlayan Freud'ün öğrencisi doktor Otto Gross, eşlerini ve sevgililerini baştan çıkarttığı birçok Ekspresyonistle (Franz Jung, Leonhard Frank, Oskar Maria Graf) kişisel ilişki halindeydi. Ona göre özgün aşk, dengeli bir ruhsal yaşamın başlıca koşuluydu.

Bütün bu değişik kuramlardan anlaşılacağı gibi, en karışık düşünceler, kendilerine Ekspresyonistlerin kafasında bir yer buldular. Kötümserliğin olduğu gibi, iyimserliğin de yandaşları oldu. Bazıları (Arnolt Bronnen, Leonhard Frank, Walter Hasenclever, Carl Sternheim) eski düzenin koruyucularına (öğretmenlere ve babalara) yüklendi. Bazıları ise (Johannes R. Becher, Georg Kaiser, Franz Werfel) insanın gelecekteki değişimini müjdeleyen peygamberlerin yanında yer aldı. Bunların arasında insandan ümitlerini az çok kesmiş olanlar bulunuyordu. Bunlar (Carl Einstein, Albert Ehrenstein, Jakob van Hoddis, Franz Kafka, Alfred Lichtenstein ve Dadaistler) kara mizah ve soyutlamalara sığındılar; anlamsızlık ve gülünçlüğün çekiciliğine kapıldılar.

Dünyanın kurtarıcısı Ekspresyonistler

Hiç kuşkusuz diyebiliriz ki, bütün Ekspresyonistleri düşündüren, dertlendiren ortak bir temel öğe vardı: insanoğlunun geleceği. Tek kaygıları insanlığın nasıl kurtulabileceği sorusuna olumlu bir cevap bulmaktı. Daha adil, daha insancıl, sınıfsız bir toplum oluşturmayı dileyen Marksizmin çizdiği yol en iyisi miydi? Yoksa bir Üstüninsan'ın diktatörlüğünü mü seçmek gerekirdi? Psikanaliz kabul edilir bir çözüm yolu muydu? İnsanların saldırgan içgüdülerini rahatlatacak bir cinsel özgürlük mü getirmek gerekliydi? Ya İsa'nın öğretisine uygun bir politika kuracak yenilenmiş bir Hıristiyanlık hakkında ne düşünülmeliydi.

Ekspresyonistlerin huzursuzluklarının kökü ve edebi girişimlerinin açıklaması budur. Amaçları okuru eğlendirmek veya ona hoş duygular vermek değildi. Yerine getirmeleri gereken bir görevleri olduğuna inanıyorlar; kendilerini reformcu olarak görüyorlardı. İnsan alemini şaşırtmayı, içinde bulunduğu uyuşukluktan çıkarmayı, onun zamanın tehlikelerinin ve geleceğin belirsizliğinin bilincine varmasını diliyorlardı. İnsanı değiştirmeye, onu daha iyi yapmaya can atıyorlardı? İstedikleri, dünyayı kurtarmaktı.

Ekspresyonizm, 1935-1945 yılları arasında tabu idi. Bazı Nazi Sanat koruyucuları, Ekspresyonizmi boş yere bir Alman sanat biçimi olarak tanıtmaya çalıştılar. Ama Ekspresyonizm de öteki bazı sanat eğilimleri gibi "soysuz sanat" olarak vasıflandırılmaktan kurtulamadı.

İkinci Dünya Savaşından sonra Günter Grass ya da Friedrich Dürrenmatt gibi yazarlar, Ekspresyonist modellere (Döblin, Kafka) eğilim gösterdiler. Ancak insanı değiştirmeyi ve dünyayı kurtarmayı amaçlayan Ekspresyonist görüşler günümüzde pek çok kişi tarafından utopik hayaller olarak değerlendirilmektedir. Ekspresyonizmin peygamberlerinden İsa ve Marks etkisini sürdürdü; Darwin, Nietzche ve Freud, edebiyatta etkilerini sürdürmekle birlikte, eski güçlerini koruyamadı.

ARP Hans (Strasbourg 16.9.1887-Bâle 7.6.1966). Strasbourg'da tatbiki sanatlar dalında öğrenim gördü. 1909'da Locarno yakınlarındaki Weggis'e yerleşti, sonra *Blaue Reiter* grubunun 1912'deki sergisine katıldığı Münich'e ve Paris'e geçti. 1916'da, Zürih'te, Dadaistler arasında yer aldı. 1918'den sonra Kurt Schwitters ve Berlin Dadaizmi ile temas kurdu. 1925'de, Paris'teki ilk Sürrealist sergiye katıldı (Picasso, Chirico, Klee, Man Ray ile birlikte). Daha sonraları, ABD,



HANS ARP: *Portre*. 1922. Max Ernst'ın *Arkadaş Toplantısı* adlı grup portresinden detay

Güney Amerika, Mısır ve başka ülkelerde sürdürdüğü çalışmalarıyla, heykelcilik ve resim alanında zamanının önemli temsilcilerinden biri olduğunu kanıtladı. İkinci Dünya Savaşında ve daha sonra, İsviçre'de, atölyelerinin bulunduğu Bâle ve Locarno yakınlarında, uzun süre kaldı.

Dünya çapındaki ününü öncelikle heykelleri sağladı. Hans Arp aynı zamanda Dadaizmin en verimli şairlerinden biri olmuştur. Almanca'nın içerdiği olanakları olağanüstü bir şekilde kavramıştı ve sadece Joyce'un *Finnegan'ın Uykusuzluğu* (Finnegans Wake) adlı eseriyle bir karşılaştırmanın fikir verebileceği büyük bir teknik ustalıkla, dilin bütün ince alaycılığını ortaya çıkarmayı bildi. Her tür anlatıma üstün bir başarıyla hakim oldu. 1920'den 1930'a kadar Almanca olarak yayınladığı şiir kitapları, Dadaist nitelikteki şiirde esas tutulacak eserlerdendir. Arp 1925'te, Paris'e yerleşip Sürrealistlerle yakınlaşınca, bazı şiirlerini doğrudan Fransızca olarak yazmaya başladı. Böylece birkaç kısa kitap yayınlandı: *Boşlukta Lekeler* (Des Taches dans le vide, 1937); *Gam Talaşı* (Sciure de gamme, 1938); *Nefes* (Souffle, 1950). Örneğin *Des Taches dans le vide*de, şu tamamen Sürrealist dizeler görülür:

porselen memeler sallanıyorlar
altın trapezler üstünde
kravattan dallar arasında
yıldızlar cıvıldayıp
meyveden meyveye uçarlarken

Almanca şiirleri için 1945'ten sonra birçok çeviri denemesi yapıldı. Önce *Havanın Yurdu* (le Siège de l'air, 1946) başlıklı bir derleme çıktı. Sonra, Maxime Alexandre'ın uyarlaması, *Jean Arp'tan şiirler ve sanatçının yayınlanmamış on iki resmi* (Poèmes de Jean Arp et douze dessins inédits de l'auteur, 1965) ve sonunda, şiir, deneme ve anıları toparlayan, *Yapraksız Günler* (Jours effeuillés, 1966) Marcel Jean'ın önsözü ile yayınlandı. Bu bölümde, Arp'ın ilk şiirlerinin ne Fransızca ne Almanca; fakat Alsace bölgesinin diliyle yazıldığı hatırlatılıyordu.

1920'de Picabia'nın dergisi *391*'de çıkan ilk Fransızca şiirlerinden biri, "Kırlangıç Taşağı" adını taşıyordu. Bu başlık, onun mizah anlayışı hakkında bir fikir verir; kendisi ise şu tanımı önerir mizahı için:

bu dünyanın şarabıyla karışık
öbür dünyanın suyudur

Fransızca'nın ona, Almanca'dan daha içtenlikle kendini ifade etme olanağını verdiğini söylemekle birlikte, her iki dilde de sözcüklerle aynı virtüözlükle oynadı. Dizelerinden fışkıran imgeler tüm mantığı alt üst ediyorlardı. Başka Sürrealistlerde de olduğu gibi, onun için de şiir, dilin kendisiyle var olmaya başlıyordu.

BALL Hugo (Pirmasens, Bavyera 22.2.1886-Lugano yakınında San Abbondio 14.9.1927). Geçimi yerinde olan bir ailede doğdu, bütün çocukluğu Pirmasens'te geçti. On beş yaşındayken liseyi terk edip bir deri eşya imalathanesinde çıraklığa başladı. Dört yıl sonra tekrar okula dönme olanağını buldu; bu kez lise diplomasını aldı. 1906'dan 1910'a kadar Münih ve Heidelberg'de öğrenimini sürdürdü. Bir yıl boyunca (1910-1911), Berlin'de Max Reinhardt'ın öğrencisi oldu. Daha sonra Plauen tiyatrosunda çalıştı ve 1913'te Münih Oda Tiyatrosu'nda (Kammerspi-

ele) oyun yazarı oldu. Gelecekteki eşi Emmy Hennings ile birlikte İsviçre'ye, Zürih'e göç etti; burada başka göçmenlerle Cabaret Voltaire'i ve Dada grubunu kurdu. 1917'den sonra, Dadaizmi bir kenara iterek, Tessin Kantonuna çekildi ve kendini katolik dinine verdi. Katolik dergisi *Hochland*'da yayınladığı incelemeler, felsefi ve teolojik nitelikte birçok eser, İsviçre'de komşusu sayılabilecek Hermann Hesse hakkında bir kitap (1927) ve çok ilginç bir otobiyografi, *Zamanın Dışına Kaçış*'ı (Flucht aus der Zeit, 1927) yazdı. Mektupları ancak 1957'de yayınlandı.

Zürih'e geldiğinde, ekspresyonist ozan olarak ünü yayılmıştı bile. İlk şiirleri 1913'te, *Die Aktion, Revolution* ve *Die Neue Kunst* dergilerinde yayınlanmıştı. Cabaret Voltaire'de okunan, ses üzerine kurulu şiirleri özellikle ünlüdür; *Karavan* (Karawane) bunlara bir örnektir:

jolifanto bambla o falli bambla
grossgiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa olobo
hej tatta gorem
esschige zunbada
wulubu ssubudu uluwu ssubudu

Ayrıca iki roman yazdı. Bunlardan ilki, üslubu alaycı, canlılık ve nükte dolu diyaloglar açısından zengin *Fiametti ya da Fakirlerin Züppeliği Hakkında* (Fiametti oder vom Dandyismus der Armen) idi ve Fiametti tarafından yönetilen bir varyete grubunu sahneliyordu. Olay, Cabaret Voltaire'in bulunduğu, Zürih'in Niederdorf mahallesinde gelişir. Limmat ırmağında balık avlanır, kıskançlık, hapis, açlık, parasızlık, aldatmalar, kaçamaklar sergilenir; kısacası bize vahşi ve garip bir sirk sunulur. Ball'ın Fiametti'sinin bunlardan bıkıp, Zürih'in sefalet ve kargaşasından kaçarak, Tessin'e, alçakgönüllülüğün sessizliğine sığınmasına şaşmamak gerekir. Diğer roman, *Delişmen Tenderenda* (Tenderenda der Fantast) ancak 1957'de yayınlandı. İncile özgü bir üslup, Jarry usülü gülünçlük, acımasız bir alaycılık burada birleşerek Alman edebiyatında benzeri olmayan bir eser oluşturuyorlardı. Şiirler, otobiyografik bilgiler ve teolojik sayfaların kaynaştığı bu kitabın varlığını, Hans Arp 1918'den beri biliyor ve onu Dadaist dönemi en iyi temsil eden belgelerden biri olarak görüyordu.

BECHER Johannes R. (Münih, 22.5.1891, 11.10. 1958). Bir hakimin oğlu olan Becher, Münih'te hukuk ve tıp öğrenimine başladı ama bitiremedi. 1912'de *Die Aktion* dergisine katkıda bulundu. 1913'te Heinrich F.S. Bachmair'le birlikte *Die Neue Kunst* dergisini yayınladı. Werfel gibi, Ekspresyonizmin coşku dolu ozanlarındandır: tüm insanları (ve Tanrı'yı) bağrına basabilmeyi isterdi. 1917 Rus devrimini coşkunlukla karşıladı: kardeşçe yaşama hayalinin gerçekleşmeye başladığına inanıyordu. 1918'de Spartakist Birliğe ve kurulur kurulmaz Alman Komünist Partisine katıldı. Yirmili yıllarda, dini öğeler eserlerinden



LUDWIG MEIDNER: *Johannes R. Becher'ın Portresi.* ykl. 1920

kayboldu: dünya çapında bir komünist devrim, umutlarının tek hedefi oldu. Naziler iktidara geçince, kitapları yaktılar ve onu Alman vatandaşlığından çıkardılar. Bunun üzerine Moskova'ya göç eden Becher, savaştan sağ olarak kurtuldu. 1945'te Almanya'ya döndü ve Doğu Berlin'de Aufbau yayınevini ve *Sinn und Form* dergisini kurdu; 1954'te Demokratik Alman Cumhuriyeti Kültür Bakanı olarak atandı. *Elveda* (Abschied, 1940) adlı romanı ve bitmemiş olan bir başka romanından alınan, 1960'ta *Sinn und Form* dergisinin ona adadığı anma sayısında yayınlanan bir bölüm, Ekspresyonist döneminin çarpıcı birer örneğidir. Yalnız gençlik eserlerinin adları bile, onun kendini hangi düzeyde tuttuğunu görmek için yeterlidir: *Savaşan Kişi Kleist'a Övgü* (Der Ringende. Eine Kleist-Hymne, 1911), *Toprak* (Erde, 1912), *Bir Baharın Kayrası* (Die Gnade eines Frühlings, 1912), *De Profundis Domine*

(1913), *Avrupa'ya* (An Europa), *Kutsal Tümen* (Die heilige Schar, 1918), *Bir Ulus İçin Şiirler* (Gedichte für ein Volk, 1919), *Sonsuzluğa dek Başkaldırmada* (Ewig im Aufruhr, 1920).

Tanrı Konusunda kitabındaki, aşağı yukarı yüz dizelik "İnsanoğlu kalkıyor" adlı şiiri, çağdaş insanın betimlenmesi ile başlıyor:

> Lanetlenmiş çağ! Karmakarışık! Şarkısız!
> Ve sen, İnsanoğlu, çekiciliği en zayıf olan,
> sergileniyorsun
> İşkence veren duman ve deli şimşek
> arasında.
> Kör olmuş. Bir uşak. Dehşet içinde.
> Öfkeden çıldırmış.
> Cüzam ve acı.
> Kanlı gözler. Kuduz dişler. Hastalıklar
> korosu...

Bir süre sonra, Becher askerleri barışçılığa çağırıyor:

> Ey asker
> Ey cellat ve haydut! Sen Tanrı'nın yolladığı
> afetlerin en korkuncu!
> Ne zaman artık,
> Sorumu hem kaygı hem de çılgınca bir
> sabırsızlıkla soruyorum!
> Ne zaman artık kardeşim olacaksın?

Asker kaçaklarını övüp, savaşanları silahlarını yok etmeye teşvik ediyor. Vuruşanlardan, bir vicdan muhasebesi yaparak aşağılık biri ya da Tanrı'nın bir kulu olmak arasında bir seçim yapmalarını ve alçakgönüllü olmalarını istiyor. Onları karar vermeye, değişmeye isteklendiriyor. Hep kardeşlik arayışı içinde, şiirini şu yakarışla tamamlıyor:

> İnsanoğlu İnsanoğlu İnsanoğlu: kalk kalk!!!

Ekspresyonist dönemin gerçek Becher'i hüzünlü, içine kapanık, yaşamdan zevk almayan, anlayışsız bir babanın otoritesi altında bunalan bir gençti. *Toprak* romanı bu durumu yansıtır: eserdeki bütün delikanlılar, akla gelebilecek her biçimde ölürler, severler, acı çekerler, kendilerine uygun olmayan kadınlarla evlenirler ve sonunda, Kleist örneğinde olduğu gibi intihar ederler. Coşkulu şiirinin tersine, Becher'in gençlik yıllarındaki düzyazısı, iç karartıcı bir imgeleme gücünü açığa çıkartır: genel havayı, yazgıya boyun eğiş ve doğanın hüzünlü bir şekilde yücelti lişine bağlı olarak, ölüm özlemini belirler. Romanın bu adı (Toprak) konu edilen bütün genç adamların ölümleriyle, toprağa dönmelerinden kaynaklanmaktadır.

BENN Gottfried (Mansfeld, Prusya 22.5.1886 -Batı Berlin 7.7.1956). Bir protestan papazının oğluydu; annesi İsviçre'liydi. Francfort-sur -l'Oder lisesini bitirdi ve tıbba yönelmeden önce teoloji ve edebiyat öğrenimlerini denedi. Birinci Dünya Savaşında askerî hekim oldu, önce batı cephesinde sonra da Brüksel'de görev aldı. 1935'e kadar Berlin'de deri ve tenasül hastalıkları uzmanlığı yaptı. 1933'de Nazileri destekledi, göç edenleri kınadı ve —Marinetti'nin bir ziyareti dolayısıyla— Fütürizmin önderi onuruna ateşli bir konuşma yaptı. Ama Naziler Ekspresyonistlere karşı hiç de iyi duygular beslemiyorlardı ve Benn bir süre sonra savunma durumuna geçmek zorunda kaldı. 1935'te orduya, sağlık hizmetlerinde subay olarak dönerek, kendini güvene aldı. 1938'de Reich'ın Kültür Odasından çıkartıldı. Savaştan sonra tekrar Berlin'de doktorluk yaptı, öte yandan, şiir ve denemeler yayınladı. Öldüğünde, yeni Batı Almanya'nın en sayılan ve en beğenilen ozanı idi. Benn'in Ekspresyonist olarak ünü, *Morg* (1912) adlı kitabının alışılmamış, çarpıcı anlatımlı ve zamanın burjuvalarının tepkiyle karşıladığı şiirlerine dayanır. Bir yıl sonra, 1913'te *Oğullar* (Söhne) ve 1917'de de *Et* (Fleisch) yayınlandı. *Morg*'dan alınan aşağıdaki şiirin başlığı: "Sonu Olmayan Çevrim"dir.

> Yapayalnız, kim olduğu bilinmeyen
> Ölü sokak kadınının azı dişi
> Altın dolguluydu.
> Diğer dişler gizlice anlaşmış gibi
> Çekip gitmişlerdi.
> Morg bekçisi kopardı onu,
> Rehine verdi
> ve dans etmeğe gitti.
> Çünkü, dedi, sadece toprak toprağa geri
> dönmelidir.

Genç Benn'in durumu, teolojinin idealist dünyasından çıkıp, kendini birden anatominin içinde bulan bir öğrencininki olarak düşünülmelidir: insan doğar doğmaz ölüme ve kokuşmaya adanmış bir et yığınıdır. Aşk mı? Bazı bezlerin ve salgıların sonucudur, geçici bir olaydır. Hayatın gerçekleri mi? Hastalık, çöküş, ölüm. Kanserliler koğuşundan geçen bu kişinin çoğu zaman umursamaz soğukluğu ardında, insanların zavallılığı karşısında son derece sarsılmış bir tıbbiyeli gizlenmektedir. Yeryüzündeki geçiciliğin özellikle bilincinde olduğu için, sevgi açısından çok zengin bir yaşamı olmuş, birkaç kez evlenmiş, sayısız ilişkileri olmuştur. Else Lasker-Schüler onu, sırasıyla "kaplan" ve "barbar" olarak ta-

nımlamıştır. Benn ayrıca, düşünsel yönleriyle daha çok denemeye benzeyen öyküler de yazmış ve bunları anlamlı bir başlık altında toplamıştır: *Beyinler* (Gehirne, 1916). 1920'de yayınladığı denemelerine ise adını vermiştir. *Çağcıl Ben* (Das moderne İch) adını vermiştir. Yaşamının sonunda bıraktığı kabarık sayıda eserinin en önemli bölümünü *Dural Şiirler* (Statische Gedichte, 1948) oluşturmaktadır.



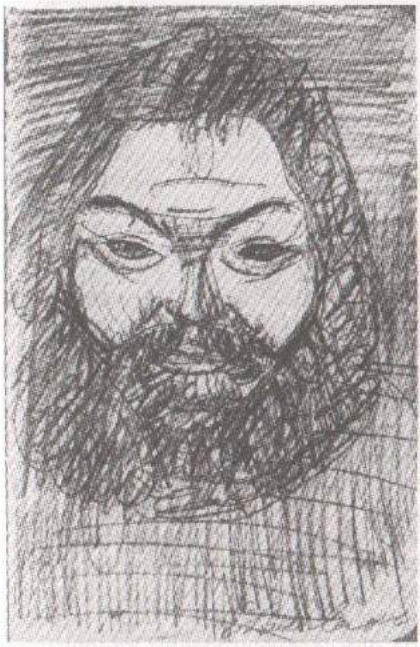
CURT CORRINTH: *Portre.*

CORRINTH Curt (Lennep, Ren bölgesi 20.2. 1894-Doğu Berlin, 27.8.1960). Bir şirket yetkilisinin oğluydu. Paris ve Marburg'da hukuk, Bonn'da edebiyat ve sanat tarihi öğrenimi gördü. Birinci Dünya Savaşında askerlik, sonra da Berlin'de gazetecilik yaptı. 1928'den sonra yazarlığının geliriyle geçindi; *Önder Hellmann* (Hellmann der Führer, 1943) romanıyla Nazi ideolojisine uyum sağladı. 1945'ten 1955'e kadar Leichlingen'de (Ren bölgesinde) bir kitabevi işletti, sonra gidip Doğu Berlin'e yerleşti. *Önder Hellmann* sosyalist ideolojisine göre yeniden yazıldı ve Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde *Parker Olayı* (Die Sache mit Parker) adı altında yayınlandı.

Corinth yazmaya klasik yapılı, genellikle kafiyeli şiirlerle başladı; bunlar 1915'de *Eylem -Ölüm-Sevi. Savaş Şiirleri* (Tat-Tod-Liebe. Gedichte aus dem Kriege) adı altında yayınlandı. Verdün önlerinde yazdığı *Nöbette Bir Halk Ozanı* (Troubadour of Feldwacht, 1917) kitabı belli bir aşama gösteriyordu ve kullanılan dil daha gelişmişti. Corrinth, 1915'te savaştan yana olmasına karşın, 1917'de barışı sağlaması için Tanrı'ya yakarıyordu. Savaşın son yılında yazdığı *Büyük Dua. Yeni şiirler*'de (das groBe Gebet. Neue Gedichte, 1919) Corrinth, Bechcr, Werfel ve Hasenclever'in adlarını sayar ve onlarla birlikte barikatlarda çarpışır; ama kapitalizme karşı değil, dargörüşlü kentsoylu ahlakına karşı. Corrinth, serbest aşkın, herkesin herkesle birleşmesinin, tüm insanlar, ırklar ve halklar arasında bir seks âleminin büyük bir savunucusuydu. Otto Gross'un cinsel alışverişi, kişisel durumlara evrensel bir ilaç olarak öğütlemesine karşın, Corrinth, evrensel çiftleşmenin dünya çapında bir din olmasını düşlüyordu: mutluluk, coşku, kardeşlik ve barışın sonuçları; savaşın, kıskançlığın ve küçük burjuva davranışlarının sona ermesi olurdu. Düşüncelerini açıklamak için, Corrinth roman türünü seçti. 1919'da *Potsdam Meydanı ya da Yeni Mesih'in Geceleri*'nin (Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias) ilk baskısı beş bindi. Kitabındaki Mesih, Wupper kenarındaki Barmen'li, Hans Termaden'dir. Bir gün Berlin'e gelir ve seçtiği sokak kadını, bu yeni yetmenin bitmez tükenmez cinsel gücüyle büyülenir: "en karanlık derinliklere giriyor ve öylesine olağanüstü etki ve fantasmalar yaratıyordu ki, onu öğrenci olarak kendine bağlayan bu sokak kadını, hemen ustası olarak yüceltti". Termaden önce, titizlikle korunan ince dudaklı bir bakireyi baştan çıkarır ve onu bir şehvet harikası haline getirir. Termaden inancını yaymak için büyük çaba gösterir. Yeni Mesih olarak insanları cinsel yasaklar karabasanından kurtarır.

İnsanlar bu mesihin genel merkezi olan Potsdam Meydanı'na dört bir yandan koşarlar. Kısa sürede, meydanın çevresindeki tüm yapılar geneleve dönüştürülür; artık herkes Fransa, İngiltere ve Meksika'dan Berlin'e akın etmektedir; kent dolar, taşar. Ordu ve polis gücü arttırılır; ancak yine de çok sayıda kaçak, bu seks âlemine katılır. "İnsanlığın baharı", "dünyanın dirilişi" gerçekleşmiştir; sonunda Hans Termaden beyaz bir bulut üzerinde gökte yükselir.

Corrinth yazılarına büyük ölçüde alay katmış; ancak eleştirmenler, kızgınlıklarından bunu çoğu zaman görememişlerdir. *İçgüdü* (Trieb, 1919), Goethe geleneğini sürdüren romanların alaylı bir biçimde cinsel alana aktarılmış bir yansımasıdır. *Genelev* (Bordell, 1920) bir üslup denemesidir: eserin büyük bölümünü iç monologlar oluşturur. Mesleği berberlik olan Joachim Pasentrall



THEODOR DAUBLER: *Portre.* Ernst Barlach'ın çizimi.

on sekiz yaşındadır. Olağanüstü yakışıklı ve cinsel açıdan güçlü olan delikanlı, jigololuk yapmaktadır. Randevu defteri birkaç ay için doludur. Sonunda, kadınlardan ve cinsel yaşamdan öylesine usanır ki, artık tamamen tükendiğinde, kendini yakarak yaşamına son vermeyi dener. Corrinth, *Mo Marova* (1920) romanıyla bir kez daha kendini aşar; eserin kahramanı, kendini ve aşıklarını özel bazı araçlarla gerdiren, son derece sadist bir kadındır. Zamanla bu da yetmez ona: kentin sokaklarına dağılan bir dişi seks şeytanları ordusu kurar. Erkekler ellerinden geleni yaparlar ama, aşırı cinsel yorgunluk sonucu hep sinek gibi ölürler. Dışarıdan, daima artan sayıda erkekler gelir; kent kuşatılınca da uçaktan atlarlar.

1920'den sonra, Corrinth coşkulu anlatımı bırakır; ancak bir süre, aynı konuyu işlemeyi sürdürür. *Liljol*'da (1921) anne, oğlu ile (babanın gözleri önünde), kızkardeş, ağabeyi ile yatarlar. *Cinayet* (Mord) ruhbilimsel bir polisiye romandır; *Zehir*'in (Gift) düşsel bir öyküsü vardır: Bir adam, bilmeden, bütün bir gece bir ölü ile aşk yapar. *Yılgı* (Grauen) tek bir amacı olan bir romandır: korkutmak.

Ekspresyonist düzyazımında, Corrinth'in eserleri ne en zevkli, ne de en özenli üsluplu olanlarıdır. Ama kimse onun kadar coşkulu, onun kadar duygulu değildir, kimse dili onun kadar cesurca kullanmamıştır. *Genelev*'de, örneğin, yüzde yetmiş beşi Joachim adlı kişinin yerken çıkardığı seslerden, yüzde yirmi beşi de onun, gene yerken aklından geçen düşünce kırıntılarından oluşan bir bölüm vardır; son noktasına götürülmüş bir Natüralizm, denilebilir buna. Ancak bu bölüm, salt alay amacı ile yazılmamıştır; karşıtlık yaratarak daha önceki ve sonraki coşkulu satırların etkisini güçlendirmektedir.

DÄUBLER Theodor (Trieste, 17.8.1876-St. Blasen, Kara Ormanlar 14.6.1934). Çocukluğu iki dilde öğrenim gördüğü Trieste ve Venedik'te geçti. 1898'de Viyana'ya yerleştiyse de, 1903'ten sonra değişkenlik ve başıboşluğun egemen



ALFRED DÖBLİN: *Portre.* J.C. Friedrich'in çizimi. 1936.

olduğu bir yaşam sürdü. İtalya'da Fütüristlerle, Paris'te modern ressamlarla, Berlin'de öncü ressamlarla tanıştı. Başlıca eseri bir destandır: yaşamının büyük bir bölümünde, *Kuzey Işığı* (Nord-Licht) üzerinde çalışmıştır (ilk olarak 1910'da basılan eserin, 1920'de, Cenevre'de yeni bir metni yayınlanmıştır).

DÖBLİN Alfred (Stettin, 10.8.1878-Emmedingen 28.6.1957). Bir musevi tüccar ailesindendir. Fribourg'da öğrenim görüp, 1905'te tıp doktoru ünvanını aldı. 1911'den sonra, Berlin'de, bir sağlık sigortası sandığı hekimi olarak asabiyecilik

yaptı. Herwarth Walden'le dost oldu ve 1910' dan başlayarak *Der Sturm* dergisine katkıda bulundu. 1918'de, sosyal-demokrat oldu. 1933'de Fransa'ya sığındı ve üç yıl sonra Fransız vatandaşlığına kabul edildi. 1940'ta, Portekiz'den geçerek, ABD'ye kaçtı ve katolik dinine geçti. 1945'te Fransız işgal kuvvetlerinde görevli yüksek bir memur olarak Almanya'ya döndü, bu durum eski vatanında pek hoş karşılanmadı. Döblin Almanya'da pek tanınmıyordu ve eserlerinin yeni bir baskısı ancak Bâle'li profesör Walter Mushg ve bir İsviçre yayınevi, Walter Verlag'ın çabalarıyla gerçekleştirildi.

Döblin'in 1902-1903 yıllarında yazdığı *Kara Perde* (Der schwarze Vorhang) romanı, *Der Sturm*'da tefrika olarak yayınlandı. Genç Johannes'te, sevi ve içgüdüler yeni yeni uyanmaktadır. Arkadaşının adı İrène'dir. Kin ve sevi, tutku ve ilgisizlik arasında bocalar. Sonunda, İrène'yi dişleriyle boğazlar ve ölüsünü ormanda yakarken kendi yaşamına da ateşle son verir. Konu açısından bu roman Ekspresyonist olabilir; ama kullanılan dil henüz klasiktir. Bu alanda değişim, 1912 bahar ve yazında gerçekleşir; Döblin'in Fütürizmle tanıştığı, Marinetti'nin *Der Sturm*'da yayınlanan bildirisini ve *Fütürist Mafarka* romanını okuduğu dönemdir bu. Kasimir Edschmid' in şu şekilde tanımladığı yepyeni bir üslupla yazmaya başlar: "Döblin yavaş çalışan bir duvarcıdır; taşlarla uğraşır durur ve aralarına harç eklemez. Yalnız geniş, kare ve aynı ölçülere göre yontulmuş parçaları üst üste koyar. Bir romanı böylece oluşturur". Eksik olan harç, insan ruhundan anlama yetisidir. 1912 yazı ve 1913 baharı arasında Döblin, ruhbilimsel incelemelerin yokluğu, içeriğinin genişliği ve tüm kısıtlamalardan arınmış söz-dizimi ile bütünüyle Fütürist bir eser olan, *Wang-Lun'un Üç Sıçrayışı* (Die drei Sprünge des Wang-lun) adlı romanını yazar. Hans Grete'yi seviyor mu? Grete Hans'ı mı seviyor yoksa Peter'i mi? Grete'nin ailesi onun Hans'la evlenmesini istiyor mu? Grete vazgeçtiğinde Hans mı mutsuz olur yoksa Peter mi, yoksa ikisi de mi? Bunlar edebiyatın o zamana kadar, Richardson'dan Goethe, Zola ve Fontane'ye kadar, etrafında döndüğü değersiz burjuva kuruntularıdır. Zerdüşt, Mafarka, Wang -Lun ile Döblin'in *Wallenstein* (1918) ya da *Dağlar Denizler ve Devler* (Berge, Meere und Giganten, 1924) deki üstün insanlarını ilgilendirecek sorunlar değildir bunlar. Binlerce kişi kendilerini sefahate verirler, binlerce kişi birbirlerini öldürürler; korkunç afetler olur, buzullar erir, devler ölür - Kentsoylu dünyasına ona yaraşan açıdan bakılır: bir eğitilmiş pire gösterisi gibi. İşte Wang-Lun'dan bir örnek. O ana kadar kadınlardan uzakta tutulmuş erkekler,, cinsel yönden aç olarak, "kadınlar tepesi"ne akın ederler (alışılmamış sözdizimine dikkat edilmelidir):

> Öte yandan vadiye akan binlerce çığlık ve bağırma yankılandı.
>
> Dehşet, artarak tekrarlandığı gibi, bağırtılar, çatırtılar, derin homurtular tiz seslere karışıyordu.
>
> Gözler faltaşı gibi açılıyorlardı; ürkütücü bir korku, karameşelerin gölgesine kaçmaya çalışıyor, yakalanıyordu. Bir anlık çılgınlıktan sonra, parlak renkli giysiler tepenin ucundan fışkırdılar, yosunlara batarak düştüler ve sessizce bayır aşağı koştular. Tepede garip bir sessizlik oldu; onu bozan uzun kesik kesik çığlıklar, miyavlama gibi tiz iniltiler, nefes nefese, parmaklarını ısıran, ruhu sirke içinde günahlarından arındıran güçsüzlüğe eşlik eden, kişiyi kaplayan, bedeni döndüren umutsuzluğa eşlik eden bir müzik.

Döblin'in Ekspresyonist dönemi en ünlü romanı, *Berlin Alexanderplatz* (1929) ile kapandı. Bu eserde olabilecek bütün üsluplar kullanılmıştır; ama baş kişi Franz Biberkopf artık Ekspresyonist bir kahraman değil, yanılan, acı çeken, umutları olan, tüm hayalleri birer birer yok edilen, her seferinde beladan, yenik ve sakat olarak da olsa, kurtulup yaşama ve ümit etme gücünü yeniden bulan bir insandır.

EDSCHMID Eduard Schmid, Kasimir olarak bilinir (Darmstadt 5.10.1890-Vulpera, İsviçre 31. 8.1966). Roman dilleri üzerine öğrenim gördü. Birinci Dünya Savaşından sonra, yaşamını Darmstadt'da, geçimini kaleminden sağlayarak sürdürdü; arada yaptığı uzun yolculukları, kitaplarında anlattı. İyi bir organizatördü (özellikle kendi ünü için). *Altı Delik* (Die sechs Mündungen, 1915) adlı öykü kitabı, sonradan, Ekspresyonist düzyazıyı ilk benimseten eser olarak gösterildi. Gerçek şu ki, Edschmid Ekspresyonist yolu seçen ilk kişi değildi ama, bunu çevreye haykırarak gerçekleştirdi; öyküleri de aslında işporta edebiyatından öteye gitmez; ama yapmacıklı bir biçimde dolambaçlı bir dille yazıldıklarından böyle bir izlenim yaratmazlar. Edschmid daha önce de, klasik bir üslupta yazılmış öykülerinden bazılarını gazetelerde yayınlamış, o zaman kimse onları Ekspresyonist olarak nitelememişti. Kitap olarak yayınlanmaları için, Edschmid onları, karışık bir üslupta, zoraki benzetmelerle ve özgün karşılaştırmalarla yeniden yazdı: bu öyküler aniden "edebi Ekspresyonizmin en iyi ve hatta o ana kadar gerçekleştirilmiş ilk örneği" (Joachim Benn) oldular. Joachim Benn,



KASİMİR EDSCHMİD: *Portre.* 1917. Max Beckmann'ın çizimi

Edschmid'in düzyazısına örnek olarak, *Çılgınca Yaşam* (Das rasende Leben, 1915) kitabından alınan *Ölümlü Mayıs Ayı* (Der tödliche Mai) adlı öykünün başlangıcını gösterir:

> Bir hafta geçip, ölüm bağırsaklarını (ressamın ve subayın) parçaladığında ve o, iki saat boyunca uzanmış, bağırıp çağırdığı sırada, bakıcısını şaşkınlığa uğrattığı anlar da oldu; çünkü haykırışları yavaş yavaş sessizliğe dönüştü ve ansızın yumuşak görünen ağzının durgunluğundan alacalı toplar gibi çıkmaya başlayan sevinç çığlıkları, yazın İsviçre dağlarında günlerce yankılanan tirol şarkıları halinde sıralandı.

Dilbilgisi yanlışları, yersiz karşılaştırmalar ve aşırıya kaçmış bir sözdizimi, bu parçayı niteliyorlar. Moda olduğu sürece, Edschmid Ekspresyonizm yapmayı sürdürdü: öyküler: *Timur* (1916), *Kadınlar* (Frauen, 1922); eleştiri denemeleri: *Edebiyat ve Yeni Şiirde Ekspresyonizm* (Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, 1919), *İki Başlı Peri* (Die doppelköpfige Nymphe, 1920) ve bir roman yazdı: *Akik Bilyeler* (Die achatnen Kugeln, 1920). Sonradan, başlangıçtaki klasik üslubuna geri döndü ve gezi yazıları, yaşam öyküleri, romanlar yayınladı. 1941'de kendisine yazma yasağı uygulandı. Savaştan sonra, Pen-club ve Alman dil ve şiir akademisinde, en üst mevkilerde görev alan Edschmid, öykülerini yeniden yayınlatıp güncel edebiyat konuları arasında onları en ön plana çıkarmayı başardı.

EHRENSTEIN Albert (Viyana, 23.12.1886-New York, 8.4.1950). Macar asıllı yoksul bir hususevi ailesindendi. Tarih, felsefe ve filoloji öğrenimi gördü; 1910'da doktor ünvanını aldı. Berlin'e yerleşti, gazetecilik yaptı ve bu arada, *Der Sturm* ve *Die Aktion* dergilerinde yazdı. Yirmili yıllarda uzun yolculuklar yaptı, Çin'e kadar gitti. Naziler yönetime geçmeden önce İsviçre'ye, sonra da 1941'de New York'a göç etti; orada, unutulmuş ve buruk olarak, yoksunluk içinde öldü.



OSKAR KOKOSCHKA: *Albert Ehrenstein'in Portresi.*

Ehrenstein keskin görüşlü bir eleştirmen, üstün nitelikli bir lirik ozan olarak biliniyordu: *Beyaz Dünya* (Die weiBe Zeit, 1914), *İnsan Bağırıyor* (Der Mensch Schreit, 1916). Günümüzde ise özellikle ilk anlatıları: *Tubutsch* (1911, Oskar Kokoschka tarafından resimlendirilmiş olarak) ve bir öykü kitabı, *Bir Kedinin İntiharı* (Der Selbstmord eines Katers, 1912) ile tanınır. 1922 ve 1933 arasında, çeviriler, uyarlamalar ve —çoğunluğu Çin edebiyatından olmak üzere— derlemeler yayınladı.

Tubutsch, yüzyıl sonunun ve Gide'in *Bataklıklar*'ındaki (Paludes, 1895) genel anlayıştan doğmuştur. Birinci şahısla kendini anlatan Karl Tubutsch'un adından başka, kendisine ait olan hiçbir şey yoktur. Coşkulu Ekspresyonist şairlerin kaçtıkları bir durumdadır: son derece sıkılmaktadır. O ana kadar yaşamında yer alan en heyecanlı olaylardan biri ayakkabı bağının kopmasıdır; eğer aklını kurcalayan sorunlar olursa, bunlar şu tür sorulardır: kunduracı dükkânının adı neden "İki aslan"dır? Mürekkep hokkasında yüzen sinekler acaba intihar mı ettiler? Aşk, ün, yaşam, her şey ona yavan görünür: "Yaşam. Ne büyük laf! Ben yaşamı, bir kır lokantasında sosisleri hardalla mı? yoksa turp ve salatalıkla mı yiyeceğimi soran bir hizmetçi gibi görüyorum. Hizmetçinin adı Thekla." Kitaba adını veren öykü, *Bir Kedinin İntiharı*'nda, bir sınava girmesi gereken lise öğrencisi Wodianer, güçlü bir rekabete karşın dişi kedi Miaulina'ya kur yapan bir yaşındaki kedisi Kerouen'in yazgısını anlatır. Wodianer'in kendi aşk sorunları, anlattıkları ile özdeşleşir. Wodianer, kedinin rakiplerini saf dışı bırakır ama, Kerouen bunu gereğince değerlendiremez ve önce koruyucusundan bir tekme yer; sonra da koruyucusu sosisini çaldığı için onu öldürür. Wodianer, Miaulina'yı da öldürür ve polise teslim olur. "Ellerim kana bulandı... Kedimi öldürdüm." Polis tımarhanelik olduğuna karar verir ve Wodianer bu yolla sınavdan kaçıyormuş gibi gelir insana. Ehrenstein, Viyana lehçesinden etkilenmiş bir dilde yazar ve sözcük oyunlarından, ve cinaslardan hoşlanır. Kullandığı gülünç biçimler Döblin'inkilerden (*Bir Düğün Çiçeğinin Öldürülmesi ve Diğer Öyküler*, Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen, 1913) ve Mynona'nınkilerden daha zararsız ve daha incedir.

EINSTEIN Carl (Neuwied, 26.4.1885-Fransa, 5.7.1940). Karlsruhe lisesini bitirdi. Berlin'de güzel sanatlar öğrenimi gördü ve 1915'te, Dadaizm ve Kübizm üzerinde etkisi olan zenci heykelciliği konusunda bir kitap yazdı. Einstein, Benn, Sternheim, Ludwig Rubiner ve 1919 yılında beraberce kısa ömürlü bir dergi olan *Der Blutige Ernst*'i (Kanlı Ciddiyet) çıkardığı, George Grosz'un arkadaşıydı. Büyük romanı *Bebuquin veya Mucize Heveslileri*'ni (Bebuquin oder die Dillettanten des Wunders) 1912'de tefrika eden *Die Aktion* dergisi için birçok yazı hazırladı. Birinci Dünya Savaşı sırasında dört yıl askerlik yaptı; sonra Spartakistlere katıldı. Nazilerin başa geçmesinden çok önce Paris'e göç etti. İspanya iç savaşında, cumhuriyetçilerin yanında çarpıştı. 1940'ta Fransa'nın güneyinde göz altına alındı. Fransız gardiyanları onu Alman birlikleri gelmeden serbest bıraktılar; ancak Franko'ya karşı çarpıştığı için, İspanya yoluyla Lizbon ve ABD'ye kaçması olanaksızdı; o da yaşamına son verdi. *Bebuquin* felsefî bir romandır; pek olay yoktur, buna karşılık çok düşündürür, ama mantıklı bir şekilde değil. Döblin'e göre klasik ruhbilimin nasıl modası geçmişse, Einstein için de klasik mantığın modası geçmişti. Tüm olağan düşünceler, beylik sözler olarak gözükür ona; ilerde Dadaistler de aynı kanıda olacaktır.



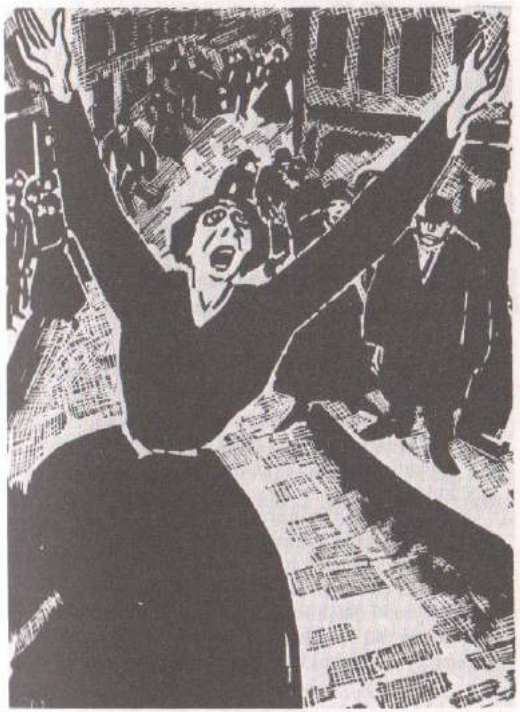
MAX OPPENHEIMER: *Carl Einstein'in Portresi.*

> Pek az insan tam anlamıyla saçma sözler konuşmayı göze alabilir. Sık sık yinelenen saçmalık, düşünceyi bütünleştiren bir güç haline gelir; belli bir zekâ düzeyine gelen insan, doğru, mantıklı olanla hiç ilgilenmez.
>
> Sıradan birinin günlük aklı berbat bir şeydir.
>
> İnsan, şimdiye kadar aklını, duyuları daha değersizleştirmek, algıyı körletmek ve basitleştirmek için kullanmıştır. Genel olarak, us yoksullaşmış; Tanrı'yı ilgisizlik derecesinde indirgemiştir; usu öldürelim; us, hiçbir şeyin görülmediği yerdeki şekilsiz ölümü yaratmıştır.

Eleştirmenlerin bu romanla başları derde girdi; bir bölümü neyin konu edildiğini anlamıyor ve Einstein'ı deli sanıyorlardı. Kurt Hiller, Einstein'ın olaysız, ruhbilimsiz, yer kavramından ve nedensellikten uzak bir eser yazdığını sezdi. Einstein'ın —şakadan roman biçiminde— bir fantastik görüntü dizisi oluşturduğu varsaydı: "Bazı

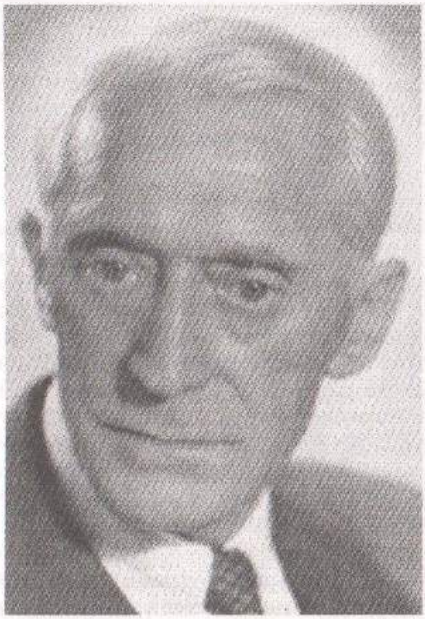
kötü niyetli eleştirmenler, Sayın Profesör Einstein'ı deli olarak tanımlamış olabilirler; bana gelince, ben burada birinin yahudi Faust'u yazdığına inanıyorum." Aslında Döblin, Jung, Einstein (ve Einstein etkisindeki Dadaistler) klişelerin inanılmaz derecede bilincine varmış sanatçılardı; ne pahasına olursa olsun yeni eserler sunmak istiyorlardı; çünkü eski edebiyatı aldatıcı ve bozulmuş buluyorlardı. Yeni aşırılıklar, yeni sözdizimini, yeni söz dağarcığını, burjuva mantığını yansıtmaktansa, saçmalıkları, akla yatkın psikolojik tepkileri sıralamaktansa, gerçek dışı olayları yeğlemek, hep bu anlayıştan kaynaklanıyordu.

FRANK Leonhard (Wurtzburg 4.9.1882-Münih, 18.8.1961). Bir marangoz kalfasının oğlu olan Frank, önce bir fabrikada, sonra da bir hastane-



FRANS MASEREEL: L. Frank'ın *Ana* (Die Mutter) için ağaç oyması. 1919

ile çalıştı; 1904'de Münih'e gitti. Kendi kendini yetiştirmiş; politikada sol görüşü benimsemişti. 1910'dan sonra, Berlin'de buluyoruz onu. İlk eseri, *Haydut Çetesi* (Die Räuberbande, 1914) ile Fontane ödülünü aldı. İyi'yi arayan, dayanışmanın ne olduğunu bilen ve yeni bir dünya kuracak, bir grup gencin çevresinde geçen melankolik ve heyecan uyandırıcı romanda Karl May ve Mark Twain 'den yankılar bulunur. Bu gençlerle, *Ochsenfurt Dörtlüsü* (Das Ochsenfurter Männer Quartett, 1927) ve *İsa'nın Yandaşları* (Die Jünger Jesu, 1949)nda yeniden karşılaşırız. 1915'de yayınlanan *Neden* (Die Ursache) adlı öyküsü, Ekspresyonist edebiyatın babanın



LEONARD FRANK: Portre.

öldürülüşü konusunda, en iyi ürünlerinden biriydi. Ozan Anton Seiler otuz yaşında, doğup büyüdüğü kente döner. Eski bir olayın ruhsal durumunu etkilediğini bilir; bu, çocukken bir okul gezisinde başından geçen kötü bir deneydir. Şimdi gene anımsamaktadır: bu gezi sırasında, bütün çocuklara gidip on fenilik süt içme izni verilmiştir; yalnız o gidemez, çünkü on feniği yoktur. Öğretmenin emri üzerine bahçe kapısında beklemesi gerekmektedir. Sekiz yaşındayken yaşadığı bu olay, onu çok etkilemiştir. Öğretmenin hiç olmazsa sonradan özür dilemesi gerektiğini düşünmektedir. Altmış beş yaşında olan Mager adlı bu öğretmenini ziyarete gittiğinde, onun hâlâ öğrencilerinde kompleksler yaratmayı sürdürdüğünü gösteren bir sahneye tanık olur: iyi öğrenciye bir elma verirken, zayıf öğrenciye de kötü davranmaktadır. Sonradan An-

ton Seiler öğretmeni öldürecektir. Yalnız jüri üyelerinden biri, anne olanı ve savcı olup bitenleri farkederler; yani Mager'in ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu anlarlar. Anton, yağmacılık ve adam öldürmeden suçlu bulunur ve idam edilir. Frank 1915'de İsviçre'ye sığındı. 1918'de orada *İnsan İyidir* (der Mensch ist gut) adlı öykü kitabı yayınlandı. Bu kitabında coşkulu bir dille, insanları barışa, kardeşliğe, sosyalizme çağırır. Kitap olağanüstü bir ilgi görür. Frank sonradan gerçekçi ve klasik üslubuna döner ve 1933'de yeniden Zürih'e sığınmadan önce, birçok başarılı eser yaratır. 1940'da Lizbon yoluyla ABD'ye gider. 1950'de Münih'e döner. *Solda, Yüreğin Olduğu Yerde* (Links, wo das Herz ist, 1952) adlı kitabı onun otobiyografyasıdır.

GOLL Isaac Lang, Yvan olarak bilinir (Saint -Dié, 19.3.1891-Paris, 27.2.1950). Musevi olan ailesinde Fransızca, okulda Almanca konuşuyordu. 1898'de babası ölünce, annesiyle Metz'e taşındı ve orada Alman lisesine gitti. Strasbourg ve Lozan'da edebiyat ve hukuk öğrenimi gördü ve her iki dalda da doktorasını verdi. Birinci Dünya Savaşında İsviçre'ye sığındı; orada, 1918' de yayınladığı *Kadınlar Uyanıyor* (Frauen erwachen) adlı öykü kitabı ün kazanan, ozan Claire Studer (asıl adı Clarisse Aischmann, 1891 Nüremberg doğumlu) ile tanıştı ve evlendi. Savaştan sonra Goll'lar İsviçre'den ayrılıp Paris'e yerleştiler. Almanca yazdığı şiirlerin yanısıra, Goll hep Fransızca eserler de vermiş; 1933'den sonra çoğunlukla Fransızca yazmıştır. 1933'den 1947' ye kadar, Goll'ler New York'da yaşadılar. Yvan Goll Paris'de kan kanserinden öldü.

Yazmaya Ekspresyonist olarak başladı. 1912' de, Ywan Lassang adı altında yayınladığı *Panama Kanalı* (Der Panama-Kanal), üslup ve yaşam karşısındaki coşkusuyla, Becher ve Werfel'i çok anımsatır. Panama'da, değişik ırk ve toplumsal kökenden insanların tümünün işbirliği ile olağanüstü bir eser yaratılmıştı: mühendisler, kapitalistler, işçiler. Amacı: iki denizi birleştirmek. Şiirin son dizeleri bunu anlatır:

Her açılış kapanışla demir savaklar büyür.
Her durakta çakan bir çekiç,
Promete tarafından taşınırcasına yol alan
Küçük çelik gövdelerle kocaman kanatlar.
Ve sonunda bu kapılar açılınca
İki okyanus kucaklaşınca
Yeryüzündeki tüm halklar ağlayacak

Goll bu şiir üzerinde birçok kez yeniden çalıştı. 1918'de *İnsanlığın Alaca Karanlığı* (Menschheitsdämmerung) adlı antolojide şiir, uzun dizeler ve bir çeşit geniş düzyazı biçimini almıştı.



YVAN GOLL: *Portre.* Ağaç oyma.

Bu arada, Goll işçilerin hiç de mistik bir kardeşlik düşünmediklerinin bilincine varmıştı:

Onlar anlamıyorlardı hiçbir şey Panama kanalından. Hiçbir şey sonsuz kardeşlikten. Hiçbir şey Sevi'nin büyük kapısından.
Okyanusların ve İnsanlığın özgürlüğünden hiçbir şey anlamıyorlardı. Hiçbir şey Ruhun mutlu başkaldırışından.
Ayrı ayrı her biri görmüştür bir bataklığın kuruduğunu. Bir ormanın tutuştuğunu. Bir gölün ansızın kaynamaya başladığını. Bir dağın tozlar içine diz çöktüğünü.
Ama nasıl düşünebilirlerdi insanların böylesine büyük bir başarısını! Yeni bir denizin beşiğinin ortaya çıktığını fark etmediler bile!

1919'dan sonra, Yvan Goll'un git gide daha ince bir zevkle yazdığı şiirler biraz Rilke ve Trakl'ı anımsatır. Diğer yandan, aralarına katıldığı Sürrealistlere yakınlığı farkedilir (Guillaume Apollinaire ve André Breton).

1919 sonbaharında Paris'e yerleşen Yvan Goll, önce modern yabancı ozanlarla ilişki kurmaya ve onları Fransa'da tanıtmaya çalışır. *Beş Kıta* (Les cinq Continents, 1922) adı altında yayınladığı

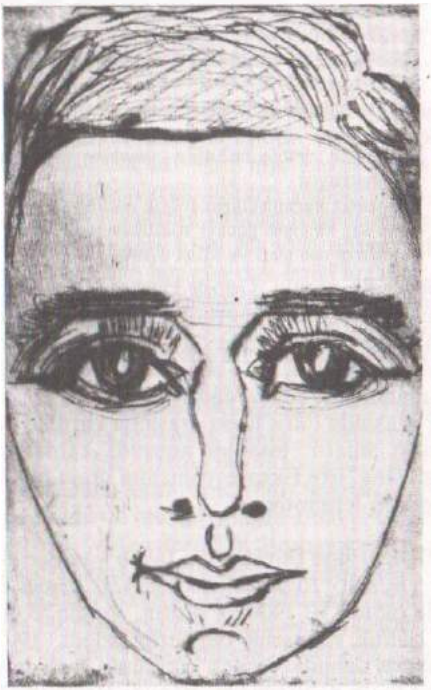
dünya şiirinden seçmeler, özellikle belirtilmeye değer: T.S.Eliot, Ezra Pound, Vladimir Maïakovski, Jorge Guillen ve Gottfried Benn gibi değişik isimler burada yan yanadır. Goll, Weimar Cumhuriyeti'nin daha kurulur kurulmaz sağa kaymasıyla ölen Ekspresyonizmden yavaş yavaş uzaklaşır. Bundan sonra yöneldiği Sürrealizm, imgeyi "şiirin en değerli niteliği" olarak övmekle birlikte, Breton'nun kuramlarından çok uzakta kalır. Aslında Sürrealist öğretinin ana ilkelerine karşıdır; otomatik yazı, bilinçaltının açığa vurulması, "düşün sonsuz gücü" kabul etmediği kavramlardır.

Savaş sırasında, ABD'de, Yvan Goll *Hémisphères* adlı bir dergi çıkarttı (1943-1945) ve *Yurtsuz Jean* (Jean sans Terre) destanını oluşturacak şiirler üzerinde çalıştı. 1947'de Fransa'ya döndüğünde, hastalığından kurtulamıyacağını bilmesine karşın yazmayı sürdürdü. En güzel şiir kitaplarından biri, bu son dönemin tarihini taşır: *Düş Otu* (l'Herbe du Songe).

HEYM Georg (Hirschberg, Aşağı-Silezya, 30.10. 1887-Berlin, 16.1. 1912). Savcı olan babası 1900' de Berlin'e atandı. Georg Heym liseyi 1907'de bitirdikten sonra, Wurtzburg, Jena ve Berlin'de hukuk öğrenimi gördü. Harbokuluna gireceği sırada, donan Havel nehri üzerinde paten yaparken boğuldu.

Georg Heym'in babası, Ekspresyonistlerin eserlerinde konu ettikleri, günlük yaşamda ve edebiyatta baş kaldırdıkları dar görüşlü zorba aile reislerindendi. 1904'den başlayarak, Georg Heym bir günlük tutmuştu. 3 Kasım 1911 tarihi altında şunlar okunabilir: "Eğer bu pis herif babam olmasaydı, en büyük yazarlardan biri olurdum. Benimle dikkatle ilgilenilmesi gereken bir dönemimde, bu alçak adamla arama mesafe koymak için olanca gücümle savaşmam gerekti..." Hayat dolu ve girişken bir yapıda olduğu için, harçlık ve evin anahtarını vermeyerek enerjisini gemlemek isteyen babasına boyun eğmemeye çalışıyordu. 15 Eylül 1911'de şöyle yazıyordu: "Tanrım, kullanamadığım coşkumla bu yavan çağda ne de çok bunalıyorum. Gerçekten de mutlu olmak için şiddetli heyecanlara gereksinmem var. Hayal kurduğum zaman, kendimi hep bir Danton ya da barikatlar üstünde bir devrimci olarak görüyorum, doğrusu kendimi ancak başımda bir jakoben kasketi ile düşleyebiliyorum. En azından şimdilik bir savaşın patlak vereceğini umuyorum."

1909-1912 yıllarında Heym çok yazdı: yüzlerce sayfa şiir, öyküler, günlüğü, dramlar. Ölmeden *Sonsuz Gün* (Der ewige Tag, 1911) adlı şiir kitabını yayına hazırlamıştı. Diğer eserleri o öldükten sonra yayınlandı. Arkadaşı Jakob van Hod-



ERNST LUDWIG KIRCHNER:
Georg Heym'in Portresi.

dis gibi şiirlerini *Neo-Patetik Kabare*'de okudu. İşlediği konular, dar kafalılara yönelttiği alaycı iğnelemelerden dehşet görüntülerine kadar uzanır. Şeytan yapısı büyük kentlerden, sefalet içindeki kenar mahallelerden, su içinde yüzen cesetlerden, hastanelerin içler acısı durumundan söz etmiştir. Görkemli ve güçlü olan ve yaşamında erişemediği şeyleri, uyarıcı ve esin dolu şiirlerine konu etmiştir; örneğin savaşı.

Aşağıdaki dörtlükler 1911 Eylül'ünde yazılmıştır (bunlar, "Savaş" şiirinin bir, yedi, on ve on birinci dörtlükleridir):

O ki uzun zamandır uyuyordu, kalktı,
Diplerdeki derin mezarlardan çıktı,
Burada duruyor alacakaranlıkta, dev gibi
ve bilinmeyen
Ve kara avucu içinde Ay'ı eziyor.

Tarlalardan geceye doğru ateş püskürtüyor
Vahşi çenclerinden uluyan kızıl bir köpek
Karanlıklardan gecelerin kara dünyası çıkıyor,
Korkunç volkanlar zirvelerini aydınlatıyor

Kocaman bir kent sarı dumanlar içine gömüldü,
Sessizce dipsiz uçurumların karnına
Ama o, alevli yıkıntıların üstünde devleşmiş
duruyor.
O ki vahşi göklerde üç kez meşalesini çevirir,

Fırtınanın yırttığı bulutları, yayılmış yansımalar
karıştırıyor
Yaşamsız karanlıkların soğuk çölünde.
Öyle ki, aleviyle geceyi solduruyor,
Gomorra'nın yeri ve ateşi üzerinde.

Şiirlerine oranla, Georg Heym'ın piyesleri ve öyküleri daha az değerlidir. Öyküleri arasında en okunur olanları 1911'de yazılmış olup, yedisi *Hırsız* (Der Dieb, 1913) başlıklı bir kitap halinde yayınlanmıştır. Bunlardan biri "Beş Ekim", Devrimi sırasında Paris halkı arasında kurulan dayanışmayı anlatır: insanlar arasında kardeşlik ve dayanışma, işte Ekspresyonizmin dram, öykü ve şiirlerinin leitmotivi!

HODDIS Hans Davidsohn, Jakob van olarak bilinir (Berlin, 16.5.1887-30.2.1942). Liseyi Berlin'de okudu ve 1906'da bitirdi. Münih'te dinleyici olarak mimarlık derslerini izledi. 1907'de Yunanca dalında yüksek öğrenime Jena'da başladı, Münih'de sürdürdü. 1909'da Berlin'de *Yeni Kulüp* ve *Neo-Patetik Kabare*'de eserlerini okudu. *Die Aktion* ve *Die Sturm*'da da şiirleri yayınlandı. 1912'de hangi alanda olursa olsun öğrenimden vazgeçti. Aynı yılın Kasım ayında, zorla bir psikiyatri kliniğine kapatıldı; bir ay sonra buradan pencereden atlayarak kaçtı. Önce Heidelberg'e, sonra Paris'e gitti, 1913'de yeniden Berlin'e döndü. 1914 sonbaharında gerçeği kabul etmesi gerekiyordu: şizofreniye yakalanmıştı. Önceleri kişisel gözetim altında yaşadı ve 1933'de Koblans yakınlarında bir akıl hastahanesine kaldırıldı. Naziler onu, bir gaz odasına göndermek üzere oradan çıkarttılar.

Şiirleri 1910'la 1914 arası Ekspresyonist dergilerde çıktı. 1918'de *Die Aktion*'a bağlı bir yayınevinin *Kırmızı Horoz* (Der rote Hahn) dizisinde, on altı şiirlik bir kitapçığı yayınlandı. 1920'de Kurt Pinthus'un ünlü antolojisi *İnsanlığın Alaca Karanlığı* (Menschheitsdämmerung). Hoddis'in "Dünyanın Sonu" şiiriyle başlayarak onu böylece ölümsüzleştiriyordu. Ama şiirleri ve yaşam öyküsünü aydınlatacak bazı belgeler, ancak 1958' de Paul Pörtner tarafından derlendi ve yayınlandı.

Onda, Neo-Patetik olarak nitelendirilen başka yazarlarda da olduğu gibi, Heine'nin *Ezgiler Kitabı* (Buch der Lieder)nın hafif, alaycı anlatımının yankıları görülür. Yalnız onda daha fazla densizlik, daha fazla küstahlık vardır. Heine aşk acılarını —bundan gurur duymamakla birlikte— tüm romantik özellikleri taşıyan bir biçimde dile getiriyordu. Van Hoddis, Lichtenstein ve diğer "Neo-Patetiklerin" çoğu ise, bıkkın, bezgin tavırları üstün tutuyorlardı. Ağızlarında alay, kendilerine sıkılmış ve garip bir görünüm vermeye çalışarak şiirlerini okuyorlardı. Bu da, küstahlıklarının aslında aşırı derecede bir duygusallığı gizlediğini anlayamayan burjuvaları kızdırıyor, rahatsız ediyordu.

Van Hoddis'in en iyi yazıları arasında (*Dünyanın Sonu*nun yanı sıra) *Çeşitleme* adlı dokuz şiirlik bir dizi sayılabilir. Bu dizinin son şiiri,



LUDWIG MEIDNER: *Jacob van Hoddis'in Portresi*. 1913.

"kültür"e doymuş ve artık hiçbir şeyin etkileyemeyeceği bir Berlinli saygısızlığı ile, bir sinema salonunun ilk gösterilerinden birini anlatır. Kısa film şeritleriyle değişik temalar işlenir: on altı dizeyle, Jacob van Hoddis eşzamanlılık izlenimi verecek biçimde resimleri aktarır. "Yeni bir anlatım" isteyen Ekspresyonistler (Hoddis, Lichtenstein, Heym, Ernst Blass) tarafından sık sık kullanılan bir yöntemdir bu. *Çeşitleme* 1911' de *Der Sturm*'da yayınlandı; dokuzuncu şiirin başlığı: *Son. Sinematoğraf*dır.

Salon kararır ve biz Ganj'ın akıntılarını,
Palmiyeleri, Brahma'ya adanmış tapınakları
görürüz,
Sonra sessizce patlak veren bir aile dramı
Ve içkiden çakır keyif insanlarla maskeli balolar.

Biri tabanca çekiyor. Kıskançlığın kışkırtmasıyla
Kafasız bay Piefke düello ediyor.
Sonra bize gösterilen, sivri kazma ve sırt çantasıyla
Sarp bir patikada ilerleyen dağcı kız.

Yolu kimi zaman karaçam korularından geçiyor.
Kimi zaman dik yamacı tırmanmak için
Tehlikeli kıvrımlar oluşturuyor. Uzakta,
Panorama inekler ve patates tarlalarıyla
canlanıyor.

Ve karanlık salonda —Gelip benim yüzüme
çarpıyor bunlar!—
İşte bütün sıra gözlerini kırpıp duruyor!...
Sonu belli etmek için lamba cızırdayıp yanıyor.
İstekli ve uykulu çıkışa doğru fırlıyoruz.

ÜLSENBECK Richard (Frankenau, Hesse 1892 - 1974). Bir eczacının oğluydu. 1916'da Zürih'e gidip Dadaist etkinliklere katılmadan önce, tıp ve edebiyat öğrenimleri gördü. 1918'de Berlin Dadaizmini başlatanlardan biri oldu (Raoul Hausmann, Walter Mehring ve diğerleri ile). Daha sonra hekimlik yapmaya başladı; öte yandan da makale ve kitap yazmayı sürdürdü. 1936'da New York'a gidip, ruh hekimi olarak yerleşti. Savaştan çok sonra Avrupa'ya döndüğünde, Tesin bölgesinde oturmayı seçti. Dadaist döneminin şiirleri, *Fantastik Yakarışlar* (Phantastische Gebete, 1916) ve üç romanı bugün unutulmuştur. Buna karşılık, kendi yaşamıyla ilgili yazıları —özellikle Dadaizm anıları— kuşkusuz daha uzun zaman okunacaktır.

JUNG Franz (Neisse 26.11.1888-Stuttgart 23.1. 1963). Babası saatçiydi. 1961'de yazdığı ve kendi yaşamını konu eden *Yolun Dönüşü* (Der Weg nach unten)nde bile, onu hep kınayan ve hatta, çocuğunu mahkeme yoluyla elinden almaya çalışan anne ve babasından acıyla söz eder. Aslında pek haksız da sayılmazlardı: Jung, Leipzig, Jena ve Breslau'da hukuk okuyor; ama ailesinin gönderdiği parayı kumarda kaybediyordu; babasına da borçlarını ödemek düşüyordu. Beşinci ya da altıncı yarıyıl sırasında bir dansözle tanışıp onun peşinden St. Petersburg'a (Leningard) gitti ve evlendi. Bu korkunç bir evlilik oldu; çünkü Margot ahlâk anlayışından tamamen yoksundu, hiçbir sözünü tutmuyordu ve sağda solda Jung'u açıkça aldatıyordu. Jung onu seviyor ve çok kıskanıyor; ayrı bir dünyada yaşayan Margot'un anlayışsızlığı yüzünden müthiş acı çekiyordu. Karşılıklı olarak birbirlerini anlayamıyan ve yoksulluk nedeniyle hayvanlar gibi bağırıp çağıran iki kişinin bu durumu, 1918'e kadar, Jung'un eserlerinin temelidir. Jung'lar 1911'de Münih'e, 1913'de de Berlin'e yerleştiler. Jung'un yazıları *Der Sturm*'da ve daha çok *Die Aktion*'da yayınlanıyordu. *Die Aktion* dergisinin yayınevi bölümü savaş sırasında onun kitaplarını yayınladı. 1914'de —bir aile kavgasından sonra— gönüllü olarak askere yazıldı; ama fazla dayanamayıp kaçtı ve kendini hapiste buldu. Annesinin, böylesine kötü bir yola düşen oğlunun şehit olması için her gün dua ettiği anlatılır. Onu kesinlikle bırakmamaları için cezaevi müdürüne mektup yazdı. Ama Jung ruhsal bunalımlarından ötürü hizmete elverişsiz bulundu ve serbest bırakıldı.

O sırada, sonradan evleneceği (1892) doğumlu Clâre Öhring'le tanıştı. Clare, komünist bir militandı ve *Die Aktion*'da yazıyordu. Jung Berlin'deki Dada akımına katıldı, Spartakist grubuna üye oldu ve otuzlu yıllarda emekçi romanları, komünist yayınevleri için propaganda yazıları, Piscator emekçi Tiyatrosu için piyesler yazdı. 1921'deki Paskalya ayaklanmasına katıldıktan sonra Hollanda'ya kaçmak zorunda kaldı; tutuklandı ve sınır dışı edilerek Rusya'ya yollandı. İki yıl sonra Almanya'ya geri dönüp takma bir adla yaşamını sürdürdü. Naziler tarafından iki kez tutuklandı. 1945'de Amerikalılar onu Bozen'deki bir çalışma kampından kurtardılar. Kısa bir süre İtalya'da kaldıktan sonra ABD'de on yıl geçirdi ve Almanya'ya dönüp 1963'de Stuttgart'ta öldü.

1912 aralığında, Leipzig'de yayınlanan *Bunağın Kitabı* (Das Trottelbuch) kimileri tarafından korkuyla, kimileri tarafından modern düzyazı alanında bir öncülük hareketi olarak karşılandı. Benn'in *Morg*'u bedensel açıdan insan hakkındaki acı gerçekleri açığa vururken, Jung, erkekle kadının sevişmesi diye adlandırılan olay karşısında ürküyor. Aşk nedir ki? Karşılıklı olarak içlerini boşaltan, birbirine sadistçe işkence eden, karşısındakinin kişiliğini yok edip kendi buyruğu altına almak isteyen iki kişi; aşk feci bir şeydir, çılgınlığa varan bir hastalıktır. 1918'e kadar, Jung'un eserleri uzun umutsuzluk çığlıklarıdır. *Bunağın Kitabı* dört bölümden oluşur. İlkinin başlığı, *Bunak. Programsal Bir Giriş*. Bunak kimdir? Bir kadını seven erkek, yaşamak isteyen insan, enayiliğini evrende sürdüren dünya ve bu devimli enayiliği yaratan Tanrı. Kitabın geriye kalan bölümleri, Jung'un, Margot'a, yan

tutan kaynanasına, anne ve babasına yönelttiği umutsuz öç alma sahnelerinden oluşur. Burada insanlar birbirinden nefret ediyor, birbirini lanetliyor, dövüyor, birbirine hakaret ediyor, hayvanmış gibi, "diğerini odadan odaya ve sokaklarda kovalıyor." (Kurt Hiller). Kimsenin (özellikle bir kadının) aklına mantıklı olmak ya da bir şey yapmadan önce düşünmek gelmiyor. Olayların ruhbilimsel bir nedeni olmadığı gibi, ruhbilimsel açıdan anlaşılmaz da oluyorlar, bu yönüyle Jung, Marinetti ve Döblin'e yakın gözüküyor.

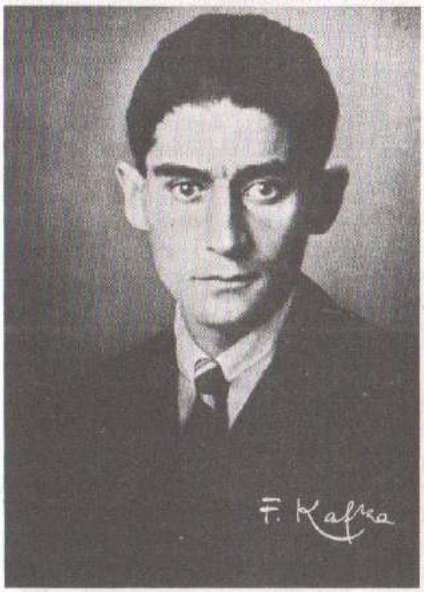
Jung'un bütün Ekspresyonist eserlerinin baş kişisi, onun için anlaşılmaz olan, hiçbir şekilde herhangi bir kurala bağlı olmayan çingene kızı Margot'dur. *Bunağın Kitabı*'nda, *Adak* (Opferung, 1916) ve *Dünyanın Dışına Atlayış* (Der Sprung aus der Welt, 1918) romanlarında, onun yaşamasına izin verir; *Yoldaşlar...!* (Kameraden...! 1913) ve *Sophie, Alçakgönüllülüğün Kutsal Yolu* (Sophie, Der Kreuzweg der Demut, 1915) romanlarında, öldürür. Curt Corrinth, Margot'un olağandışı bir insan olduğunu doğruluyordu. Sonradan onun sevgililerinden biri oldu ve 1921'de *Liljol*'de Franz Jung'la olan ilişkilerini Margot'un bakış açısından ele aldı. Bu durumda Jung'un tedirginliği tahmin edilebilir!.. İşte Sophie'den alınan ve onun üslubundan bir örnek olabilecek bir parça. Otto ve Sophie kavga etmektedirler:

> Çığlıklar. Boğulma sesleri. Dayanılmaz bir işkence. Çatlamış çığlıklar ard arda geliyor, birikiyor, çoğalıyor, patlıyordu. Boğulma gurultuları. Kadını bileğinden kavradı, sarstı. Kendi saçlarını kopardı, duvarı yumruklad, tepindi, sık sık soluyordu, masaya doğru atıldı, yere düştü, çırpındı ve uzun bir iç çekişle, hareketsiz uzandı kaldı. Bedeni hâlâ hafif ürpermelerle titriyordu.
>
> Sophie öne eğik duruyordu. Hırslı ve ihtiraslı gözlerle bakıyordu. Büyüyordu. Odayı doldurdu. Tanrıya yakarır gibi kıvrıldı. Kutsal çanak oldu. Kenarları alevler saçtı. Giderek yükseldi. Giderek parladı.

Sonunda, insan Otto'nun Sophie'yi boğmasına sevinir ve gidip polise teslim olmasına üzülür.

KAFKA Franz (Prag, 3.7.1883-Viyana yakınında Kierling, 3.6.1924). Prag Alman üniversitesinde hukuk öğrenimi gördü ve 1906'da bu alanda doktor ünvanını aldı. Bir yıllık stajdan sonra, "Assicurazioni Generali"de görevli olarak çalışmaya başladı. 1908'dc bir başka sigorta şirketine, "Arbeitei-Unfall-Versicherungsanstalt'a" geçti ve 1922'de erken emekliliğine kadar kaldı. 1908'de *Hyperion* dergisinde ilk yazıları çıktı. En ünlü öyküleri: *Değişim* (Die Verwandlung), *Hüküm* (Das Urteil) ve ilk romanı *Amerika*'nın (o sırada daha adı, *Kayıp*, Der Verschollene idi) başlangıcı 1912'de yazıldı.

1914'de Kafka, *Ceza Kampında* (İn der Strafkolonie) öyküsünü yazdı ve *Dava* (Der Prozess)



FRANZ KAFKA: Portre.

romanı üzerinde çalışmaya başladı. Sağlığı hiçbir zaman çok iyi olmadı ve 1917'de verem teşhisi kondu. 1919'da yazdığı *Babaya Mektup* (Brief an den Vater), devamlı olarak nişanını bozmasından sorumlu tuttuğu, duygusuz ve kaprisli bir zalimle hesaplaşmasıdır. 1922'de üçüncü romanı *Şato* (Das Schloss)yu yazdı. Kierling sanatoryumunda öldü.

Kafka dünya çapında ün yapmış tek Ekspresyonist yazardır. Eserleri, Alman Ekspresyonist akımını içine alan on yıl içinde yazılmışlar ve Ekspresyonist dergi, gazete, yayınevlerinde yayınlanmışlardır. Öldüğünde, altı küçük kitabı basılmıştı; edebi saygınlık açısından Kafka, kalabalık bir grup yazarın yanında yer alıyordu. Bu durum, kendisi de ünlü bir yazar olan, Freud' un dostu Max Brod'un Kafka'nın tanınmayan üç romanını yayınlamasıyla değişti: *Dava* (1925), *Şato* (1926) ve *Amerika* (1927).

Kafka'da mitleri ve ruh durumlarını kişilerinde canlandırabilme yeteneği vardı. Babası güçlü kuvvetli bir oğul istemişti; o ise hastalıklı bir

beceriksizin tcki olup çıkmıştı. Babası ondan utanıyor, onu küçümsüyor ve reddediyordu. Bu durum *Değişim* ve *Hüküm*'de açıkça işlenmiştir; buna karşılık, çoğunluk ancak eserleri birkaç kez okuduktan sonra onlardaki alaycı ve gülünçlü yanlarını görür. Genelde tüm insanların içinde bulunduğu anlamsızlık, *Dava*, *Şato* ve *Ceza Kampında*'nın konusunu oluşturur. Ceza kampı, dünyadır; tüm insanlar işkence makinesine zincirlenmişlerdir; ancak yaşamımızın ortasına geldiğimizde, bizimle oynanan oyunun bilincine varırız; kırışıklıklar kazınır yüzümüze ve on ikinci saatte çukura atılırız. *Dava*da insanların yazgısı konu edilir: daha doğuştan suçlu ve ölüme mahkûmuz. Neden? Kafka umutsuzca bunu bulmaya çalışır —karmaşık bir polisiye romanın beceriksiz detektifidir. Genç yaşta Kafka'yı okuyup ondan çok etkilenmiş olan Dürrenmatt duruma açıklık getirmiştir: Tanrı, biz masum insanları işkence ederek öldürmekten hoşlanan bir sadisttir. *Şato* Tanrı'nın evidir— hiç erişemiyeceğimiz, hesap soramıyacağımız Tanrı'nın.

KLABUND olarak bilinir, **Alfred Henschke** (Cross-sur l'Oder, 1.11.1890-Davos, 14.8.1928).



KLABUND: *Portre*. Erich Büttner'in ağaç oyması.

Henüz on altı yaşındayken vereme yakalandı. Coşkulu romanlar ve Brecht'e esin kaynağı olan son derece başarılı şarkı sözleri yazmıştır. Tarzı Wedekind'inkini anımsatır: onda da cinsel konuların önemi büyüktür. Ama mizah anlayışı Wedekind'e oranla daha güçlüdür. Hızla yazdığı ve biçim sorunlarıyla fazla ilgilenmediği için, bir zamanlar ünlü olan eserleri (*Moreau*, 1916; *Bracke*, 1918; *Franziskus*, 1931) bugün artık unutulmuştur. Bir tiyatro eseri, *Tebeşir Çemberi* (Der Kreidekreis, 1925), birkaç şarkı ve Çince'den birkaç uyarlama hâlâ okunmaktadır. Wedekind gibi, o da Ekspresyonizmin sınırında yer alır.



ELSE LASKER-SCHÜLER: *Portre*. Stanislas Stückgold'un tuali. 1916.

LASKER-SCHÜLER Else (Elberfeld, 11.2.1896 -Kudüs, 11.1.1945). Bir hahamın torunu, bir mimarın kızıydı; önce hekim Berthold Lasker, sonra *Der Sturm* dergisi yöneticisi Herwarth Walden'le evlendi. Daha sonra Gottfried Benn ve başka Ekspresyonistlerle ilişkisi oldu. Bohem yaşamı süren edebiyatçılardandı. Bunalımla coşku arasında gidip geliyordu ama, hep yeni özlemler, yeni umutlara açtı. Çoğu zaman Berlin'de, perişan odalarda, yoksul bir biçimde yaşıyordu. Ama düşleriyle olağanüstü bir dünyada bulunuyor, dostlarına doğulu adları takıyordu; yaşlanmaya başladığını görünce, kendini yedi yıl gençleştirecek şekilde doğum tarihini bile değiştirdi. 1932'de tiyataro eserlerine verilen en büyük ödül

olan Kleist ödülünü aldı. Ertesi yıl İsviçre'ye, 1937'de de Kudüs'e göç etti.

İlk şiir kitabı 1902'de *Styx* başlığıyla çıktı. Daha o zaman yazdığı şiirlerin çoğu Ekspresyonist olarak nitelendirilebilir. Ama en ünlü olanları daha sonra yazılmışlardır. *Mucizelerim* (Meine Wunder, 1911) ve *İbranî Baladları*'nda (Hebraïsche Balladen, 1913) bulabiliriz bunları. Son şiir kitabı *Mavi Piyanom* (Mein blaues Klavier) 1943'de yayınlandı. Else Lasker-Schüler,, yalnız bilenlerin anlayacağı; ama başkalarını da anlatımın özgünlüğüyle kendine çekebilecek, bir imgeler dünyası, tamamen kendine özgü bir dil yaratmıştır. Yaşamı konusunda verdiği bilgilerin niteliği, kişiliğini de belirler: "Teb'de (Mısır) doğdum, her ne kadar Ren bölgesinde de dünyaya gelmişsem de. On bir yaşıma kadar okula gittim, Robenson oldum, beş yıl Doğuda yaşadım ve o zamandan beri bitki gibi yaşıyorum."

Eserlerinin büyük bir bölümü aşk şiirlerinden oluşur. Aşağıdaki şiir Gottfried Benn'e adanmıştır, adı *Dinle*dir:

Geceleri yoluyorum
Dudaklarının gülünü
Hiçbir kadın içemesin diye

Sana sarılan
Bedenime çepeçevre boyadığım
Titremelerimi çalıyor

Yolunun kenarı, benim
Seni sevgiyle kucaklayan
Ve uzaklara düşen

Yaşayışımı hissediyor musun
Çevrende
Belli belirsiz uzak bir sınır gibi?

İki de roman yazmıştı: *Wupper* (Die Wupper, 1909) ve *Aronymus ve Ataları* (Arthur Aronymus und seine Väter, 1932). İkisinde de ısrarla kendi yaşamından ve gençlik ortamından olaylar anlatır: *Wupper*, iplik fabrikalarının ilk makineleştiği dönemlerde geçen bir aşk öyküsünü anlatır; ikinci romansa, 1848'den önceki yıllarda, Westfalen bölgesinde. Hıristiyanlarla Museviler arasındaki gergin ilişkileri yansıtır. *Tino' nun Bağdat Geceleri* (Die Nächte der Tino von Bagdad, 1908) ve *Teb Prensi* (Der Prinz von Theben, 1914) gibi öykülerine gelince, bir kitapta toplanmış ve pek ilgi görmemişlerdir.

LICHTENSTEIN Alfred (Berlin, 23.8.1889-Reims, 25.9.1914). Bir sanayicinin oğluydu; 1909' da liseyi bitirdiği Berlin'de hukuk öğrenimine başlayıp Erlangen'de sürdürdü. 1914 Ocak ayında hukuk doktoru ünvanını aldı.

Şiirleri 1910'da *Der Sturm*'da, 1912'den sonra *Die Aktion*'da yayınlanmaya başladı. 1913'de küçük bir şiir kitabı *Alaca Karanlık* (Die Dämmerung) adı altında Berlin'de, Alfred Richard Meyer Yayınevi tarafından yayınlandı. Lichtenstein 1913 Ekim'inde askere alındı. 1 Ağustos 1914'de genel seferberlik ilân edildi. 25 Eylül'de Somme'da savaşırken öldü.



ALFRED LICHTENSTEIN: *Portre*. M. Oppenheimer'in çizimi. 1913

Lichtenstein, Jakob van Hoddis'in belli bir anlatımını kapmıştır ve —bu deyiş çok sert olsa da— taklitçi olarak nitelenebilir. *Neo-Patetik Kabare*'nin kurucusu Kurt Hiller, van Hoddis'le arası açıldıktan sonra, *Can Sıkıntısının Bilgeliği* adlı eserinde, onun "güçsüz bir dahi" olduğunu yazdı. Buna karşılık Lichtenstein'ı övüyor ve onun van Hoddis'le aynı zamanda yazmaya başladığını belirtiyordu. Bunun üzerine, Franz Pfemfert, dergisi *Die Aktion*'da tavır aldı; 4 Ekim 1913'de Lichtenstein'ın *Alaca Karanlık* adlı şiirini yeniden yayınlayarak, altına, van Hoddis' in *Dünyanın Sonu* şiirinin Lichtenstein'ın eserlerinden önce çıktığını, dolayısıyla onun bu şiiri, benzer herhangi bir şey yazabilmesi için okumuş olması gerektiğini hatırlatan bir not düştü. Ve ekledi: "Öyle sanıyorum ki, yeni bir üslup bulmanın övüncü van Hoddis'in, bunu geliştirmenin, zenginleştirmenin, değerlendirmenin daha küçük övüncü ise Lichtenstein'ın hakkıdır". *Dünyanın Sonu* 17 Haziran 1910'da *Neo-Patetik Kabare*'de okunduğuna ve Lichtenstein'ın şiiri-

nin 18 Mart 1911'de *Der Sturm*'da çıkmasına karşılık, Hoddis'in şiiri 18 Ocak 1911'de *Der Demokrat*'ta yayınlandığına göre, Pfemfert çok doğru düşünmekteydi. Doğrusu, *Alaca Karanlık, Dünyanın Sonu*'nu çok anımsatır. Ozan, densiz ve uyuşuk bir biçimde çevresine bakınır ve saf bir tavırla, ne görürse aynı anda ve ilgisizlikle ayrıntılı olarak anlatır:

Bir şişko oğlan gölle oynuyor.
Rüzgâr bir ağaca takıldı kaldı.
Gök eğlence düşkününe benziyor, yüzü beyaz
Makyajı akmış gibi

Uzun bastonlarına eğrice yaslanmış iki topal
Konuşarak kırlarda dolaşıyorlar.
Sarışın bir ozan belki de delirmiş.
Bir at tökezleyerek bir hanımın üzerine gidiyor.

Tombul bir adam cama yapışmış.
Genç bir oğlan sevecen bir kadını ziyaret ediyor
Üzgün bir palyaço tozluklarını takıyor.
Bir bebek arabası zırlıyor, köpekler küfür havlıyor

Die Aktion'un bir sayısında Lichtenstein bu şiiri kendisi açıklar: "gülünçlü düşüncelerin anlamsız bir örgüsü"dür bu; çünkü önemli olan "her şeyi, hiçbir gereksiz düşünce katmadan, olduğu gibi almak"tır. Lichtenstein, bebek arabasını gördüğünde, onun değil de içindeki çocuğun ağladığını elbette ki bildiğini belirtir, yalnız o çocuğu görmez, arabasını görür, sesler de oradan çıkmaktadır.

Lichtenstein düzyazıyla da birçok eser vermiştir: Alfred Jarry gibi kendisi ve arkadaşlarıyla alay eden, gülünçlüğe ve karikatüre yakın yazılardır bunlar. Kendini kambur Kuno Kohn olarak canlandırır; Lutz Laus ve küçük, kısa bacaklı cins köpeği ise gerçekte Karl Kraus ve dergisi *Die Fackel*'dir. Eserlerinin kişilerinin çoğu, zamanın Ekspresyonist yazarları için birer anahtardır (Kurt Hiller, Georg Heym, Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Alfred Richard Meyer gibi). *Café Klöschen* (Ekmek Köşesi Kafesi), Berlin'in Kurfürstendamm caddesinde bulunan ve Ekspresyonistlerin buluştuğu *Café des Westens*'e (Kafe Batı) verilen addır; *Kabaret Gnu* ise *Club Clou* olmuştur. Bilenler elbette alay edilen kişileri tanıyabiliyorlardı ama, bu kişilerin varlığı Lichtenstein'ın kamburu (yani Kuno Kohn'un ki) kadar doğruydu, başka bir deyişle gerçekten çok uzaktı. Örneğin Schulz, Kohn ve Lisel Liblichlein arasındaki aşk öyküsü tamamen hayal ürünüdür ve burada Gottschalk Shulz adını taşıyan Georg Heym hiç de kendini salata bıçağı ile öldürmemiştir!

Lichtenstein nihilist değildi. Fazla karamsar da değildi. Yaşamının ona acı verdiği de söylenemezdi. Kuno Kohn'un aşağıdaki sözleri belki yalnızca bu tutumun bir yansılamasıdır: "Tek teselli bu-üzgün olmak. Hüzün umutsuzluğa dönüşünce, o zaman gülünç olunuyor. Yaşamda, onun bize yaptığı şakalara göre ilerlemelidir. Yaşamın kaba, alçakça şakalardan oluştuğunu göz önünde tutarak yükselmeye çalışılmalıdır".

MANN Heinrich (Lübeck, 27.3.1871-Santa Monica, Kaliforniya 12.3.1950). Kardeşi Thomas'tan dört yaş büyüktü. Liseyi bitirmeden terk etti, bir



HEINRICH MANN: Portre.

kitapçıda ve S. Fischer yayınevinde çalıştı. 1891'de, Heinrich'in babasının ölümünden sonra, bayan Mann çocuklarıyla Münih'e yerleşti. Artık parasal açıdan durumları daha iyiydi; Heinrich Fransa'ya ve İtalya'ya yolculuklar yaptı ve önce dergilerde yazmaya başladı. İlk romanı 1891'de yayınlandı (*Bir Aile İçinde*, In einer Familie). Mann'ın Ekspresyonist dönemi ve bu dönem öncesi romanları arasında birkaçı özellikle ünlüdür: sinemada *Mavi Melek* (Der blaue Engel) adı altında ölümsüzleşen *Profesör Aşağılık ya da Bir Despotun Sonu* (Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen, 1905), *Küçük Şehir* (Die kleine Stadt, 1909), ilk bölümü 1914'de tefrika edilen, tümü 1916'da ayrıbasım olarak yayınlanan ve ancak 1918'de kitapçılarda satılmaya başlanan *Der Untertan*.

Birçok Ekspresyonistin gözünde, Heinrich Mann en örnek kişidir; o, —Thomas Mann gibi— sahte bir milliyetçilikle gözleri kamaşmayan gerçek bir enternasyonalistti. En çok Flaubert'e ve özellikle *Salambô*'ya saygı duyuyordu. Flaubert ve d'Annunzio onun görkemli eseri *Tanrıçalar ya da Assy Düşesinin Üç Romanı*'na (Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy, 1903) esin kaynağı olmuşlardı; özellikle bu üçlü eserin, Jakob Wassermann'ın *İskender Babil*'de'den (Alexander in Babylon, 1905), Kasimir Edschmid'in *Akik Bilyeler*'ine (Die achatnen Kugeln, 1920) kadar büyük etkisi olmuştur. Günümüzde artık, D'Annunzio'dan olduğu gibi, *Pallas, Minerva* ve *Venüs* gibi romanlardan da fazla birşey elde edemeyiz. Ama o zamanlarda W. Fred Die *Zukunft* dergisinde şöyle yazıyordu: "İlk kez bu kitap, sanatçının ruhbilimsel incelemeleri yerine, bir yığın malzeme sunuyor." Hem de ne malzeme!

Venüs'de, kadın bütünüyle kadındır; o kendini her erkeğe veren cinsel bir hayvan olup, en belirgin özelliği çocuksuz ölmesidir. Ya üslup? *Berliner Lokal Anzeiger*'de çıkan olumsuz bir eleştiriye göre, "kullanılan dil çoğu zaman Alman gramerinin ilkelerine ters düşüyor; bu duruma hayranlık duymak için hiçbir neden yok." Oysa Ekspresyonistlerin hayranlığının nedeni buydu: basmakalıp sözlerin bir kenara itilip, coşkunun, coşkunluğun, yeni, doğal bir üslupla dile getirilmesi.

Öykülerinden, *Üç Dakikanın Romanı* (Der drei-Minuten-Roman), *Kapının Önünde Yürüyüş* (Ein Gang vors Tor), *Kavallar ve Hançerler* kitabından (Flöten und Dolche, 1905) ve *Hades'in Dönüşü*'nden (Die Rückkehr vom Hades, 1911) birkaç sayfa, sözün tam anlamıyla Ekspresyonist olarak nitelenebilir.

1933'de Mann Fransa'ya sığındı; Alman vatandaşlığından çıkarıldı. Bu dönemde kuşkusuz en iyi eserlerini yazdı: *Kral Dördüncü Henri'nin Gençliği* (Die Jugend des Königs Henri Quatre) ve *Kral Dördüncü Henri'nin Sonu* (Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938). 1940'da Portekiz'den geçerek ABD'ye kaçtı. 1950'de Sanat Akademisi başkanı seçildiği Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne yerleşmek niyetindeydi; ancak o yıl Kaliforniya'da öldü.

MYNONA olarak bilinen, **Salomo Friedländer** (Gollantsch, Poznan 1871-Paris 1946). Bir hekimin oğluydu; Münih, Jena ve Berlin'de tıp ve felsefe öğrenimi gördü; 1902'de felsefede doktor ünvanını aldı. Salomo Friedländer adı altında birçok felsefi eser, Mynona ("anonym" sözcüğünün tersten yazılışı) takma adıyla da gülünç öyküler ve romanlar yazdı. En tanınmış öykü kitabı, *Bir Polis Memurunun Güzel Karısı Rosa*'dır (Rosa, die schöne Schutzmannsfrau, 1913). Bu



MYNONA: *Portre*. Max Oppenheimer'in çizimi.

yazılı karikatürlerin kapsamı, küçük burjuva taşlamalarından, kara mizah öykülerinden, parodilerden, güldürücü kurgu-bilim öykülerinden ve fantastik hayallerden Dadaist anlamsızlığa kadar uzanır. Mynona ile hem (kuşkusuz etkisinde kaldığı) Paul Scheerbart, hem Kafka (Soergel' in edebiyat tarihinde olduğu gibi) hem de Dadaistler arasında ilişki kurulmuş olması ilginçtir.

Örneğin, *Alaycılar Bankı. Bir Anti-Roman*'ı (Die Bank der Spötter. Ein Unroman, 1919) ele alalım. Bir topluluk içinde gülünç kişilerle ilgili öyküler anlatılır. Bunlardan *Edepli Yosma* (Die züchtige Kokotte), içinde hiçbir seks sahnesi olmayan bir sokak kadını öyküsüdür. Peşinden ana ve babalı öksüzlerin, atsız at yarışlarının vb. öyküleri gelir. Gustav Meyrink'in (*Der Golem*) ve Hanns Hienz Ewers'in (*Adamotu*, Alraune) çok güzel parodileri bu öykülerden hemen sonra gelir. Ardından, polis müdahalesi gerektiren bir eğlence ve değişik yazarların üslubunda abartılı olarak taklitler: Stramm'dan fonik bir şiir, Else Lasker-Schüler'in eserleri (*Titino von Backstadt*), Thomas Mann'ın ünlü öyküsü *Venedik'te Ölüm* (Der Tod in Venedig) yerine *Venedik'te*

Çamur (Der Kod in Venedig) ve başkaları gelir. *Gri Büyü. Yalancı Anahtar Roman*'da (Graue Magie. Nachschlüsselroman, 1922) Ekspresyonizmde isim yapmış herkesle alay edilir: Else Lasker-Schüler'in adı Schisskeraller olmuştur; Herwarth Walden besteci Nedlaw, Ludwig Meidner ise, kendini kötü coşkular duymaya zorlayan ressam Merdner olarak gözükürler; ruhbilimci Lemmis adı altında, filozof Simmel, Doktor Salomo adı altında da Mynona'nın kendisi vardır: Ewers gerçek adıyla, ama bir eskici kişiliğinde belirir. Zamanın filozofları da burada toplanmıştır: Aribert Neinstein (Einstein) "sağduyuyu etkileyen zaman kavramının izafiyeti kuramını" açıklar; Kant yandaşı Sucram (Marcus) onu tutarsız bulur. Martin Buber ve Rabindranath Tagore, Martindranat Buderore adı altında birleştirilmiştir. Roman ayrıca bir film uğruna insanları öldürebilen sinema yapımcılarının korkunç gücünün de taşlamasıdır. Mynona Almanya'nın yetiştirdiği ender büyük mizahçılardandır; ancak eserleri bugün artık unutulmaya yüz tutmuştur.

SACK Gustav (Wesel yakınında Schermbeck, 28.10.1885-Bükreş, 6.12.1916). Bir öğretmen ailesinin çocuğuydu. 1906'dan 1914'de kadar değişik üniversitelerde Alman dili ve edebiyatı dalında öğrenimini sürdürdü; bu arada askerliğini de yaptı. Savaş patladığında, önce silah altına alınmamak için İsviçre'ye kaçtı. 1914 Eylül'ünde Almanya'ya döndü ve hemen askere çağrıldı, Fransa'da ağır yaralandı. Bükreş yakınlarında, Doğu cephesinde öldü. Karısı Paula Sack onun için, Max Brod'un Kafka için yaptığını yaptı: onun eserlerini yayınlattı (Sack sağlığında yalnız dergilere birkaç yazı vermişti), yazdıklarını arşivledi, 1971'de onun hakkındaki bir kitabı basıldı. Sack'ın iki romanı, 1910-13'de yazılan ve 1917'de yayınlanan *Başarısız Öğrenci* (Ein verbummelter Student) ve 1912-13'de yazılıp 1919'da yayınlanan *Bilinmeyen Biri* (Ein Namenloser) daha çok otobiyografik özellikleri olan iki eserdir ve kendi çaplarında başarıları olmuştur — ilki yirmi bin satmıştı—. 1920'de, Sack'ın *Bütün Eserleri* (Gesammelte Werke) iki cilt olarak yayınlandı ve 1926'da, onu ölümünün onuncu yılında anmak için kırktan fazla övgü yazısı yayınlandı. Sack'ın romanları bazı yönleriyle olgunluktan yoksundu; ama ilerisi için umut veriyordu. Üslubu henüz belli bir bütünlüğe ulaşmamıştı ama hep canlıydı. Sack'ın Nietzsche'yi okumuş olması, saf bir Hıristiyanlığa inanmasını olanaksız kılar. Yılmadan bir yeni İnsan arayan ve öyle biri olmak isteyen, ama insanlığın gelecekteki mutluluğuna gerçekten inanmak için fazla zeki veya fazla kuşkucu olan bir kimsedir.

Romanlarının, yaratıcılarına benzeyen kişileri sonunda intihar ederler. Aşağıdaki satırlar *Bilinmeyen Biri*'nin son cümleleridir:



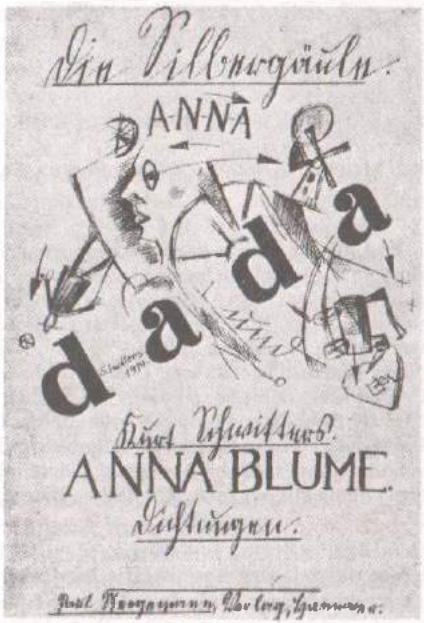
LUDWIG MEIDNER: *René Schickele'nin Portresi.* 1918.

> Paskalyadan bir gün önce, eski garnizonuna gitti. Ama aradığı kadını bulamadı; son sevgilisini de aldattıktan sonra, o ve aşığı beyinlerine birer kurşun sıkmışlardı. Bütün gün sokaklarda öylece dolandı durdu ve şehir dışında, sık ağaçlı bir yerde, güneş batarken kendini astı. Onu böyle buldular. Cepleri senet doluydu ve ayaklarının altında, saydam çiğ damlalarının parladığı otların üstünde bu kâğıtlar gece rüzgârıyla serpiştirilmiş duruyordu:
>
> Sonra güneş sanki bir perde gibi yükseldi ve laterna bildiğimiz her zamanki ezgisini çalmaya başladı.

Sack'ın diğer Ekspresyonistlerle hiç ilişkisi olmadı. Romanlarının dışında, yalnız okunması için yazılmış bir dram: *Asi* (Der Refraktair) ve iki öykü dizisi *Yakut* (Der Rubin) ve *Bir Asinin Hatıra Defterinden* (Aus dem Tagebuch eines Refraktairs): bitmemiş bir roman, *Felç* (Paralyse); denemeler, şiirler, savaş hatıraları, mektuplar bırakmıştır ve bunlar hâlâ zevkle okunmaktadır.

SCHICKELE René (Oberehnheim, 4.8.1883 Vence, 31.1.1940). Alsace bölgesindendi ve Ernst Stadler ve Otto Flake ile dosttu. Bir yayınevinde yazarlık yapıyordu; 1915'le 1919 arasında, İsviçre'de, Ekspresyonistleri temsil eden dergilerden *Die Weissen Blätter*'in yayımcılığını

da yaptı. Birinci Dünya Savaşından sonra Badenweiler'de kalemiyle yaşadı. 1932'de Fransa'ya göç edip, Côte d'Azur'e yerleşti. Gençliğinde Ekspresyonistti (1909'da yazdığı *Yabancı* ve 1914'de yazdığı *Kadın Avutucusu Benkal* gibi ilk romanlarıyla). İki düşman ülke arasında kalan Alsace'lı birinin özel durumunu anlatan *Hans ve Muziplikler Çıkını*'nın (Hans im Schnakenloch, 1915) ilginçliğini korumasına karşın, o dönemde yazdığı şiirler artık unutulmuştur. Daha sonra yazdığı ve eserlerinin büyük bölümünü oluşturan romanlar, gerçekçi bir anlatımdadır ve Ekspresyonizmle ilgisi yoktur (bunların arasında, bir üçlü oluşturan *Ren Nehri Üstünde Miras: Maria Capponi*, 1925; *Vosges Dağlarına Bakış*, 1927; *Koyun Ağılında Bir Kurt*, 1927 sayılabilir).



KURT SCHWITTERS: 'Anna Blume' için afiş. 1919.

SCHWITTERS Kurt (Hanover, 20.6.1887-Ambleside, İngiltere 8.1.1948). Liseyi bitirdikten sonra (1908), Hanover Uygulamalı Sanatlar Okulu'na gitti, bir süre de Dresden Akademisinin derslerine devam etti. Berlin'li Dadaistler onu tanımak istemeyince o da kendi sanat akımını yarattı. Bunun adını *Merz* koydu. 1919'da, *Der Sturm*'un çevresinde toplananlarla tanıştı. Walden, şiirlerini yayınlayıp resim ve kolajlarını galerisinde sergiledi. 1929'dan 1932'ye kadar, Schwitters düzensiz yayınlanan kendi dergisi *Merz*'i çıkardı. 1923'den başlayarak Hanover'de dev bir kolaj hazırladı; bu ilk "Merz" yapıtını 1943'de bombalar yok etti. Schwitters 1937'de Norveç'e göç etti, 1940'da da oradan İngiltere'ye kaçtı. Norveç'teyken yaptığı başka bir "Merz" yapıtı da 1951'de yok edildi, bir üçüncüsünü ise bitmemiş olarak İngiltere'de bıraktı; bu son yapıt bugün Newcastle Üniversitesinde sergilenmektedir.

İngiltere'de ölen Schwitters, Alman dilinde var olan en özgün şiirleri yazmıştır. Önceleri biraz Stramm'ın üslubunun etkisinde kaldıysa da, sonradan kendini kelime oyunlarına verdi. Yalnız heccelerden oluşan ve yirmi sekiz sayfa tutan bir "ilk sonat" yazdı. Birinci bölümün ilk ölçüleri şöyledir:

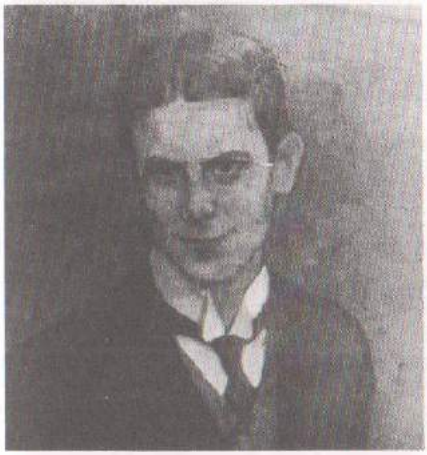
Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Ayrıca resimler, sayılar, atasözleri, tekerlemeler, komik özdeyişler, kısa güldürülerle de şiirler oluşturdu. Ona ün sağlayan şiir "An Anna Blume", Almanya'daki Dadaizm antolojilerinin çoğunda yer alır, Fransızca'ya birkaç kez çevrilmiştir.

STADLER Ernst (Colmar, 11.8.1883-Zaandvoorde, Belçika, 30.10.1914). Liseyi Colmar'da bitirdikten sonra, Strasbourg ve Münih'te Alman edebiyatı, roman dilleri ve karşılaştırmalı edebiyat öğrenimi gördü. Otto Flake ve René Schickele ile dost oldu ve onlar gibi, kültürel etkinlikleriyle bir Fransız-Alman yakınlaşmasına katkıda bulunmaya çalıştı. 1904'de çıkan ilk şiir kitabı *Prelüdler* (Préludes) henüz Stefan George ve Hugo von Hofmannsthal etkisindedir. 1906'da edebiyat doktoru ünvanını aldı. 1906'da 1908'e kadar Rhodes Vakfından aldığı bursla Oxford'da öğrenim gördü. 1908'de savunduğu *Wienland ve Shakespeare* konulu tezi, 1910'da basıldı. 1909-1911 arasında, "Wieland'ın bütün eserleri" dizisi çerçevesinde, bu yazarın Shakespeare'den yaptığı çevirileri üç cilt halinde yayınlandı. 1910 Ekim'inde özel Bruxelles Üniversite'sine öğretim görevlisi olarak atandı. Bir taraftan şiir yazmayı sürdürürken, diğer yandan, dergilerdeki (*Die Aktion, Das Neue Elsass, les Cahiers Alsaciens*) yazılarıyla gazeteci olarak etkinliğini de yoğunlaştırdı; bu arada, Francis Jammes'in *Hıristiyan Şiirleri*'ni (Géorgiques chrétiennes) de çevirdi. Eğer savaş patlak vermeseydi, Toronto'da (Kanada) bir profesörlük kürsüsüne sahip olacaktı. 1 Eylül 1914'de askere alındı, 9 Ekim'

de Demir haç nişanını aldı ve aynı ayın 30'unda bir İngiliz bombası tarafından parçalandı.

1910'dan sonra, Stadler, genellikle kafiyesiz uzun şiirler yazmayı yeğledi. Bunlar, canlılık ve coşkunluk dolu bir yaşam anlayışı yansıtıyor-



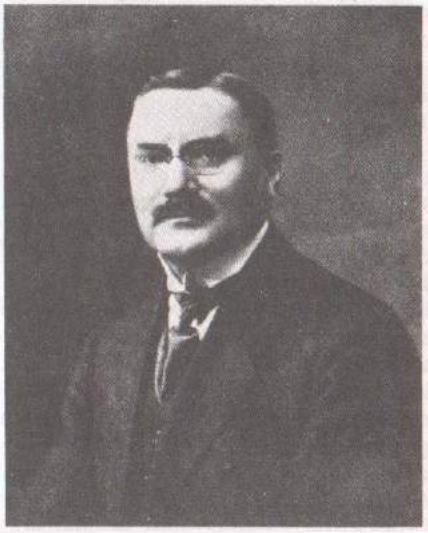
ERNST STADLER: *Portre.*

du; Curt Corrinth'in daha sonra romanlarında verdiği şeyler burada çok ölçülü bir biçimde belirtiliyor, dizginleniyordu. Werfel gibi Stadler de bir "dünya dostu"dur: yalnız Alsace bölgesini ve manzaralarını değil, kent sakinlerini de sever. Ancak akşamları dışarda dolaşabilen satıcı kızları, yoksul evlerinde yemekle uğraşan işçileri anlatır. Aşağıdaki dizeler, 1914'de *Ayaklanma* (Der Aufbruch) adlı kitapta çıkan "Gün Batarken" şiirinin başlangıcıdır:

> Saatler yedi kere çalıyor ve bütün kentte
> dükkânlar kapanıyor.
> Şimdiden karanlığa gömülmüş bina
> koridorlarından, avlu köşelerinden, kibirli
> büyük mağazalardan, dirsekleriyle yol
> açarak satıcı kızlara çıkıyor.
> Sanki uzun süre kapalı kalmış gibi gözler
> hâlâ biraz kamaşıyor.
> Biraz heyecanla, yaz akşamının okşayıcı
> aydınlığına ve yumuşak duruluğuna dalıyorlar.
> Sokak lambaları hüzünlü ışıldıyor.
> Ve birden daha canlı hışırdıyorlar.
> Bütün kaldırımlar alacalı giysiler ve genç kız
> kahkahalarıyla hınca hınç dolu.

Jammes, Péguy, Balzac'ın çeviricisi ve şiirin öncülerinden olan Stadler, eleştirmen olarak da dikkate değer. Onun edebiyat tarihçisi olarak yaptıklarını başkaları da yapabiliradi; ancak, zekice yazılarıyla René Schickele, Carl Einstein, Georg Heym, Walter Hasenclever, Oskar Loerke, Mynona, Carl Sternheim, Franz Werfel ve daha birçokları üzerine dikkatleri çeken ilk o oldu. Zamanının en açık fikirli en hoşgörülü kişilerinden biriydi.

STRAMM August (Münster, 29.7.1874-Rusya, 1.9.1915). İkinci Guillaume devrinin bu namuslu devlet memuru, görünüşe bakılırsa mutlu bir evlilik yapmış bu küçük burjuva, biçim ve hatta devrimci içeriğiyle o zamanlar "ilerici" olarak anılanlardan çok daha üstün şiirler ve kısa dramlar yazıyordu. Bir çavuşun oğluydu, liseyi bitirdikten sonra, posta işletmesinde çalışmaya başladı (1893). Askerliğini yaparken subaylığa kadar yükseldi. 1902'de evlendi. Üç yıl sonra taşındığı Berlin'de, bir yandan çalışırken, diğer yandan da öğrenimini sürdürme olanağını buldu. Böylelikle 1909'da doktora tezini savunmayı



AUGUST STRAMM: Portre.

başardı. Savaş başlayınca, kaptan olarak görev aldı. 1 Eylül 1915'de doğu cephesinde öldü. Stramm 1902'den beri şiir ve tiyatro eserleri yazıyordu. Oysa, 1913 Kasım'ında Marinetti Fütürist bildirilerini Berlin'de, halk önünde okudu ve büyük olasılıkla Stramm buna tanık oldu. O zamana kadar yazdığı tüm eserleri yok edip, Herwart Walden'le ilişki kurması bu tarihlere rastlar. Stramm'ın sağlığında yayınlananların hepsi 1914-15 yıllarında yazıldı ve hemen hemen

tümü *Der Sturm* dergisinde; küçük oyunları yayınevinde basıldı. Onun için önemli olan, söyleyeceklerini az sözcükle söylemek, sonra olabildiği kadar açıklıkla söylemek ve son olarak tüm kalıplardan kaçınmaktı. Örneğin, 1915 tarihli "Ateş Altında" başlıklı şu şiir, altı dize ve on bir sözcükten oluşmuştur:

Ölü sürtülüyor
Ölüm takırdıyor
Yalnız
Duvar örüyor
Yalnızlıklar
Büyük evrensel derinliklerde

Bu, "takırdayan" silahların, "vızıldayan" ateş seslerinin sonucu "ölü"lü, "ölüm"lü bir savaştır. Böyle bir durum karşısında insanların tutumu nedir? Bu tutum "yalnız", "yalnızlıklar", "duvar örüyor", "büyük evrensel derinliklerde" sözcükleriyle anlatılır. Stramm'ın sözdizimi, sözcük dağarcığının azlığına uygundur: ilk iki dize, her biri yalnız iki sözcükten kurulmuş, iki cümleden oluşmuştur. Görünüşe göre, bundan sonraki sözcüklerde, "yalnız"ın nitelediği kişi çevresinde bir cümle oluşturur, ancak "duvar örüyor"un öznesi "ölüm"de olabilir, o zaman "yalnız" "ölüm"ün yüklemi olur.

Bir edebiyat tarihçisi, Walter Muschg, Stramm'dan, bu "öfkeli" postacıdan alayla söz etmiştir. Ama kesin olan, Stramm'ın sanatını son derece ciddiye aldığı, Walden'in yakınlığını ve yardımını gördüğüdür. Dadaist değildir: şiirlerinde alaya yer yoktur. İki kez Walden'e, neden belli bir sözcüğü kullanıp bir diğerini kullanmadığını uzun uzadıya anlatır. Rudolf Blümner'in yıllarca coşkulu bir dinleyici kitlesi önünde onun şiirlerini okuduğu ve genç ozan Kurt Schwitters gibi bazı ozanların onu bir usta olarak selamladığı bilinmektedir.

TRAKL Georg (Salzburg, 3.2.1887-Krakova, 4.11.1914). Tüm Ekspresyonist ozanlar arasında en dâhi ve en zor anlaşılanıdır. Salzburg kolejine gitti; ancak liseyi bitirmeden bıraktı ve eczacı kalfalığına başladı. 1908'den 1910'a dek, Viyana'da eczacılık öğrenimi gördü; orduda eczacı olarak görev aldı. Bu arada İnnsbruck'da tanıştığı *Der Brenner* dergisi yayımcısı Ludwig von Ficker, şiirlerinin çoğunu yayınladı. Berlin'e yaptığı bir yolculuk sırasında Else Lasker-Schüler ile karşılaştı. Savaş başladığında, askerî tıp servisinde görevli bir asteğmen olarak Grodek çarpışmasına katıldı. Bu olaydan öylesine sarsıldı ki, ruh sağlığının muayenesi için Krakova askeri hastanesine yatırılmasına gerek görüldü. Burada aşırı dozda uyuşturucu alarak yaşamına son verdi.

Trakl geçimsiz, huysuz biriydi; aradığı güçlü heyecanları ancak uyuşturucularda buluyordu.



GEORG TRAKL: *Portre.* Hildegard Jone'un taşbaskısı.

İlk şiirleri Rimbaud ve Baudelaire'in etkisinde kaldığını gösterir. Sonradan kendine özgü, hüzünlü bir anlatıma erişir, kullandığı benzetmeler ancak yansıttıkları duygulara bağlı olarak anlaşılabilmektedir. Okuyucu, karşısında umutsuz, hayallerin pençesinde olan birinin bulunduğunu sezer: güzel, duygulu, acılı bir dili karanlık manzaralarla örter. Trakl'ın kız kardeşiyle zina yapmış olması olasıdır, bu ilişkiden, sanki hüznün gizemli mühürünü taşıyan aşk şiirleri doğmuştur.

Trakl'ın eğretilemeleri ve simgeleri tam olarak ne olduğu kestirilemeyen bir şeylerle ilgilidir: örneğin, sıfatlar ve zarflar, renkler gibi birbirlerinin yerine geçebilirler; genellikle anlamlarından çok ses uyumu için kullanılmış gibidirler.

Trakl'ın marazi bir iç dünyası vardır; ancak bazı imgeler öylesine özgündür, öylesine irade dışı bir güçle belleğe yazılırlar ki, bir daha unutulmazlar. Aşağıdaki şiirde, önce güneş batar ve ay doğar. Bu ayrıntılar üzerine, Trakl, tamamen kişisel soyut benzetmeler örer:

Huzur ve sessizlik

Çobanlar güneşi gömmüşler çıplak koruluğa.
Bir balıkçı liften ağında
Donmuş gölden Ay'ı çekti.

Billur gökte
Duruyor soluk yaratık, yanağı yıldızlara dayalı;
Ya da başını büküyor mor renkli uykusunda.

Ama hep duygulanır kuşların kara uçuşundan
Mavi çiçeklerin kutsallığını seyreden.
Yakın sessizlik unutulmuşu düşünüyor,
melekler kaybolmuş.

Yeniden alnı geceliyor aytaşında;
Kızkardeşi beliriyor
Güz ve kara çürüme içinde parıldayan bir gençlik.

Trakl Alman edebiyatının en büyük ozanlarındandır: yeri, Goethe, Hölderlin, Rilke arasındadır.

WEISS Ernst (Brünn, 28.8.1884-Paris, 15.6. 1940). Tıp öğrenimini Prag, Viyana ve Bern'de yaptı ve 1908'de hekim oldu. Bir gemide hekimlik yaparak uzak Doğu'yu gördü. 1920'den 1933'e kadar mesleğini Berlin'de sürdürdü. Naziler iktidara geçtiğinde Prag'a sığındı; oradan da 1938' de Paris'e geçti ve Alman birlikleri kente girdiğinde intihar etti.

Weiss, Freud, Kafka ve Schnitzler'i tanıyordu. Daha ilk romanı *Kadırga* (Die Galeere, 1913), klasik üslupta yazılmış olmasına karşın, sonraki eserlerinin ana temalarına sahiptir: insanoğlu duyularının kölesidir; iyiyi arayabilir elbette, ama bu durumda bile, duyular üste çıkar. Buna bir de baba-oğul anlaşmazlığı eklenir. *Kadırga*'da, Dr. Erik Gyldendal, duyuları ve kadınların tutuculuğu yüzünden çevresine mutsuzluk dağıtan kişidir. Bir kadın onu sever; ancak kadın coştuğu zaman ağlamaya başlamaktadır. Erik öfkelenir ve ondan ayrılır. Bir Rus kadını ona ilgi gösterir; ama yatağa doğru çekilmek istendiğinde karşı koyar. Sonra kadın Erik'e yaklaşır. Bu kez o kadını kovar. Bir yalancı dost Erik'in ailesine oğullarının uyuşturucu kullandığını açıklayınca, evinden olur. Helen onunla ilgilenir ve birlikte tatile çıkarlar. En azından minnet borcu yüzünden Helen'e sadık kalması gereklidir; ama Erik onu kızkardeşi Edith ile aldatır. Bunun üzerine Helen yalancı dostla evlenir. Gyldendal aslında uyuşturucu düşkünü değildir ama, elinde bir yara vardır, X ışınlarının neden olduğu bir kanser; bir yıla kalmadan ölecektir. Kendine öldürücü dozda morfin aşılar.

Weiss'ın daha sonraki Ekspresyonist eserlerinde, duygular ve anlatım coşku derecesinde aşırılaşmıştır. İnsan bir yırtıcı hayvana benzemektedir: demirler ardında, zincire vurulmuş, ama kaçıp zincirlerinden kurtulmak isteyen ve bunu yaparken öldüren ve kendi ölümüne neden olan bir hayvan. Eserlerinin adları şöyledir: *Kavga* (Der Kampf, 1916), *Zincirlenmiş Hayvanlar* (Tiere in Ketten, 1918), *İnsan İnsana Karşı* (Mensch gegen Mensch, 1919), vb. *Nahar, Zincirlenmiş Hayvanlar*'ın ikinci bölümüdür. Romanı oluşturan yüz sayfa, özlü bir anlatımla ve son derece yoğun olarak yazılmıştır. Olga bir cezaevinde ölmektedir. Ruhu, bir kaplanın bedeninde yeniden dirilmiştir. Bu dişi kaplanın yaşamı —çocukluğundan yakalanışına kadar— Olga'nın yazgısına paralel bir yol izler. Kaplan büyür, sever, anne olur. Yavrularından birini bir tuzaktan kurtarmaya çalışırken yaralanır. Böyle "iyi" eğilimlerse bir zayıflık belirtisidir; sonucu kendi ölümü olacaktır. Nahar güçten düşer, çirkinleşir. Sevgilisi onu terkeder, öz babası ona ihanet eder. Yalnız Nahar'ın annesi ona, Nahar'ın kendi çocuğuna davrandığı gibi davranır: Nahar'ı kurtarmayı dener ve böylece kendi sonuna neden olur. Nahar yakalanır, bir arenada mandalarla karşı karşıya bırakılır ve ezilerek ölür, sonu da Olga' nınki gibidir. Burada, Kipling'in *Jungle Book* (Ormanın Kitabı)daki dünyasına Kafka'nın gözleriyle bakılmaktadır. Nahar, yazarın yaşamın anlamsız iğrençliğine karşı gelişini simgeler; bu



ERNST WEISS: Portre.

yönüyle roman, Benn'in *Morg*'undaki şiirlerin yanında yer alamalıdır.

Weiss sonradan, tıp dünyasında geçen ve polisiye roman öğeleri içeren çok sayıda psikolojik roman yazmıştır. Bunların çoğu altmışlı yıllarda yeniden basılmıştır: *Görgü Tanığı* (Der Augenzeuge), ölümünden sonra yayınlandı, 1963), *Yoksul Savurgan* (Der arme Verschwender, 1936-1965), *Cezaevi Hekimi* (Der Gefängnisarzt, 1934, 1969), *Aristokrat* (der Aristokrat, 1966, 1928'de Boetius von Orlamünde adı altında yayınlanmıştı), *Kadın Avcısı* (Der Verführer, 1938, 1967), *Vukobrancovics Davası* (Der Fall Vukobrancovics, 1925, 1970). Yirmili ve otuzlu yıllarda, Weiss, Balzac, Maupassant ve James M. Cain'in eserlerini Almanca'ya çevirmiştir.

WERFEL Franz (Prag, 10.9.1890-Beverly Hills, 26.8.1945). Babası bir eldiven yapımevinin sahibiydi. Liseyi bitirdikten sonra Çekoslovakya'dan ayrılıp ticaret okuluna devam etmek üzere Hamburg'a gitti. 1912'de Kurt Wolff'un yayınevinde düzeltmen oldu. Wolff, Kurt Pinthus ve Walter Hasenclever ile birlikte bu yayınevinin Ekspresyonist eserlerin başlıca dağıtımcısı durumuna gelmesine yardım etti. 1915'le 1917 arasında, istemediği halde askere alındı. Savaştan sonra genellikle Viyana'da bulundu; Nazizm sırasında, önce İtalya'ya sonra Fransa'ya ve Portekiz yoluyla ABD'ye göç etti. Bugün Werfel, en çok son romanlarıyla, özellikle *Bernadette'in Şarkısı* ile anılır. 1927'nin sonuna değin, Ekspresyonist öğelerin çoğu eserlerinden silinmiştir (*Lise Mezunlarının Günü*, Der Abituriententag, 1927 bu geçişi belirler). 1925'e kadar, birçok Ekspresyoniste örnek olmuştur. Şiir kitapları (*Dünya Dostu*, Der Weltfreund; *Biz Varız*, Wir sind; *Karşılıklı*, Einander) tam Ekspresyonist anlatıma sahiptiler; *Ayna-Adam* (Der Spiegelmensch) *Bock'un Şarkısı* (Bocksgesang, 1921) gibi dramları ise bu türde, Ekspresyonizme örnek olarak gösterilir.



FRANZ WERFEL: *Portre*. 1919.

Werfel'in ilk ve son eserlerini birbirine bağlayan şey, tüm eserlerinde bulunan din duygusunun da karıştığı bir coşkudur. İnsanlığa ve kardeşliğe çağrıları zamanında ciddiye alınmış olmalarına karşın, bugün bu parlak sözler boş gelmektedir. Oysa Werfel, 1911-1920 yıllarının gençliğini alevlendirmişti.

Dünya Dostu'nun açılış şiiri, 'Okuyucuya'nın ilk iki kıtası, buna bir örnek olarak gösterilebilir.

İnsanoğlu, tek arzum senin ailene katılmaktır!
İster zenci ol, ister cambaz, ister henüz yürümeyi
bilmez ol, annenin dikkatli bakımı altında,
İster genç kız şarkıların yankılansın avlularda,
salını batan güneşin ışığında yönet,
İster asker ol, ister dayanıklı ve yürekli havacı.
Çocukken sen de yeşil kayışlı tüfek taşımadın mı?
Patlayınca namlusuna bağlı tıpa fırlardı.
Benim İnsan'ım, anıların şarkılarını söylediğimde
Katı olma ve dök yaşlarını benimle!

Bu anlatım Whitman'da da seziliyordu. Werfel aşırı duygusallığa kaçmaktan kesinlikle çekinmiyordu; böylesine tutulmasının başlıca nedenlerinden biriydi bu. 1914 öncesi gençlerinin elbette ilerici düşünceleri olabilirdi; ancak duygusal ve toplumsal yaşam biçimi açısından, henüz Romantizm döneminden çıkmamışlardı.

Werfel, içten duyguları olan, kendini dünya vatandaşı olarak gösteren, varlığını ortaya koyan ve bütün bunları kimsenin geçersiz sayamıyacağı bir şekilde yapan biri gibi ortaya çıkmıştı. Katı dini inançları olanların bile ona karşı söyleyecekleri birşey yoktu; ayrıca bu şiirler belli bir politik tutumu da gerektirmiyordu. Werfel'in yeniliği, yeni bir biçim kullanışında ve insanlığı, "tortusuna kadar", zencisine, sanatçısına kadar kucaklamak isteyişindeydi Bütün şiirleri coşkulu nitelikte değildir ve bazıları, geçmiş bir döneme ait belgeler olarak veya geçerliliğini kaybetmiş bir yaşam anlayışının yankısı olarak değil, yalnız kendileri için okunmaya değer.

Tiyatro Oyunları

Ekspresyonist tiyatro oyunlarının gelişimi, eleştirmen Paul Pörtner'in 1910-1925 arası olarak belirlediği, on beş yıllık edebiyat devrimi içinde yer alır. Ancak Ekspresyonist oyunların nasıl tanımlanacağı uzun süre tartışma konusu olmuştur: bazıları, çok değişik üsluplarda yazılmış eserleri kapsayan bu oyun türünün, düşünce yönünden bir bütünlük gösterdiğini savunurlarken, başkaları da, derin bölünmeler içeren bir politik ve edebî temel üzerine kurulmuş; ama belli bir birlik izlenimi veren anlatımlardan söz edilmesi gerektiğini öne sürüyorlardı. Ekspresyonizm alanındaki otoritelerden biri, Wolfgang Paulsen, gerçek Ekspresyonistlerle Etkinciler (Aktivistler) arasında bir ayırım yapar. Bir diğeri, Walter H. Sokel ise, Sternheim gibi modern sanat akımının başarısına katkıda bulunan Etkincilerle, modern yazarlardan alınmış bazı ilkeleri yinelemekten öteye gidemeyenleri bir tutmamak gerektiğine dikkati çeker.

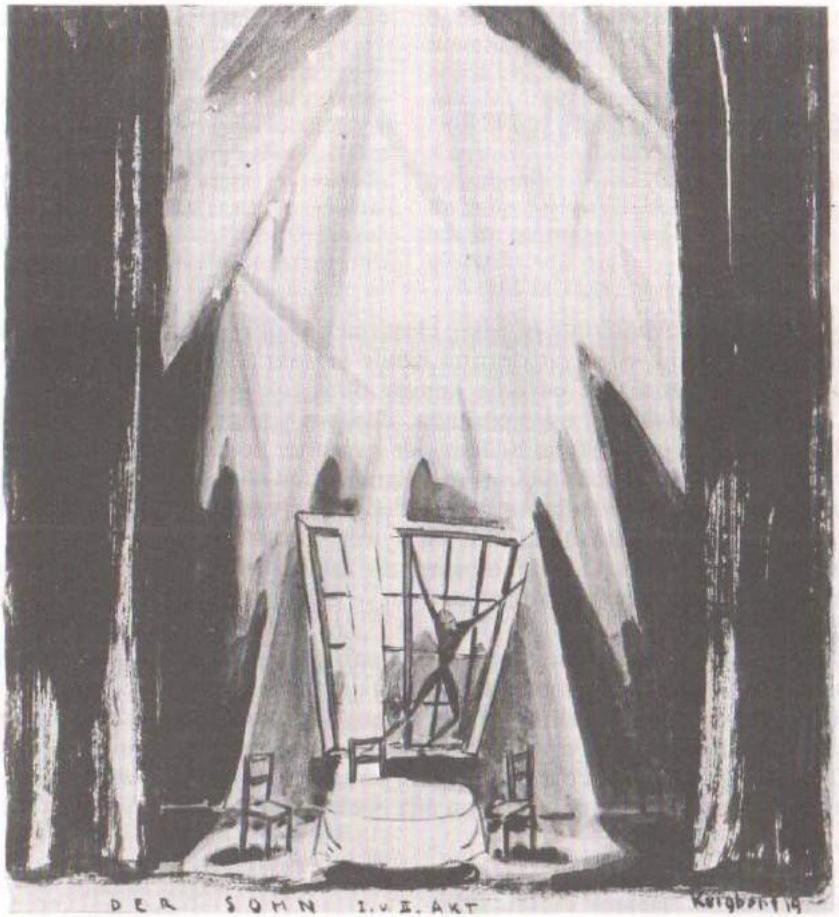
Yazarların sosyal konumları ve estetik anlayışları arasındaki farklılıklar gözönüne alınınca, Ekspresyonist dönem eserlerinde bir bütünlük aramanın ne denli olanaksız olduğu daha iyi açığa çıkar. Bu eserlerdeki politik görüşler kadar, biçim sorunları hakkındaki düşünceler de büyük ayrılıklar gösterir. Ekspresyonist oyunların kendine özgü bir anlatımı vardır elbette, ancak verdiği bütünlük izlenimi aldatıcıdır; çünkü bu anlatım aslında çok değişik üsluplar içerir. Paul Kornfeld tiyatro oyunlarını oluşturan ana öğelerden birinin bu ayrılıklar olduğunu bile savunur.

Çığlık

Bütün oyunların çok önemli bir ortak öğesi vardır: çığlık. Tiz bir ses olarak çığlık, bir estetik olgudur; bir toplumsal duruma karşı yöneltilmiştir ve karanlık bir dünya görüşünden kaynaklanır. Konu ettiği durumu incelemekten çok, etkin olmaya çağırır; çığlık aracılığıyla bir heyecan, doğal bir deyişle özetlenir.

Yeni oyunların belirleyici özelliği bu özetleme olayıdır. Yazarlar, gerçeği bir kenara iterek, Almanya'nın iki yüzyıllık toplum ve kültür tarihine uygun bir öznelliğe sığınmışlardı. Amaçları bağımsız bir sanatı gerçekleştirmekti. Soyutlama, hem estetikte bir ilerleme olarak görülüyor, hem de yazarı toplum dışı bir yaşama iterek, ruhsal yalnızlığına neden oluyordu.

Ekspresyonistler arasında, Walter Sokel tarafından *yapmacıksızlar* ya da *hatipler* olarak sınıflandırılanlar, birinci tekil şahıs kullanarak yazıyorlar ve özellikle içten görünmeye çabalıyorlardı. Ancak beklenenin tersine, *yapmacıksızlar* parlak sözlerin tuzağına düştüler. Topluma karşı saldırıları, bir inceleme girişiminde bulunmak veya yeni bir toplumsal düzen örneği sunmak yerine, bir çılgının sayıklamalarından öteye gitmiyordu. Buna en iyi örnek, Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn) ve Arnolt Bronnen'in *Baba Katili* (Vatermord) adlı oyunlarında aile içi anlaşmazlıklar ve baba oğul arasındaki gerginlikler gibi, ana temaların isteriye yakın bir anlatımla işlenmesidir.



WALTER HASENCLEVER: *Oğul* (Der Sohn) için Otto Reigbert'in eskizi

Öznellik ve soyutlama

Tiyatro oyunlarında, gerçek Ekspresyonizmin bir başka belirtisi de öznelciliktir: topluma karşı —bu ister bir seyirci kitlesi olsun, ister bir oyunun konusunu oluştursun— hep ilgisiz davranılır. Öznelciliğin şaşırtıcı yönü ise, pervasızca açığa vurulmasıdır. Amaç, İnsan'ı toplumsal çevresinden, hatta kendisinden bile soyutlamaktır. Geriye yalnız Tin kalır. "Ben" kendini ancak büyük bir gerginlik içinde dile getirir ve bağımsız bir "Ben" özlemi içinde şaşırtıcı bir etki bilinçli olarak aranır.

Sokel'e göre, asıl Ekspresyonizm "öznel ve hayalcidir, çılgınca fikirlerle bezenmiştir; ne bir nesneye dayalıdır, ne bir düşünceye, ne de sözcükler üzerine bir deneyimin sonucudur. Onu Sürrealizmden ayıran, yaşamı ciddi bir biçimde ele almasıdır." Gene Sokel'e göre, onu çağdaş akımlara yaklaştıran noktalar ise, dış baskılardan ve klasik psikolojiden vazgeçilmesi olduğu kadar, tiyatro ile ilgili yeni işlevlerin ve müzikli bir ortamın aranmakta oluşudur.

Her şeyden önce, simgenin işlevi değişir. Bu, Strindberg'in eserlerinde belirgin olmaya başlamıştır bile: *Şam Yolu*'ndaki (Nach Damaskus, 1898) dilenci, tamamen Ekspresyonist

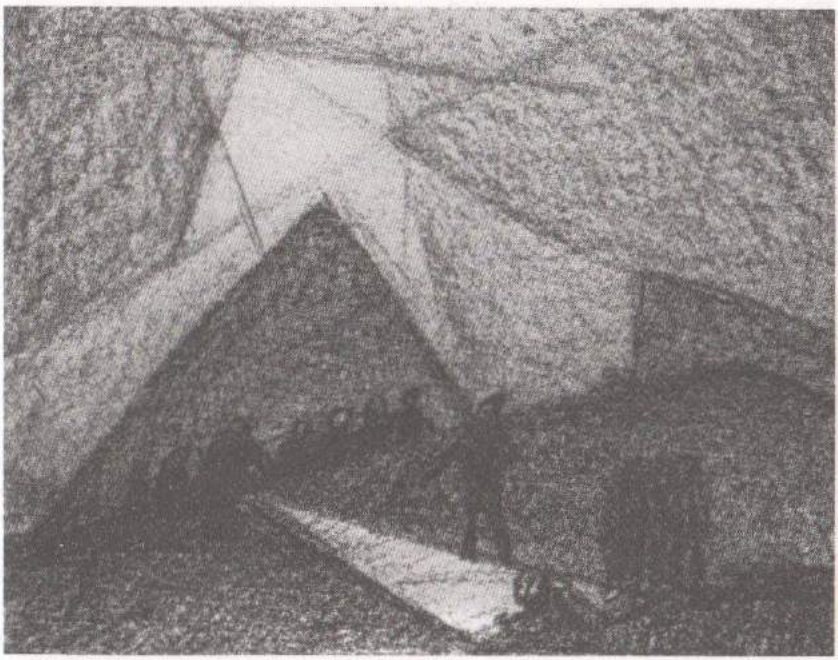
nitelikte simgesel bir kişidir: kendine özgü bir varlığı yoktur, yalnız eserin kahramanının bir gölgesi, onun gücünün sembolik bir cisimleşmesi, gerçekte kavranılamıyan bilinçaltının açığa çıkarılmasıdır. *Şam Yolu,* Ekspresyonist olarak nitelendirilebilecek ilk tiyatro oyunudur; çünkü tümüyle soyut bir eserdir. Kişilerden hiçbiri yaşamından dolayı önem kazanmaz. Hepsi yalnızca dramatik bir işlevin gerçekleşmesi için çalışırlar: burada kişiler dramatik düşüncenin hizmetindedir.

Bu teknik yalnız bazı yönleri ile Alman Ekspresyonist oyunlarında yer almıştır: örneğin Sorge'nin *Dilenci*'sinde (Der Bettler, 1912), soyutlamanın varlığı olayın kenara itildiği anlamına gelmez. Burada, baba ve oğul karşıt düşüncelerde olmalarına rağmen, yeni bir Mesih arayışı doğrultusunda birleşirler. Oğulun arayışı idealisttir, babanınki ise maddeci. Babanın maddeciliği abartılı bir anlatım, kaba bir karikatür ve biçimsiz davranışlarla dışa vurulur. Sorge, "baba"ya oyunun leitmotivine bağımlı olarak bir tamamlama işlevi yüklemiştir.

Strindberg, Sürrealistlerden farklı olarak, düşleri doğrudan sahnelememiş, yalnız onların yapılarından yararlanmıştır; *Düş-oyun*'un (Ein Traumspiel, 1912) önsözünde, "düşün tutarsız görünümlü, ancak kendine göre bir mantığı bulunan biçimini taklit etmeğe çalıştığını" yazar. "Yani, her şey olabilir, her şey gerçekleşebilir. Burada, yer ve zaman kavramı yok olmuştur. Yazar, önemsiz gerçek bir temelden başlayarak, çok sayıda olay ve yeri bir anılar, yaşanmış deneyler, değişik fanteziler, doğaçlamalar karmaşası olarak sunar". Bu sözler, Strindberg'in özgür bir teknik bulmak ve görülmeyeni anlatabilmek isteğini gösterir.

Her ne kadar Strindberg'in eserlerinin yalnız bir bölümü Ekspresyonist olarak nitelendirilebilirse de, dış gerçekleri bir yana itip, "iç dünya"yı sergilemeye çalışan Ekspresyonist oyun yazarları üzerinde büyük etkisi olmuştur. Burada oyunlar, konularını dış çevreden değil, kişilerin Ben'lerinden alır; bu kişiler ise, klasik anlamda kimseler değil, canlı ruhsal güçlerdir. Bu nedenle, August Stramm, bir oyununu yalnız *Güçler* olarak adlandırmıştır. Bu "güçler" maddesel bir varlığa bürünürler ve kendilerini çevreleyen alanı etkilerler.

AUGUST STRİNDBERG: *Şam Yolu* için Knut Ström'ün eskizi. 1922.



Bu düşünüş biçiminin doğal sonucu olarak, Ekspresyonist oyun diyaloglar aracılığı ile bir inceleme sergilemez; ama oyunun hızla birbirini izleyen sahnelerden oluşan yapısını gösterir. Görsellik düşünceye baskın çıkar. Yer ve zaman bile tiyatro eserinin birer basit işlevsel örgeni haline gelirler: zaman ya durdurulur ya da akışı değiştirilir. Ekspresyonist gösterilerde optik oyunlar incelemenin yerini tutar; duygular eylem olarak açığa vurulur; diksiyon betimleyici değildir, değişik biçimlerle değişik kişilere uyum göstermez. Bunun için, Ekspresyonist diksiyonu da sadece ruh durumundaki bir farklılığı belirtmek için değişen bir araç olarak kabul etmek gerekir.

Sanat ve dünya görüşü

Bunlardan çıkan sonuca göre, Ekspresyonist oyunun üslubu, bir biçim sorununa indirgenemez. Zamanında Walter Rheiner Ekspresyonizmi "deyimin tam anlamıyla bir dünya görüşü, bilgi, fizikötesi ve törel kuramlarıyla düşüncel bir işlem" olarak tanımlamıştı. Yeni İnsan: işte Ekspresyonist oyun yazarlarının istedikleri buydu. Onların gözünde bu kurtarıcı öğreti nedeniyle zamanlarının tarihsel verilerini ve politik gerçeklerini hiçe saymış olmaları önemli değildi: Yeni İnsan için coşan ve soyut duruma gelen umutları, aslında savaşın neden olduğu kültürel çöküş karşısında ne denli duyarlı olduklarını gösteren bir başkaldırıyı açığa vuruyordu. Bu yazarlar, toplumu devrimci bir gözle değil, yalnız kendi hayallerinin ışığında görüyorlardı.

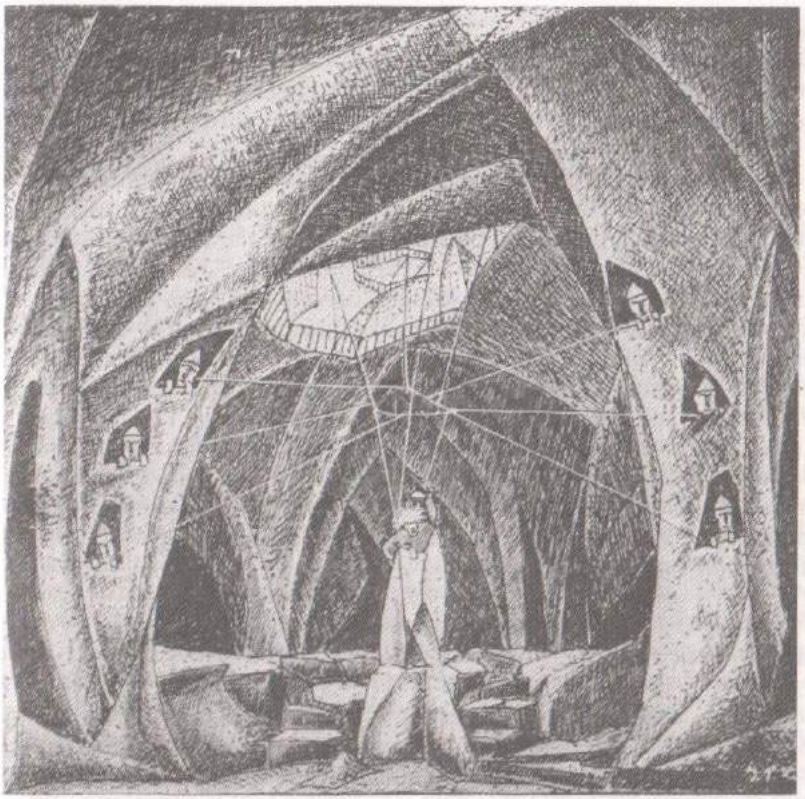
Yüzyıllar boyunca Ben ve dünya anlayışlarının değişikliklere uğramış olması ve Birinci Dünya Savaşının politika alanında genel bir sarsıntıya neden olması, elbette aslında tüm 19. yüzyıl boyunca sezilebilen ve çok daha eskilerden kaynaklanan bir gelişimin sonucuydu. Ama yaşam biçiminin allak bullak olduğunun bilincine daha yeni varılıyordu. Ekspresyonist oyunlar da bu evrimin bir parçasıdır ve bunun içindir ki, çelişen yönlerine karşın, genelde aralarında belli bir uyum vardır.

Bütün Ekspresyonist akımların temsilcileri, 19. yüzyılın "burjuvacılığı"na, olgucu düşüncelerine, ruhbilim ve doğabilimleri alanındaki görgücülüğüne, özdekçi felsefesine sert bir biçimde karşı çıkıyorlar; kapitalizmi, sanayi devrimini, burjuva ahlakını yeriyorlardı. Böylelikle, Ekspresyonistlerin bu tutumu içinde yaşadıkları dünyanın yadsıması olarak ortaya çıkıyordu.

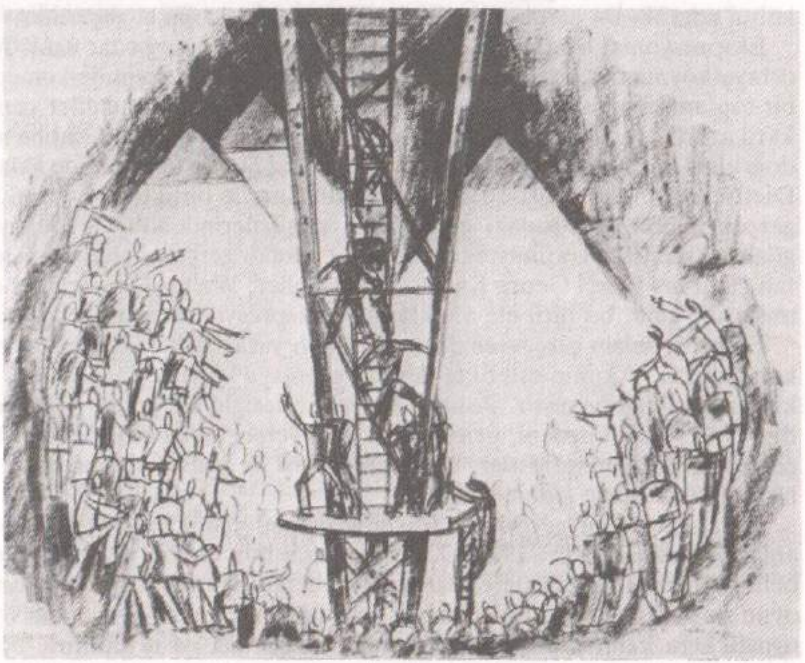
Ekspresyonistler için kaçış, hayallerde ve soyut ülkülerdedir. Özellikle Georg Kaiser'in eserlerinde idealizmi yenileme çabası göze çarpar. Brecht bunu anlamayı ve değerlendirmeyi iyi bilmiştir: onun eserleri de idealizm sorunu karşısında tavır takınmanın gerekliliğini vurgular. Ancak Brecht'in bu tutumu, Günther Rühle'nin "idealizmin Alman düşünüşüne özgü bir biçimi" olarak tanımladığı "gerçeğin ahlâki eleştirisi" ile karşılaştırılamaz: tüm bir yüzyıl boyunca, bu Alman düşünüşü maddeciliği ve Marksizmi tanımayı reddetmişti. Ekspresyonist oyun yazarlarının sürdürdüğü bu yadsıma, eserlerine usa son derece aykırı ve çok gizemli çizgilerle yansımıştır.

Gerçeklerden kaçıp soyutlamaya sığınma eğilimi, o zamanın sanatçısının toplum içindeki durumundan kaynaklanıyordu. Burada yine Almanlara özgü bir evrim göze çarpar: yazar toplum içinde küçük burjuva konumundaydı; ama bir aydın olarak belli bir sınıfa dahil değildi, toplumsal bir kimliği yoktu. Yazar bu boşluğun bilincindeydi ve bunun ona verdiği sızıyı kendi içine kapanarak yok etmeye çalışıyordu. Toplumun baskısı altında Alman aydının çektiği acı, onu kendinden başka erek aramayan bir sanata yöneltti. Sanat özgürlüğe giden yol olarak görülüyor, böylelikle estetik duygusu, dini bir niteliğe bürünüyordu.

18. yüzyıl sonlarına doğru Alman edebiyatının önde gelen temsilcileri, bir Alman ulusu oluşturma çabalarına toplu şekilde katılınmasını sağlamak amacıyla, dikkatleri üzerlerine



GEORG KAISER: *Gaz I.* Sahneye koyan: Leopold Jessner; Dekor: Karl Gröning (Altona Stadttheater 1928)



GEORG KAISER: *Gaz I.* Sahneye koyan: Erich Engel; Dekor: Johannes Schröder (Hamburg Kammerspiele. 1920)

çekmeye çalıştılar. İşte bu nedenle, *Sturm und Drang*'dan başlayarak bir Klasisizm akımı gelişti. Ancak, küçük devletlerden oluşan Almanya'da Klasisizm, kendine bir tek merkez buldu: Weimar. Burada kültürel bir program hazırlandı; ancak program fazla soyut, Weimar ise Almanya'nın geriye kalan bölgelerinden fazla kopuk olduğundan, geriye yalnız bir ütopya kaldı.

Sturm und Drang akımının ardından gelen bu Klasisizmi, bir boyun eğiş olarak görmek gerektiğini de eklemekte yarar vardır. Gerçi *Sturm und Drang* akımının estetik radikalizmi, düşünsel bir düzen olmayışı açısından Ekspresyonizmin başlangıcı olarak değerlendirilebilir; ama daha Weimar döneminde, Shiller devrimci estetiğini törel bir öğreti ile tamamlayarak Ekspresyonist atılımı Klasisizme yöneltmişti. Alman edebiyatında vaaz tipinde yazılar Shiller'den başlayarak var olmuştur ve bu gelenek Ekspresyonizmi tümüyle etkilemiştir. Fritz von Unruh'un eserleri buna çok belirgin bir örnektir: içeriğini ve amacını somutlaştırışı aslında soyutlama isteği ile doludur. Shiller, en azından soyutlamalarına canlılık vererek, kuramsal varsayımlarını dengelemesi gerektiğini sezmiş, uygulamada dramın ne denli karşıtlıklarla dolu işlevler içerdiğini görmüştü. Ekspresyonistlerin monologlara duyarlık katarak giderdikleri somutluk ve gerçeklik eksikliğini, Shiller düşünsel yönleri ağır basan diyaloglarla tamamladı. Bununla birlikte Ekspresyonist oyun yazarlarının en iyilerinde, örneğin Ekspresyonizmin öncülerinden Wedekind'de, bir Carl Sternheim'da, hele hele bir Georg Kaiser'de, Shiller'i aratmayan üstün nitelikler vardır.

Toplumda ve estetikte devrim

Çoğu Ekspresyonist oyunlara, artık geçmişe ait bir sahne uygulaması gözüyle bakılmasına karşın Wedekind, Sternheim ve Kaiser'in oyunları günümüzde bile sık sık sergilenmektedir. Ama genellikle bu oyunlar Ekspresyonist olarak ele alınmaz: bu yargı, toplumsal bir temayı elden bırakmamaya gayret göstererek ve Ekspresyonizmi modern sanatın bir parçası olarak kabul ederek, bu akımı aşan Georg Kaiser için özellikle geçerlidir.

Ekspresyonist tiyatronun toplumsal gerçeklerden ne kadar uzak düştüğü, bir komedi bile ortaya koymamasından bellidir; oysa toplum, en açık biçimde komedilerde yansıtılır. Farklı bir toplumsal gelişimden dolayı, Almanya'da gerçekçi komediler yerine, acımasız parodiler, karikatürü aşan abartılar, kaba saptırmalar yaratılmıştır. Grabbe'nin eserleri bu gözlemi doğrular: önce Shakespeare, sonra *Sturm und Drang*'ın etkisinde kalan oyun yazarı Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), Georg Büchner'le birlikte 19. yüzyıl Alman tiyatro oyunları gerçekçiliğinin tiyatrodaki en değerli temsilcilerindendir. Wedekind ve Sternheim da bu gözleme yalnızca görünüşte ters düşerler: çünkü gerçekçi oldukları an, Ekspresyonist olmaktan çıkarlar. Gerçi Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever çok sayıda komedi yazmışlardır ama, bu türü ele aldıklarında Ekspresyonizmin devri çoktan kapanmıştı.

Ekspresyonizm çerçevesinde ün kazanan yazarlardan hiçbiri sonuna kadar Ekspresyonist kalmamıştır. Akımın estetikte devrim yapmaya yönelik kanadı bile, güçlü ve sürekli bir etkinlikte bulunamamıştır. Aslında bu yeni estetiğin sorunları, pek derinliğine incelenmemiştir: bu eksikliğin nedeni, gene gerçeklerin yeteri kadar bilincine varılmamış olmasıdır. Gerçekten de Ekspresyonistler, tarihi gerçekleri de yadsıdıklarına göre, estetikte devrim isteği bir çağrıdan öteye gidemezdi.

Ancak şu da bir gerçek ki, Ekspresyonizmi yalnız modern estetik açısından inceleyerek anlamak olanaksızdır. 1910-1925 yılları arasında birçok yazar, kısmen de olsa, eserlerinde belli toplumsal düşünüşlere, hatta zamanın politikasına uymaya çalışmıştır. Örneğin, etkinci oyun yazarları, toplumsal amaçlar için uğraş vermek, kaderci kavramların neden olduğu uyuşukluğa karşı çıkmak istemişlerdir. Ancak bu iyi niyetlerini hiçbir gerçek değişiklikle

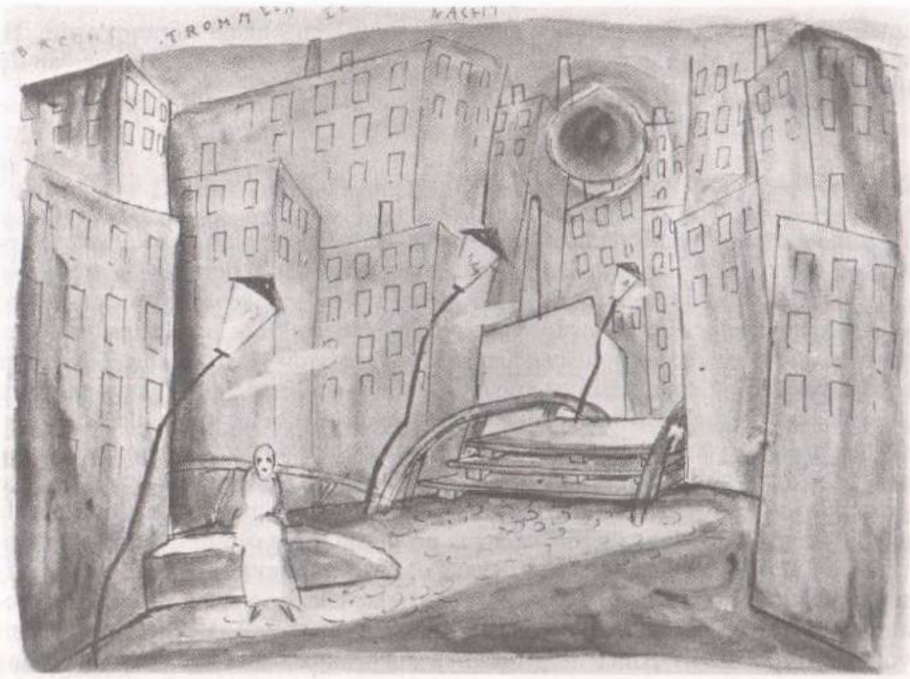
somutlaştıramamışlar ve süregelen politika karşısında hayal kırıklığına uğramışlardır. Bu durumdan doğan ve hemen yayılan nihilizmi ise, bir tek Gottfried Benn sanatsal açıdan değerlendirebilmiştir; ancak o da oyun yazarı değildir.

Sonuç: başarısızlık

Amaç, ister düşüncel olanı duygularla anlatmak olsun, ister heyecanları söz kalıpları içine sokmak olsun, her iki yolda da başarıya ulaşan çok az olmuştur. Bu ikilemin, Ekspresyonist oyunların her çeşidi için geçerli olduğunu yazarlar da sezmişlerdir. Ekspresyonistler, seyirci ile iletişim sağlamak için çılgınca bir arayış içerisine girmişler, gerçeklere karşı safça bir uyumsuzluk göstermişler, garip bir din ve politika karışımı yaratmışlardır. Hatta Ernst Toller, politik bir edebiyatla dinden esinlenen edebiyat arasında hiçbir fark olmadığını bile savunmuştur.

Ekspresyonist kuşak, tümüyle Birinci Dünya Savaşı tarafından belirlenmiş olmasına karşın, bu savaşın nedenleri ve sonuçları üzerinde durmamış, dokunaklı bir barışçılığı aşamamıştır. Ekspresyonistler tarafından yapılmış bazı akıllı savaş analizleri, bu yargıyı yalanlıyor görünebilir; ancak bu incelemelerden çıkartılan ilerici sonuçlar, aslında gerçek politika ile ilgisi olmayan, bir cennet kurmaya yönelik, anarşist programlardan oluşmuştur. Bu tür atılımlar ise, özellikle 1917-1919 yıllarında, yani Rusya'daki Ekim Devrimi ve Bavyera ayaklanması sırasında yoğunlaşmış; Bavyera'daki başarısızlıkla, Ekspresyonist akımın hızı kesilmeye başlamıştır: Ludwig Rubiner, Leonhard Frank ve Johannes R. Becher komünizmi seçer; Fritz von Unruh ve Ernst Toller de proletarya devriminden tamamen soğur; Hanns Johst ve Arnolt Bronnen, daha o zamandan nasyonal-sosyalizme varacak yola atılır; Georg Kaiser ve Walter Hasenclever ise komedi yazmaya başlar.

Oysa Ekspresyonizm ve Alman Ekspresyonist tiyatrosu, tüm karşıtlıkları, istekleri ve biçimleri ile olağanüstü bunalımlı bir devire tanıklık ederler. Gerçi Ekspresyonist yazarlar bu devrin sorunlarını ciddi bir şekilde incelememiş, bunlara bir çözüm bile aramamışlardır; ancak sorunlar yazdıklarına öylesine işlemiştir ki, bizler için bu eserler zamanlarını en iyi biçimde yansıtan birer aynadır.



OTTO REIGBERT: Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht) için eskiz. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Münih, Kammerspiele, 1922)



OTTO REIGBERT: Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)inden bir sahne. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Münih, Kammerspiele, 1922)

BRECHT Bertolt (Augsburg, 10.2.1898-Berlin, 14.8.1956). Ailesi Bavyeralıydı, babası Augsburg'da bir kâğıt fabrikası yönetiyordu. Brecht liseyi bu şehirde okudu ve daha 1914'de şiirleri bölgesel bir gazetede yayınlanmaya başladı. Savaş patladığında, önce her vatansever gibi tepki gösterdiyse de, sonradan barışseverlere katıldı. Brecht, ailesinin yaşadığı burjuva dünyasından uzak durarak, aralarında Caspar Neher'in de bulunduğu arkadaşlarıyla kendince bir yaşam sürüyordu. 1917'de Münih'de tıp öğrenimine başladı. 1918'de Wedekind anısına özel bir tören düzenledi. Bu arada *Baal*'e ilk biçimini veriyordu. 1919'larda Brecht, bir taraftan öğrenimini sürdürürken, bir taraftan da edebi çevrelerle ilişki içine girdi. Lion Feuchtwanger ile dostluk kurdu; sonradan *Gece Çalınan Trampetler* olarak adlandıracağı *Spartaküs*'ü yazdı. Augsburg'da *Volkswille* sosyalist gazetesi için tiyatro eleştirileri hazırladı, Münich'de Karl Valentin ile sahneye çıktı. 1921'de *Kentlerin Fundalıklarında* (Im Dickicht der Stadte) oyununu yazmaya başladı. 1922'de Berlin'e yerleşmeyi düşündü; Arnolt Bronnen'le tanıştı; aynı yıl *Gece Çalınan Trampetler*'in (Trommeln in der Nacht) ilk temsili Münich'de verildi. Herbert Ihering onu bu eseri için Kleist ödülüne layık gördü.

Bu olaydan sonra Brecht'in yayınladığı çok sayıda yeni oyun hemen sahnelendi. 1924'de, Brecht Berlin'e yerleşti ve Zuckmayer'in işbirliğinde Deutsches Theater'de çalışmaya başlayarak tiyatro yazarlığını meslek olarak seçti. O sıralarda üzerinde çalıştığı *İnsan İnsandır* (Mann ist Mann) Ekspresyonist sayılabilecek son eseri idi. *Karar*'ın (Die Massnahme) 1930'da Berlin'de ilk kez oynandığı günden başlayarak, Brecht'in devrimci marksist bir ülkü doğrultusunda (belli bir) tavır takındığı açıkça görüldü. Sansür ile ilk güçlükleri 1932'de başladı, 1933'de eserlerinin oynanması yasaklandı. Reichstag yangınından sonra, Brecht ailesi ile (1928'de Helene Weigel ile evlenmişti) Almanya'dan ayrıldı. Prag ve Viyana'dan geçerek Zürih'e geldi, oradan da Danimarka'ya gitti. Orada, eserlerini faşizme karşı bir savaşım aracı olarak kullanmaya çalıştı. İngiltere'ye, Rusya'ya yolculuklar yaptı, 1935'de, Paris'de toplanan Uluslararası Yazarlar Kongresinde bir konuşma yaptı. Savaş olasılığı karşısında, Danimarka'dan İsveç'e, oradan Finlandiya'ya geçti; en sonunda, 1941'de ABD'ye gitti, 1947'de ABD'den ayrılıp Zürih'e geldi.

Batı Almanya'ya girişi yasaklandığından, bir Çek pasaportu ile Prag'dan geçerek Doğu Almanya'ya gitti. Orada, önce Deutsches Theater'de kendi eserlerini sahneye koydu; 1949'da da, (önceleri Deutsches Theater bünyesinde çalışan) Der Berliner Ensemble grubunu kurdu. Sonradan Avusturya vatandaşlığına kabul edilmiş olmasına karşın, yaşamının sonuna (1956) dek sahneye koyucu, kuramcı, oyun yazarı ve "öğretici" olarak, dünya çapında üne kavuşturduğu Der Berliner Ensemble'yi yönetti. Brecht, siyasal ve toplumsal değişiklikleri dikkatle izleyen, bir amaç için hem kafaca hem somut bir biçimde uğraş veren, buna karşılık günlük siyasal olaylardan çok, büyük düşünce akımları ile ilgilenen



BERTOLD BRECHT: *Baal*. Sahneye koyan: Brecht ve Homolka, Dekor: Caspar Neher (Deutches Theater, Berlin. 1926)

ender yazarlardandır. Bunlar arasında *Baal*, yapısı ve dili yönünden Ekspresyonizmin etkisinin en çok hissedildiği oyunu olarak görülse de, bu eserin Ekspresyonist oyunun zayıf yönlerine ve idealizmine karşı olan saldırıları, onun daha çok bu akımın eleştirisini yapan bir oyun olduğunu gösterir. Brecht *Baal*'i 1918'de yazmıştır; ama oyunun içeriği kendi özel yaşamı ile ilgili sayılmaz. Eserde hovardaca bir yaşam süren bir şairin ve arkadaşlarının başlarından geçenler gösterilir; hem olayların dış dekorunu oluşturan, hem de kişinin iç dünyasını yansıtan doğa, coşkulu ve dokunaklı sözlerle övülür; burjuvalara karşı olan ve topluma uymayan her şey burada karanlık bir romantizme gömülür. Bu oyunun sahneye aktarılmasında eskiden beri karşılaşılan zorluklar, canlı bir tablo sergilemek zorunluluğundan kaynaklanır; piyes işte bu yönüyle Ekspresyonizme yakındır zaten. Ancak bu görünüşe aldanmamalıdır: Ekspresyonizm burada aşılmıştır. *Baal*'in yaratılış nedeni, aslında Johst'un *Yalnız İnsan* (Einsamer) adlı oyununun bir taşlamasını yapmaktır. Bu eser, Brecht'in Ekspresyonizmle karşılaşmasını ve aynı zamanda onu aşmasını belgeler. İçki, aşk, vefasızlık, erotizm,

topluma aykırı güçler, güzellik ve acımasızlığın tanımlandığı bu oyunu, yazar sonradan sağduyudan yoksun olarak nitelemiş, oyunla arasına "saygılı" bir mesafe koymak istemiştir.

BRONNEN Arnolt (Viyana, 19.8.1895-Berlin, 12.10.1959). Viyana'lı bir burjuva ailesinden, evlilik dışı bir ilişki sonucu dünyaya geldi. Son-



ARNOLT BRONNEN: *Portre*

radan lise öğretmeni ve oyun yazarı Ferdinand Bronnen tarafından oğlu olarak tanındı. Gustav Wyneken'in *Başlangıç* (Der Anfang) dergisinin ve Wedekind'in genç Bronnen üzerinde büyük etkisi oldu. "Bağımsız gençlik" sloganı ona esin kaynağıydı İlk eserleri, Natüralizm ve Viyana bölgesel edebiyatı ışığında yazılmıştı. Bronnen, Ekspresyonizm ile tanışmasını *Die Aktion* dergisi müdürü Franz Pfemfert'in dikkatli ilgisine borçludur. Daha lisedeyken, 1912'de, *Gençliğe Hak* (Das Recht auf Jugend) adlı bir piyes yazmıştı, bu oyun *Baba Katili*'nin (Vatermord) çekirdeğini oluşturdu, bunun da ardından *Gençliğin Doğuşu* (Die Geburt der Jugend) geldi.

Bronnen, 1918'de İtalya'da, tutsaklığı sırasında tek perdelik *Tanrı'ya Saldırı* (Sturm gegen Gott) adlı oyununu yazmış, ancak bu oyunu daha sonraları yakmıştır. *Tanrı'ya Saldırı*, Birinci Dünya Savaşının kıyım ortamında askerin içinde bulunduğu kargaşaydı: saldırı, İsa'nın görünmesiyle yatışıyordu. Burada savaş, Ekspresyonist bakış açısından anlatılıyordu; ancak yazar Ekspresyonizmden kopmaya başlamıştı. Bu uzaklaşma, gene tutsaklığı sırasında yazdığı ve skandallara neden olan *Aşırılık* (Exzesse) ile belirginleşti. Bundan sonra Bronnen natüralist bir anlatım yolu seçti ve serserileri, cinsel ve devrimci kargaşaları, savaş sonrası ortamıyla kenti konu olarak aldı. 1913'de yazdığı *Baba Katili*'ni sahnelemesi için 1922'de Brecht ile ilişki kurdu. Ancak Brecht anlatım biçimi konusunda oyuncularla (Agnes Straub ve Heinrich George) anlaşamadığı için bu işten vazgeçti. İlk temsil, 24 Nisan 1922'de Frankfurt Schauspielhaus'da verildi. Sorge ve Hasenclever'in baba-oğul anlaşmazlığı üzerine yazdıkları oyunlarla karşılaştırınca, bu oyun en katıksız olanıdır. Bu özelliği biçim açısından da geçerlidir; öyle ki, lise öğrencisi Walter Fessel'in cinayetinin ne toplumsal ne de yapıcı bir gerekçeye dayandığı, bunun sadece ruhsal bir kuruntunun dışavurumu olduğu savunulabilir. Ancak, Bronnen'in çalışmasını diğer yazarlar kadar biyografik verilere dayandırmadığı göz önüne alınırsa, bu savın yalnız kısmen doğru olduğu ortaya çıkar. Burada biçimsel yaratıcılık ön plana çıkmıştır: dolayısıyla, oyun hem yapıcıdır, hem de toplumsal bir nedeni vardır. *Baba Katili*'nde, yaşamak için yeterli alanı olmayan bir aile çıkartılır karşımıza: yazar İgnaz Fessel'in evinde, yürümek, ayakta durmak, hatta yatmak veya nefes almak ve doğal hareket etmek olanaksızdır. Walter Fessel, babasıyla aynı masada çalışır, anne dikiş dikerek hayatını kazanır, küçük kardeş terbiyesizdir, saldırgandır. Walter, sürekli olarak anne ve babasının cinsel yaşamına tanık olur. Bu, onu bir arkadaşıyla eşcinsel ilişkiye iter, annesinin kendisine karşı olan şehvetli davranışlarına ters tepki göstermesine neden olur. Küçük burjuva tutkularının esiri, alkolik ve kaba bir babanın despotizmine, Walter, cinayetle karşılık verir. Annesi onu eskisinden çok arzuladığını belli edince, Walter patlar ve suçlayıcı sözler sıralayarak koşulları belirsiz bir özgürlük uğruna evden ayrılır. Ancak bu arada meydana gelen oyunun, coşkulu ve karmaşık ütopyalardan ve "Ben"in monolog halindeki açıklamalarından arınması güçlü ve yeni görünmektedir.

Bronnen o zamana kadar Berlin'de, Wertheim'de görevli olarak çalışıyordu. *Aşırılık* onu özgür kıldı. Bundan sonra, eski bir piyesi olan *İhanet*'i (Verrat) *Sillan'da Kargaşa* adı altında yeniden yazdı; 1924'de savaş konulu ve bir halk türküsü biçiminde bir piyes verdi: *Die Katalau-*

nische Schlacht. Doğu Kutbuna Seyyahat'te (Ostpolzug, 1925) bazen kral, bazen bilgin olarak Alexandre, tek kişilik bir dramın kahramanıdır; sonunda iki kişiliğin özdeşleşmesiyle karşı konulmaz ölüm yenilir ve Alexandre'nin gücünü sonsuz kılar. *Ren'li Asiler* (Die reinischen Rebellen, 1924) piyesi ve *Onarımlar* (Reparationen, 1926) komedisi, Bronnen'in hep ayrıcalık tanıdığı bir konuyu, ulusal karşı koyma politikasını işler. Bronnen öykü ve romanlar da yazmıştı. Aşırı sağ akımlara ilgi gösterip nasyonal -sosyalist partiye yazıldı. Üçüncü Reich döneminde, 1935'de, Radyo'da oyun yazarı olan Tucholsky onu "solculukta başarısız olup faşist kılığına girmiş biri" olarak tanımlayınca, başı radyo yönetimi ile derde girdi ve işinden oldu. Napolyon'u konu aldığı *N* (1935) dramında Bronnen, bu kişiliğin şiddet yönetimini eleştirdi. Ari soyundan geldiğini belgeleyemediği için, Reich'ın yazarlar Derneği onu üyelikten çıkardı. Ancak "yukarıdan" gelen bir kararname ile gerçek bir Ari olduğu bildirildi ve Bronnen'in hayatı böylece kurtuldu. Bunun üzerine Bronnen, siyasi yönden tamamen değişti: komünizmi benimsedi ve Demokratik Alman Cumhuriyetine yerleşti. 1954'de yaşamını kendine karşı yöneltilmiş bir dava oturumundaymış gibi kaleme aldı: *Arnolt Bronnen İfade Veriyor* (Arnolt Bronnen gibt zu Protokol). Daha önce anılan oyunlarından başka, *Michael Kohlhaas* (1929) ve *Gloriana ve Kıyamet Günü*nü (Gloriana, Die jüngste Nacht) saymak gerekir.

GOERING Reinhard (Schloss Bieberstein, 23.6. 1887-Jena, 14.11.1936). Şanssız bir soydan geliyordu: ailesinde kalıtımsal bir ruhsal rahatsızlık vardı. Anne ve babası intihar etmişlerdi. Jena, Berlin, Münih, Paris ve Bonn'da tıp öğretimini sürdürdü; askeri hekim olarak göreve başladı; ancak vereme yakalandı ve savaşın ilanından kısa bir süre sonra Devos'a gidip birkaç yıl boyunca tedavi görmesi gerekti. Burada yazdığı ilk dramı, *Deniz Savaşı* (Seeschlacht) ile Kleist ödülünü aldı. Eser ilk kez 10 Şubat 1918 günü, Dresden'de Königliches Schauspielhaus'da sergilendi ve büyük bir skandala neden oldu. Aynı yıl Berlin'de Max Reinhardt tarafından sahnelenmesi piyese başarı sağladı.

Ekspresyonist oyunun başlıca öğesi, bazı düşünceleri açıkça dile getirmesiydi. Bu da onun zaman tanımayan bir tiyatro sanatı oluşturmasını engelledi. Bu tutum, özellikle Birinci Dünya Savaşı ve barışçılığa yönelim sırasında belirlendi: Sanatı tehlikeye sokan çok yakın olaylardan kaçmak isterken, yanlış yollara sapılarak güncellikten uzaklaşıldı, herşey tarihselleştirildi ve tiyatroda mitler yaratıldı. İşte Goering'in *Deniz Savaşı* bu konuda ayrıcalık göstermesi bakımından dikkate değer. Birçok yazar bu eseri devrim konulu Ekspresyonist oyunlar arasında sayarlar. Bu yüzeysel yargı, piyeste bir isyancının bulunmasından kaynaklanmaktadır. Oysa eserde ne ayaklanma vardır ne devrimci bir program; herhangi bir politik eğilim bile göze çarpmaz. Burada, gerçek bir olay bir trajedi olarak aktarılmıştır.

Bu deniz savaşı 31 Mayıs 1916'da olmuştu. Göering de eserini 1917'de yazdı. Yedi denizci bir kruvazörün top tarctinde savaşa gitmektedir. Seyirci onların konuşmalarına, anılarına, davranışlarına ayrıca savaşa ve ölüme tanık olur. Gerçek anlamda bir olay yoktur; ancak olağan dışı bir durum oyunun bütünlüğünü sağlar. Eserin gücü, önce, dünyadan kopukluk hissi veren bu tarette kapalı denizcilerin durumundan kaynaklanmaktadır. Denizciler kendilerini dev bir çarkın küçük birer parçası olarak görmektedir. Kaçınılmaz, antik anlamda trajik bir konumdadırlar. Gocring, acı çığlıkları ve yakınmalarla bu antik öğeyi biçim açısından da değerlendirir. Tekrarlanan yakınmalar, denizcilerin dışardan gelen yazgıya yanıtlarıdır. Bu yedi kişinin hiçbir girişimde bulunma olanakları kalmamıştır; artık özverilerinin anlamı üzerinde düşünmekten başka yapabilecekleri bir şey yoktur. Bunlardan isyankâr olanı, savaşın anlamsızlığı hakkındaki görüşlerini inandırıcı bir biçimde savunamaz olmuştur. Ona hesap soracak zaman olmadan, savaş başlamıştır bile: "O daha bir şey yapmadı; ama herşey onun sırtında".

Goering bu savaş temasını kişisel bir kahramanlık oyunu yazmak için değil, bir işlev taşıyıcısı olan oyuncularının müzikal ve soyut şekilde bir düşünceye bağımlı olduğu, Ekspresyonist bir oyun yaratmak için kullanmıştır. Kurtuluş yolu bulunmayan bir durumu oyunda biçimlendirmek düşüncesi ise öncelikle trajiktir. Denizciler gaz maskelerini takıp insana benzemekten çıktıklarında, ölümle savaştıkları sırada, durum korkunçlaşacak, hatta gerilimin doruk noktasına varacaktır. Gelişmeler savaştan değil, kruvazörün yapısından kaynaklanır.

Deniz Savaşı'ndan sonra Goering 1919'da *Scapa Flow*'u yazdı. Piyes Alman ve İngiliz kumandanlık gemilerinde geçer. Bir yanda yakınmalar, savaşın neden olduğu acılar, başka bir yanda da zafer söylevleri. Ekspresyonist dramın yerini burada dramatik bir tablo alır. *Birinci* (Das Erste, 1917) adlı eser, Ekspresyonizmi aşan, simgesel ve simgeci çizgiler taşır: ortaçağ-

da, asi ve egosantrik bir rahip, toplumsal ve ahlaksal açıdan ona karşı birleşen topluma yenik düşer. *İkinci* (Der Zweite, 1919) ise iki çift arasında geçen bir trajedidir. *Kurtarıcılar* (Die Retter, 1919) bir çiftin aşkı karşısında, bilinçli bir teketmenin yaşama bir anlam verebileceğini anlayan iki yaşlı insanı sahneler. Karl Otten'e göre burada Samuel Beckett'e öncülük edebilecek unsurlar vardır.

Kaptan Scott'un Kuzey Kutup Seferi'nde (Die Südpolexpedition des Kapitän Scott, 1929) Scott' la Amundsen arasındaki kutba doğru olan yarış, olayları vurgulayan bir koro tarafından temsil edilir. Goering'e ikinci kez Kleist ödülünü getiren bu eser, Yeni Nesnecilik'in izinde, oyun biçiminde bir röportaj izlenimi verir. Goering'in bunalımları, onu hastalık ve ameliyatlardan sonra bir çıkmaza sürükledi: Yazar, 1936'da intihar etti.

HASENCLEVER Walter (Aix-la-Chapelle, 8.7. 1890-Les Milles, 21.6.1940). Çocukluğunu ve lise çağını en çok etkileyen iki unsur, sert ve tutucu bir doktor olan babasıyla anlaşmazlıkları ve daha erken yaşta edebiyata ve yeni düşüncelere duyduğu ilgidir. Oxford ve Lozan'da hukuk öğrenimi gördü; ancak daha önceki öğrenimi sırasında da olduğu gibi, burada da yalnız edebiyat, felsefe ve tarihle uğraştı. 1909'da yazdığı *Nirvana* yaşamın bir eleştirisidir.

Hasenclever öğrenimini Leipzig'de sürdürürdü. Burada Kurt Pinthus, Ernst Rowohlt, Kurt Wolff, Franz Werfel ile arkadaşlık kurdu ve Ekspresyonizmin çekirdeğini oluşturan Leipzig, edebiyat çevresine girdi. 1913'de *Bitmeyen Konuşma*'yı (Das unendliche Gespräch), 1914'de de ona Kleist ödülünü kazandıran *Oğul*'u (Der Sohn) yayınladı.

Bu eser Sorge'nin *Dilenci* (Der Bettler)sinden önce, Prag'da, Deutsches Landestheater'de sahnelendi (30 Eylül 1916). Bunun içindir ki *Oğul*, uzun süre ilk Ekspresyonist oyun olarak gösterildi. Bu kronolojik açıdan yanlıştır; ancak gerçek bir Ekspresyonist oyun olması yönünden doğru sayılabilir. Sorge'nin daha ilk oyunu onun Ekspresyonist tiyatroyu aşacağını gösteriyordu. Hasenclever'in kahramanı olan oğul yirmi yaşındadır. Babası tarafından hapis tutulmakta,



WALTER HASENCLEVER: *Portre.*



OSKAR KOKOSCHKA: *Walter Hasenclever'in Portresi.* 1918

bir mürebbiye tarafından yetiştirilmektedir. Ona yaşamın vereceği deneylerin yerini edebiyat tutar, bir yerde onu intihardan kurtaran da budur. Arkadaşının kişiliğinde, Strinberg'in bilinmeyen kişisini ve Wedekind'in maskeli adamını buluruz. Bu arkadaş yaşamı simgeler. Oğul babasından coşkulu ve hayati isteklerde bulunmaktadır. Özgürlük ister ama, bu onun için okul yerine sefa dolu bir yaşam, kadınlar ve şampanya anlamına gelmektedir. Baba oğlunun bu isteklerine bir tokatla karşılık verir. Arkadaşı oğulu baştan

çıkarır ve onu "Büyük Yosma" ile karşılaşacağı "neşeyi koruma yararına bir şölene" sürükler. Baba yine görünür, ancak bu kez, oğul kırbaca tabancayla cevap verir ve dolaylı olarak cinayet işlemiş olur. Annesiz büyümüş olan genç adam, bir genç kızın ona karşı duyduğu gerçek aşkın değerini çok geç anlar. Genç kızın vedası oyunun sonunu belirler.

Bu eser, gerçekçi bir psikolojiden uzak kalır, değişik güçleri birbirlerine karşı harekete geçirir. Hekim olduğu ve oğlunun geleceğiyle gerçekten ilgilendiği bilinmekle birlikte, babanın toplumsal konumu belirtilmemiştir. Hatalı tutumu, aslında sadizmden değil, burjuvazinin dar kafalılık yüzünden kötülüğe varan yanlış tutumundan ileri gelir. Oğulun başkaldırısı göz alıcıdır; eser tiyatroya Sorge'nin *Dilenci*'sinden daha uygundur; ancak içerdiği düşüncelerin çokluğu onu ağırlaştırır.

1915'de Hasenclever askere alındı; önce Gand posta sansüründe çevirmen olarak, sonra da Doğu cephesinde Mackensen'in ordusunun haberci suvari erliğinde (Galiçya ve Makedonya'da) görevlendirildi. *Kurtarıcı* (Der Retter) ve savaşı yeren trajedisi *Antigone*, 1916-1917 yıllarında Dresden'de bir sanatoryumda yazıldı. 1917'den 1924'e kadar genellikle Dresdena ve Berlin'de yaşadı. *İnsanlar* (Die Menschen) adlı oyunu, Ekspresyonist döneminin sonunu belirler. Bundan sonra gizemci bir döneme girdi ve Swedenborg ile ilgilendi. *Öbür Dünya* (Jenseits) ve *Gobseck* adlı oyunları ile *Veba* (Die Pest) filmi gizemciliğini yansıtır. 1924'de bir Berlin gazetesi olan *8-Uhr-Blatt*'ın muhabirliğini yapmak üzere Paris'e gitti.

Hasenclever burada komedi türüne doğru kaydı. *Cinayet* (Mord, 1925) adlı oyunu bu yönde bir geçiş eseridir. Bunu 1929'da *Kibar Bir Bey* (Ein besserer Herr) ve *Nikâhlar Gökte Kıyılır* (Ehen werden im Himmel geschlossen) komedileri izledi. Aynı yıl Berlin'e yerleşti; Avrupa ülkelerine ve Cezayir'e yolculuklar yaptı. 1930'da ise *Napolyon Araya Giriyor* (Napoléon greift ein) adlı komedi yayınlandı. 1933'den 1940'a kadar, Hasenclever sürgünde yaşadı: genellikle Côte d'Azur'de oturuyor, Londra'ya sık sık yolculuklar yapıyordu. Bu arada *Evlilik Güldürüsü* (Ehekomödie) ve *Münchhausen* adlı oyunlarını yazdı. 1937'de Floransa'daki topraklarına yerleşti; ancak 1938'de tutuklanınca Londra'ya kaçtı, oradan da Côte d'Azur'e döndü. *Asurlarda Çatışma* (Konflikt in Assyrien) adlı güldürüsünü yazdı. 1939'da iki kez Antibes'de ve Mayıs ayında des Milles kampında gözaltına alındı. Burada, 20 Haziran'da zehir içti ve ertesi gün öldü.

Hasenclever burada saydıklarımızdan çok daha fazla tiyatro eseri yazmıştır; anılan eserler yalnız yaşamında veya sanatındaki dönüm noktalarını belirleyenlerdir. Kendi yaşamı ile ilgili birçok yazısı ve *Yanılgı ve Tutku* (Irrtum und Leidenschaft) romanı gelişmelerine ışık tutar.



HANNS JOHST: *Portre.*

JOHST Hanns (Saksonya, 8.7.1890). Birçok otobiyografya taslağı ve *Başlangıç* (Der Anfang) adlı romanı, uzun ve hüzünlü gelişmesini yansıtır. On yedi yaşında Bodelschwingh yakınlarında hastabakıcılığa başlar; önce misyoner, sonra hekim olmak ister. Viyana, Münih, Leipzig ve Berlin'de yaşamını sürdürür; tıp, felsefe ve sanat tarihi öğrenimi görür ve aktör olur. 1914'de gönüllü olarak askere gider. Üçüncü Reich sırasında Yazarlar Derneği başkanlığı ve kısa bir süre Berlin Şehir tiyatrosunun yöneticiliğini yapar. 1935'e kadar edebiyat piyasasını yayınlarıyla boğan Johst, bu tarihten, bir roman yayınladığı 1955'e kadar hiçbir şey yazmaz. İkinci Dünya Savaşından sonra Bavyera'ya yerleşir.

Natüralizmden Ekspresyonizme geçişi ile kuramsal açıdan desteklediği nasyonal-sosyalizme doğru ilerlemesi, aynı özdekçilikten kurtulup us dışı boyutlara ulaşmak çabasından kaynaklanır. Johst, Ekspresyonizm akımı içinde ve sonraları en başarılı oyun yazarlarından biri olmuştur. Pek özelliği olmayan sınırlı Ekspresyonizminden çok, tiyatro eserleri dini ve milliyetçi inancıyla biçimlenmiştir.

Genç Adam'ın (Der junge Mensch) ilk temsili 13 Mart 1919'da Hamburg'un Thalia-Theater'inde verildi. Bu, düzyazıyla hazırlanmış "coşku-

lu bir senaryodur". Sağlam bir düzene bağlı olmayan altı-yedi tablo, yaşam koşullarını değiştirmek isteyen temiz bir gencin gelişmesini gösterir. Bu insanları değiştirme programı, "ruhun başkaldırısı" olarak nitelenir. Aile ve eğitimciler bu gence karşı olan ödevlerini yerine getirememişlerdir: okuldan kovulur, hapse atılır ve tekrar uçsuz bucaksız dünyaya salıverilir; ancak hiçbir zaman gerçek anlamda insanlar bulamaz. Öğrenci odası, genelev, gar, psikiyatri kliniği, otel ve hastane, çok özlediği ölüme giden yoldaki durakları olur. Ölen genç —burada Wedekind'in *Baharın Uyanışı*'nın (Frühlingserwachen) etkisi vardır— yetişkin bir adam olduğunda, mezarlığın duvarlarından atlayıp özgürlüğe ve yeni bir yaşama doğru koşar. "Ruh, bireyin, kişiliğin içinde başkaldırır. Ancak, kitlelerin yardımının ve kendi katkısının gerekli olduğu eylem ile karşı karşıya geldiğinde, ruh hep harekete geçirdiği güçleri zaptedemeyen büyücü çırağına dönüşür". Johst bu cümleleri 1928'de yazmıştı. Eğer bu sözleri 1916'da söylemiş olsaydı, bir peygamber sayılabilirdi. Aslında, Johst'un yadsınamaz tiyatro yeteneği, daima belli bir amacın emrinde gelişmiştir. *Genç Adam*, *Yalnız İnsan* (Einsame, 1917) ve *Kral*'dan (Der König, 1920) oluşan ve Ekspresyonizmle yalnız yüzeysel bir ilişkisi olan bir üçlünün ilk bölümüdür. Ekspresyonizmin doğuşunda bu akımın bir uydusu olan Johst, daha sonra Üçüncü Reich'in yandaşı olmuştur.

KAİSER Georg (Magdeburg, 25.11.1878-Ascona, 4.5.1945). Anne ve babası köylü kökenliydi; babası bir sigorta acentasında memurluk yapıyordu. 1894'de isyan edip okuldan ayrıldı. Burjuvalara karşı kültürel derneklerde çalışmaya ve yazmaya başladı. Birkaç hafta bir kitapçıda çıraklık yaptı; sonra bir ithalat-ihracat işine atıldı. Platon ve Nietzsche'yi okudu, viyolonsel çaldı ve değişik kulüplerde futbol oynadı. 1898'de yükleyicilik yapmak üzere Güney Amerika'ya gitti; sonra da Buenos Aires'de, A.E.G.'de (Genel Elektrik Kurumu) memur olarak çalıştı. Schopenhauer ve Dostoyevski'yi okudu, Wagner'e hayran kaldı; atla yaptığı uzun yolculuklarla bulunduğu ülkeyi tanıdı, sıtmaya yakalandı. Afrika, İspanya ve İtalya'da belli süreler kalarak Almanya'ya döndü. Sık sık ev değiştirmesinden de anlaşılacağı gibi, Avrupa'ya yeniden alışması zor oldu.



GEORG KAİSER: *Cehennem, Yol, Toprak* (Hölle, Weg, Erde). Sahneye koyan: Viktor Barnowsky. Dekor: Cesar Klein (Lessing Theater, Berlin 1920)

İlk önemli çalışma devresi, Ekspresyonist akımın başlangıcına rastlar. 1908'den 1918'e kadar Seeheim ve Weimar'da oturdu. 1914'de sağlığı nedeniyle askere alınmadıysa da bir süre Kızıl

Haç'da çalıştı. İlk yayınlarını kendi hesabına yaptırdı. 1911'den sonra Fischer yayınevi onunla ilgilenmeye başladı. 1915'de ilk oyunu *Öğrenci Vehgesack Olayı* (Der Fall des Schülers Vehgesack) Viyana'da Neue Bühne'de temsil edildi. 1916'da İtalya'da tanıştığı Gustav Landauer, ona tiyatro yöncticisi Arthur Hellmer'in desteğini sağladı. Hellmer 1917'de, Frankfurt'ta, Kaiser'ın ilk büyük başarısı olan *Calais'nin Burjuvaları*'nı (Die Bürger von Calais) sahneye koydu.

1918'de parasal zorluklarla karşı karşıya kaldı. Ünlü bir davada, burjuva törelerine aykırı düşen "dâhicesine" yaşayışı savundu. Aleyhine sonuçlanan bu dava ailesinin yıkımına neden oldu. Bundan sonra, 1921'den 1933'e, ikinci büyük çalışma devresine girdi. Eserleri bütün dünya sahnelerinde sergilendi; önemli yazar ve tiyatro adamları ile tanıştı; yabancı ülkelere yolculuklar yaptı. Weimar Cumhuriyeti'nin ve Nazi diktatörlüğünün gelişmeleri karşısında antifaşist ve sosyalizm taraftarı bir tutum benimsedi. 1933'de ona karşı siyasi bir kampanya başlatıldı: eserlerinin yayınlanması ve sahnelenmesi yasaklandı; Prusya sanat akademisinden çıkartıldı, kitapları yakıldı. Bunun üzerine Kaiser, faşizmi yeren yazılar hazırladı; bunlar da Berlin'deki Siemens fabrikası işçileri tarafından dağıtıldı. Kaiser Gestapo'dan kaçmak için önce Amsterdam'a sonra da İsviçre'ye yerleşti. Burada da işi kolay değildi, devamlı yer değiştirmek zorundaydı; ABD'ye giriş vizesi elde etmeye uğraştı; ama başaramadı. Oyunlarının dışında şiirler, romanlar ve film özetleri yazmış, 1941'den başlayarak İncil'den alınma konulara ve Yunan oyunlarına doğru yönelmiştir. Ancak gitgide büyüyen bir tedirginliğin esiri olmuş ve 1945'de Ascona'da ölmüştür.

Kaiser, Hitler karşıtı ve sosyalist olmakla birlikte marksist değildi. O daha çok Schopenhauer felsefesinin yandaşıydı. Sosyalist ve insancıl tutumu ile aşırı öznelciliği arasında bir uyuşmazlık vardı ki, bu da onu Alman Ekspresyonistlerinin ruh durumunun belirgin bir örneği yapıyordu. Ancak Kaiser'in önemi ve eserleri, Ekspresyonizmin sınırlarının çok ötesine taşmıştı. 1917'den 1933'e dek yazdığı "güncel piyeslerle" sansasyon ve skandal yaratan bir yazar oldu; bununla birlikte, biyografyasındaki üsluba bakılırsa, karmaşık aldatmacalardan da hoşlanıyordu. Gerçeklerden hep uzak kalan bu yazar, yavaş yavaş klasik temaların ve biçimin çekiciliğine kapıldı ve bu bir boyun eğişle sonuçlandı. Kabarık sayıdaki eserleriyle etkisini bugüne kadar sürdürdü. Ona karşı büyük saygı duyan Brecht ile arasından tüm Alman edebiyatını ikiye ayıran idealist bir çizgi geçer.



GEORG KAISER: J. C. Friedrich çizimi portre. 1930



KARL HEINZ MARTIN: Georg Kaiser'in *Sabahtan Gece Yarısına* (Von Morgens bis Mitternacht) adlı eserinden uyarlanan filmden

Diğer Ekspresyonistlerde de olduğu gibi, Kaiser'in eserlerinde belli bir siyasi tutum biçimlenmez. *Calais'nin Burjuvaları*'nın aşırı duygusallığı kadar, sanayileşmiş toplumlar üzerine bir tartışma açmayı amaçlayan *Gaz* (Gas) gibi piyeslerin gerici ütopyaları da günümüzde garip karşılanır. Böylesine kısa bir yazıda Kaiser'in düşüncelerini ve iddialı yaratıcılığını hakkıyla tanıtmak olanaksızdır. Bununla birlikte, tiyatro anlayışının belirlenmeye başladığı eser olarak *Sabahtan Ge-*

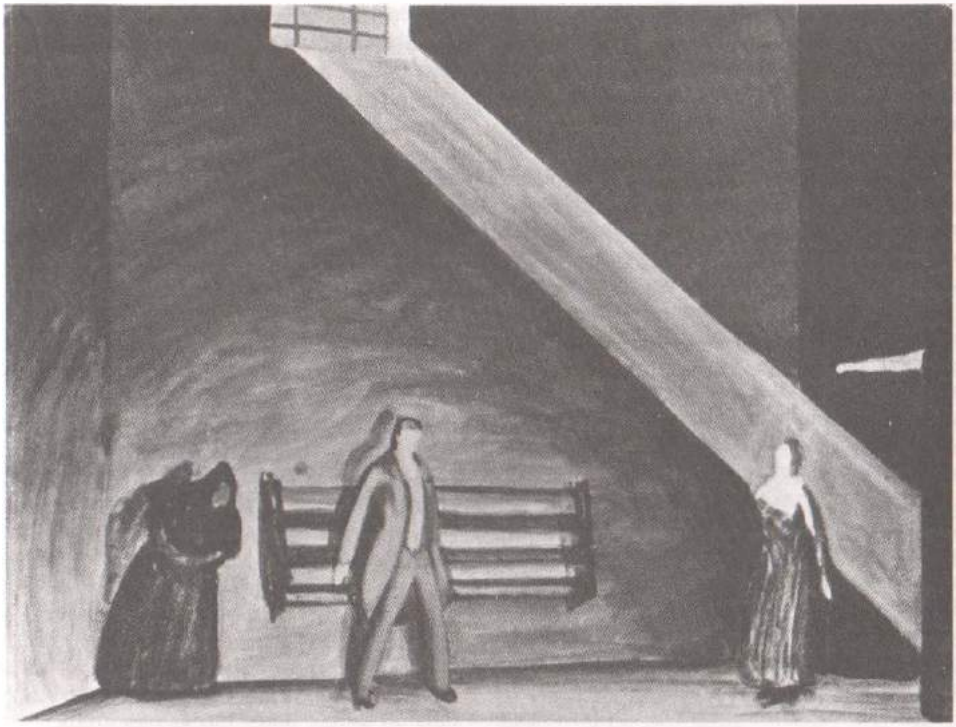
ceyarısına (Von Morgen bis Mitternacht) adlı çalışması örnek olarak gösterilebilir. *Calais'nin Burjuvaları*'nda bugün pek kolay kabul edilmeyecek bir özveri düşüncesi ön plana çıkmıştır. Bu oyun başarısızlığa uğrayan bir yenilenme arayışını sergiler. Gerçek dünyadan nefret eden bir banka veznedarı, durak durak salt coşkuyu arar (bu Ekspresyonist tiyatronun belirgin bir yöntemidir). İçinde yaşadığı dar çevreden kurtulmak için kasadan para çalar; ama hayal kırıklığına uğrar. Ancak işlediği suçtan dolayı geriye dönmesi olanaksızdır. İzini kaybettirmek için karla kaplı (simgesel) bir alanda kaçar, ölümle karşılaşır, onunla boş yere konuşur ve kaçmaya devam eder. Bir tür bisiklet yarışı olan altı gün yarışında büyük para oynar; oysa onun için önemli olan yarış değil, genel "devinim", yaşam, alışılmamış olandır. "Altes"lerinin görünmesiyle halkın azgınlığı birden söner; halkın bu burjuvaca uysallığından tiksinen veznedar, koyduğu parayı geri çeker, softalar arasında kardeşlerini bulmayı umarak, Hıristiyanlığı yaymayı amaçlayan bir Protestan derneğine gider. Veznedar, burada insanların inançlarını açıkça ilan ettiklerini, kendilerini yenilediklerini ve arındıklarını düşünür. O da inancını açıklar ve parasını yoksulların üzerine saçar. Ancak bu paranın hayvanca kapışıldığını görünce tamamen yıkılır; yalnız onu bu insanlarla tanıştıran genç kıza güveni kalmıştır. Oysa bu genç kız polise gidip, zimmetine para geçiren veznedarı yakalamaya yardımcı olacak kişiye vaat edilen ödülü ister. Veznedar beynine bir kurşun sıkarak intihar eder. Burada onun ölümü, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle insanlığı kurtarmasına benzetilmiştir.

Bu oyun salt olanı arayışı konu alan tüm Ekspresyonist oyunlardan çok değişiktir: dinsel simgecilik burada bir eğilimden çok, dinamik bir sahneler dizisinin temelini oluşturan bir tekniktir. Bu sahnelerin ise, insanlığın kurtuluşunu aşırı duygusallıkla anan Ekspresyonistlerden çok, yirmili yıllarla ve Amerikan hayranlığı ile ortak noktaları vardır.

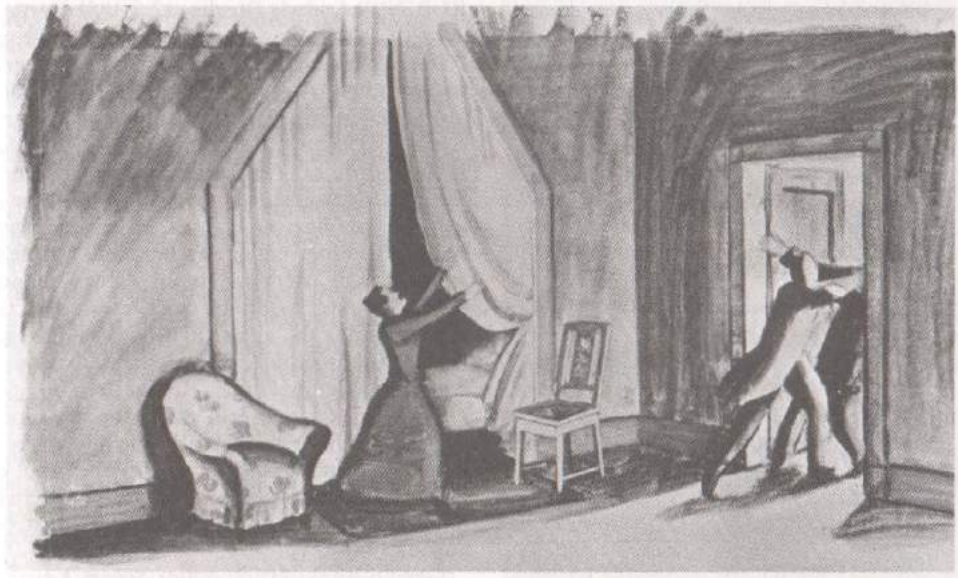
KORNFELD Paul (Prag, 11.12.1889-Polonya, 10.1.1942). 1916'da Frankfurt'a gidip Ekspresyonizm için büyük önem taşıyan Schauspielhaus'un yazar ve sahneye koyucu çevresine katıldı. Bir süre Max Reinhardt'ın yanında, sonra da Damstadt'da oyun yazarlığı yaptı. *Der Beseelte und der psychologische Mensch* adlı yapıtı gibi *Baştan Çıkarma* (Die Verführung) ve *Gök ve Cehennem* (Himmel und Hölle) adlı oyunları da izleyenlere, onun en üstün Ekspresyonist oyun yazarı ola-

PAUL KORNFELD: *Baştan Çıkarma* (Die Verführung)'dan bir sahnede Fr. Brod ve H. Feldhauer. 1918





PAUL KORNFELD: *Baştan Çıkarma* (Die Verführung). F. K. Delavilla'nın eskizi. Sahneye koyan: Gustav Hartung (Frankfurt, 1917)



PAUL KORNFELD: *Baştan Çıkarma* (Die Verführung). F. K. Delavilla'nın eskizi. Sahneye koyan: Gustav Hartung (Frankfurt, 1917)

cağını düşündürtmüştü. Sorge'den daha iyi bir tiyatrocu, Hasenclever, Bronnen ve Johst'dan "daha tinsel" bir yazar olarak görülüyordu. Ancak Kornfeld bu bekleyişe karşılık vermedi ve komedi türüne doğru yönelerek, *Kilian ya da Sarı Gül* (Kilian oder die gelbe Rose) de kendi Ekspresyonizmini alay konusu etti. 1933'de Almanya'dan ayrılarak Prag'a döndü. 1941'de tutuklandı ve 1942'de bir toplama kampında öldürüldü.

Oyunlarının önemi edebiyat açısından çok, tiyatro sanatı açısından incelenmelidir. *Baştan Çıkarma, Gök ve Cehennem* adlı oyunları, Ekspresyonizmin sahnedeki baş yapıtlarıdır.

Baştan Çıkarma ilk kez 8 Aralık 1917 günü Frankfurt Schauspielhaus'da sergilendi. Dramın kahramanı, Hans Ulrich Bitterlich, duyduğu anlaşılmaz özlem ve esinli haliyle Ekspresyonizmin konu aldığı genç adam tipinin çok iyi bir örneğidir. Kelimenin olağan anlamıyla, anlaşılır hiçbir nedene dayanmıyan bir cinayet işler. Kurbanı, Marie Veilchen adında geri zekâlı bir genç kızın nişanlısı olan Joseph'tir. Somut bir nedeni olmayan bu cinayet, Kornfeld'in dramının ruhbilimselliği yadsıyan kuramına uygundur. İşlenen suç, ölenin bayağılığına, ruhsuzluğuna ve maddeciliğine bağlanabilir. Buna karşın, Bitterlich'in "ruhsallığı" vardır: bu da yargıcı ve savcıyı çok etkiler; ikisi de suçlunun kurtulmasını dilemektedir. Bitterlich'in annesi oğulunu bu fırsattan yararlanmaya ikna etmek için çok uğraşır, ama boşuna. Yalnız bir genç kız, Ruth Vogelfrei onu "kandırmayı" başarır ve hapisten çekip çıkarır. Bu kez Bitterlich tüm dünyaya sarılmak, içini dökmek, herkesle kardeşçe geçinmek ister. Bunları uygulamaya çalıştığı bir savaş yıldönümünün kutlandığı bir bayramda, "dünya" onunla alay eder. Ruth'un ağabeyi Wilhelm, kardeşini düzenli burjuva yaşamına geri çekmek istemektedir. Çiftin baba evine gelmesini sağlar ve orada Bitterlich'i zehirler. Annesi ve Ruth onu kurtaramazlar; ancak Bitterlich ölmeden Wilhelm'i intihara ikna eder. Geri zekâlı genç kız Marie Veilchen yeni bir nişanlı bulur. Ruth da Bitterlich'in ardından ölür.

Kornfeld oyunun kurgusunu on dört tabloda öylesine karikatürleştirmiş, gülünçleştirmiştir ki, konuyu özetlemek zor değildir. Ancak sonuçta ortaya çıkan soyutlamalar, zamanın burjuva dünyasının karışıklık ve kokuşmuşluğunu göstermesini engeller: kişiler yeteri kadar gerçek değildir, toplumsal çevre ise belirsiz kalır. Daha önemlisi, Bitterlich ne dramatik ne de mücadeleeidir; düşmanları ise birer tehlikeden çok, birer doğrulayıcıdırlar. Aslında, Bitterlich'in tarafını tutan kişiler daha somuttur; ancak daha da "sınırlanmış" olduklarından yazarın ilgisini çekmezler.



WİLHELM LEHMBRUCK: *Rubiner'in Portresi. Die Aktion*, Nisan 1917

RUBİNER Ludwig (Berlin, 12.7.1881-Berlin, 26.2.1920). Yaşamının büyük kısmı Berlin'de geçti. Pfemfert'in çevresinde oluşan *Die Aktion* grubuna katılmıştı. Rubiner kendisini de siyasi bir şair olarak görüyor ve kişinin toplum içinde erimesi üzerine olan düşüncelerini öylesine şiddetle savunuyordu ki, Pinthus'un *İnsanlığın Alaca Karanlığı* (Menschheitsdämmerung) adlı seçmeleri için bir yazı hazırlayacağına, şu kısa açıklamayı verdi: "Rubiner yaşamının herhangi bir biçimde anlatılmasını istememektedir. Çünkü inanmaktadır ki, yalnız başarıları değil, eserleri ve tarihleri sıralamak da, geçmişin bireyci salon sanatçılarının konumu hakkında yapılan iddialı yanılgıdan kaynaklanmaktadır. Rubiner'e göre, şimdiki ve gelecek zaman için yalnız topluma anonim ve yaratıcı bir biçimde ait olmanın önemi vardır". Dünya devrimi konusunda değişik belgesel eserlerin yayıncılığını yaptı. 1919'da Holitscher ve Karl Heinz Martin ile ilk emekçi tiyatrosunu kurdu.

Geriye bıraktığı tek oyun, *Şiddet Karşıtçıları* (Die Gewaltlosen) kuşkusuz, uzlaşma düşünce-

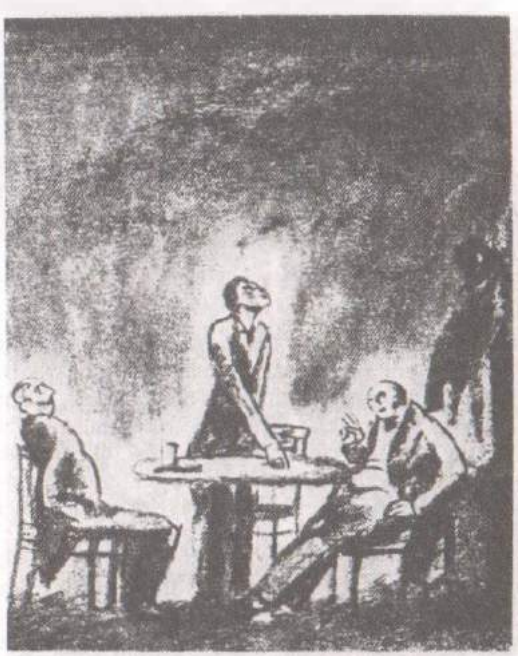
sinden en uzak kalan Ekspresyonist eserdir. Rubiner, siyasi militan tutumunu benimseyerek "sözüm ona saf sanat eseri konusunda herkesin paylaştığı o bayağı görüşe" kesinlikle sırt çevirmiştir. Onu Ekspresyonizme bağlayan şey, onun için siyasi açıdan değer kazanan soyutluk arayışıdır: "Dramın kişileri düşüncelerin temsilcileridirler. Bir düşün eseri ise bir amacı gerçekleşmiş olarak göstererek, zamanının bu amaca ulaşmasına yardımcı olur".

1917'de başlayıp, 1918'de bitirdiği *Şiddet Karşıtları*'nda Rubiner, canlı tablolarla şiddete başvurmayan bir devrimi anlatır. Piyesin kişileri, birçok Ekspresyonist oyunda olduğu gibi "erkek", "kadın", vb.dir. Yazar, baskının bir ayaklanmaya neden olduğu bir toplum sergiler. Yeni düşüncelerin temsilcileri tutuklanır ve yıldırılmaya çalışılır. Ancak baskıyı yarma eylemi şiddete başvurmadan başarılır. Tutsaklar gardiyanları ve müdürü kandırmayı başarırlar. Devrimci ışığın yayıldığı bu şehir, yeni bir toplumun yeri olur. Ancak çok geçmeden çatlaklar, yarıklar ortaya çıkar. Emekçiler arasında kaba bir özdekçilik belirir, baştanımazlık aşırı boyutlara ulaşır. Zulüm ve insan kıyımı yeniden başlar. Burada Rubiner de Toller gibi gerçek gelişmeler betimler; ancak bu arada gerçek dünyanın yerine de yeni bir ütopya kurar; şiddet karşıtçılarının özverisi gerçek bir yeni İnsan'ın doğuşunun ön şartıdır, böylelikle tarih aşılmış olur. Devrim konusunu ele alan oyunların belki de en arısı olan bu eserde de tüm akımın zayıf noktası göze çarpar: ütopya tutkusu, tarihsel gerçeğin yadsınması karşısında somut bir seçenek bulunmayışını unutturamaz.

SORGE Reinhard Johannes (Berlin, 29.1.1892 Ablincourt, 20.7.1916). Babası evliliği sayesinde zenginleşmiş bir belediye müfettişiydi. Henüz genç yaşta akıl hastalığı belirtileri göstermeye başladı ve bir psikiyatri kliniğine yatırıldı. Lise öğrenimine ara vererek, önce bir hırdavatçının yanında, sonra bir bankada çalışmak zorunda kaldı. Babasının ölümünden sonra Jena'ya yerleşti (1909). 1910'da diplomasını elde etmeden liseden ayrıldı; yazar olmak istiyordu. Richard Dehmel ve Nietzsche'nin etkisi altında kaldı. Goethe ikisi arasında bir denge kurmasını sağladı. *Dilenci*'de (Der Bettler) Sorge'nin geleceğinin, din unsurunun ağırlıklı olduğu lirik oyunlar yazarlığında olduğu sezilebilir. Onun için Ekspresyonizm sadece bir başlangıç noktası olmuştur.

Dilenci ilk kez Berlin'in Deutsches Theater' inde, 23 Aralık 1917'de, Genç Almanya topluluğu (Das junge Deutschland) tarafından sergilendi. Bu, Ekspresyonist tiyatronun ilk eserlerinden olan sembolist eğilimli oyunu için Sorge, Kleist ödülünü aldı. Eser, aynı zamanda, Ekspresyonizmin en belirgin özelliklerini taşır. Bir görevin, bir çağrının, bir önsezinin bilinci, yazarı kokuşmuş olarak gördüğü zamanının toplumuna karşı "geleceğin tabloları"nı sahnelemeye yöneltmiştir. Sorge burada savaş öncesi Berlin'inin gerçekçi bir betimlenmesi ile Nietzsche'ye özgü patetik bir anlatımı karıştırır. Oyundaki olay daha başından anlaşılmazdır ve yapay bir biçimde kurulmuştur. Yine Ekspresyonizme özgü bir unsur olarak kişilerin adları yoktur: sahneye, "adamlar", "grup halinde insanlar", "eklenti kişiler", "sessiz kişiler" ve "yazarın gölgeleri" olarak girerler. Prolog ve epiloglu duraklar tekniğine göre hazırlanmış Ekspresyonist bir revü olarak tanımlanabilir. Burada, lirik ve esinli parçalar, ruhbilimsel incelemelerin yerini alır. On sekiz yaşındaki yazarın eserinde gençliğe özgü bir coşku ağır basar: bu da, "yeni bir gençliğin sanatı" olmak isteyen ve başlıca temalarından biri, kuşaklar arasındaki anlaşmazlık olan bir akımın güzel bir örneğidir.

Oyunun Maeterlink'in *Yoksulların Hazinesi*'nden esinlenmiş olan ve Sorge'nin kişisel şiiri *Di-*



REINHARD SORGE: *Dilenci* (Der Bettler). E. Stern'in eskizi

lencilerin Şarkısı'ndan alınan başlığı, "büyük bir çığlığı", "dilenmek ve dua etmek için göğe yollanan bir yakarışı" simgeler. Şair (Sorge'nin kendisi), sanatsever arkadaşından "seçilmişlerin", "açların", "ezilmişlerin" iyileştirilip kutlulaştırılacakları bir tiyatro ister. Bu dilek sonuçsuz kalır; ancak bu arada, şairin ailesel dramı anlatılır: daha perde, ölmekte olan bir dünyayı, hiçliği, boş lafları yansıtan üç kaba sahneyi göstermek üzere açılmadan, babanın deliliğinden söz edildiğini duyarız. Ancak yaşlı dünya, maddenin maddeci dünyası, henüz ölmemiştir. Bunamış bir şehircilik mühendisi elinde bir çocuk trampeti, ve korkunun yerini almıştır. Oğul bir genç kıza bağlanır. Hamile nişanlısı hem yeni biyolojik yaşamın dirimselci ideali, hem de metafizik bir unsur olan yeni İnsan'ı, Mesih'i simgeler. Ancak şair (Sorge'nin kendisi) bir gelecek programıyla somut biçimde ifade edilemiyecek ölçüde dinsel ve evrensel boyutlara ulaşmıştır; öyle ki bu oyunun içinde Ekspresyonist oyun kendini "örnek bir biçimde" yok eder.

STERNHEİM Carl (Leipzig, 1.4.1878-Brüksel, 3.11.1942). Frankfurt'lu olan babası bankacı ve *Hannoverschen Tageblatt* gazetesinin sahibiydi.



CARL STERNHEİM: *Kentsoylu Schippel* (Bürger Schippel)'den bir sahnede Granach ve H. Körber

evin içinde gürültü koparmaktadır. Şeytanları kovup yeni bir dünya kurmayı düşlemektedir. Tanrı'nın mimarı olduğunu öne sürerek, kâğıt üzerine saçmalıklar sıralar ve biten mürekkebi yerine kanını kullanabilmek için tükenmekte olan gücüyle bir kuş öldürür. Oğul, anne ve babasını zehirler: deliliğin babayı eritip bitirdiği gibi, oğluna olan sevgisi de anneyi tüketmiştir. Bu koşullar altında, söz konusu iki kişinin ölümü "acı" değil, "sona erme"dir; öldürme olayı da "cinayet" değildir: olay mitlerle renklendirilmiş, dinsel bir anlama bürünmüştür; salt sevgi, ahlak

Sternheim baba tarafından Heinrich Heine ile akrabaydı. Annesi Leipzig'li Lutherci Protestan bir aileden geliyordu. Yaşamının ilk altı yılı Hanover'de geçti. Sternheim tiyatro ile ilgili ilk izlenimlerini kendi gazetesi için oyun özetleri yazan babası aracılığıyla edindi. Ailesi bir tiyatro sahibi olan amcasının bulunduğu Berlin'e yerleşince, genç Sternheim'ın bu sanat dalıyla olan bağları güçlendi. Sternheim altı ayrı üniversitede hukuk, felsefe, edebiyat ve sanat öğrenimi gördü. Kendisinin söylediğine göre, Heidelberg Üniversitesindeki bir felsefe hocası, Heinrich

Rickert, onun için çok büyük önem taşıdı.

Geçimi iyi olan bir aileden geldiği için Sternheim hep özgür bir yazar yaşantısı sürdürebildi. 1900'de evlendi, Dört yıl sonra da karısından ayrılıp Friburg, Bremen, bir süre de İtalya'da yaşadı. 1906'da boşandı, bu evlilikten olan oğlu Hitler aleyhtarı olduğu için, 1944'de Naziler ta-



CARL STERNHEIM: *Portre.*

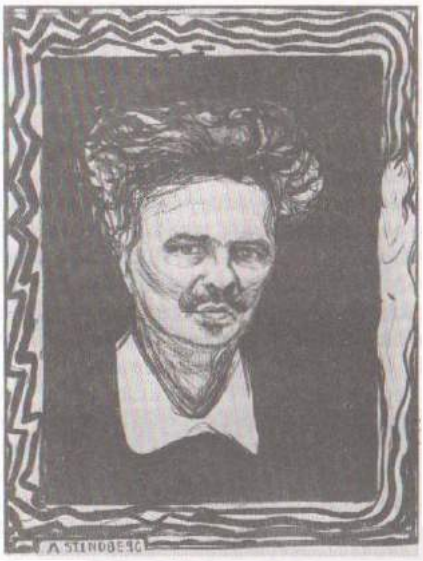
rafından asıldı. 1907'de Sternheim büyük bir sanayicinin kızı olan Thea Bauer ile evlendi. Münih yakınlarında inşa ettirdiği şatonun tiyatrosunda kendi eserlerini sahneledi. Bir süre Pullach'da Belediye başkanlığı yaptı. Franz Blei ile birlikte *Hyperion* dergisini yayımladı. Frank Wedekind, Heinrich Mann, Walter Rathenau ve Max Reinhardt ile ilişki kurdu. Reinhardt, *Kentsoylu Schippel*'i (Bürger Schippel) 1913'deki sahneye koyarak Sternheim'ın oyun yazarı olarak adını kabul ettirmesine çok yardımcı oldu. 1911'de *Pantolon* (Die Hose) ilk kez sahneye kondu. Bu galanın ertesinde, Sternheim yapılan eleştirilere dayanamadığı için şatosunu satıp Belçika'ya yerleşti. Bu tutumu tüm yaşamına örnektir: bir yandan ardından koşup kışkırttığı bir kamuoyuna karşı diğer yandan duyulan aşırı derecede duyarlı tepkiler.

Birinci Dünya Savaşının başladığını Belçika'da öğrendi. 1918'de, sahip olduğu ve ona beylik hakkı veren araziye el kondu. Hollanda üzerinden önce Saint-Moritz'e, sonra Uttwil'e gitti. Enflasyon döneminde bir süre Dresden'de kaldı. 1927'de yeniden boşandı. Kalp hastalığı onu çalışmalarına ara vermeye ve bir süre sanatoryumda kalmaya zorladı. 1929'da Wedekind'in kızı Pamela ile evlendi; ancak bu evliliği de fazla uzun sürmedi. 1942'de Brüksel'de öldü. 1928'e kadar bazı eserleri sert eleştirilere hedef oldularsa da, eserleri Naziler tarafından yasaklandılar ve *Yaşam Öyküm İçinde Savaş Öncesi Avrupa'sı* adlı otobiyografyası da yok edildi.

Oyun yazarı olarak Sternheim ayrıntıya kaçmayan özlü Ekspresyonist üslubuyla ünlüdür. Aslında tam olarak Ekspresyonist sayılmaz. Gerçi bu akımın üslup konusundaki ilkelerini benimsemiş ve bunları geliştirmiştir; ama o hiçbir zaman kendini "başkaldıran neslin" yazarlarından biri olarak görmemiş, Molière geleneğini sürdüren eleştirel komedilerin yazarı olmak istemiştir. Başlıca teması Guillaume II devridir. Bu dönemi sergilemekteki amacı, insanın kendisini kanıtlamasının, ancak vatandaşın topluma uyum sağlamasıyla gerçekleşebileceğini göstermektir. Toplam on bir oyunluk *Burjuvazinin Kahramanca Yaşamı* (Bürgerliches Heldenleben) dizisinde Sternheim soğuk bir biçimde bu gelişmeyi inceler. *Pantolon*, *Züppe* (Der Snob) ve *1913* Maske ailesinin küçük burjuvaziden kapitalist burjuvaziye yükselişini, ailenin sonradan görme dönemini de içine alarak, sanayi soyluları konumuna ulaşmasını anlatır; ailenin mirasçılarının başlamak üzere olan dünya savaşını sezme yeteneğinden ve kesin bir tutum benimseme gücünden yoksun olduklarını gösterir. *Fosil* (Das Fossil) Maske'lere adanmış üçlünün "feodal" epilogudur.

Konusu Weimar Hükümeti döneminde geçen *Nebbich*'de Sternheim, burjuvazinin körlüğünü ve inadını açığa vurur. Yazarın kuşkusuz Molière'e en çok yaklaştığı *Kentsoylu Schippel*'de ise, hastalık derecesine varan sahip olma tutkusu sergilenir. *Tabula rasa*'ya gelince, o da sosyal demokrat işçilerin burjuvalaşmasına karşı yapılan bir saldırıdır. *Kentsoylu Schippel*'in kısa bir incelemesi Sternheim'ın tutumunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

Kuyumcu Tilman Hicketier'nin kendi burjuva saygınlığına olan inancı çok büyüktür. Yarışmalarda sık sık ödül alan bir şarkıcı dörtlüsü yönetmektedir. Kız kardeşi Thekla'nın nişanlısı ölünce yeni bir tenor arar. Bu yer için tek adam vardır: emekçi Schippel. Hicketier Schippel'e karşıdır; ancak prensin dörtlüye olan ilgisini sürdürmek için kabul etmek zorundadır. Şan yarışmasına katılabilmek için Hicketier Schippel'i dörtlüye alır; oysa prensi asıl ilgilendiren Thekla'dır, genç kız ise prense randevu vermekle bir-



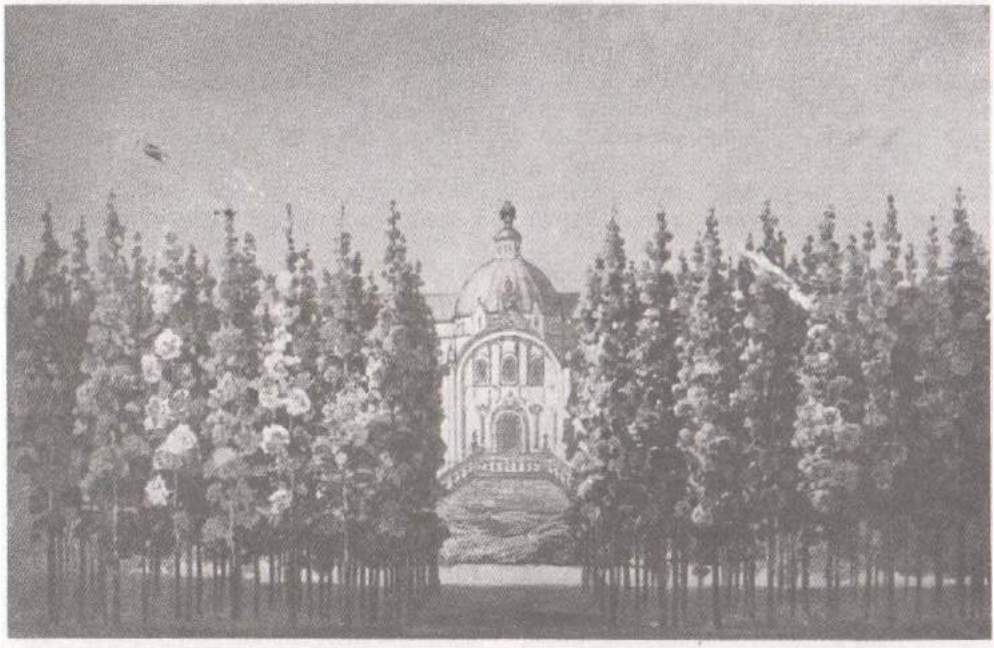
EDVARD MUNCH: *August Strindberg'in Portresi.* 1896

likte, güçlü kuvvetli Schippel'e ilgi duymaktadır. Schippel de Thekla'dan hoşlanır ve bir burjuva gibi davranacağına söz vererek, dörtlüye katılır. Zaten şan yarışmasını da kazanır; artık Hicketier Thekla'nın Schippel'le evlenmesine şaşırmalıdır. Hicketier prense verilen randevuyu öne sürerek bu evliliğe engel olmak ister. Bunun üzerine Schippel "emekçi" gururuyla tepki gösterir ve burjuva olan bir rakibini düelloya davet edip, hafifçe yaralar. Böylelikle "burjuvâ" olma hakkını elde eder ve kendisi de bunu gururla belirtir.

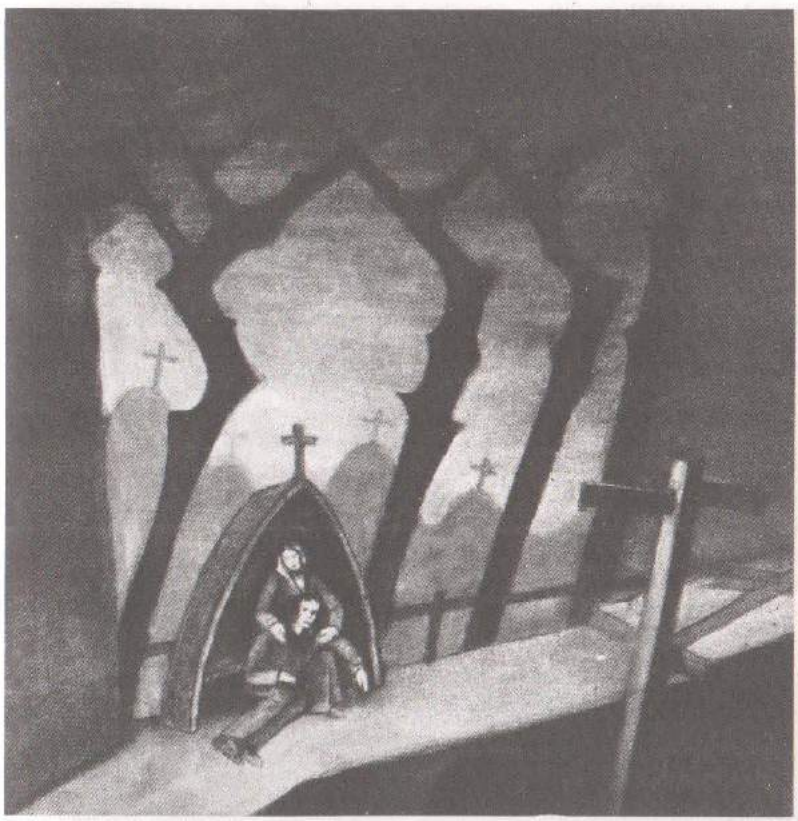
Guillaume II devrinde insanların toplum içindeki iddialarının bu alaylı yergisi, dram olarak değil ama, dili açısından Ekspresyonizme yakındır.

STRİNDBERG August (Stockholm, 22.1.1849 -Stockholm 14.5.1912). Onu Ekspresyonist oyun yazarı olarak nitelemek yanlış olur; ancak Alman Ekspresyonizminin en etkili öncülerindendir.

Bir baharat tüccarıyla bir hizmetçinin oğluydu; daha çocukken babasının mali yönden çöküşüne tanık oldu. Lisen sonra Upsala'da yüksek öğrenime başladı. 1868'de öğretmen ve eğitimci olarak çalıştı, tıp öğrenimine devam etti, aktörlüğü denediyse de başaramadı. Bir intihar teşebbüsünden sonra yazmaya başladı. 1872'de Stockholm'de gazetecilik yapıyordu; bu arada tiyatroya yönelme denemeleri bir kez daha sonuçsuz kaldı. Sonra, Kraliyet kütüphanesinde çalıştı. 1875'de müstakbel karısı Siri von Essen ile tanıştı. 1883'de Fransa'ya, 1884'de İsviçre'ye,

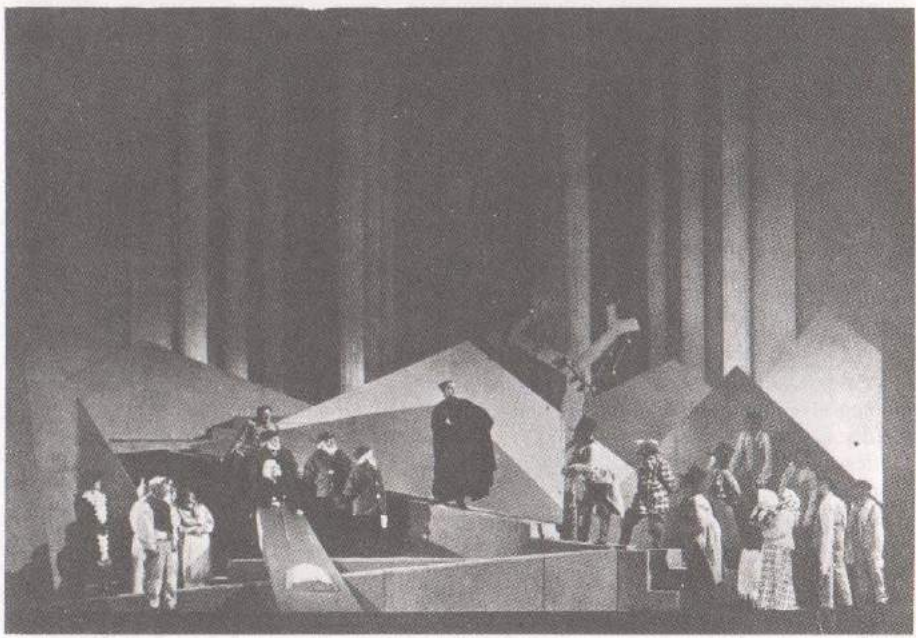


AUGUST STRİNDBERG: *Rüya.* C. L. Grabow'un eskizi. (Svenskateatern, Stockholm 1907)



AUGUST STRİNDBERG: *Şam Yolu.* Ludwig Sievert'in skeci (Frankfurt 1922)

AUGUST STRİNDBERG: *Şam Yolu.* Sahneye koyan: Per Lindberg (Konserthuset, Stockholm 1926)



1887'de de Almanya'da bulundu 1892'de Siri von Essen'den boşandı. 1893'de yeniden evlendi. Bu sür içinde çok sayıda oyun yazdı. 1898' de *Şam Yolu*'nu, 1901'de ise *Düş Oyun*'u adlı eserlerini kaleme aldı.

Büyük tarihsel dramlar da içeren önemli eserleri arasında daha önce anılanlardan başka, *Hayaletler Sonatı* ve *Ölüm Dansı* da dikkate değerdir.

Strindberg yazdığı "cep piyeslerini", 1907'den başlayarak, August Falck ile birlikte yönettiği küçük tiyatroda sergilemek olanağını buldu.

Düş-Oyun'un bir incelemesi Strindberg'in tiyatro anlayışını belirleyecektir. Bu oyun, *Şam Yolu*'nu oluşturan üç bölümün bir epilogu olarak görülebilir; aynı zamanda da Strindberg'in insan yaşamının kusurluluğunu anlatmak için gerçekleştirdiği en etkili girişimdir. Burada Strindberg eserin sorunları ile *Şam Yolu*'nun dinsel temaları arasında dolaysız bir bağ kurar: bunun için de prologda gerçeğin düşler tarafından saptırılması konusuna değinir. Tanrı İndra, bulutlarda bir gezinti sonrası Dünya yörüngesine girdiklerinde, kızı ile sohbet etmektedir. Dünyadan yükselen insan sızlanmaları, İndra'nın kızının ilgisini çeker. Genç kız dünyaya inip, insanlara yardım edebilmek için babasından izin ister. Önceleri etkin bir hemşire gibi çalışır, sonra da aktrislik yapar ve karşılaştığı en mutsuz kişinin, bir avukatın karısı olur. Avukatın kişiliğinde, Strindberg özellikle kadınlarla olan ilişkisi yüzünden acı çeken ve mutsuz olan kendisini temsil etmiştir. Tanrının kızıyla avukatın evliliği tıpkı Strindberg'inkiler gibi ayrılıkla sonuçlanır. Agnes, İndra'nın yanına döner ve ondan insanlık için yardım dilenir. Strindberg, insanların kendi başlarına kurtulamıyacaklarını anlatmak için, piyesini İsa'nın görünmesiyle bitirir.

TOLLER Ernst (Samotschin, 1.12.1893-New York, 22.5.1939). Toller, Musevi burjuvazisinin zengin bir ailesinden geliyordu. 1914'de, Grenoble'daki öğrenimini yarıda bırakarak savaşa gönüllü yazılmak üzere Almanya'ya döndü. Ancak savaş, milliyetçi olan Toller'i barış yanlısı ve sosyalist yaptı. Burada daha sonra sözünü edeceğimiz devrimcilikten esinlenmiş oyunları yazılış sıralarına göre onun, ütopyacı devrimciliğinden gerçek karşısında düş kırıklığına uğramış olan politikacı kişiliğine kadar olan evrimini yansıtır. Ekspresyonist dönem içindeki evrimi de aynı biçimde belgelenmiştir. Bu dönemden sonra Toller, 1923'de kaba bir komedi olan *Çılgın Wotan*'ı (Der entfesselte Wotan), 1931'de Kiel denizcilerinin ayaklanmasının tiyatroya uyarlanışı olan *Kazanların Altında Ateş*'i (Feuer unter den Kesseln) ve *Artık Barış Yok* (Nie wieder Frieden) ile *Pastor Hall*'ı yayınladı. En iyi oyunu *Hayda, Yaşıyoruz!* (Hoppla, wir leben!) son derece karikatürize edilmiş katı bir gerçekçilikle yazılmıştı; bu oyun yazarın Ekspresyonizm-



ERNST TOLLER: Portre. 1930

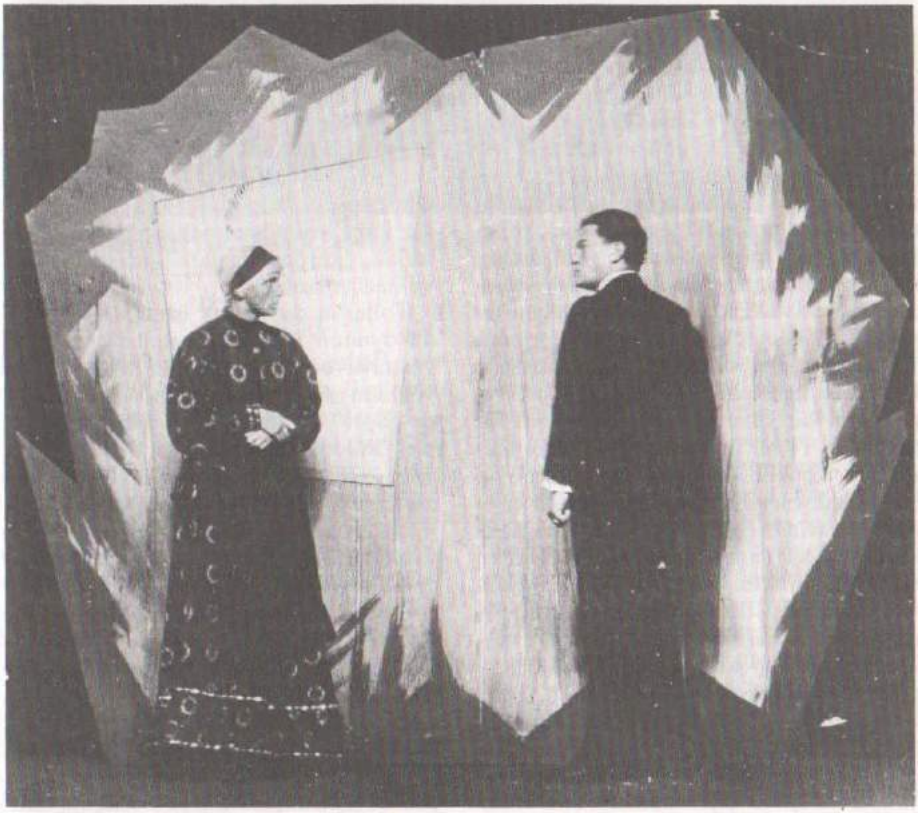
den uzaklaşıp, Yeni Nesnelcilik'e ilgi duyduğunu gösteriyordu.

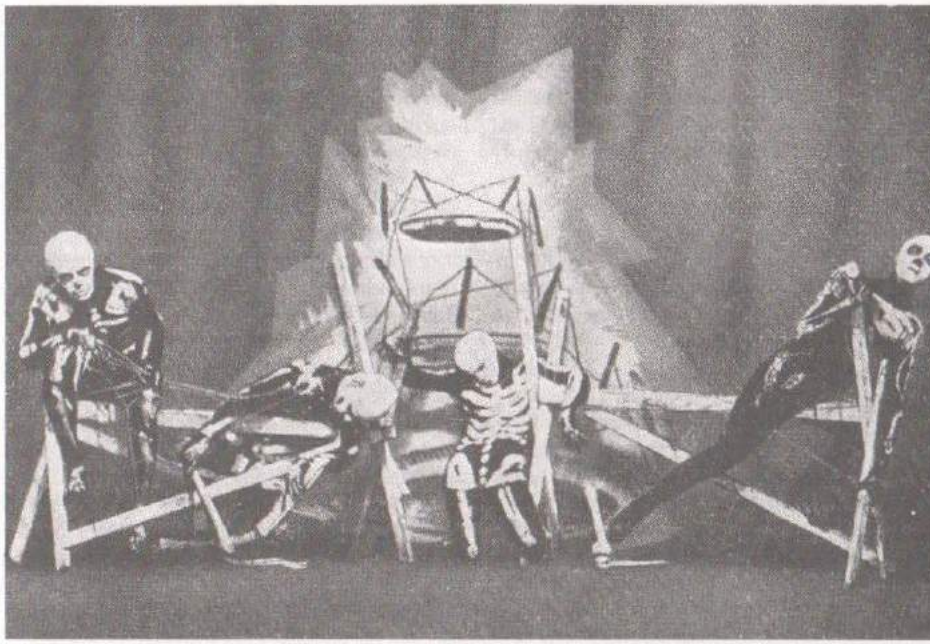
Ernst Toller, 1933'de ABD'ye göç etti. İkinci Dünya Savaşının başlangıcından kısa bir süre önce, 1939 Mayıs'ında, intihar etti.

Toller'in Ekspresyonist oyunları, kısmen politika içinde geçen yaşamı daima göz önünde bulundurularak incelenmelidir. Aksi halde, eserlerinin teması olan savaş ve devrim kavramlarını tam olarak ayırt etmek olanaksızdır. Gerçekten de Toller, devrimci düşüncelerini, somut savaş deneyimini temel alarak geliştirmiş ve savaşı devrimin başlıca nedeni olarak belirlemişti. *Değişme* (Die Wandlung) hem savaş üzerine yazılmış bir eser, hem de devrimci bir piyes görünümündedir. Bu açıklama bir yandan politik ve tarihi açıdan, diğer yandan da eserin, Ben' in ortaya çıkmasına, otobiyografik edebiyata, Ekspresyonist gençliğin coşkusuna, Ekspresyonizmin başlangıçtaki genel programına bağlı olan estetik anlayışı nedeniyle savunulabilir. Toller'in Yahudi ve zengin bir aileden gelmesi, kendisinin söylediğine göre, (bkz. *Almanya'da*

Bir Gençlik, Eine Jugend in Deutschland, 1933), "onda ırkçı ve kapitalist bir aşağılık kompleksine" neden oldu. Zaten işte bu nedenle öğrenimini sürdürdüğü şehirden ayrılıp, savaşa gönüllü yazılmıştı. Gene bu nedenle, tıbbi muayene sırasında eski hastalıklarını gizlemiş, askere alındığını ailesine coşkuyla müjdelemiş, cephede tehlikeli durumları özellikle aramıştır. Milliyetçi Toller'in devrimci olmadan önce, barışçı bir tutum benimseyebilmesi için, savaşın kapitalist baskının bir başka sonucu, kapitalist sömürünün daha güçlü bir biçimi olduğunu anlaması gerekiyordu. Devrimci amacı —"kardeşçe bir düşünce"den kaynaklanacak köklü bir değişiklik— başlangıçta Ekspresyonizmdeki Ruh'un başkaldırısı kavramına yakın görünüyordu; ancak Toller yalnız edebiyatta kalmayıp, gerçek politikada da uygulama alanı aradı. Sağlık nedeniyle terhis edildiğinde, Heidelberg ve Münih'de öğrenimini sürdürdü; barışçı bir öğrenci derneği kurdu; Berlin'deki sosyal demokrat yöneticilerle ilişkisini sağlamlaştırdı. Bir süre sonra onlardan ayrılıp, Münih'de Kurt Eisner etrafında toplanmış bulunan bağımsız sosyal Demokratlara katıldı. Bir grev sırasında işçilere *Değişme*'den alınarak basılmış yazılar dağıttı ve vatana ihanet suçundan tutuklandı. İşçi ve asker konseyinin başkanı olarak kendini Bavyera'daki devrimci hareketin başında buldu. Eisner öldürüldüğünde, onun yerine Halk temsilcisi olması teklif edildi; ama Toller bu görevi geri çevirdi; ancak Münih bağımsız sosyal demokrat partisinin başkanlığını kabul etti. Konseyler Cumhuriyeti ilan edildiğinde, bunun programını tüm sosyalist partiler birleşmeden imzalamıyacağını belirtti. Eğer devrimci komiteye katıldıysa, bu ideolojik değil insancıl nedenlere bağlıydı: Bavyera Devleti, meclisi ve Hükümet tepki göstermekten aciz olduğundan, bütün gücün komitenin elinde olduğunu görüyor, onulmaz yaraların açılmasını önlemek istiyordu. Bu yüzdendir ki, Lewien ve Leviné gibi Sovyet etkisi altında devrimciler ona karşı çıktılar; tutuklama emirlerini yırttığı, idamları, hatta Eisner'i öldürenlere karşı düzenlenen

ERNST TOLLER: *Değişme* (Die Wandlung)'dan bir sahnede Fritz Kortner





ERNST TOLLER: *Değişme* (Die Wandlung)

saldırıları engellediği için Toller'i toylukla suçladılar. İkinci Konseyler Cumhuriyeti döneminde, Toller emekçilerin silahlanmasına olduğu kadar, burjuvazinin elinden yiyecek karnelerinin toplanmasına da karşıydı. Bamberg hükümetiyle hemen görüşmelere gidilmesini istiyor; yönetimini bir başkasına bırakmamak ve görüşmelerle Münih savaşına hızla son verilmesini sağlamak için Dachau'daki kızıl muhafız alayını da yönetiyordu. Hükümet kuvvetlerinin zaferinden sonra, Toller bir süre saklandı sonra yakalanıp beş yıl kalebentliğe mahkûm oldu. Ekspresyonist oyunlarını bu yıllarda yazdı. Kardeşçe bir devrime inanan Toller'in ütopyası gerçekler karşısında çabuk sarsıldı. Onun devrimci oyun yazarlığından tarihsel bir olay olarak devrimi konu alan oyun yazarlığına doğru olan evrimini bu şekilde anlamak gerekir. Kavgacı üslubu hemen yok olmamakla birlikte, Toller'in tutumu düşünce yönünden derinlik kazandı; ancak etkin politikadan uzaklaştıkça, anlatımının da Ekspresyonizmden uzaklaştığı gözden kaçmamalıdır.

Toller 1917'de yazmaya başladığı *Değişme*'yi 1918'de hapiste bitirmişti. Eserin ikinci başlığı "bir adamın savaşımı"dır. Goering'in ilk savaş dramından sonra, burada gene Ben'in inancını açıklamasıyla karşı karşıya kalırız. Ancak burada nedenler öznel değildir; aile içinde yaşanmış bir deneyimden kaynaklanmazlar. Bu eser önemli toplumsal ilişkiler açısından çok daha zengindir. Leitmotiv'i "Çıkar yol sizsiniz"dir. Oyunun önsözünü oluşturan *Sarsıntı* şiiri, yazarın kime yol göstermek istediğini söyler: diğerlerine, "kardeş olanlara", acı çekenlere, özveriye hazır olanlara.

Toller'in duyurmak istedikleri gerçek anlamda oyunun içinde yer almaz. Aşağıdaki sahne gösterisi buna çok iyi bir örnektir: "olay yeni yeniden doğuşun başlangıcından önce Avrupa'da geçer". Prolog da çok programatiktir: olayın bir "ölüler kışlasında" geçtiğini belirtir. Bir gece, Savaş-Ölümü, Barış-Ölümünü çok büyük bir mezarlığa götürür. Burada, savaşta ölen askerler, rütbeleri ve ait oldukları alaya göre dizili yatmaktadırlar. Savaş Ölümü, Prusyalılardan alınma bir gösteri sunar: iskeletlere talim yaptırır.

Oyun, toplam on üç tablodan oluşan ve altı durağa bölünmüştür. Oyunun kahramanı, heykeltraş Friedrich'in kişiliğinde Toller'i tanımak zor değildir. Friedrich Yahudidir, duygusal açıdan yurdundan uzak kalmıştır ve bir haksızlığa uğradığı öğrenilir. Bu nedenle kolonilerdeki savaşlara gönüllü yazılır. Döndüğünde savaş onu çok değiştirmiştir. Gerçi, "Vatanın zaferi" ola-

rak adlandırdığı bir heykel üzerinde çalışmaktadır; ama savaş yüzünden yaralanmış bir çift görünce, eserini parçalar. Böylece içindeki sarsıntıyı ve değişimi açığa vurur. Yol gösteren olmadan önce kendisinin de acının derinliklerine inerek durak durak doğru yolu izlemesi gerekmektedir. Toller bu yolu bize fabrikada, hapiste, insanların acı çekip kan kaybettikleri her yerde

amaçla biçimsel amaç birbirine ters düşmekte, hatta birbirini yok etmektedir. Birliği sağlayan ve haklı gösteren biyografik ögedir.

1920'de yazılmış olan *İnsan Kalabalığı* (Masse-Mensch)de otobiyografik çizgiler bu kadar belirgin değildir. "20. yüzyılın toplumsal devrimi" üzerine yazılan bu oyun "emekçilere" adanmıştır. Burjuva bir profesörün karısı, savaş sonrası



ERNST TOLLER: *İnsan Kalabalığı* (Masse-Mensch). Saadtheater, Nürnberg, 1921

gösterir. Sonunda, Ruh temizliğine erişen, arınan Friedrich hâkim görevini üstlenir. Bir kilisenin önünde, kişinin içinde taşıdığı kardeşçe sevgi ve insancılık üzerine olan söylevini verir. Bu kardeşçe sevgi, "aldatılmış kapitalist"i de içerir ki, bu da Toller'in politik yaşamı ile uyum içindedir. Friedrich kendi değişimini, dinleyenlere aktarmayı başarır. Bu oyunun ifade ettiği töre ve sorumluluk duygusu, oyunun kendisini ezer. Duygusallık ve sürekli alegori, oyunu insancılığa genel bir eğilim gösteren ve Ruh'un tiyatrosuna yakın bir eser yapar. Ancak oyunun asıl önemli yönü, Toller'in burada savaşın toplumsal sonuçlarını son derece gerçekçi bir dille anlatması ve bildiri ve açıklamalarındakinden daha "devrimci" gözükmesidir. Bununla birlikte, eserin zayıf yönünü gözden kaçırmamak gerekir: politik

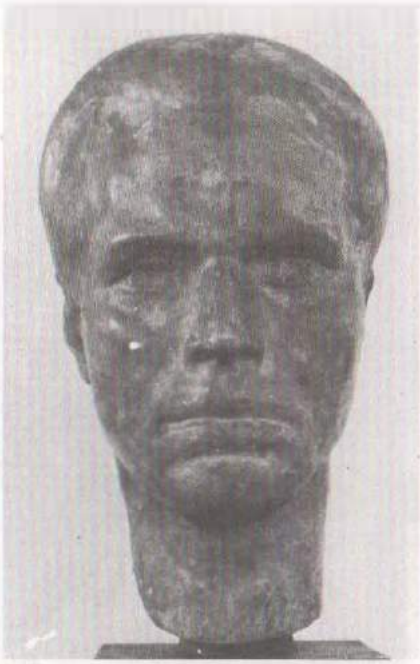
yaygınlaşan ütopyacı düşüncelere katılmaktadır. Kan dökülmeyecek bir genel grevin gerçekleşmesini düşlemektedir. Kardeşlik ülküsü uğruna devrime katılır; bu da yazarın yaşamından alınmıştır. Karşısına adı bilinmeyen bir bolşevik çıkar (bu kuşkusuz Lewien ya da Leviné'dir). Kadının (dolayısıyla Toller'in de) aksine bu kişi kapitalist sömürünün kurbanı olmuştur ve bunun için kapitalizme şiddetle karşılık vermek istemektedir. Kadın bolşeviğin isteklerine boyun eğerek idealizmini gösterir: ezilmiş bir emekçi onun gözünde "kutsal"dır. Sınıfların çatışmasını kabul etmiştir; ama bu konuda tanık olduğu aşırılıklar onu tutum değiştirmeye iter. Profesörün karısı bu kez de şiddet karşıtçısı olur. Bu arada bolşevik, kitleleri arkasında toplamaktadır. Onları kadının entellektüalizmine karşı kış-

kırtır; diğer bir yandan da onu bazı rehineleri saklamakla suçlayınca, devrim mahkemesi kadını kurşuna dizdirir.

Toller'in, devrimci insan anlayışı onu bize devrimciliğe karşı biri olarak gösterebilir; bu konuda burada bir sonuca ulaşmak olanaksızdır. Ancak Toller'in, genelde evrenle ilgili kavramları belirsiz kalan, gerçekler karşısında panik derecesinde bir korkuya kapılan Ekspresyonistlerin tipik bir örneği olduğunu belirtelim.

Makine Yıkıcıları'nda (Die Maschinenstürmer) Toller bir nesnelleştirme çabası gösterir. Burada, Toller tarihsel bir konu seçmiş ve İngiltere'de işçilerin dokuma tezgâhlarını parçaladığı Ludizm döneminin dramını yazmıştır. Eser bir prolog ve beş perdeden oluşur; biçim ve dil yönünden de Ekspresyonizmden uzaklaşmıştır. *Makine Yıkıcıları*, çocukların çalışması ve diğer sömürü yöntemleri ile birlikte var olan ilkel kapitalizme karşı çıkar. Nottingham dokumacılarının 1820'de fabrikalara getirilen yeni makineler hakkında yaptıkları eleştiriler romantik niteliktedir. Dokumacılar, yaşamını çok daha geniş toplumsal düşüncelere adamış, toplumun makineyi ortadan kaldırmasının yerine, onu özümlemesi gerektiğini bilen dokumacı ve kışkırtıcı Cobbett'i öldürerek anarşist makine kırıcıları olurlar.

Hinkemann, Toller'in insanın değişmezliği hakkındaki düşüncesini açığa çıkarır. 1921-1922' lerde yazılmış bu eserin devrimcilikle ilgisi yoktur. Dayanışma kavramı da ortadan kaladırılmıştır. Cinsel gereksinmeler içinde olan kadın, savaşta cinselliğini kaybeden, panayırda fare ve sıçanların boynunu dişleriyle koparark geçinen Hinkemann'a sadık kalamaz. Bu durumda Hinkemann'ın arkadaşı onun karısının tarafını tutar. Mantıklı bir çıkış yolu yoktur; çünkü Hinkemann'ı inciten aldatılması değildir aslında, onu ezen şey, insan kavramının sarsılmasıdır. Burada yine Toller'in, kadın kahramanının kendini asarak intihar etmesine neden olan kişisel düşünceleri su yüzüne çıkar. Komedileri dışında Toller, hep aynı özdeyişi temel alarak çalışmıştır: "İnsan ne ise, o olur".



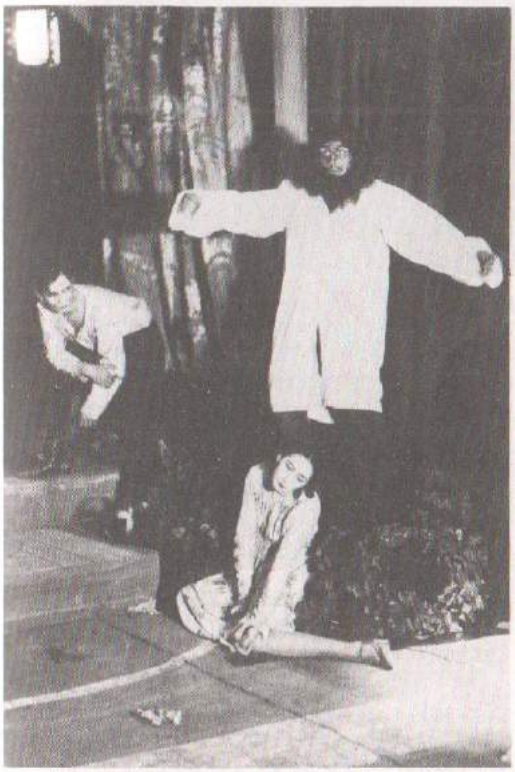
FRİTZ VON UNRUH: Gerard Beck'in yaptığı büst

UNRUH Fritz van (Koblenz, 10.5.1885-Diez 28. 11.1970). Polonya'nın en eski soylu ailelerinden birinde, bir generalin oğlu olarak dünyaya geldi. Aile gelenekleri yaşamını önceden çizmiş gibiydi: Plön'de harbokulu öğrenciliği ve süvari subayı eğitimi yaptı. 1911'de *Subaylar* (Offiziere) dramını yayınladı ve 1912'de yazarlık uğruna ordudan ayrıldı. Birinci Dünya Savaşının bir kısmını gençl karargâhta, bir kısmını da cephede geçirdi, bu arada dine ve barışseverliğe yöneldi. Savaştan sonra cumhuriyetçi milletvekili olarak Reichstag'da görev aldı. Rathenau'nun ölümünde ona ağıt hazırlamakla görevlendirildi. 1933'de İtalya, İsviçre, Fransa ve ABD'ye gitmek üzere ayrıldığı Almanya'ya savaştan sonra döndü. 1948'de Frankfurt'un Saint-Paul kilisesinde yapılan anma töreninde 1848 devrimini yücelten bir konuşma yaptı.

Ekspresyonist dramlarından sonra, Unruh *Bonaparte* (1927) ve *Heinrich von Andernach* (1925) gibi eserlerinde bir dizi tablo aracılığıyla tarihsel bir konu işleme tekniğini denedi. Daha sonra da birçok Ekspresyonistin yaptığı gibi komediye yöneldi. Ekspresyonizmden sonra ilgi çekmeyi başaramadı.

Bir Nesil (Ein Geschlecht) ilk kez 16 Haziran 1918'de Frankfurt Schauspielhaus'unda sergilendi, *Meydan* (Platz) ise yine Frankfurt'ta, 3 Haziran 1920'de sahneye kondu.

Daha *Subaylar*'ı yazıp ordudan ayrıldığında bile, Unruh biçim açısından Ekspresyonizm yönelmişti. 1913'de *Prusya Prensi Louis Ferdinand* (Louis Ferdinand, Prinz von PreuBen) adlı, bir yurtseverlik örneği olan oyununu yazdığında ise, ona yeni bir Kleist gözüyle bakıldı. Dinsel bir deneyime bağlı olarak barışçılığa geçişi, 1914'de gerçekleşti. Bundan sonra Ekspresyonist kuşağa özgü yeni İnsan ütopyasını yaymaya çalıştı. Bu yeni İnsan, *Ein Geschlecht* (1915-1916), *Platz* (1917) ve *Dietrich* (1936) oyunlarından oluşan *Bir Nesil* üçlüsünde belirecekti. Kuşkusuz, Fritz von Unruh, günün politikasıyla ütopyaları karış-



FRİTZ VON UNRUH: *Meydan* (Platz). İlk sahneleme, 3.6.1920

tırarak yaratacağı yeni bir tiyatronun hiçbir zaman inandırıcı bir sonuca ulaşamıyacağını seziyordu. Bunun içindir ki, üçlünün ilk üç bölümünde tarihsel öğeyi bir kenara bırakarak, temel olarak yeni bir miti cle aldı.

Meydan'ın prologunu oluşturan *Bir Nesil*, eserin kahramanı Dietrich'in kökenini anlatır. Bu kişi, bu Yeni İnsan, boş bir düşünccyi ortaya çıkarır; bu dört oğul ve bir kıza sahip bir ananın "isteği"dir. Bu ana doğuran, dönüştürcn vc bir yazgı taşıyıp dağıtan yeni Havva'dır. Küçük oğlunun savaşta şehit düşen ağabeyinin mezarını kazdığı mezarlıkta görürüz anayı. Diğer iki oğlu idamlarını bcklemektedirler: biri tecavüzde bulunduğu için, diğeri ise çok korkak davrandığı için. Küçük kardeşin, kardeşlerinin idam kararlarını kendisi yerine getirerek, soyuna sürülcn lekeyi temizlemesi gereklidir; ancak bunu yapamaz ve götürülür. En büyük kardeş ile onu kurtaran kızkardeş, birbirlerinc karşı istek duymaktadırlar. Annelerini öldürme düşüncesini büyük kardeş gerçckleştirir. Bütün düzenin, savaş sonucu yıkılışı karşısında ölmekte olan ana, yeni bir İnsan'ın doğuşunu diler.

Meydan'dan da Dietrich, meydanın simgelediği eski düzene karşı çarpışmaya başlar. Çok geçmeden kendini somut devrimci sorunlarla karşı karşıya bulur. O zaman şiddete başvurmaktan vazgeçer vc İrène'nin aşkı ile benliğini bulur. Başkaları meydanda birbirleriyle savaşarak eski bir dünyanın yok olmasına neden olurlarken, Dietrich, yaşama anlayışı ve yaşam biçimi ile barışçı bir geleceği simgeler.

Unruh'un bir mit yaratma denemesi, Ekspresyonizmin sorunlarına herhangi bir çözüm getirmemiştir, aslında eserlerinde mantık dışı bir tutum gizlenmektcdir.

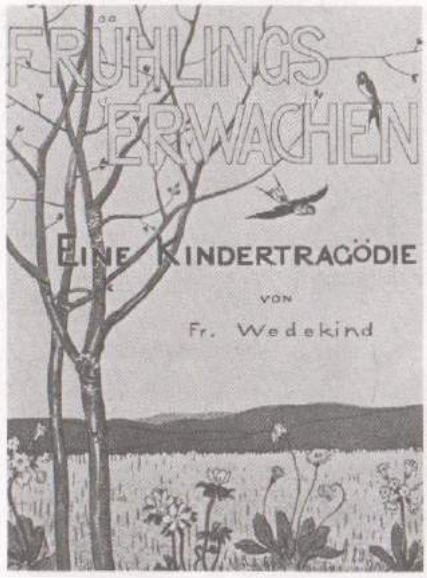
WEDEKİND Frank (Hanover, 24.7.1864-Münih, 9.3.1918). Kökeninin ve ailesinin bu yazarın kaderinde büyük önemi olmuştur. Doktor olan babası, çok değişik görevlerle tüm Avrupa'yı dolaşmıştı. *Reichszeitung* gazetesi muhabiri olarak 1848'de Frankfurt Saint-Paul kilisesindeki görüşmeleri izlemişti. 1849'da ABD'ye göç etmiş, San Francisco'da muayenehane açmıştı. Wedekind'in annesi, siyasi mülteci olarak 1838' de İsviçre'ye göç etmiş bir zanaatçının kızıydı. Kendisi de henüz on altı yaşında ABD'ye gitmiş, yaşamını şarkıcılık yaparak kazanmış ve doktor Wedekind'le evlenmişti. Frank'ın doğduğu yıl ailesi Almanya'ya döndü; 1878'de de politik nedenlerden dolayı İsviçre'ye yerleştiler (baba Wedekind demokrattı ve Bismark'a açıkça karşı çıkıyordu). Wedekind yazmaya 1877'de başladı. Hocaları derslerinde aldığı kötü sonuçları, bu yazma tutkusuna bağladılar. Onun kuşağının önemli sorunlarından biri olan karamsarlık üzerine tartışmalar, çoğunlukla aşk konusu çevresinde dönüyordu. Bu konu onun da başlıca te-

ması oldu. 1886'da öğrenimini bitirdiğinde, yalnızca yazarlığıyla geçinmeye karar verdi. Münih'e gidip, edebiyat alanında Natüralistlerle siyasi alanda da sosyalistlerle ilişki kurdu; ancak "Zolaizm" diye bir akımın varlığını kabul etmedi. Aynı yıl Zürih'e yerleşip, Maggi firmasının reklam bölümü şefi ve basın-yayın müdürlüğü görevlerini üstlendi.

Wedekind bu dönemde gazeteler için yazdı ve Almanya sınırları içinde Bismark'ın anti sosyalist kanunlarının tehdit ettiği yazarlar derneği *Genç Almanya* (Das junge Deutschland) akımına katıldı. Burada Gerhart Hauptmann'ın baskısına karşı, ilk kez şarkılarını bir lavta eşliğinde sundu. Bundan sonraki yıllarda Wedekind'i Berlin ve Münih'de görürüz. 1891'de Zürih'de *Baharın Uyanışı* (Frühlings Erwachen) yayınlandı. Tiyatro için yazmasına karşın, özellikle Paris'de bulunduğu 1892 yılında, müzikhol ve sirk ile daha ilgili görünüyordu. 1894'de Londra'ya yaptığı yolculuğun meyvesi ise *Lulu* oldu. *Toprağın Ruhu* (Erdgeist) 1895'de yayınlandı; ancak o sıralarda yaygın olan Natüralizm karşısında varlığını hemen gösteremedi. 1896'da taşlama dergisi *Simplizissimus*'un çalışmalarına ortak oldu. 1897'de Strindberg'in karısı Frieda'dan bir çocuğu oldu. 1898'den başlayarak Leipzig İbsen-Theater'de kâtip, oyuncu ve yönetmen olarak çalışmaya başladı. *Toprağın Ruhu*'nun ilk sergilenişinde, doktor Shön rolünü kendisi oynadı. Bundan sonra da aktör ve yönetmen olarak Münih'e gitti. Politik ve yergili lirizminin neden olduğu kovuşturmalardan Zürih yoluyla Paris'e kaçarak kurtuldu. 1899 *Keith Markisi*'nin yayınlandığı yıl oldu.

Aynı yıl, adalete teslim oldu ve hapse mahkûm edildi. 1900'de yeniden özgür kalınca Münih'e gidip *On bir Cellatlar* (Elf Scharfrichter) kabaresinde şarkıcı ve metin okuyucusu olarak sahneye çıktı. 1904'den başlayarak, Wedekind oyunlarına layık aktör bulamadığı için, kendi oyunculuğunu sistemli bir biçimde geliştirmeye çalıştı. Ölümüne dek, polis sansürü tarafından sürekli kovuşturmaya uğradı. Buna rağmen Almanya'da ve Almanca konuşulan ülkelerde kendi oyunlarının başoyunculuğunu üstlendi. Eserlerinin yalnızca birkaçı düzenli olarak oynanmış olup, daha birçoğu keşfedilmeyi beklemektedir. Wedekind'in modern tiyatro için önemi yeteri kadar incelenip denenmemiştir. Tartışılmaz olan bu önemi dışında, zamanının oyun yazarları, dolayısıyla Ekspresyonistler üzerindeki etkisi de kayda değerdir.

Baharın Uyanışı, Wedekind'in deyimiyle "burjuvaların belası"nın iyi bir örneğidir. Bu oyunda, 1890'ların küçük bir kentinde, bazı lise öğrencileri Alman eğitimcilerinin ahlâk anlayışlarına karşı çıkarlar. Okulda olsun, evde olsun sorular dinlenmez ve cevapsız kalır. On dört yaşındaki bir gencin ahlâki üstünlüğü etkisiz kalır. Böylece çok çabuk acı bir alaycılığa ulaşır. Melchior Gabor önceden çizilmiş sınırların dışında açıklamalar beklemektedir, oysa Wenda annesine yönelir ve böylece hiçbir açıklama edinemez. Wenda hamile kalır ve çocuğu düşürmek isterken ölür; annesinin tepkisi ise onu hışımla:



FRANK WEDEKİND: *Baharın Uyanışı* (Frühlings Erwachen) için afiş



FRANK WEDEKIND: *Toprağın Ruhu* (Erdgeist). E. Reicher ve G. Eysoldt'dan sahne

"bunu bana nasıl yaparsın?" diye suçlamak olur. Wenda gibi Moritz Stiefel de yetişkinler dünyasına karşı koyamaz: onun içini kemiren sorular yanıtsız kaldığına ve babası tarafından reddedildiğine göre, intihardan başka çıkar yol gözükmemektedir. Suçun bütün yükünü taşıyan Melchior akıl hastanesine kapatılır. Ancak buradan kaçmayı başarır ve hayalinde onu boş yere ölüler dünyasına çekmeye çabalayan Moritz'i görür. "Maskeli bir adam" (Wedekind'in kendisi) ona yaşamında yol göstermeyi teklif eder.

Birçok Ekspresyonist oyunda da olduğu gibi, Wedekind, trajediden ve gizemli yenilikden çok, cinselliği kabul ederek grotesk biçiminde bir uzlaşmaya varılabileceğini göstermeye çalışmaktadır.

Ekspresyonist Sahne

Ekspresyonizm bir "üslup" değildir. Bir reçete dizisi hiç değildir. Sanatsal bir anlatım yolu olmaktan çok, Ekspresyonizm, şu iki sözcükle özetlenebilecek bir ruh durumudur: tedirginlik ve başkaldırı. Bu tutum sonucu doğan sanat akımı, birçok akımın aksine, yalnız plastik sanatlarla sınırlı kalmaz (Kübizm gibi), tüm sanat alanına yayılır (şiir ve edebiyat, plastik sanatlar, müzik, gösteri sanatları) ve çok değişik açılardan kendini açığa vurur. Bu akım Kuzey Avrupa'da (Norveç, İsveç) ve Orta Avrupa'da (özellikle Almanya, sonra Polonya ve Çekoslovakya) gelişti; Rusya gibi bazı ülkelerde değişik biçimlerde kendini gösterdi ve doğduğu noktadan uzaklaştıkça gücünü yitirdi. Bu da kuşkusuz Latin ülkelerinin bu akımı oldukça geç tanımalarının nedenidir.

Tedirginlik ve güvensizlik duygularından kaynaklanan Ekspresyonizm, bir başkaldırıyı yansıtır. Kendini çevreleyen yüzeysel görünümler, nesnel gerçekler ve toplumda aradığı huzuru bulamayan insanoğlu, dış dünyadan kaçıp, iç dünyasının düşünce ve düşleriyle onu değiştirmeye çabalar. Kabul etmek istemediği bir dünyayı olduğu gibi yansıtan Natüralizmin onu tatmin etmesine artık olanak yoktur.

Ekspresyonizmi, herşeyden önce, büyük bir sarsıntı olarak yaşanan toplumsal bir bunalım çerçevesinde incelemek gerekir. Bu sıralarda burjuvazi ekonomik gücünün doruğunda görünebilir; ancak, benimsetmek istediği değerler, Birinci Dünya savaşının ve 1917 devriminin getireceği ani değişiklikleri sezen kişinin kabul ettiği değerlere ters düşmektedir. 1914 savaşı sonrası daha da derinleşecek olan Alman tarihinin bu büyük toplumsal bunalımı, bu idealist başkaldırı, bu huzursuzluk, işte toplumun bu karşıtlıklarla dolu durumundan kaynaklanmaktadır: Emperyalist ülküler bozguna uğramış, enflasyon yerleşmiş, Devlet iflas etmiştir; savaş tüm hayalleri yıkmıştır. Burjuvazinin gelenekçiliği ve Natüralizme boyun eğişi karşısında, Ekspresyonizm Alman ruhunun bir patlaması, değişiklik ve özgürleşme sanatıdır. Bernhard Diebold, Ekspresyonizm "Dünya anlayışı olarak, bu yeni tutum zamanımızın geçersiz çözümlerine karşı bir başkaldırıdır. Bu, yaşamı derinleştirmeye duyulan özlemdir" der.

Bu yeni tutum, daha önce resim alanında da görülmüştü (Kokoschka, Marc, Kandinsky, Beckmann). Yüzeysel Empresyonist bakışın pasifliğine Ekspresyonizm, görünmeyene, çekirdeğe kadar inip Ben'in derinliklerini, nesnelerin (Empresyonizmdeki atomlara bölünüşün ötesinde) gizli yüzlerini keşfettiren aktif bir iç bakış ile karşılık verir. Birçok alanda Ekspresyonistler düşünce, hayal ve düş dünyasını yansıtmaya çalışmışlar, nesneleri oldukları gibi değil, olabilecekleri gibi, bunların kendilerini değil, anlamlarını göstermek istemişlerdir. İnsanoğlunun iç huzursuzluğundan doğan bu sanat, soyutlama ve simgelere yöneliyor, klasik yöntemleri, perspektif tekniğini, anatomi kurallarını, simetriyi, betimlemeyi kabul etmiyordu: "Dünya gözümüzün önünde" diyordu Edschmid, "onu yinelemek anlamsız olur: onun özünü aramak, onu başka bir biçimde yeniden yaratmak, sanatın başlıca görevi işte budur".

Resimsel devrimlerin sahnede yapılacak devrimlere öncülük ettiği çok söylenmiştir. Titiz bir inceleme, bu düşüncenin her zaman geçerli olmadığını, sorunların çoğunlukla bundan daha karmaşık olduğunu ve tiyatro ile diğer sanatlar arasında sürekli bir alışveriş bulunduğunu ortaya koyar; ancak bu yargı, Ekspresyonizme çok uygun gelmektedir.

İlk Ekspresyonist sahneleme çalışmasını tiyatroda aramak boşuna olur: onu bize resim sanatı sunar. Bu sahneleme, Ekspresyonizmin başta gelen öncülerinden Norveçli ressam Edvard Munch'un bir çalışmasıdır. 1893 yapılıp 1895'de gravürü de yapılan *Çığlık* adlı bu tablo, tiyatro oyunlarındaki ve sahnedeki Ekspresyonizmin başlıca özelliklerini gösterir. Tuvalin ortasında, biraz çarpık, başını elleri arasına almış bir insan şekli vardır; bakışları ürkektir, açık duran ağızından taşan çığlık, dalgalar halinde tüm doğaya, fiyorda ve alevli göğe yayılır. Arka planda, ilgisiz görünen iki kişi uzaklaşmaktadır. *Çığlık* hakkında Edvard Munch şunları söylemiştir: "İki arkadaşımla yürüyordum. Güneş alçalıyordu. Birden gökyüzü kıpkırmızı oldu, kan gibi ve hüzün kapladı içimi. Durup korkuluğa yaslandım. Koyu mavi fiyordun ve kentin üzerine kandan ve alevden bir gök yayılıyordu. Arkadaşlarım yollarına devam ettiler, ben yalnız kaldım, korkudan titriyordum. Bana sanki tüm doğadan, güçlü ve sonsuz bir çığlık yükseliyormuş gibi geliyordu."

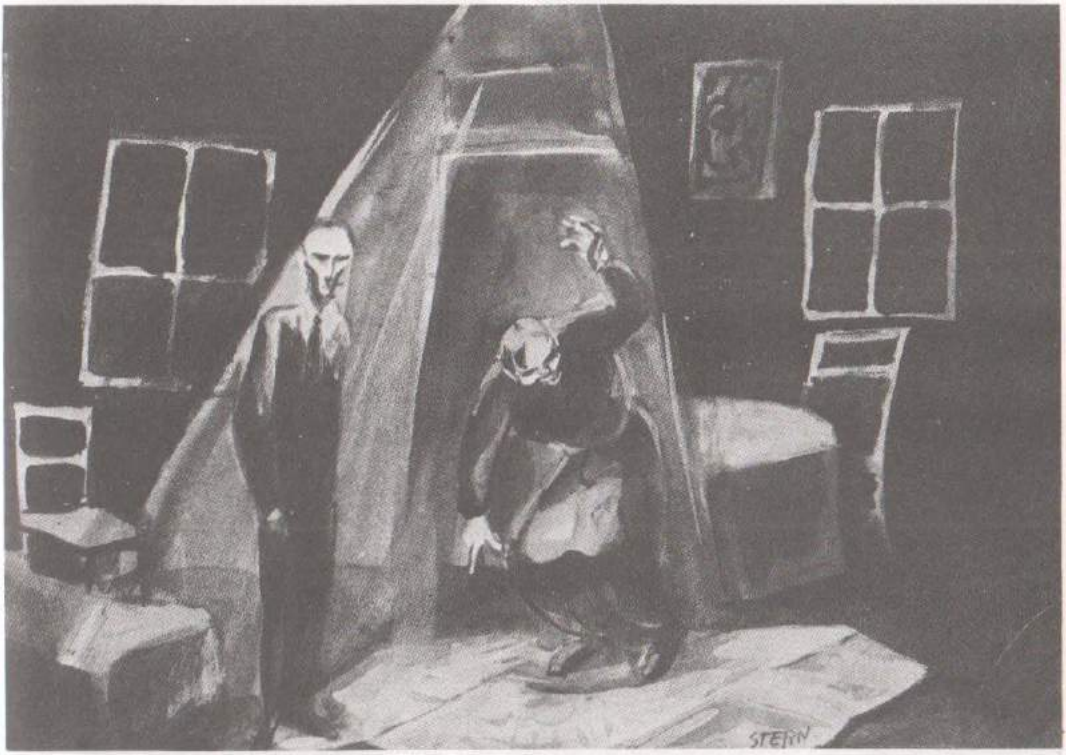
Munch'un bu tablosunun özellikleri ve ressamın yorumu, eserin ne dereceye kadar Ekspresyonizmin simgesi (tedirginlik, çığlık) ve Ekspresyonist tiyatronun habercisi olduğunu ortaya koymak için yeterlidir. Gerçekten de bu tabloda *Traumbühne,* yani rüya sahnesi ve dünyayı bakışları aracılığıyla gördüğümüz bir baş kahraman üzerine kurulu bir tiyatro tekniği olan *İchdramatik* ile ortak birçok öğe bulunmaktadır. Öyle ki, tuvaldeki kişinin o anda Ekspresyonist oyunu oluşturan "durak"lardan birinden geçmekte olduğu bile düşünülebilir: *Stationendrama*da da çoğu kez soyutlamaya doğru itilen kişilerin tam kimliği bilinmez.

Böylelikle Ekspresyonist resim sanatı, Ekspresyonist tiyatroya öncülük eder; bunun da bazı öğe ve kuruluşları sahneye koyuş şeklini kısmen de olsa belirler. Ancak Ekspresyonist bir sahneye koyma sanatının ortaya çıkması, yalnız resim ve dramın gelişimine değil, kendi gelişimine de bağlıdır. Bütün sanatlar arasında ilişki vardır ve değişik teknikler de bu sanatların gelişmesini, yarattıklarını ve kendi aralarındaki bağları etkiler.

Resimsel Ekspresyonizmde Munch ve van Gogh, Ekspresyonist dramatürjide Strindberg, Ekspresyonist sahneleme sanatında ise Appia, Craig ve Reinhardt öncü olarak ortaya çıkarlar. Appia, sahneyi oyunu açıklayıcı ritmik bir alan, ışığı da —projektörün keşfi ve geliştirilmesinden doğan olanaklardan faydalanarak— bir anlatım aracı olarak kullanma çabasından dolayı önemliydi. Edward Gordon Craig ise, gerçekçiliği yadsıyışı, her oyunun ana temasını arayıp simgeyi ortaya çıkarışı, Natüralist oyuncu kavramına karşı çıkışı ve *üstün kukla* ülküsü, oyunu olabildiği kadar anlatımlı kılabilmek için, sahnenin tüm olanaklarını seferber edişiyle ün kazanmıştı; 1905'de şöyle yazıyordu: "Tiyatro sanatı, ne aktörün oyunu, ne oyunun kendisi, ne bunun sahnelenişi, ne de danstır; o, bunları oluşturan öğelerden, yani: oyunun ruhu olan hareketlerden; piyesin gözdesi olan sözcüklerden; dekorun özü olan çizgi ve renklerden; dansın esası olan ritimden kurulmuştur." Max Reinhardt'a gelince, Jessner, Martin ve Weichert'in onun Empresyonizmini ve eklektizmini (seçmecilik) eleştirmelerine karşın, bu sanatçı sahne Ekspresyonizminin gerçek öncülerindendir; ışığı kullanırken ve sahne alanını düzenlerken ortaya koyduğu biçimsel yöntemlerin *dekorativizmi* bu yargıyı değiştirmez. 1917'de Sorge'nin *Dilenci* (Der Bettler)'sini sahneye koyarken benimsediği Empresyonizm ve Ekspresyonizm arası yol, Reinhardt'ın çelişkilerini ortaya koyar ve bu yönüyle de bir geçiş evresini belirler.

Sahneleme sanatı

André Antoine, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavski gibi kişilerin tiyatro tarihinde yönetmenlerin de anılmasına katkıları büyük olmuştur. Ekspresyonistlerde yorumlama ve yaratma haklarını savunarak bu durumu, bu işlevi güçlendirirler: amaçları bağımsızca yaratmak, sahneye uygulanışı düzenlemektir. Richard Weichert şöyle



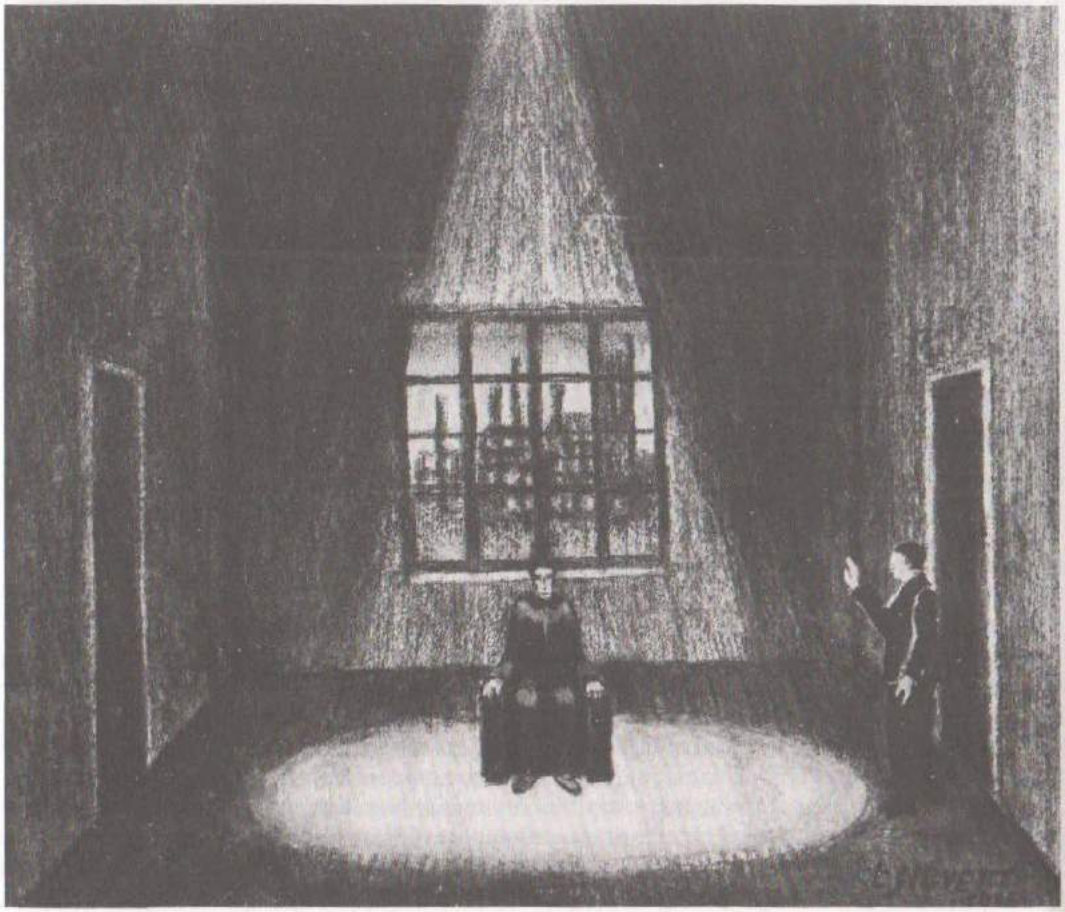
ERNST STERN: Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'si için eskiz. Sahneye koyan: Max Reinhardt (Deutsches Theater. Berlin 1917)

yazar: "Yönetmen, böylelikle, yazarın niyetini gerçekleştiren, hayallerini açığa çıkaran bir kişi, onun sözcüsü ya da en azından onun avukatı olur. O, bundan böyle, temsili yöneten ve düzenleyen kişidir; çünkü yazarın en derin, en ince düşüncesini kavramıştır, onunla yorumcu arasındaki aracıdır; yönetmen alışılmış, kalıplaşmış bir işin denetleyicisi değil, tinseli görsele dönüştüren, belli bir mekân içinden hayali olanı algılanabilir hale getiren, üstün bir duyarlılığa ve geniş bir hayal gücüne sahip bir sanatçıdır, bağımsızca sahneyi yeniden yaratan bir tanrıdır. Tiyatroda, yazar bir olasılık, oyuncu bir uygulamadır; ikisi arasında, hem efendi hem hizmetkâr, yönetmen durur." Weichert şöyle devam eder: "Oyunun düzenleyicisi, ilk provaya sadece oyunun gerçekleştirileceği şeklin basit bir şemasıyla gelmelidir. En baştan, bilinçli bir açıklıkla sözlerin ve hareketlerin genel üslubunu ortaya koyması gerekmektedir. Herkes bu bir bütün oluşturan bağdaşık ritime uymak ve baş eğmek zorundadır (buna göre, sahneleme sanatı bir üslup sanatı olarak düşünülmektedir)."

Sahnelenen eser ne olursa olsun, ister geçmişin repertuvarından alınmış, ister en modern yapıtlardan bir örnek olsun, yönetmenin bu tutumu hep aynı kalacaktır. Leopold Jessner'e göre, "Aslında ne klasik ne de modern yazarlar diye birşey yoktur. Tiyatro açısından bakıldığında, şair hiçbir kuşağa ait değildir"; Richard Weichert'e göre ise, "Klasik bir eseri yeni ve kişisel bir yorumda izlemek her kuşağın hakkı ve görevidir."

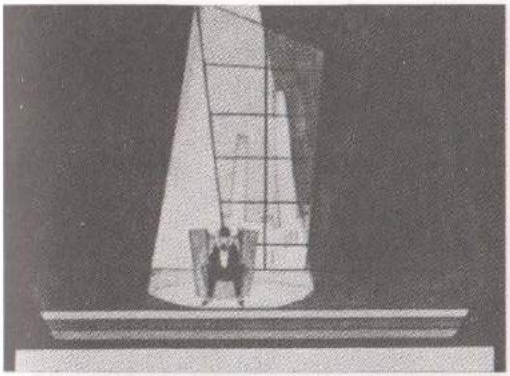
Bu durumda yönetmenin amacı ne olacaktır? Tabii ki dramın değişik kişilerinin yaşamlarını ve aralarındaki psikolojik bağları Natüralist bir şekilde aktarmak değil, eserin *Grund-*

motiv'ine, ana temasına dayanarak eserin özünü açığa çıkarmak; öyküyü değil, öykünün anafikrini değerlendirmektir. Örneğin Weichert, Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)'unu sahnelerken, şu düşünceyi temel olarak alır: "Oğul'un karşı koyduğu tüm kişiler kendilerine özgü bir yaşantıdan yoksundur; bunlar, kahramanın iç kişiliğinin birer yansımasıdır". Leopold Jessner için ise esas olan düşünce, *Wilhelm Tell*'de, tüm dramın özgürlüğün bir çağrısı olduğu, *III. Richard*'da da Shakespeare'ın piyesinin, despotizm karşısında korku ve despotların yükseliş ve düşüşleri çifte teması üzerine kurulu olduğudur.

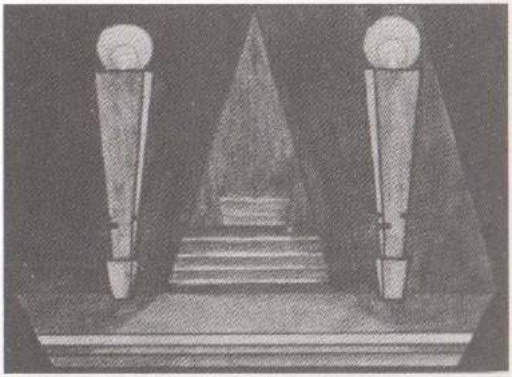


Ludwig Sievert: Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)'u için eskiz. Sahneye koyan: Richard Weichert (National Theater, Mannheim 1918)

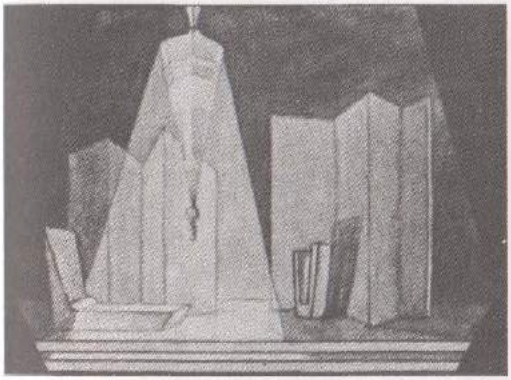
Böyle bir sahneleme anlayışının buna uygun bir Sembolizme, hatta belli bir soyutlamaya varması doğaldır. Toller'in *Değişme* (Die Wandlung)'sinin sahneye koyucusu Karl Heinz Martin'e göre, sahne eseri gerçekleri hiçbir şekilde tam olarak aktarmaya kalkışmayacak, onun düşünselliğini sanatsal yönü kuvvetli bir soyutlamayla ifade etmeye çabalayacaktır. Bu kavram, sahnede yaratılanda, *mitspielend* yani "kendi aralarında oynanıp başkalarıyla



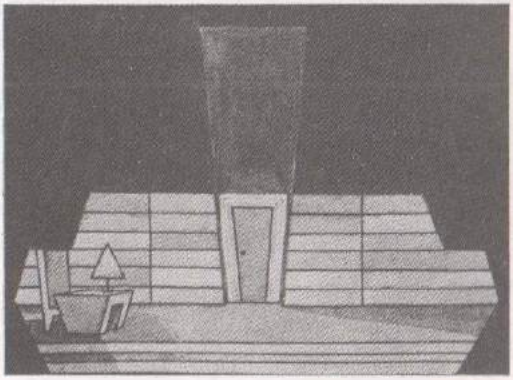
Ailenin evinde oğulun yatak odası



Ailenin evinin giriş bölümü



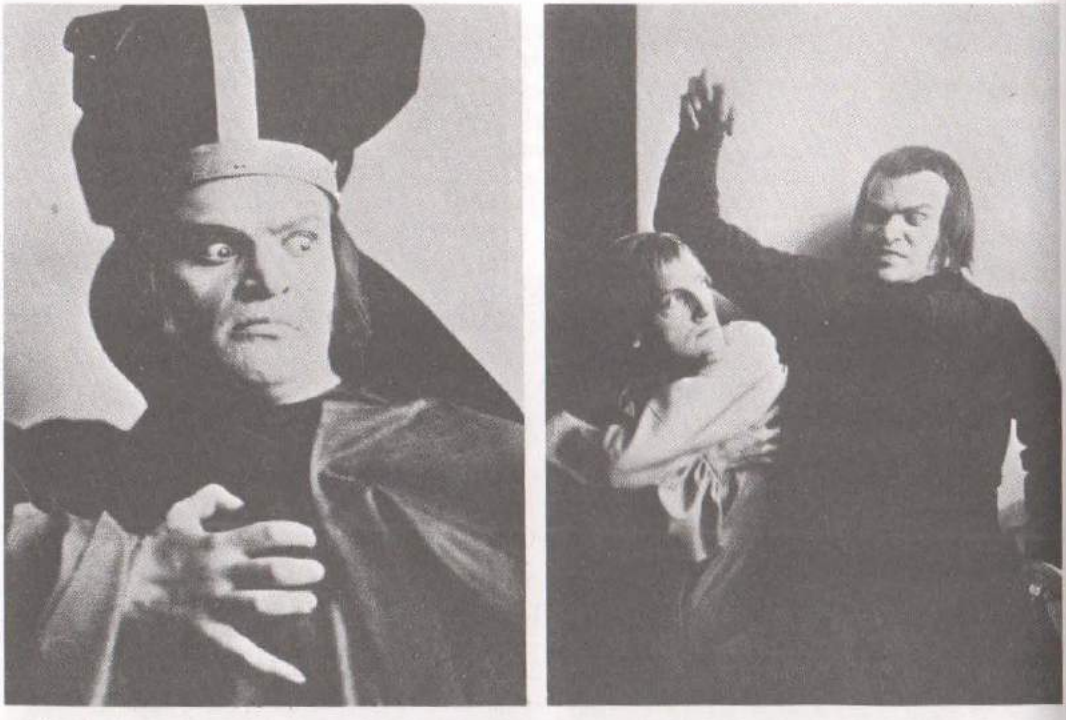
Otel odası



Babanın çalışma odası

WALTER HASENCLEVER: *Oğul* (Der Sohn). Dekor: Karl Kröning (Stadttheater, Nuremberg 1924)

görülmüş" etkisi yapan değişik anlatım yolları arasındaki sağlam ilişkiye dayalı bir bütünlük gerektirir. Sahnelediği ister Kaiser'in eseri olsun, ister Shakespeare'in, yönetmenin amacı oyunu olabildiği kadar etkili kılmak, eserin anlatım gücünü en üst düzeye getirmek, seyirciye dolaysız olarak ulaşmak, sahnenin her öğesini, oyuncuyu, dekoru, ruhun veya düşüncenin çığlığını taşıyan etkili bir öğeye dönüştürmektir. Natüralizme ve Empresyonizme karşı ani başkaldırılarında, Ekspresyonist yönetmenler sahnenin niteliğini değiştirmek için sanatın ve modern teknik donatımın bütün olanaklarını seferber ettiler. Herbirinin kendi yöntemi vardır; ancak hedef aynıdır: "oyunun özü"nü oyuncunun antinatüralist oyunu, nesnelerin, çizgilerin, renklerin ve sahne ışıklandırmasının simgeselliği ile ifade edebilmek için sahneyi tüm betimleyici özelliklerinden, gerçekçi taklitlerden arındırmak gerekmektedir.



FRİTZ KORTNER: Shakespeare'in *III. Richard*'ında. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1920)

Oyuncu, sözler ve hareketler

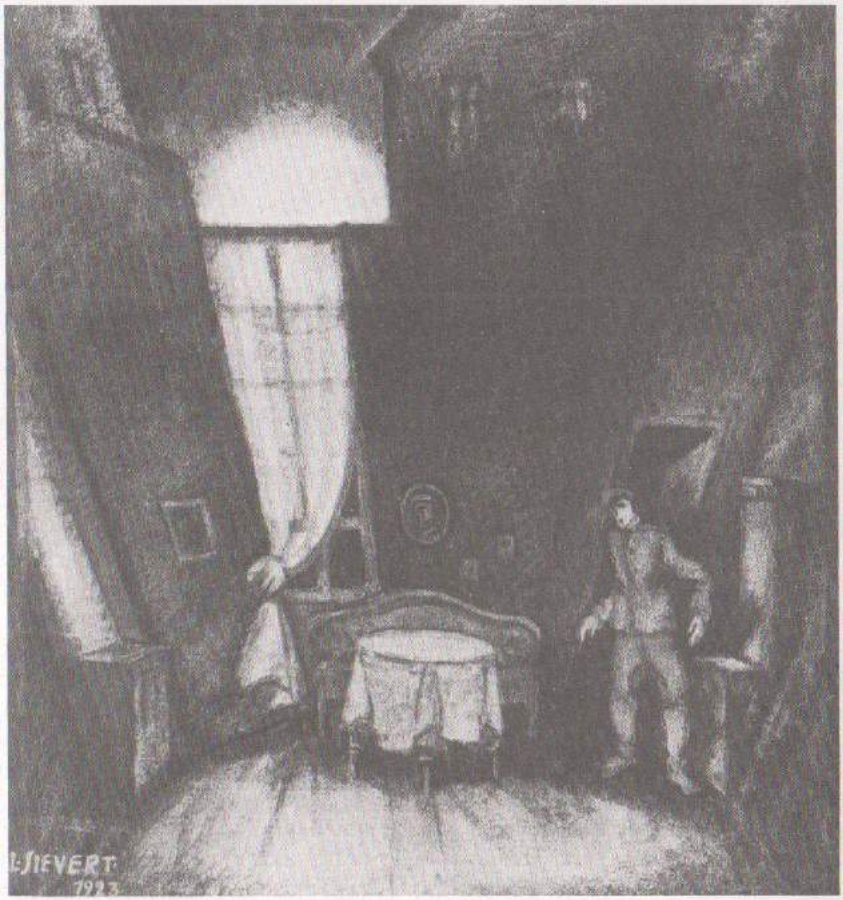
Gösterinin bu üç öğesi, istediği kadar birbirine bağlı olsun, Ekspresyonistler bunlar arasında bir hiyerarşi kurarlar: ilk sırada ise daima yalnız oyuncu vardır.

Ekspresyonist sahneleme sanatında, oyuncu bir yorumcu olmaktan çok, bir düşünün taşıyıcısıdır. Bu demektir ki, aranılan herhangi bir oyuncu değildir; yerine getirmesi gereken çok özel bir görevi bulunmaktadır. 1918'de yazdığı *Der beseelte und der psychologische Mensch* adlı yazısında, Ekspresyonist yazar Paul Kornfeld, oyuncudan bekleneni şöyle açıklar: Oyuncu gerçeklerden kurtulsun artık, kendini gerçeğin niteliklerinden soyutlayıp, yalnız düşünün, duygunun veya yazgının temsilcisi olsun! Ne sahnede ölmesi gerekiyor diye ölmeyi öğrenmek için hastaneye gitsin, ne sarhoş olunduğu zaman nasıl davranıldığını görmek için kabareye. Coşku veren bir bölüme geldiğinde, kollarını açarak, hayatta konuşamıyacağı gibi konuşmaya cesaret etsin; bir taklitçi olup, oyuncuya yabancı bir dünyada aramasın örneklerini; kısacası, oynamaktan utanmasın, tiyatroyu yadsımasın."

Bazı otoritelerin araştırmalarını oyunculuk sanatının derin geleneklerine dönüş hareketi üzerinde yoğunlaştırdıkları bir sırada, Ekspresyonist tiyatro, oyuncunun rolünü bir başka kalıba sokuyor; oyuncunun trajedi kahramanına dönüşmesini kabul etmiyordu. Stanislavski'nin yeniden canlandırma gibi "Sistem"inin öğeleri üzerinde çalışmalarını sürdürdüğü sırada, Ekspresyonistler dolaylı olarak ona karşı çıkarlar: onlar için şu veya bu kişiyi canlandırmak değil, olayları ve durumları simgesel bir biçimde aktarmak, kişilerin en belirgin özelliklerini, oyunun en önemli anlarını daha da belirlemek gerekmektedir; oyundaki abartmalar da bundan ileri gelmektedir.

Ekspresyonist oyuncunun elinde esas iki anlatım yolu vardır: sözler ve hareketler. Kuramsal olarak öncelik sözlü ifadenin, düşüncenin doldurduğu ve ritmin canlandırdığı sözlerindir. Weichert, söylemede yeni bir müzik, yeni bir coşku, açık ve berrak bir tinselliğin yanısıra görülmemiş bir yoğunluk arayışındadır. Martin'e göre bu açıdan bakıldığında söyleniş, "tinsel olandan metafiziğe giden köprüdür". Oyuncu Fritz Kortner kuşkusuz o dönemde bütün bu nitelikleri taşıyan kişiydi.

Ama oyuncu yalnız sesiyle oynamaz. Watler von Holländer "Ekspresyonizm ruhun beden



LUDWIG SIEVERT: Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler*'i için eskiz. Sahneye koyan: Richard Weichert (Städtische Bühnen, Frankfurt 1923)

aracılığı ile açığa çıkmasıdır", der: demek ki sanatçı bedeniyle de oynar. Hareketler kaybettikleri önemi yeniden kazanırlar; soyutluğa doğru yönelen bu kesik kıpırdanışlar, oyunun belirli anlarını ve kişilerin gerginliğini ifade ederler; bazen bu hareketlerin sonuçlandırılmasına gerek bile kalmaz, bunları düşündürmek tüm anlamı vermeye yeter. Oyunun stilize edilişi, dekorlardaki biçim değişikliği ve ışığın kesik kesik kullanılışı ile aynı çizgidedir. İnsan vücudu, biçim ve hacimiyle belli bir ruh durumuna uyar ve onun somut ifadesi haline gelir; bundan doğan iç gerilimi de, Natüralist gerçekçiliğe tamamen aykırı soyut hareketler temsil eder. Bu açıdan da Kortner'in oyunu örnek olarak gösterilebilir.

Dekor ve mekân

Yönetmen gibi dekoratörün de amacı ne oyuna belli bir tarihsel çerçeve kazandırmak, ne gerçek bir toplumsal konum yaratmak, ne de gerçeği andıracak bir hava vermektir. Gerçeğin taklidini ve dekorda fazlalığı kabul etmez dekoratör; onun sanatı, tiyataro eserini bir bütün olarak kavrama sanatıdır. O da sahnenin niteliğini değiştirip, bu yeri oyunun güçlerine bırakmak ister; ancak kullandığı yöntemler, bu kavrayışı soyutlaştırmak mı, resimsel bir dekorla temsil etmek mi, yoksa bunu seyirciye sezdirme işlevini oyuncuların davranışı, ışık oyunları gibi öğelere bırakarak, mimari bir sahne alanı kurmak mı istediğine göre değişir.

İlk durumda, sinemada *Doktor Kaligari'nin Odası*'na ün kazandıran hileli perspektifleri, yarım kalmış öğeleri, dikeylerin yerini alan eğik çizgileri, hesaplı bir asimetriyi, anlatımlı çizgileri buluruz dekorda. Kuşkusuz bu biçim saptırmaları, bu yöntemlerin yalnız aşırı yönünü gören usçu çevrelerce tepki ile karşılanmıştır; ancak, içten Ekspresyonist olan biri için bu "biçimsizlik" hiç de dayanaksız değildir. Dekoratör oyunun onda bıraktığı etkiyi ve uyandırdığı duyguları bir bütün olarak kavrar ve bunu dekoru aracılığıyla seyircinin ruhuna yönlendirir.

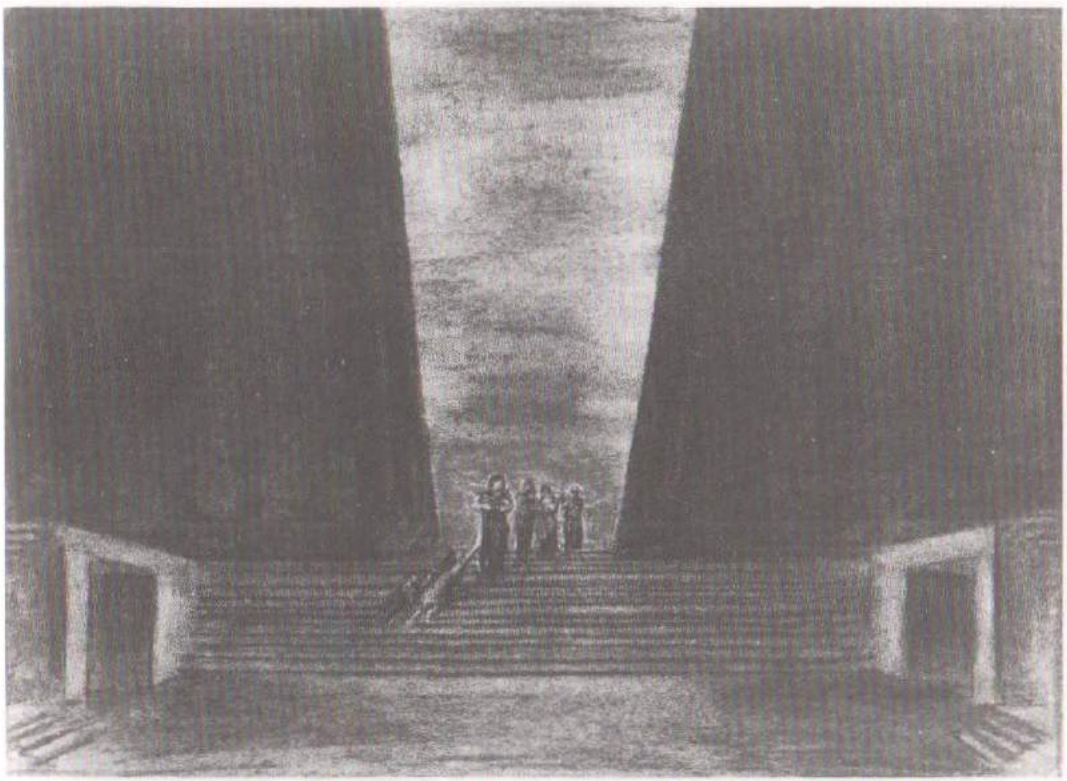
Örnek olarak Bertolt Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* için Ludwig Sievert'in hayalinde canlandırdıklarını gösterebiliriz: ". . . Duvarlar tüm piyes boyunca kaos ve devrim simgesi görünümündedir... Başka sahnelerde devrim sırasında bir gecelik çılgınlık... kırımızılı sarılı, alevli bir görüntü ve herşeyin daima üstünde mehtap, sanki kan bürümüş bir göz gibi duruyor. Düşün gerçeksizliğinde stilize edilmiş gerçek bir dünyada yer alan gerçek olaylar." Otto Reigbert'in aynı eser için hazırladığı dekorlar, Sievert'inkilerden oldukça farklı olmakla birlikte, birbirine yakın düşüncelerden kaynaklanmaktadır. Burada da çarpık biçimler hakimdir; ancak arka plana soğuk, makineleşmiş bir başkent (Ekspresyonistlerin sevdiği kent kargaşası) görüntüsü eklenmiştir; tepede gene devrim sırasındaki 'Berlin'i simgeleyen kan lekeli mehtap vardır.

Hissettiklerini aktarmak isteyen dekoratör, duygularını bir pencere, bir kapı ya da bir duvara verdiği yeni biçimlere yansıtır. Öte yandan, nesneler çoğu zaman eserin baş kişisine göründükleri gibi çizilmişlerdir. Biçimlerdeki bu çarpıklığı tam olarak açıklamak istenirse, Ekspresyonist mistisizminin de bazı yönlerini gözönünde bulundurmak gerekir.

Ancak bu dekor anlayışı, sahne Ekspresyonizminin yalnızca bir bölümünü oluşturur ve Felix Emmel (*Das ekstatische Theater,* 1924) gibi birçok kuramcı, "dramın dinamik gelişimini" engelleyecek her dekora karşı çıkar. Emmel, seyircinin hayal gücüne tüm yetkileri, tüm görme olanaklarını vermek gerektiğini savunur: dekoru esas olana indirgemek ve sahne alanını biçimlendirip, fazlalık olan dekor yığınını bir tarafa atarak "oyunun özünü" bulmak gereği buradan doğar. Sahne çoğu kez, gizli güçlerle yüklü bir boşluğa dönüşür; kara perdeler ise seyircinin yaratma gücünü işletecek şekilde sınırlı bir alan çizmek için kullanılır.

1919'da Berlin'de kurulan genç *Tribün* (die Tribüne) akımı da, "gerekli olan tiyatro devriminin, sahne alanının yeniden ele alınmasıyla başlamasının" ve sahne ile salon arasında yeni bir ilişki kurulmasının gerekli olduğunu savunur. 1919 Ekim'inde de Karl Heinz Martin, Toller'in *Değişme*'sini (Die Wandlung) *Tribün*'ün çıplak podyumunda sergiler. Robert Neppach, değişik açılar oluşturan boyalı öğeleriyle sanki bir dekor özeti yapar: bunlar olay için bir çerçeve, bir hava verirler, söz ise aktöründür.

Sievert'in *Oğul* (Der Sohn) için tasarladığı da bir tür boşluktur. Işıklı bir koni kahramanı çevreler. Üç siyah kadife duvardan oluşan tavansız dekor, sahne alanını belirlemekten de öte, esrar ve gerilim yüklü, gene de klasik bir kübün hatlarını belirler. Her iki yana, çizgilerle birer kapı yapılmıştır. Sahnenin gerisinde ve ortasında, her perde için bir motif göze çarpar: örneğin, korkutucu bir kent panoraması üzerine açılan ve yapısı hapishane parmaklıklarını andıran geniş bir pencere. Bu kısmi ve bütünlükten yoksun dekorda mekân, gösterdikleriyle değil, ima ettikleriyle etkilidir.

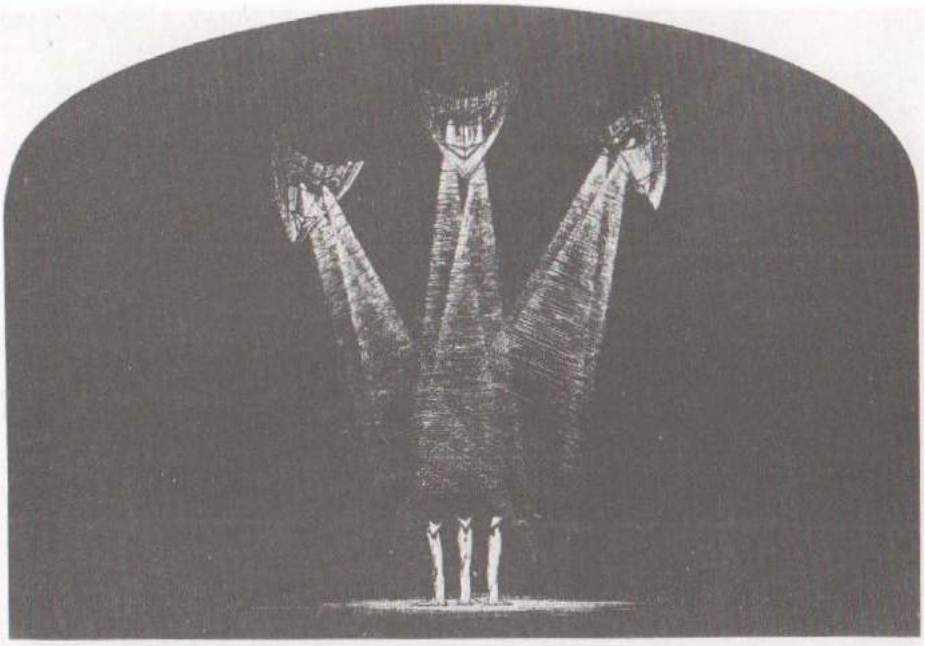


EMİL PIRCHAN: Friedrich Schiller'in *Wilhelm Tell*'i için eskiz. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staadliches Schauspielhaus, Berlin 1919)

Aynı sanatsal tutum, Leopold Jessner'in eserlerinde daha belirgindir; bu yönetmen, *Değişme*'nin sahnelenişi sırasında, Berliner Staatstheater'in yöneticiliğine getirilmiş ve burada *Wilhelm Tell, III. Richard, Othello*, Grabbe'nin *Napoléon*'u gibi piyesleri sergilemiştir.

Klasik sahne düzenlemesi, Jessner'e göre değildir; *Wilhelm Tell*'in sahnelenişi hakkında şöyle der: "Geri çekil, hiçbir uygar seyircinin gerçekliğine inanamıyacağı İsviçre manzaralarının resimsel Natüralizmi; geri çekilin, perspektiflerin ve kulislerin karmakarışık yığınları! Bunlar geçmiş bir devire aittir; başka varsayımlar üzerine kurulu ve tiyatroda da kendini göstermesi gereken yeni bir dönem yaşıyoruz."

Jessner ve dekoratörleri, (*III. Richard* ve *Othello* için Pirchan, *Napoléon* için Klein) bir Reinhardt'ın başvurduğu Natüralizm veya Empresyonizmin adını bile anmak istemezler. Adolphe Appia ve Emile Jaques-Dalcroze için büyük önem taşıyan *dinamik alan* ve *ritmik alan* kavramlarından çok söz edilmiştir. Jessner, gerçekleştirdikleri ile bu kavramı somutlaştırır: yönetmen ve dekorcusu, her piyes için, olayın ritmine uyan ve ana hatları belirgin bir mimari kurarlar. İskeleler, podyumlar, eğimler, merdivenler üç boyutlu bir sahnelemeye olanak verirler; olaya açıklık ve güç katarlar; alanın nefes almasını sağlayıp, onu anlatımlı kılarlar; oyuncuya yardımcı oluşlar; kişilerin gerilim ve karşıtlıklarını belirginleştirirler. Jessner'in ünlü basamakları birleştirmez; ayırır, yalnız bırakır; iki grup arasında dramatik bir uzaklık yaratır. *III. Richard*'ı düşünün: bir duvar sahneyi kapatmıştır, üstündeki sekiye çıkan ve birkaç sahanlığı olan merdiven, Richard'ın yükseliş ve düşüşünü somutlaştırır. Oyunun sonunda Richard, bir basamaktan diğerine sendeliyerek aşağıya iner ve orada öldürülür.



ROBERT EDMUND JONES: Shakespeare'in *Macbeth*'i için eskiz. Sahneye koyan: Arthur Hopkins (Apollo Theatre, New York 1921)

Craig'in düşüncelerinin çizgisinde olan bu simgeleme, sahne öğelerinin seçiminde de ortaya çıkar. Londra kulesini veya Desdemone'nin odasını göstermek söz konusu değildir, bunları düşündürmek gereklidir. Yeşil gri renklerinde bir duvarda açılan ve merdivenin bazen gizlediği bir kapıdan oluşan görüntünün telkin ettikleri, *III. Richard*'ın dramatik alanını oluşturmak için yeterlidir. Bir yatak, biçimiyle soyutluğa ulaşan bir sütun, dairesel bir fon üzerinde beliren bir ev köşesi, eliptik çifte podyum ise, *Othello*'ya dayanak oluşturan sahne öğeleridir.

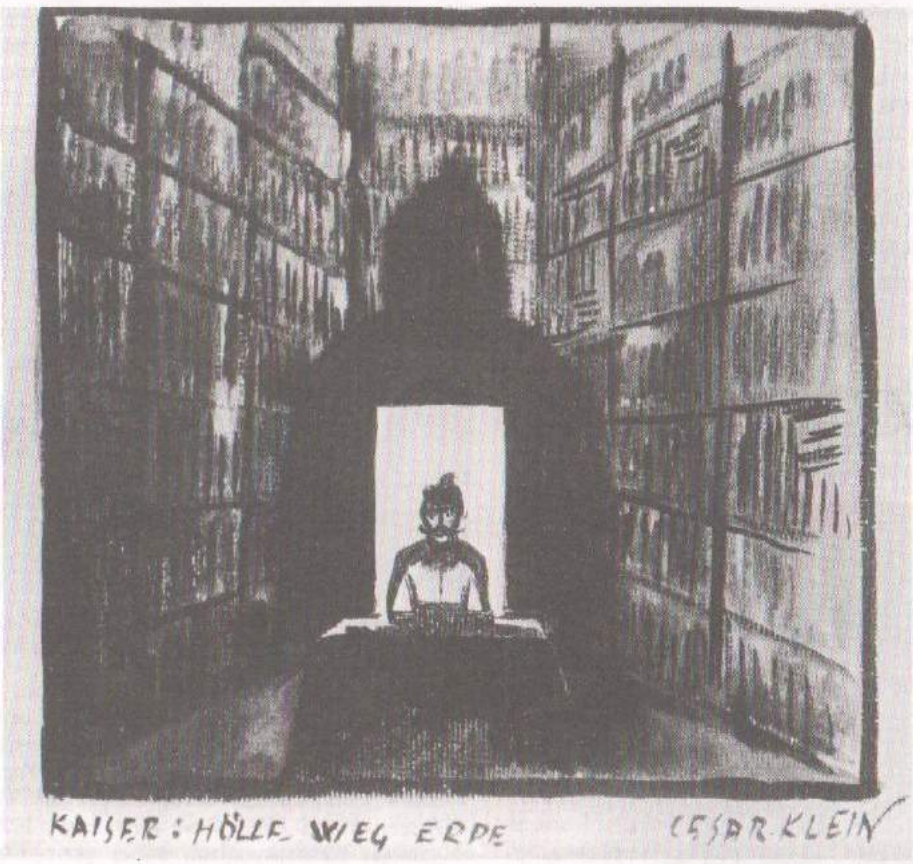
Ancak yatağın beyazlığı, mağripli Otello'nun yüzüyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. Ekspresyonist tiyatro adamlarının savundukları renklerin simgeselliği işte burada ortaya çıkar. Birçok Ekspresyonist yönetmen gibi Jessner de sık sık renkleri dramatik bir etken olarak kullanır; dairesel fonun ışıklı renkleri, piyes boyunca değişerek, değişik sahnelerle uyum sağlar; ancak simgesellik bu kadarla kalmaz, o merdiven düzeninin renklendirilişinde de vardır (*III. Richard*'ın merdivenleri hem asalet hem kan rengi kırmızıdır); bir tür ruhsal ve dramatik üniformaya dönüşen kostümlerde de vardır: *III.* Richard, Richard'ın siyahlar içinde ve siyah bir fon önünde yaptığı bir monologla başlar, Richmond, beyazlar içinde ve beyaz perdeler önünde oyunu bitirir; savaş sahnelerinde Richard'ın askerleri siyah giysiler içindedir; Richmond'unkilerse beyazlar içinde. Böylelikle ortaya ilkel görünebilecek, ancak seyircide uyandırdığı çağrışımlar açısından etkili bir simgesellik çıkar.

Bir Sievert'in bazı resimsel dekorlarıyla, bir Pirchan'ın plastik düzenlemeleri, birbirinden oldukça farklıdır; ancak, bu iki anlatım biçimi arasındaki karşıtlık, bir dizi değişik tutum dışında, kullanılan teknikler ve bunlardan alınan sonuçlardadır; aslında, temel amaçlarda belli bir uyuşmazlık yoktur. Ekspresyonistlere göre dekor, tiyatronun diğer bütün öğeleriyle birlikte oyuna katılmalıdır: Sievert'le bunu, oyuncuya eşlik ederek (Sievert, yarattığı ortamın oyuncu için "ikinci bir Ben" oluşturduğunu söylememiş midir?); Pirchan'la ise, olayların dinamik dayanağı haline gelerek gerçekleştirir.

Işık ve gece

Van Gogh şöyle yazıyordu: "Gözlerimin önündekileri tam olarak yansıtacağıma, renkleri daha keyfi kullanarak, güçlü bir anlatım buluyorum." Jessner ve Weichert gibi yönetmenler de "güçlü bir anlatım" bulabilmek için ışığı "keyfi" bir biçimde kullanacaklardır.

Onlar için sorun, doğayı taklit ederek ışığın doğal kaynaklardan geldiği izlenimini yaratmak değildir: burada bir kez daha yanıltmaktan kaçınırlar. Işıklandırma, yönetmenlerin seyircinin dikkatini yönlendirmesine, olaylar arasında bir geçiş sağlamasına ve bunların gerilimini arttırmasına, seyircinin duyarlılığını kamçılamasına olanak verir. Işık da Ekspresyonist tiyatronun tüm öğeleri arasında var olan, oyuna, girişikliğe katılan bir öğedir. Dairesel fon aydınlatılarak veya renklendirilerek kullanılıyorsa, bu, bir kış gökyüzünü ya da bir bahar



CESAR KLEIN: Georg Kaiser'in *Cehennem. Yol. toprak* (Hölle. Weg. Erde)'i için dekor. Sahneye koyan: Viktor Barnowsky (Lessing Theatre. Berlin 1920)

sabahını ima etmek için değildir; amaç, seyircinin zihnine yerleşecek ve ona kahramanın ruh durumunu iletecek şu veya bu dramatik anın renk olarak karşılığını oluşturan fonu yaratmaktır. Eğer, *Gece Çalınan Trampetler* için Sievert'in hazırladığı dekorlarda olduğu gibi, bir pencereden ay ışığı sızıyor izlenimi veriliyorsa, bu, mehtabı anımsatmaktan çok, nesnelerin biçimlerini bozmak, doğa üstü gölgeler yaratmak ve patetik gerilimi arttırmak amacını

taşır. Düşürülen gölge, bu gerilimi güçlendirir ama, dekoratör, nesneyi veya oyuncuyu alttan aydınlatarak gölgeleri dev boyutlara ulaştırır (bu konuda Cesar Klein'ın *Cehennem, Yol, Toprak*-Hölle, Weg, Erde, için hazırladığı taslağı hatırlatabiliriz).

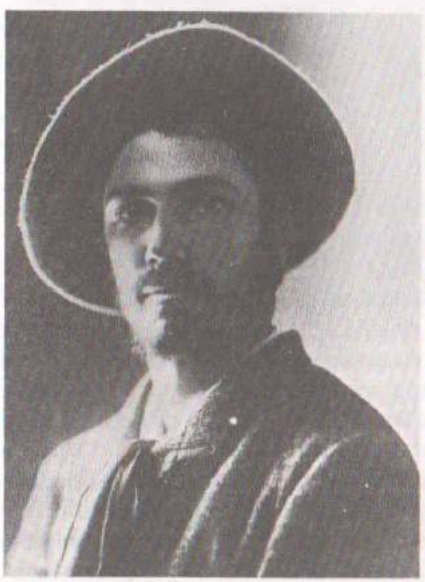
Yönetmen, bölümsel bir aydınlatmayı genel aydınlatmaya yeğler; böyle bir ışıklandırma, oyuncuyu oyunun en önemli anında bir projektör huzmesi içine alır, aniden onu çevreleyen dünyadan ayırır, diğer kişilerle ilişkisini koparır; Alman romantiklerinin değer kazandırdıkları gecenin ortasında, coşkulu ve aydınlık bir anda yalnız o vardır.

Jessner'in plastik düzenlemeleriyle daha çok anlam kazanan sahne ışıklandırması, dekorla eşdeğerde bir işlev yüklenir; kişiler arasında ayrılık ve ilişkiler yaratır. Işıklar, olayları, aydınlatıcı bir öğe olarak değil, en önemli evrelerin yorumcusu olarak izlerler; bu temel evreleri belirleme çabası, *Stationendrama*'ların dramatik yapısına uygundur. Piyesin gelişimi hem belli bir aydınlatma tarafından yönetilir, hem de onu gerektirir.

Sahne, kimi zaman yarı karanlıktır, kimi zaman ışın demetleriyle taranır, kimi zaman da değişen renklerle çarpıcı karşıtlıklara bürünür. Oyunun "keyfi yardımcısı" denmişti ışık için: ışıklar, alışılmış gerçekler yönünden keyfi görünebilir; ancak Ekspresyonist sahne teknikleri açısından son derece gereklidir.

Yazımız tiyatroda Ekspresyonist akımın eksiksiz bir tarihini hazırlamayı amaçlamadığından, incelememize temel olarak bu akımın kaynağını, belli bir bütünlük ve saflıkla ortaya çıktığı yeri aldık: Almanya. Ancak sahne Ekspresyonizmi Almanya dışında da var olmuştur: diğer Avrupa ülkelerinde, ABD'de ve Sovyetler Birliği'nde. Bununla birlikte, bu ülkelerde görülen Ekspresyonizm, o kadar derin, içten ve Almanya'da olduğu gibi Ekspresyonist bir dramaturgiye bağlı değildir.

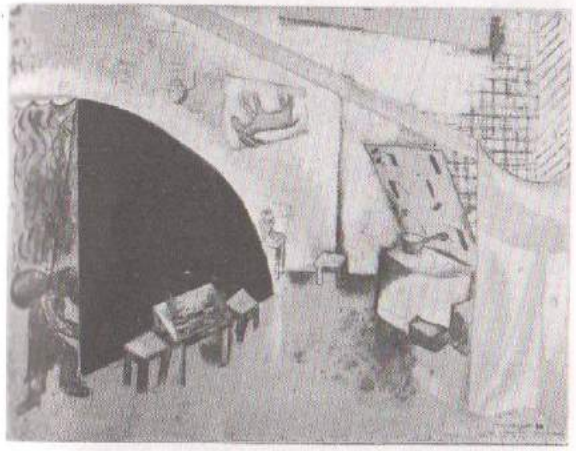
Oyuncular ve Yapımcılar



ADOLPHE APPIA: *Portre*

APPIA Adolphe (Genova, 1862-Nyon, 1928). Modern tiyatronun hiçbir akımını o kurmamıştır; ancak bunların birçoğunun, özellikle Ekspresyonizmin kaynağında o vardır. *Wagneryen dramın sahnelenişi*, 1895, *Die Musik und die İnszenierung*, 1899, *Canlı sanat eseri*, 1921, gibi yazıları Ekspresyonizmi haber verir. Özellikle 1909'da "ritmik alanlar" için yaptığı taslaklar, Emil Pirchan'ın Leopold Jessner'in *Guillaume Tell* ve *Othello*'su için hazırladığı sahne düzenlemelerine öncülük eder; ancak kendi çalışmaları çoğu zaman önemsiz kalmıştır. Appia, tam bir orkestra şefi gibi gördüğü yönetmen anlayışı, Naturalist gerçekçiliği kesin olarak yadsıyışı, ışığın canlandırma ve alan yaratma yeteneğine verdiği önemle de Ekspresyonizme öncülük etmiştir.

BARNOWSKY Viktor (Berlin, 10.9.1875-Berlin, 9.8.1952). Alman oyuncu, yönetmen ve tiyatro yöneticisi. Meslek yaşamının en önemli dönemi, başkentin başlıca sahnelerinden biri olan Berlin Lessing-Theater'de yöneticilik yaptığı 1913-1924 yıllarına rastlar. En büyük Alman oyuncuları, Bassermann, Dorsch, Jannings, Hörbiger, Kortner, Krauss, Pallenberg, onun yönetimi altında oynadılar. Eserlerini sahnelediği sayısız yazarlar arasında Ekspresyonistler de vardı; bunlardan Georg Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak*, 1920 (Hölle, Weg, Erde) ve *Sabahtan Gece Yarısına* 1921 (Von Morgens bis Mitternacht) adlı piyeslerini Cesar Klein'ın dekorlarıyla sahneledi. Bu dekorlar Alman Ekspresyonizminin en iyi örneklerindendir.



MARC CHAGALL: Scholem Aleichem'in *Mazeltov*'u için eskiz. Sahneye koyan Alexei Granovski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1919)

CHAGALL Marc (Vitebsk, 7.7.1887). Aslında Marc Chagall hiçbir ekole bağlı değildir. Tekniği gelişmiş, seçtiği konular ve anlatım yolları değişmiş olmakla birlikte, tüm çalışmalarında gökleri yaratıklarla dolu, hayvanları insanlarla yan yana olan kendine özgü bir şiirsel dünya görülür.

1917 devriminden sonra, Sovyetler Birliği'nde Chagall'ın birçok dekor projesi geri çevrilmiş, Moskova sanat Tiyatrosu için hazırladığı taslakları kabul edilmemişti. Buna karşılık, Scholem Aleichem'in "miniatürleri" için çizdiği ve 1921'de Moskova musevi Komerny tiyatrosunda gerçekleştirilen dekor projeleri Ekspresyonist olarak nitelenebilir; bunlar arasında *Mazeltov* için tasarladığı, insanların ve nesnelerin resimsel ortama karıştıkları, eğrilerle doğrular arasındaki aşırı karşıtlıktan doğan çarpık biçimlerin alanı, baskı altında tuttuğu dekorlar dikkate değer. Yıllar sonra Chagall yine dekor çizdi. Ancak bu sefer bale (Massine'nin *Aleko*'su, 1942, Mexico) için ve dekoru resimsel ve süsleyici açıdan alarak çalıştı.



EDWARD GORDON CRAIG: *Portre*. Leonid Pasternak'ın çizimi. 1912

CRAIG Edward Gordon (Stevenage, 16.1.1872 -Vence, 29.7.1966). Bu İngiliz yönetmen, tiyatro dekoratörü ve kuramcısı, 1905'de ilk önemli kuramsal eseri *The Art of the Theatre*'de şöyle yazıyordu: "Tiyatro sanatı, ne aktörün oyunu, ne piyes, ne bunun sahnelenişi, ne de danstır; o, bunları oluşturan öğelerden kurulmuştur: oyunun ruhu olan hareketlerden; piyesin gövdesi olan sözcüklerden; dekorun özü olan çizgi ve renklerden; dansın esası olan ritimden. "Böylesine bir tanımlama, bütünsel sanata, Richard Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'ine, hem yakın, hem de uzaktır; yakındır, çünkü sanatı bir bütün olarak tanımlar; uzaktır, çünkü savunduğu değişik sanat türlerinin birliği değil, Alman Ekspresyonistlerinin değimiyle *mitspielend*, birlikte ve birbirleriyle oynayan değişik anlatım yollarıdır. Sahnelemeleri, dekorları (bunların çoğu Almanya'da sergilenmiştir) ve kuramsal eserleriyle Edward Gordon Craig, sahne Ekspresyonizminin öncülüğünü yapmıştır: hayali gerçekçiliği, anek-

dot türündeki natüralizmi kesinlikle kabul etmez; çoğu zaman etkili bir sembolizm taraftarıdır. Daha sonra Jessner'in de yapacağı gibi, sahnelemeye temel olarak psikolojik bir dağılımı değil, eserin anafikirlerini, başlıca motiflerini (*Macbeth*) alır; Moskova sanat tiyatrosunda *Hamlet*'i sergilerken, eserle kahramanı arasındaki ilişkiyi bir monodram olarak değerlendirmiştir. Monodram, Ekspresyonist tiyatronun anahtar yapılarından biridir.

DEUTSCH Ernst (Prag, 16.9.1890-Berlin, 22.3.1969). Avusturyalı tiyatro ve sinema oyuncusu Ernst Deutsch, Viyana Volksbühne'sinde Fritz Kortner ve Agnes Straub gibi oyuncularla çalıştı; ancak gerçek meslek yaşamı, sahne Ekspresyonizminin doğuşuyla başladı. 1916'da Dresden



ERNST DEUTSCH: Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn'unda. Rochus Gliese'nin taşbaskısı, 1918

Albert-Theater'de bu akımın belli başlı rollerinden biri olan Hasenclever'in *Oğul* (der Sohn)'unun kahramanını canlandırdı. Sorge'nin *Dilenci* (Der Bettler)'sini oynadıktan sonra, *Oğul*'u bu defa Junges Deutschland'da ve Max Reinhardt yönetiminde sahneye getirdi. Ernst Deutsch'un oyunu, duruşu, mimikleri, Edward Munch'un resim ve gravürlerindeki kıvranan kişileri anımsatır. 1920'den 1933'e dek, Ernst Deutsch, Reinhardt, Jessner, Engel, Piscator ve Fehling gibi yönetmenlerle Berlin'in çeşitli tiyatrolarında klasik ve modern repertuarın en büyük rollerinde oynadı.

1938'de Nazilerin Avusturya'yı ilhak etmesi üzerine, Deutsch ABD'ye gitti; burada başladığı sinema oyunculuğunu, savaş sonrası Avrupa'da da sürdürdü. Geçmişteki oyunundan sıyrılıp, yeni bir meslek yaşamına başlamayı başardı. Tiyatrodakilere oranla daha önemsiz kalan sinema rolleri arasında Karl Heinz Martin'in Georg Kaiser'in eserinden uyarladığı *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht, 1920) olağanüstü oyunu ve savaş sonrasının başarılı filmi *Üçüncü Adam* (1951)'daki yorumu, özellikle hatırlanmaya değer.



OTTO REIGBERT: Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'i için dekor. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922)

FALCKENBERG Otto (Koblenz, 5.10.1873-Münih, 25.12.1947). Yönetmen, tiyatro elçştirmeni ve oyun yazarıydı. Bazı oyunlarının zamanında kazandıkları başarıya karşın, Ekspresyonizm tarihine adı yönetmen olarak geçecektir.

Münih etkinliklerinin başlıca merkezi oldu: Wedekind ile burada tanışıp onunla birlikte *Toprağın Ruhu* (Erdgeist)'nda oynadı; gene burada önce yönetmenlik, sonra da ölümüne dek, yöneticilik yapacağı Kammerspielhaus'da görev aldı.

Falckenberg, ne kuramcı ne de dogmatik bir yönetmendi. Pasetti veya Reigbert gibi üstün dekoratörlerle çalışmasına karşın, sahnede gösterişten çok metne ve aktörün oyununa önem verirdi. Aslında, kendini eserlerin hizmetine ada-

mış biri olarak, Ekspresyonizmle Empresyonizm arasında ilerledi. Strindberg ve Wedekind'e verdiği değer, bunların izinden gelen Ekspresyonistlere göstereceği ilginin habercisiydi: Georg Kaiser'in *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht) ve *Mercan*' (Die Koralle) (1917), Fritz von Unruh'un *Prusya Prensi Louis Ferdinand* (1923), Brecht'in, biçim, kişi anlayışı ve bunların tutumları bakımından Ekspresyonizm etkisinde olan *Gece Çalınan Trampetler*. Bu son eserin sahnelenişi, dekoratör Otto Reigbert'e en önemli Ekspresyonist dekor dizilerinden birini hazırlama olanağını verdi (Bkz. Otto Reigbert).

GRANOVSKİ Alexei-Azarkh (Moskova, 1890 -Paris 1937). Granovski, Saint-Petersburg sahne sanatları okulunda, sahneye koyma sanatı üzerine öğrenim gördü. Öğrenimini Almanya'da da sürdürdü ve bu arada 1913'de Münih'de Reinhardt'ın asistanlığını yaptı. Savaştan sonra Rusya'ya dönerek, Chinizelli sirkinde *Kral Oedipus* ve *Macbeth*'i sahneledi (Petrograd, 1918). Granovski'nin 1919'da kurduğu Stüdyo, kısa bir süre sonra Moskova'ya yerleşerek, Devlet Yahudi Oda Tiyatrosu, diğer adıyla GOSET'e dönüştü



ROBERT FALK: Peretz'in *Eski Pazar Yerinde Bir Gece* (Die Nacht auf dem alten Markt)si için dekor. Sahneye koyan: Alexei Granovski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1924)

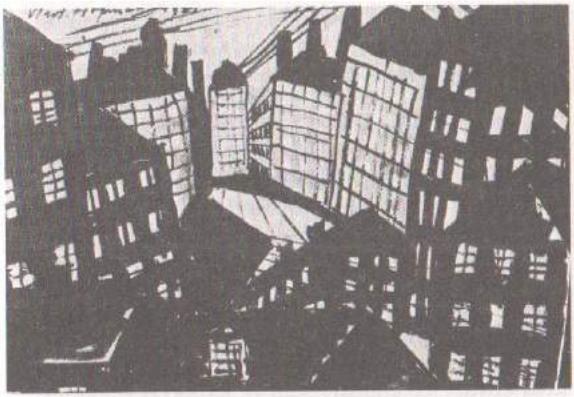
(1920). Granovski'nin yönetimi altında GOSET zengin etkinliklerde bulundu. 1928-1929 yıllarında, topluluk büyük bir Avrupa turnesine çıktı; ancak bunun sonunda Granovski Sovyetler Birliği'ne geri dönmedi. Batı Avrupa'daki sürgün yaşamı boyunca, Sovyetler Birliği'nde başladığı sinema yönetmenliği çalışmalarını sürdürdü.

Tümüyle Sovyet tiyatro devrimi çizgisinde olmakla birlikte, GOSET'in ayrı bir özgünlüğü vardır. Yahudi halk tiyatrosunun kaynaklarını değerlendiren GOSET, ölçülü, ancak çok güçlü bir anlatıma sahip hareketlerin uyumlu kullanımı ve Granovski'nin Chagall, Falk ve Rabinovitch gibi ressamlarla işbirliğine dayalı bütünsel bir tiyatro olarak sivrilir.

Bir *Shalom Aleichem Gecesi* (1921), *Büyücü Kadın* (1922), *200 000* (1923) veya *Eski Pazar Yerinde Bir Gece* (1925) gibi temel gösteriler, GOSET'in sahne anlatımının tüm boyutlarını ortaya koyar: soyutlama, öfke ve karnaval ve bunları sezdiren bir alaylılıkla elde edilen eleştirel bir "uzaklaşma". Burada, yirmili yılların karşıt iki temel akımının önemli bir sentezi yapılarak, ussallığın ve taşlama dolu dışavurumculuğun patlayıcı bir karışımı sunulur. Bu, XX. yüzyıl tiyatrosunda groteskin en canlı örneğidir.

HILAR Karel Hugo (Sudomerice 1885-Prag, 1935). Çek tiyatro yönetmeni. Önceleri Max Reinhardt'ın Empresyonizminin etkisi altında kalan Hilar, 1911'de Prag Belediye Tiyatrolarında sahneleme çalışmalarına başladı. 1914'de aynı yerde yönetici olarak görev aldı. Savaş sonrası yöneldiği Ekspresyonizm, sahne alanının ritmik düzenlemesi ve oyuncunun hareketlerinin gücü arasındaki uyum açısından Jessner'in Ekspresyonizmine yakındır. Tam yetkisini kullanmakla tanınan Hilar, kısa bir süre sonra sahne düzenleyicisi Vlatislav Hofman ile işbirliği yaptı ve devlet tiyatrosuna kendi üslubunu benimsetti. 1924-1925 yıllarında Ekspresyonizm anlayışında bir yumuşama oldu ve Yeni Nesnelcilik'e doğru yöneldi.

HOFMAN Vlatislav (Jicin, 1884- ?). Yirmili yıllarda Prag'da girişilen cesurca deneylerin hiçbirine katılmamış olsa da, Çek tiyatrosunun en üstün dekoratörlerinden biridir. En güzel çalışmalarını Karel Hugo Hilar ile işbirliği sırasında gerçekleştirdi. Eserlerinin çoğunda, doğrudan Kübizm'den esinlenmiş öğelerin karıştığı gerçek bir Ekspresyonizm göze çarpar. Bu Ekspresyonizmin, plastik yönden, resimsel anlatımda ve alanın düzenlenişiyle yansıtılışı daha 1919'da A. Dvorak'ın *Hussites*'i için hazırlanan dekorlarla belirginleşir. Hofman bu çalışmalarını ertesi yıl Verhaeren'in *Tanlar* (Dawns)'ı, 1928' de de Goethe'nin *Faust*'u için sürdürür; ancak bu konudaki en güçlü eserini 1921'de verir. Maranek'in *Ejderha* (Hydra)'sı için hazırladığı de-



VLASTISLAV HOFMAN: Jiri Maranek'in *Ejderha*'sı için eskiz. Sahneye koyan K. Dostal (Belediye Tiyatrosu, Prag 1921)

kor, Ekspresyonist tiyatro ve sahne sanatının başlıca temalarını açığa vurur: eğri çizgilerin ve gece ve ışıktan doğan kontrastların canlandırdığı ve daha ürkünç hale getirdiği, görüntüsü bir an bile kaybolmayan kent.

JESSNER Leopold (Königsberg, 3.3.1878-Hollywood, 30.10.1945). Leopold Jessner, kuşkusuz Richard Weichert ile birlikte en büyük iki Alman yönetmeninden biridir. 1905'den 1915'e dek Hamburg Thalia-Theater'de *Oberspielleiter* (başrejisör) olarak görev yaptı; bu arada, 1911'de sahnelediği Molière'in *Tartuffe*'ü, tüm üstün niteliklerini ortaya çıkardı. 1915'den 1919'a Königsberg Schauspielhaus'unu yönettikten sonra, 1919'da Berlin Staatstheater'inin başına getirildi. Yetenceğinin yanısıra, siyasi düşünceleri de bu göreve atanmasına ve 1930'daki istifasına etken olmuşlardır. Jessner'in meslek yaşamının en verimli ve en özgün dönemi, Berlin Staatstheater'deki yöneticilik yıllarına rastlar. Burada, 1919'da Schiller'in *Wilhelm Tell*'i üzerine yaptığı ilk çalışmasıyla, hem Reinhardt'ın psikolojik-romantik Empresyonizmi, hem de saray tiyatrolarının akademici tutumunun, estetik açısından, bilinçli bir rakibi olarak ortaya çıktı.

Wilhelm Tell'in sahnelenişi, Jessner'in bu dönemdeki üslubunun başlıca ilkelerini açığa çıkarıyordu:

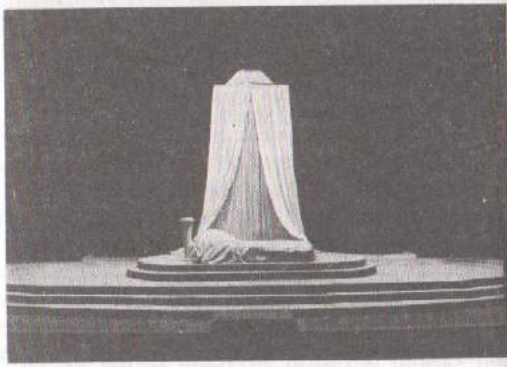
— Sahneleme, eserin ana temasının keşfine ve değerlendirilişine, dikkatin ana hatlar üzerine toplanması esasına dayanmalıdır;

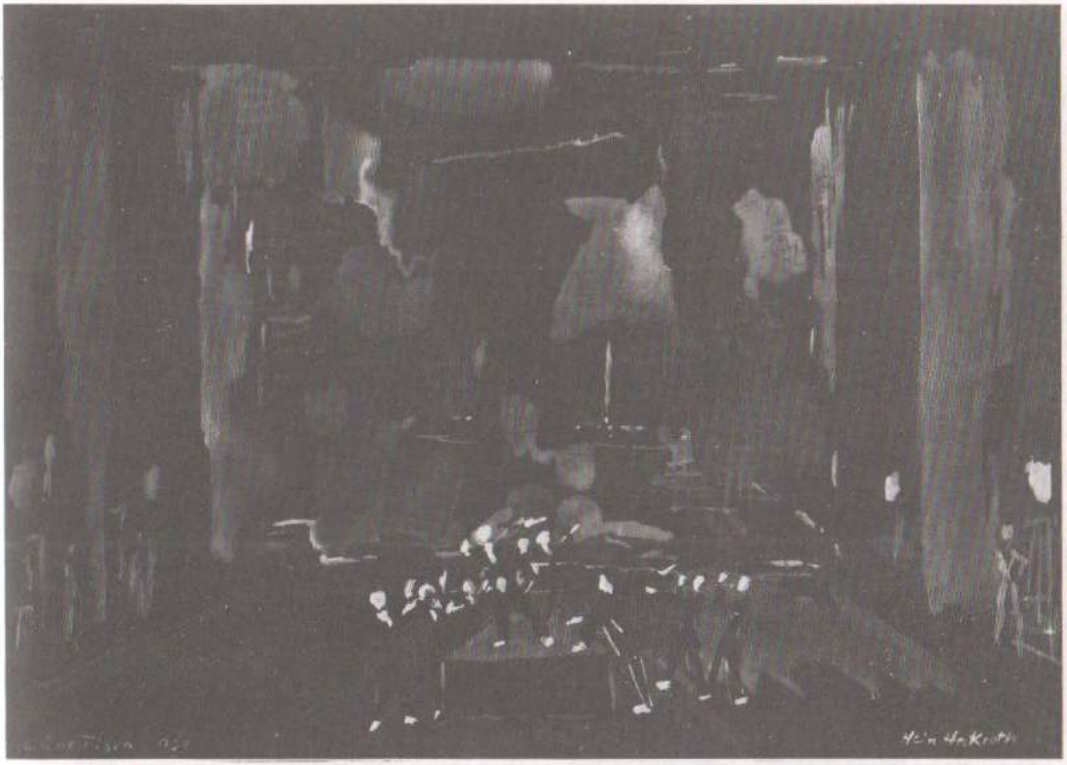
— Sahnede sözüm ona gerçeği yansıtacak birbir ayrıntıya kesinlikle yer verilmemelidir. Oyunda esas olanın değerlendirilmesi, sahne alanının plastik ve simgesel açıdan düzenlenmesini gerektirir. *Stufenbühne*'nin, yani platoyu kaplayan ve bir dizi basamak ve sahanlıktan oluşan dev merdivenin önemi de buradan kaynaklanır. Bu dekoru çizen sahne düzenleyicisi Emil Pirchan, alan ve hacimi kullanmadaki titiz çalışmasıyla Jessner'in "temel olanı veren üslubu, kesinliğin üslubunu" bulmasına çok yardımcı olmuştur;

— Kullanılan simgesel anlatım yolları ne olursa olsun, yönetmen sözlerin gücüne, hareketlerin ağırlığına çok büyük önem verir. Kuşkusuz bu niteliklerin sahnede en iyi örneğini Fritz Kortner, Gessler rolünde vermiştir.

Wilhelm Tell'den sonra, Jessner birçok klasik ve modern eseri Ekspresyonist anlayışa göre sahneledi; ona göre geçmişin yapıtları da yenileri kadar moderndi. Klasik eserler arasında Shakespeare'in *III. Richard* (1920), *Othello*'su (1921); çağının eserleri arasında Wedekind'in *Marquis von Keith*'i (1920) ve Grabbe'nin *Napoléon*'u; modern eserler arasında da Barlach'ın *Die echten Sedemunds*'u ve Bronnen'in *Ostpolzug*'u sayılabilir. Bununla birlikte, Jessner'i belli bir kalıp içinde düşünmek yanlış olur; çünkü kişiliği, içinde herhangi bir oportünizm olmaksızın, siyasal olaylara (Nazizmin yükselişi) ve sanatsal akımlara (Yeni Nesnelciliğin yayılması) paralel olarak gelişmiştir. 1926'da sahnelediği ve siyasal açıdan ele aldığı *Hamlet* ve 1929'da, o sıralar doğmakta olan epik tiyatro çizgisinde gerçekleştirilen bir *Kral Lear*, bu değişimin somut örnekleridir. Berlin Staatstheater'indeki meslek yaşamı sırasında, birçok filmin de yönetmenliğini yapmıştır: *Arka Merdiven* (Hintertreppe, 1921) ve *Toprağın Ruhu* (Erdgeist, 1922) bunların en önemlileridir. 1933'de yurdundan ayrılmak zorunda kaldı ve ABD'ye yerleşti; 1945'de Hollywood'da öldüğünde adı unutulmuş gibiydi.

EMIL PIRCHAN: Shakespeare'ın *Othello*'su için dekor. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1921)





HEIN HECKROTH: *Yeşil Masa* (Der grüne Tisch) balesi için eskiz. Koreograf: Kurt Jooss (Théâtre des Champs-Elysées, Paris ve Städtische Bühnen, Essen 1932)

JOOSS Kurt (Wasseralfingen, 12.1.1901). Alman dansçı, koreograf ve yönetmen. Müzik öğreniminden sonra, Jooss Stuttgart'ta Rudolf von Laban ile tanıştı ve onunla dansın teorik ve pratik temelleri üzerine araştırmalar yaptı. Bundan sonra serbest dansa yöneldi ve Münster Stadttheater'inde bale hocası ve "hareket yönetmeni" oldu. Aino Siimola, müzisyen Fritz Cohen, dansçı Sigurd Leeder ve dekoratör Heinz Heckroth ile birlikte Die Neue Tanzbühne'yi kurdu ve ilk Ekspresyonist balelerini sergiledi. Kısa bir süre sonra Folkwangshule'ye girdi ve 1932 yılında, Paris'de, Uluslararası Koreografi yarışmasını kazanan ünlü balesi *Yeşil Masa*'yı sergiledi. Savaşın bu alaylı yergisi, tüm dünyada büyük başarı kazandı. Gösteri, dans açısından, geleneksel öğeleri, hareketlerde serbestliği ve saf bir Ekspresyonizmi bir araya getiriyordu.

Nazizme karşı olan Jooss, arkadaşlarının çoğu ile İngiltere'ye gitti; savaştan sonra Almanya'da etkinliklerini sürdürdü.

KLEİN Cesar (Hamburg, 14.9.1876-Pansdorf, 13.3.1954). Hamburg, Düsseldorf ve Berlin'de resim öğrenimi gören Klein, *Die Neue Sezession* (1910) ve Kasım Grubuna katıldı; Ekspresyonizm akımının önemli ressamlarından biri oldu. Yaşamının sonuna doğru, Sürrealizme yöneldi.

Cesar Klein, ressamlığın yanısıra, dekoratör olarak tiyatro, hatta sinema için de çalıştı (*Genuine*, yönetmen: Robert Wiene, 1920). Tiyatroda, özellikle Berlin Lessing-Theater'inde, Viktor Barnowsky ile çalıştı; ama bunun dışında da Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Erwin Piscator gibi ünlü yönetmenlerle de işbirliği yaptı, Berlin, Hamburg ve Viyana sahnelerinde sergilenen birçok temsile katkıda bulundu.

Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak*'ı (Hölle, Weg, Erde) ve *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht) (sahneye koyan Barnowsky, Berlin 1921) ve Grabbe'nin *Napoléon*'u (sahneye koyan Jessner, Berlin, 1922) kuşkusuz Klein'ın en ünlü çalışmalarıdır. Bunlar, sanat-



CESAR KLEIN: Georg Kaiser'in *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht)'ı için eskiz. Sahneye koyan: Viktor Barnowsky (Lessing-Theater. Berlin 1921)

çının Ekspresyonist sahnenin anlatım olanaklarını nasıl değerlendirdiğini çok iyi açığa vurur. Klein'ın *Cehennem*, *Yol*, *Toprak* için çizdiği bir taslakta göze çarpan, gerçeğe oranla onu bunalatıcı kılacak derecede küçülen alanın değişimidir; oyunun kahramanı alttan aydınlatılarak, fonda elde edilen dev gölge de, buradaki karşıtlığı güçlendirir. *Sabahtan Geceyarısına*'da Klein gene biçimlerle oynayarak, ortadaki ağaç figürünü, hem bir hayalete benzetir, hem de ona insan çizgileri vererek, cansızı sanki canlandırır: dallar, her bir eli bir tehdidi andıran bir iskelete dönüşür. Ekspresyonizm "ilkel" görünebilecek bir simgesellikten kaçınmaz. *Napoléon* içinse Klein'ın tasarladığı sahne görüntüsü anıtsal niteliktedir. Onlarla aynı çizgide, hatta paralel bile olmamakla birlikte, Klein'ın dekorları Pirchan'ınkilerle aynı anlayışa dayalıdır: alanın simgesel açıdan düzenlenişi, "Yoğunlaştırılmış bilgiler".

Bu, yirmili yılların başlarında görülen Ekspresyonizmdi. Klein'ın sanatı daha sonra değişik üsluplardan geçerek gelişti: yoğun bir gerçekçilik, soyutlama eğilimi, hatta, az çok fantastik bir Sürrealizm.

KORTNER Fritz (Viyana, 12.5.1892-Viyana, 22.7.1974). Avusturyalı tiyatro ve sinema oyuncusu Fritz Kortner, meslek yaşamına 1910'da Mann-

FRITZ KORTNER: *III. Richard*'da



heim devlet tiyatrosunda başladı; daha sonra, Berlin Deutsches Theater'i, Viyana Volksbühne'si ve Berlin Lessing-Theater'inde çalışmalarını sürdürdü. Üstün oyun gücü, 1917'de Viyana Volksbühnesinde *Herod ve Marianne*'de oynadığı sırada ortaya çıktı; kısa sürede adı en ünlü Ekspresyonist tiyatro gösterileriyle birlikte anılmaya başladı: Karl Heinz Martin'in sahneye koyduğu, Toller'in *Değişme*'sinde (Die Wandlung) rol aldı, 1919'da Berlin Staatstheater genel yöneticisi ve yönetmeni Leopold Jessner onu çağırdı. Kortner burada 1919'dan 1923'e ve 1926'dan 1930'a dek çalıştı; bu sahnedeki başlıca rolleri arasında, 1919'da canlandırdığı, hareketlerine ve özellikle sözlerine büyük yoğunluk kazandırdığı *Wilhelm Tell*'in Gessler kişisi, mimiklerin gücü ve sesin anlatımlılığı arasında şaşırtıcı bir denge kurduğu ve ona "dilin mimarı" ünvanını kazandıran *III. Richard*, Barlach'ın piyesindeki Sedemund, Otello ve daha birçok rol sayılabilir. Jessner'in siyasi *Hamlet*'ini oynadıktan iki yıl sonra, Yeni Nesnelcilik'in etkisi altında oyununun daha belirginleştiği bir sırada, Kurt Pinthus onun hakkında şunları yazıyordu: "Kortner, Doğa'dan kaynaklanan aşağı yukarı bütün öğeleri, eskiden oyunculuk sanatının koşulu gibi görünen her şeyi geri çevirmiştir. Ne yüzü, ne de sesi hiçbir şekilde "güzel" veya anlam yüklü değildir. Yarattıklarının kaynağı hayal değil, anlatımın beyinidir... O, maske sanatı, ayırtılı oyun, hareketlerde zenginlik tanımaz. Dogmatik kuramcılar şöyle demelidir: O, Yeni Nesnelcilik'e bir üslup, yani yoğunlaştırılmış, ancak çok etkili bir saflık kazandırmaktadır."

1933'de Kortner, Nazi Almanya'sından kaçarak Avusturya'ya sığındı, 1938'de de oradan ABD'ye geçti, burada sinema oyuncusu ve tiyatro yazarı olarak yaşamını sürdürdü. Savaştan sonra Almanya'ya dönerek Düsseldorf, Münich ve Berlin'de, oyuncu ve yönetmen olarak yoğun bir çalışma dönemine girdi.

Tiyatro adamı olarak yaptıklarının yanında önemsiz görünse bile, Kortner buna paralel olarak sinema oyunculuğunu da başarıyla yürütmüştür. 1921'de Leopold Jessner ile çevirdiği *Arka Merdiven* (Hintertreppe) adlı ilk filimini çok sayıda önemli film izlemiştir.

KRAUSS Werner (Cobourg, 23.6.1884-Cobourg, 20.10.1959). Alman tiyatro ve sinema oyuncusu. Belli bir öğrenim görmeden genç yaşta sahneye çıktı; Guben, Detmold, Nuremberg tiyatrolarında çalıştı. 1913'de *Peer Gynt*'de oynadığı sırada, onu fark eden Moissi'nin tavsiyesi üzerine Max Reinhardt onu Deutsches Theater'e aldı. Aynı yıl Krauss, Hebbel'in *Die Nibelungen*'inde ilk büyük başarısını kazandı. Ayrıntılarla uğraşmayan bütünsel oyunu, Reinhardt ekolünün ruhbilimciliğiyle çelişir: ancak, yapıtını yontmakta olan bir sanatçı gibi belli bir mesafede tutarak yorumladığı Wedekind'in kişilerine çok iyi uyar. Böyle bir tutumun, Ekspresyonist repertuara (Reinhard Goering'in *Seeschacht*'ı) ve abartılarak oynanan kişilere (*Hamlet*'te Polonius, 1920; Shylock, 1921; Lear, 1923) çok uygun olduğu açıktır. Krauss, sırasıyla Berlin Deutsches Theater'inde (1913-1924), Berlin Staatstheater'inde (1924-1926), Viyana Burgtheater'inde (1928-1929 ve 1933-1944) çalıştı. Savaş sonrası başarılarını sürdürdü. Sinema alanındaki etkinlikleri, tiyatrodakilerle eşdeğerdedir.

MARTIN Karl Heinz (Friburg-am-Brisgau, 6.5.1888-Berlin 13.1.1948). Bu Alman tiyatro ve



ROBERT NEPPACH: Ernst Toller'in *Değişme* (Die Wandlung)si için dekor. Sahneye Koyan: Karl Heinz Martin

sinema yönetmeninin yaratıcı etkinlikleri, Ekspresyonist deneyiminin ne kadar kesin ve baş döndürücü olursa olsun, geçici de olduğunu en açık biçimde ortaya koyar. Gerçekten de, bu Karl Heinz Martin'in durumunda bir tek piyes ve bir filmle özetlenebilir: Leonhard ve Martin tarafından Berlin'de kurulan *Die Tribüne* tiyatrosunda, 1919'da oynanan Ernst Toller'in *Değişme*'si (Die Wandlung) ve Kaiser'in aynı adı taşıyan piyesinden uyarlanan *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht, 1920) filmi.

Karl Heiz Martin, çok genç yaşta parlak bir meslek yaşamına atıldı: yirmi bir yaşında, Frankfurt Komödienhaus'unun yöneticiliğine getirildi: 1915'de aynı kentin Schauspielhaus'una, daha sonra da Hamburg Thalia-Theater'ine geçti.

1919'da Berlin'de sahnelediği *Değişme*, onun, Leopold Jessner ile birlikte, en tipik, en güçlü, en önemli Ekspresyonist yönetmenlerden biri olarak ün kazanmasını sağladı. Martin bundan sonra Berlin'in en büyük tiyatrolarında çalışmalarını sürdürdü (GroBes Schauspielhaus, Deutsches Theater, Volksbühne, Schiller-Theater, vs). Savaştan sonra Martin etkinliklerini sürdürdü, bu arada Busch'un Berlin sahnelerine dönüşüne neden olan Gorki'nin *Gece Barınma Evi*'ni sahneledi. *Die Tribüne* tiyatrodaki amacını açıklamak için 1919'da hazırladığı yazılı bildiride, Ekspresyonist ve toplumsal yönünü ortaya koyar. *Değişme*'nin sahnelenişi, tüm açılardan, tüm öğeler ve aralarındaki ilişki yönünden Ekspresyonisttir: sahnelerin düşünülüşü başlıca temalar üzerine yoğunlaştırılmış, dramın kendisi gibi, yani *Stationendrama* olarak kurulmuştur; oyuncuların yorumu da bu yöndedir, özellikle burada büyük keşif olarak ortaya çıkan Kortner'in piyesin algılanışını kesinleştiren, sesiyle ve bedeniyle yorumu, bir dizi gerilim, itki, patlama, tutmadan oluşur. Robert Neppach'ın hazırladığı dekorlar da bunları tamamlar: belirsiz ve ürkütücü kara bir fon üzerinde haklarında Jessner'in "yoğunlaştırılmış bilgi" deyimini kullanabileceğimiz ve soyut biçimsizliklerin hakim olduğu panolar görünür.

Karl Heinz Martin, *Sabahtan Geceyarısına*'yı sinemaya uyarladığında, o inanılmaz fantastik dekorları gene Robert Neppach tasarlar. Bu filmde, Ernst Deutsch sahnede olduğu kadar sinemada da üstün bir Ekspresyonist oyuncu olduğunu kanıtlar.

PİRCHAN Emil (Brünn, 27.5.1884-Viyana, 20.12.1957). Teknik yüksekokulunda ve Otto Wagner'in öğrencisi olarak plastik sanatlar akademisinde öğrenim gördü. Münih Staatstheater'inde başdekoratör olarak tiyatro dünyasına atılmadan önce, değişik işlerde bulundu (öğreticilik yaptı, mimari ve grafik sanatlar için bir atölye, Münih'de bir afiş okulu kurdu). Bundan sonra, üç yüzden fazla çalışması özellikle Almanya, Avusturya, Çekoslovakya sahnelerini doldurdu; tüm bu etkinlik ve sorumluluklarının yanısıra, ikinci planda kalmakla beraber, önemi yadsınmayacak bir yazarlık yaşamı da sürdürdü: ro-



EMIL PIRCHAN: Shakespeare'in *I II. Richard*'ı için çizim. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staadlichcs Schauspielhaus, Berlin 1920)

manlar, öykü kitapları, librettolar, ressamlara ayrılmış monografiler (Hans Makart, Gustav Klimt) ve tiyatro deneyimlerinden esinlenen tiyatro tarihini konu alan eserler yazdı. bunların bazılarının üstün nitelikleri bulunmakla birlikte, Pirchan'ın özgünlüğünün kaynağı burada değildir. Onu ölümsüz kılanı çalışmalarının kabarık sayısında aramak da yersizdir.

Aslında, Pirchan'ın ünü ve çalışmalarının değeri, onun yönetmen Leopold Jessner ile olan işbirliğine doğrudan bağlıdır: Jessner'in Berlin Staatstheater'i yöneticiliğine getirildiğinde, baş dekoratör olarak tayin ettiği Pirchan, 1922'den, yönetmenin istifa etmek zorunda kaldığı 1930'a kadar bu görevi yürüttü. İki adam arasındaki sıkı işbirliği, onların XX.nci yüzyılda iz bırakan ünlü yönetmen-dekoratör ikililerinden biri olmasını sağlar: Brecht-Neher, Vilar-Gischia, Strehler-Damiani ekipleri gibi. Gerçekte, bu ortak çalışmanın en verimli yılları, Jessner'in Ekspresyonist dönemine (1919-1925) rastlar: bu sıralarda Pirchan'ın üslubu kesin, belirli, son derece uyumludur. 1925'den sonra dekorlar keskinliklerini kaybedip akademikleşecek, eğriler ve süsleyici öğelerin çokluğu altında ezilecektir.

Peki nasıldır parlak döneminde Pirchan'ın stili? Her şeyden önce Natüralizme kesinlikle yer yoktur, ne *Wilhelm Tell*'de (Staatstheater, 1919), ne *Marquis von Keith* ve *III. Richard*'da (1920), ne de *Othello*'da (1921). Önemli olan ne gerçekleri yansıtmak, ne süslemektir. Burada amaç, eserin ana ilkesini (*Gundprinzip*), ana fikrini (*Grundidee*) en öz ve en güçlü biçimde aktaracak —veya oyuncunun aktarmasına yardım edecek— anlatımlı öğeleri bulmaktadır.

Bu öğelerin en önemlisi, alanın düzenlenişindedir. Bu konuda Pirchan, bilinçli veya bilinçsiz olarak, hem Craig'in hem de Appia'nın öğretilerini izleyen biri olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla, kişilerin aralarındaki gizli ilişkileri yansıtan, birtakım bağlar kuran; ama daha çok gerilimler ve kopmalara neden olan bölgeler yaratması gerekir. Pirchan'ın burada bir *Terrassierung des Terrains* yapması, yani kelimesi kelimesine, "yeri

OTTO REIGBERT: Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'inden bir sahne. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922)



setlendirmesi", değişik yükseklikteki düzlemlerde birkaç oyun alanı yaratması gereklidir. *Wilhelm Tell, III. Richard, Othello* bu yönde yapılan çalışmaların kusursuz bir örneğidirler. *Wilhelm Tell*'de temel düzenleme, her iki kenarı boyunca birer çıkıntının uzandığı geniş bir merdivenden oluşur. Büyük perdeler bunu tamamlar ve anlam kazandırır. Herhangi bir İsviçre manzarasını anımsatabilecek tek şey, fonda görülen ve fotoğrafla hiçbir ilgisi bulunmayan üçgenimsi, beyaz bir biçimdir. Jessner'in *III. Richard*'ı sahneleyişi de aynı ilkeye dayalıdır. Başlıca iki düşünce hakimdir: Bunlardan biri, ortasında bir devriye yoluyla bölünmüş ve alt kısmındaki büyük kapı hem bir giriş, hem de hapishane hücresini andıran büyük bir duvarın somutlaştırdığı Londra kulesi korkusu, diğeri de geleceğin, yetkiye doğru tırmanışın, zorbaların yükseliş ve düşüşünün simgesi, ortadaki geniş merdivenin somutlaştırdığı güçlülerin doruğa tırmanış ve devrilişleri düşüncesidir. Bazılarının "ilkel" olarak tanımlayabileceği bu simgesellik, basit renk seçimleriyle tamamlanır. Eserin başında perdeler, siyah bir fon önünde siyahlar giyinmiş III. Richard üzerine açılır, sonunda ise, beyaza fon önünde beyazlar giymiş bir Richmond'un monologuyla kapanır.

Her ne kadar Pirchan'ın sahne düzenlemeleri bazı yönleriyle modası geçmiş ve tiyatro anlayışımıza uymaz gibi görünüyorsa da, aslında bunlar otuz yıl öncesinden Vilar'ın Theatre National Populaire'deki uygulamaları için tasarlayacaklarının habercisiydiler.

REIGBERT Otto (Kiel, 4.9.1890-Münih, 3.2.1957). Gençliğinde, Sven Gade, Knut Ström, Rochus Gliese, Ludwig Söevert gibi tiyatro dekoratörlerinin yardımını görmesi, onun için büyük bir şans oldu. Ancak onu asıl etkileyen ve yaratılarını kesin olarak yönlendiren, yirmili yılların Ekspresyonizmindeki önemi yadsınamaz. Birinci Dünya Savaşı ve onun korkunçlukları olmuştur.

Reigbert'in Ekspresyonizmi yalnız uygulamada değildir, içtendir. O, eserleri tam olarak benimser, burada ifade edilen başkaldırı onun başkaldırısıdır; bunu dekor taslaklarına yansıtır. 1919'da Hasenclever'in *Oğul*'u (Der Sohn) için hazırladığı dekorların şiddeti (biçimlerin bozulması, sert gölge ve ışık karşıtlıkları, ışık huzmeleri kaosu, tek kelimeyle bir âlemin parçalanışı) Reigbert'in Kiel tiyatrosundan kovulmasına neden oldu. Genç dekoratör, 1919-1920 sezonunu, kendisi gibi savaşın çok etkisinde olan Piscator'un yönettiği Königsberg'deki *Tribunal* tiyatrosunda geçirdi; daha sonra Otto Falckenberg ile birlikte çalışmaya başladı. Üç yüz civarındaki gösterileri içinde, Ekspresyonist olan en güzel sahne düzenlemelerini, Reigbert, 1932'ye kadar süren bu işbirliği sırasında gerçekleştirdi. Bunlara örnek olarak Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht) için hazırladığı düzeni gösterebiliriz. Reigbert'in tüm taslakları ortaya, biçimlerin bozulduğu, korkunun sızdığı, en derin noktasına kadar sarsılmış bir dünya çıkarır. Genellikle çift alan vardır: ön planda, ev iç dekoru, arka planda ise, hiç kaybolmayan bir tehdit gibi duran kent ve binaları. Ve tepede, alışılmış ama çarpıcı bir simge olarak üzerine kan fışkırmış bir dolunay. Reigbert'in bu çözümü, Sievert'in aynı eser için hazırladığı düzenleme ile kıyaslanabilecek değerdedir (bkz. Sievert). Reigbert, *Lulu*'da (Wedekind) kullanacağı alanlar içina gene buna benzer bir çözüm getirir. Ancak bu sefer, biçimlerdeki sapma o kadar belirli değildir. Zamanla tiyatro gelişir, Ekspresyonizm devri kapanır ve Reigbert'in üslubu daha ılımlı bir biçim alır.

REİNHARDT Max (Baden, 9.9.1873-New York, 30.10.1943). "Ne olduğumu, gerçekçi mi, üslupçu mu, hayalci mi, söylemem olanaksızdır. Hiçbir sistemi, hiçbir önyargıyı kabul etmiyorum; bütün yolları seçebilmeliyim. Bir metin hoşuma gider, beni coşkulandırır, onu temel olarak alı-



MAX REINHARDT: Portre. Olaf Gulbranson'un çizimi

rım, onu kendimde yaşatırım ve daima, beni coşturan bu metin, sanki kendini aşan bir şeyi, bir ruhu, bir *Zeitgeist*'ı dışa vuruyormuş gibi gelir bana ve bunu değerlendirmek isteği ile yanıp tutuşurum." Max Reinhardt kendisiyle görüşmeye gelen Benjamin Crémieux'ye böyle söylemiştir (*Herdeyim*'de, 28.10.1933).

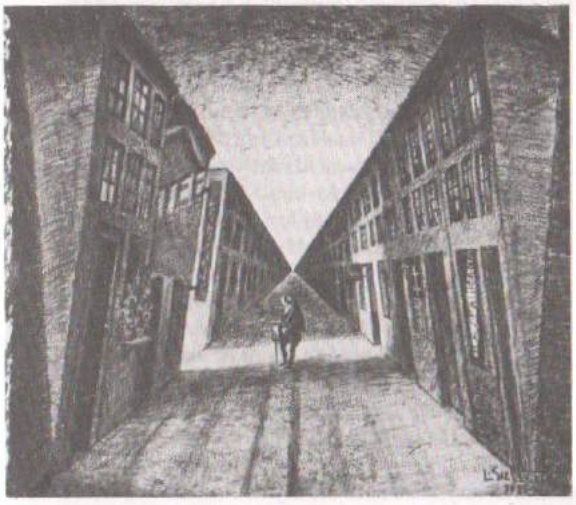
Gerçekten de Max Reinhardt sınıflandırılamaz. Önce Natüralizmden yola çıkmıştır; ancak çok çabuk bu akımdan kopmuştur. Onun Empresyonist olduğunu söylemek, görülen gerçeklerin ardındaki kavranılması güç havayı verebilme yeteneğini övmek olur; ancak onu sınırlar. Onu Barok olarak nitelemek, Reinhardt'ın gösteriye ve gösteri sanatlarına duyduğu ilgiyi ön plana çıkartır; ama birçok yönü ihmal edilmiş olur. XX. yüzyıl başlarında tiyatroda yenilik yapanlar arasında (Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski) Max Reinhardt kuşkusuz en seçmeci olanıdır. Sahneleme sanatının ustası olan, eserleri üstün bir yetenekle anlaşılır hale getiren Reinhardt, yazarları "hisseder", Craig'in, Fuchs'un bazı ilkelerini benimseyerek onları somutlaştırır, o olağanüstü bir uygulayıcıdır.

Reinhardt'ın seçmeciliği, kara perdelerden döner sahne üzerine kurulmuş karışık dekorlara seçtiği anlatım yollarında ve aynı zamanda sahne olarak kullandığı yerlerin çeşitliliğinde ortaya çıkar: Oda tiyatrosundan savaş ertesi Hans Poelzig tarafından inşa edilen ve mahmuz biçiminde bir sahnesi bulunan Beş binler tiyatrosuna (Gro-Bes Schauspielhaus, Berlin), Deutsches Theater' den Berlin'deki Schumann sirkinin arenasına ve Salzburg katedralinin alanına kadar her yeri değerlendirir. İsteği, her tiyatro eseri için en iyi yankılanacağı yeri, halk ile sahnedeki oyun arasında ve seyirciyle oyuncu-kişi arasında en iyi ilişkileri bulabilmektir. Bunlar, en güçlü ve dolaşıksız sanat olarak gördüğü tiyatro için yararlı olabilecek her şeyi kapmaya her an hazır, son derece açık düşünceli bir kişiliğin kanıtı ve belirtisidir. Ancak bir de madalyonun ters yüzü vardır: bu açıklık beğeni yanılgılarına yol açabilir; bununla Reinhardt'ın gösteriye olan düşkünlüğü birleşince, ortaya çıkabilecek görkemin de, yoksul tiyatro amatörlerinin tepkisine neden olması doğaldır. Sonuç olarak Reinhardt, eseri halka indirmesini çok iyi bilen bir bulucu ise de, tiyatrosu ne ideolojik ne de sanatsal bir çizgi izler.

Reinhardt birçok konuda sahne Ekspresyonizminin öncülüğünü yapsa da, Ekspresyonist olarak nitelenemez. Hiçbir sahnelemesi Ekspresyonist değildir; çünkü psikolojiye ve dekora verdiği ağırlık, belirsiz kalan başkaldırı çığlığının gücünü hafifletir. Bununla birlikte, Ekspresyonizmi sahneye getiren ve daha sonraki gelişmelerini hazırlayan odur. Bunu, önce kullandığı anlatım yollarından, özellikle kimi zaman şiddetli kontrastlar, kimi zaman da Rembrandt usulü etkiler yaratan ışık oyunlarından anlayabiliriz. Sonra da, Reinhardt'ın repertuarına aldığı oyunları göz önüne almak gereklidir: ilk sırada, Ekspresyonizmin oynak sınırları içine girip girmediği bir türlü belli olmayan, ancak resimsel Ekspresyonizm için Edvard Munch'un taşıdığı değeri Ekspresyonist tiyatroda taşıyan Strindberg yer alır. Ardından akımın bütün genç Alman temsilcilerini sayabiliriz; Reinhardt, bunları 1917'de Deutsches Theater'e bağlı olarak kurduğu deneme sahnesi *Das junge Deutschland*'a kabul eder; burada Sorge, Goering, Hasenclever, Werfel, Fritz von Unruh, Else Lasker-Schüler, Kokoschka, Paul Kornfeld'in eserlerini oynatır. Bu arada Sorge'nin *Dilenci*'sini (Der Bettler), Kaiser'in *Mercan*'ını (Die Koralle), Goering'in *Deniz Savaşı*'nı (Die Seeschlacht) ve Hasenclever' in *Oğul*'unu (Der Sohn) kendisi yönetir. Bu deneme sahnesinin etkinliklerine paralel olarak, Arthur Kahane ve Heinz Herald aynı adı taşıyan aylık bir dergi çıkarırlar; derginin ilk sayısında Paul Kornfeld'in özellikle Ekspresyonist oyuncunun görevlerini belirlediği *Der beseelte und der psychologische Mensch* başlıklı yazısı göze çarpar. Tiyatro ve dergi yalnız üç sezon dayanır. Ancak bu süre içinde, kısıtlı da olsa, belli bir seyirci kitlesine ve daha önemlisi, çok sayıda tiyatro uygulayıcısına, yeni ve bir duyarlılık akımından kaynaklanan bir tiyatro tanıtılmış olur; bu tiyatronun birçok sahnede oynanması sağlanır. Kuşkusuz, Max Reinhardt'ın Ekspresyonist tiyatroya en büyük katkısı onu tanıtması olmuştur.

SIEVERT Ludwig (Hamburg, 17.5.1887-Münih, 11.12.1966). XX. yüzyıl Alman dekorculuğunun en parlak simalarındandır. Ustalığı, zamanın en üstün sahne düzenleyicilerinden biri olan Sievert'in sınırlarını, dönüşlerini ve bazen seçmeciliğini açıklar. Sağlam bir öğrenim gören Sievert, meslek yaşamına sanat danışmanı olarak atandığı Friburg-am-Brisgau Stadttheater'inde, 1912'de başladı. Aynı yıl Richard Wagner'in *Tetraloji*'si için hazırladığı dekorlarda, Adolphe Appia'nın taslak ve ilkelerinin büyük etkisi görülür. 1914'den 1919'a dek Carl Hagemann, Richard Weichert ve Furtwangler ile birlikte çalıştı (Goethe, Wedekind, Mozart, Strauss). 1919'da Frankfurt'ta başlayan Weichert'le işbirliği, Sievert'in 1926'lara kadar süren bir Ekspresyonist dönemde doruğuna ulaşan en verimli yıllarını

oluşturur. 1937'den 1943'e genellikle Münih Opera'sı için çalıştı. Nazi dönemi Sievert'e yaramadı: sanatının sürekli canlılığı, resimselliğe, süsleyici öğelerin aşırılığına, anıtsallık eğilimine, kısacası resmî bir gerçekçiliğin akademizmine doğru gerileyişini gizleyemedi. Savaşın bitmesiyle üslubu biraz sadeleşti. *Tetraloji* için hazırladığı yeni projelerde (1955), 1912'dekilerde dikkati çeken saflığı yeniden buluruz; hatta burada biçimler daha çok soyutlaştırılmışlardır. Ancak şok etkisi artık geçmiş, Richard Wagner'in torunları Wieland ve Wolfgang, "yeni Bayreuth" leriyle çok daha ileri gitmişlerdir bile.



LUDWIG SIEVERT: August Strindberg'in *Anayol*'u için eskiz. Sahneye koyan: F. P. Buch (Schauspielhaus, Frankfurt 1923)

Sievert sayısız düzenleme yapmıştır. Ancak yüzyılın ilk yarısının birçok dekoratörü gibi, Ekspresyonist dönemi en özgün olanıdır. Bazı Ekspresyonistler sistemli olarak biçimleri bozarak, onları daha anlatımlı kılmaya çabalarken, başka bir grup da aktörün oyununa ve dramın gerilimlerine temel oluşturacak şekilde düzenlenmiş ve aydınlatılmış bir alan yaratarak, kendini belirginleştirir. Ludwig Sievert, iki eğilime de katılır, onları birleştirir, bu arada simgeciliğe başvurmayı da unutmaz.

Kleist'ın *Penthésilée*'si (1921) için Sievert zikzaklı bir eğim düşünmüştür; alanın bu düzenlenişi, Emil Pirchan'ınkiler gibi düzgün değil, sanki içten bir dinamizmle canlandırılmıştır. Ludwig Wagner şu yorumu getirir: zikzaklı bir eğiklikle yükselerek, büyük bir köprü kemeri şeklinde sona eren kayalıklar, Kleist'ın dünyasından görülenin yüzeyine ritmik dalgalar yaymaktadır. İnsan sanki kendiliğinden ritmik hareketin coşkusu içinde sürüklenir; oyuncu bu coşkuyla yücelir. Sievert'in Hasenclever'in *Oğul*'u (Der Sohn) için hazırladığı dekor (1918) ise, sahnede Ekspresyonizmin en belirgin örneklerinden biridir: tepeden gelen ışıktan bir koni, kahramanı yalnız tutar, Gölge ile ışığın sınırında duran diğer kişiler, sadece onun saplantılarının ve hayallerinin yansımasıdır. Süslemeyen bu dekorun diğer öğeleri de şunlardır: büyük perdelerden oluşan fon ve duvarlar, bunların üzerinde yalnız çizgilerle belirtilmiş kapı ve pencereler. Strindberg'in *Anayol*'u için Sievert perspektivin bütün anlatım olanaklarını zorlar; onunla bileştirdiği simetri, evlerin ortaya doğru yıkılacakmış izlenimi veren eğikliğiyle kendi klasisizmini yok eder. Tüm bunlar, dekor yönünün bazen ağır basmasıyla ve şiddetin hemen hemen yok olmasıyla birlikte, tipik bir Ekspresyonizmin örnekleridir.

STERN Ernst (Bükreş, 1876-Londra, 28.8.1954). Alman ve Macar kökenli olan bu ressam ve dekoratör, 1906'da Max Reinhardt ile on altı yıl sürecek düzenli bir işbirliğine girdi. Üstün bir sanatsal ve teknik ustalığa sahip olan Ernst Stren, önceleri Max Reinhardt veya yardımcılarının (Hollander, Martin) görüşüne uymaya çalışan bir seçmeci oldu. Aynı tutumu, Berlin Deutsches Theater'inden, Maeterlinck'den uyarlanan *Mucize* (1911) için bir katedrale dönüştürdüğü Londra Olympia Hall'ine kadar kullandığı bütün sahneler için de geçerlidir. Dolayısıyla, bir Stern üslubundan söz edilemez.

Çok sayıdaki çalışmaları arasında Stern'in tasarladığı bazı dekor ve kostümler, Ekspresyonizmin tüm yüzeysel niteliklerini taşır. Aslında onun için önemli olan, Ekspresyonist tiyatro eserleri için, bilerek, aynı üsluptaki resimlerden doğrudan kaynaklanan anlatım yöntemlerini kullanmaktır. Buna örnek, siyah fonu, eğri çerçevelere indirgenmiş pencereleri, çok az sayıdaki mobilyaları, huzmesi içine biri aşırı derecede dik, diğeri her yana eğilip bükülmüş gibi duran iki kişiyi alan ortadaki tipik ışık konisiyle, Sorge'nin *Dilenci*'si (Der Bettler) için Stern'in çizdiği taslaklardır (piyes, 1917'de Berlin'de Max Reinhardt tarafından sahnelendi). Bir ikinci örnek de, Cesar Klein'ın aynı eser için çalışmalarıyla karşılaştırabileceğimiz Kaiser'ın *Sabahtan Geceyarısına*sının (Von Morgens bis Mitternacht) taslaklarıdır (Piyes, 1919'da Berlin'de, Fritz

Höllander tarafından sahnelendi): Stern'in projesinde dekorun yapısı Konstrüktivist açıdan ele alınmıştır; Ekspresyonist sahne anlayışı, çizilen kişilerin telaşlı hallerinde ve ışık huzmelerinin şiddetli kontrastlarında ortaya çıkar. Aynı Ekspresyonist stil, Stern'in Paul Leni'nin *Balmumu Figürler Kolleksiyonu* (Das Wachsfgurenkabinett, 1924) için hazırladığı dekor ve kostümlerde de görülebilir.

Stern'in Ekspresyonizmi, yaşamında bir dönem olmaktan çok, çok yönlü bir çalışmanın bir bölümü, değişik tiyatro anlayışlarının ve yönetmenlerin beklenti ve isteklerine sürekli olarak açık bir tutumun kanıtıdır.

TAIROV Alexander (Romny, 24.6.1885-Moskova, 25.9.1950). Rus oyuncu, yönetmen ve kuramcısı. 1914'den 1949'a Moskova Kamerny tiyatrosunun yönetmenliğini yapan Taïrov'u bütünüyle Ekspresyonist olarak tanımlamak yanlış olur; çünkü, her ne kadar *Özgürleşen Tiyatro*'da ortaya koyduğu tiyatroyla ilgili kuramları çok açık ise de, o, yirmili yılların Rus yönetmenlerinin biçimsel güzelliğe en çok değer verenidir. Onun Ekspresyonizmi pek içten değil, daha biçimseldir, sahne alanında Kübizm ve Konstrüktivizm ile karışır. Aktörün oyununda ise, alanın dış düzenlemesiyle psikolojizmi bileştirir. Öte yandan, Taïrov'un bazen öz komedi geleneklerinden esinlendiği veya Barok sanata yöneldiği de görülür. Otuzlu yıllarda da yeni-gerçekçiliğe doğru ilerlemiştir.

TRÖSTER Frantisek (Vrbicany, 1904-1968). Sağlam bir teknik ve mimari eğitimi gören Tröster, çok sayıda Çek tiyatrosu ve özellikle Prag Devlet Tiyatrosu için çalıştı. Modern sanatın hiçbir akımının temsilcisi olmamakla birlikte, bunların hiçbirine de yabancı değildi; çok değişik deneyimleri arasında Konstrüktivist olduğu kadar, Fütürist etkiler de görmek mümkündür. Tröster'in Ekspresyonizmi ise, kendisi de Ekspresyonist olan yönetmen Pujman'la, Wagner ve Berg'i sahnelemek için yaptığı işbirliği sırasında ve ayrıca Frejka'nın 1936'da Prag Devlet Tiyatrosunda sahnelediği Gogol'un *Müfettiş*'i gibi tiyatro temsillerinde ortaya çıkar.

VAKHTANGOV Evgeni (Vladikafkas, 1883 Moskova, 1922). Rus oyuncu ve yönetmen. Moskova Sanat tiyatrosunun ve yönetmeni Constantin Stanislavski'nin büyük hayranı olan Vakhtangov, ilk sahnelemesini 1904'de bir amatör çevresinde gerçekleştirdi. 1909'da Sanat Tiyatrosunun elemanlarının öğretimi sağladıkları Adasev Sahne Sanatları Okuluna kabul edildi; 1911'de bu tiyatroya yardımcı yönetmen olarak alındı; o sıralarda, Stanislavski "sistemini" yeni yeni denemeye başlıyordu. Vakhtangov'un buradaki ilk görevi, Sanat tiyatrosunun çalışmalarına paralel olarak, genç bir grup sanatçıyla aynı tip bir deneyleme yürütmekti. 1913'den başlayarak, Sanat tiyatrosunun Birinci Stüdyosunun vazgeçilmez kişilerinden biri oldu; özellikle oyuncu ve yönetmen olarak. 1918'den sonra yönetmen olarak Habima Stüdyosunun çalışmalarına katıldı. 1921'de, Birinci stüdyoda Strindberg'in *XIV. Erik*'ini sahneye koydu; 1922'de de en ünlü iki çalışmasını gerçekleştirdi: stüdyo Habima'da An-Ski'nin *Dibuk*'unu ve Üçüncü Stüdyoda *Prenses Turandot*'u sahneye koydu. Ekspresyonist deyimiyle Vakhtangov'un adı yan yana gelebiliyorsa, bu, ne kişiliğini, ne de çalışmalarının tümünü nitelendirmek içindir, bunlardan iki tanesinin, *XIV. Erik* ve özellikle *Dibuk*'un üslubunu tanımlamak içindir. Burada, Ekspresyonizm dramatürjide değil, sahnelemede ortaya çıkar: aktörlerin son derece stilize edilmiş oyunlarında ve özellikle grup sahnelerindeki plastik ritimlerinde, aydınlatmayla kişiler arasındaki ilişkide ve eserin görsel başarısında büyük katkısı bulunan ressam Nathan Altman'ın sahne düzenlemesinde. Nina Gourfinkel bu düzenlemeden şöyle bahseder: "Zavallı çıplak sinagog, dolabın eğri çizgileri, masanın şaşırtıcı kısaltımı ve masanın üstünde, Dibuk'u afaroz edeceği sırada aniden keramet sahibi bir kişinin boyutlarına ulaşan, yumuşacık, bembeyaz mucivezi haham. Tüm bunlar belirsiz bir alaca karanlık içinde (...), göz kamaştırıcı kontrastlar, yoksulların yeşilimsi paçavraları arasında gelin elbisesinin parlak beyazı, "tsadik"in masasını kaplayan beyaz örtünün aydınlığı ve köşelerde, kabalanın tehlikeli güçlerinin korkutucu karanlığı." Altman'ın sahne alanının düzenlemesinde kullandığı anlatımlı biçim bozuklukları, Alman Ekspresyonizmindekileri anımsatmakla birlikte, tiplerin düşünsel ve fiziksel değişiklikleriyle, büyük farklılıklar ortaya çıkarır.

WEGENER Paul (Bischdorf 11.12.1874-Berlin, 13.9.1948). Alman tiyatro ve sinema oyuncusu, sinema yönetmeni. Leipzig'de tiyatro öğrenimi gördükten sonra, Wegener Rostock'da sahneye çıktı. 1906'da Reinhardt onu Deutsches Theater'e aldı ve kısa sürede Wegener, bir taraftan geleneklere bağlı kalarak, gerektiğinde dış akımlara açılmasını bilen, verimli ve son derece hesaplı bir incelik sahibi bir yapıda olan bir oyuncu olarak kendini kabul ettirdi. Junges Deuts-

chland'da yorumladığı Ekspresyonist piyeslere çok iyi uyum sağladı: Kaiser'in *Mercan*'ı (Die Koralle), Sorge'nin *Dilenci*'si (Der Bettler). Mesleğini 1948'deki ölümüne dek bırakmadı, o yıl hâlâ piyeslerde rol alıyordu (*Bilge Nathan*). Bunun yanı sıra, Paul Wegener sinema alanında, oyuncu olarak (daha 1913'de Stellan Rye'nin *Prag'lı Öğrenci*sinde rol almıştı) ve yönetmen olarak önemli etkinliklerde bulundu. 1914'de Galeen'in işbirliğiyle *Golem*'i yönetti; altı yıl sonra, bu sefer Carl Böse'nin yardımıyla aynı



PAUL WEGENER: Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'sinde. (Deutches Theater, Berlin 1917). Bruno Paul çizimi

konuyu, Hans Poelzig'in dekorları içinde çevirdi. Burada gerçekten Ekspresyonizmden söz edilebilir mi? Wegener'in filmleri kendi kişiliğine benzer: gerçek bir Ekspresyonizmle, en az onun kadar içten, belki de Reinhardt'la çalıştığı dönemden kalma bir Empresyonizm biri birine karışır. Kuşkusuz sözünü ettiğimiz sadece iki örnektir; ancak bunlar Ekspresyonist sinema tarihi içinde en önemli olanlarıdır.

WEICHERT Richard (Berlin, 22.5.1880-Frankfurt, 15.11.1961). Sahne Ekspresyonizminin başlıca sözcülerinden biri olan Richard Weichert, Düsseldorf'da Louise Dumont'un derin etkisi altında kaldı; meslek yaşamını özellikle Mannheim'de (önemli çalışmalarını 1916-1918 arasında gerçekleştirdi) ve daha çok, 1919'dan sonra, Frankfurt'ta sürdürdü. Yönetmenlik, sahneleme ve Ekspresyonizm anlayışını buradaki eylemleri (sahneye koyduğu eserler) ve yazıları (kuramsal metinler, makaleler) ile ortaya koydu.

1919'da Weichert *Die Deutsche Bühne*'de şöyle yazar: "Yönetmen, böylelikle, yazarın niyetini gerçekleştiren, hayallerini açığa çıkaran bir kişi, onun sözcüsü ya da en azından onun avukatı olur. O, bundan böyle, temsili yöneten ve düzenleyen kişidir; çünkü yazarın en derin, en ince düşüncesini kavramıştır, onunla yorumcu arasındaki aracıdır; yönetmen alışılmış, kalıplaşmış bir işin denetleyicisi değil, tinseli görsele dönüştüren, belli bir mekân içinden hayali olanı algılanabilir hale getiren, üstün bir duyarlılığa ve geniş bir hayal gücüne sahip bir sanatçıdır. Tiyatroda, yazar bir olasılık, oyuncu bir uygulamadır; ikisi arasında, hem efendi hem hizmetkâr, yönetmen durur." Weichert şöyle devam eder: "(...) üstün gelmesi gereken, döner sahneler, kulisler, ışıklandırmalar, teknik beceriler değildir; ancak *Söz*'dür, metindir. Bu son cümle, sözler dışındaki diğer sahne olanaklarının yadsınması olarak alınmamalıdır. Aksine, Weichert, ışıkların, alanın, sahne düzenlemesinin, hareketlerin, dekorun öneminin bilincindedir ve anlatım yönünden bunlardan elde edibelceğinin fazlasını almaya uğraşır. Buna örnek, en ünlü çalışmalarından biri, Mannheim'da sahneye koyduğu Hasenclever'in *Oğul*'u (Der Sohn): "Oğul'un karşı koyduğu tüm kişiler kendilerine özgü bir yaşantıdan yoksundur; bunlar, kahramanın iç kişiliğinin birer yansımasıdırlar. Sahneleme bunu temel almalıdır; çünkü eserin Ekspresyonist yönü buradadır. Işıktan bir koninin aydınlattığı oğulu bir tek koltuktan oluşan sahnenin ortasına getirip tüm diğer kişileri alaca karanlıkta bırakmayı öngören düşüncem bu esastan kaynaklanır. Mannheim'daki sahnelemem, oğulu sahnenin göz kamaştırıcı odak noktası yapan temel düşünce sayesinde canlılık kazanır; sahne düzenlemesini hazırlayan Ludwig Sievert, resimsel bölümü öylesine olağanüstü bir sezgiyle gerçekleştirmiştir ki, tabloların bazıları, Munch'un hayalleriyle aynı etkiyi yaratır." (in *Die Szene*, Berlin, Mayıs -Haziran 1918). Richard Weichert, gerçekten de dramaturgu L. Wagner'in deyimiyle "esin ve coşku dolu bir yönetmen" miydi? Şurası kesin ki, R. Stephan'ın *İlk İnsanlar*'ı (Frankfurt, 1920), Kleist'ın *Penthésilée*'si (Frankfurt, 1921), Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* gibi birbirinden çok farklı çalışmalar, ortaya, yanardağ tabiatlı birini, eserler ve sahnelenişleri hakkında müzikal, ritmik ve plastik bir görüşe sahip ve dekoratör L. Sievert'te bunu görselleştirebilecek en yetenekli yardımcıyı bulan bir sanatçıyı çıkarır.

Sinema

Önceleri tiyatro estetiğinin basit bir sahneleme anlayışının (arka perde, yüzü her zaman için halka dönük olan oyuncular, sahnenin sağında veya solunda yer alan giriş ve çıkışlar) ve bunun yanısıra gelişmemiş bir perspektif kullanma sanatının buyruğu altında kalan sinema, saplanıp kaldığı bu çıkmazdan sıyrılıp kurtulmak istediğinde, gelişimini resim sanatının gölgesinde sürdürmekten daha iyi bir yol bulamamıştır.

Sinemadaki ilk düşünsel girişimler, Danimarka'da ortaya çıktı. Danimarka sineması, ilk olarak dünyasal oyunlar ya da toplumsal oyunlardan yararlandığı gibi, zaman zaman diziler halinde olmak üzere, şiddetli korku ve çılgınlık konularını ya da büyücülük gibi çok daha mistik konuları işledi. Bu konuların gerektirdiği sinema hilelerini gerçekleştirebilmek için, film yönetmenleri tüm dikkatlerini son derece becerili bir fotoğraf tekniği uygulayabilme ışığın berrak ve keskin biçimler vermesini sağlayacak basitleştirilmiş dekorların araştırılması



PAUL WEGENER: *Prag'lı Öğrenci* (Der Student von Prag)'den bir sahne

gibi konularda yoğunlaştırdılar. Holger Madsen, Urban Gad, Robert Dinesen, Wilhelm Glückstadt ve Schnedler Sörensen gibi yapımcılar ile Guido Seeber ve Axel Graatkjaer gibi kameramanlar, film sanatının plastik olanaklarını inceleyerek, resim sanatından ve öncü tiyatrolardan kaynaklanan bazı belirli ilkeleri uygulamaya çalıştılar.



Doktor Kaligari'nin Odası (Das Kabinett des Dr. Caligari) için afiş

Daha 1913'de Max Reinhardt kumpanyasının ün kazanmış bir aktörü olan ve sinema sanatına karşı ilgi duyan ilk tanınmış aktörlerden Paul Wegener; Danimarka sinemasının estetik ölçülerinden ve Reinhardt'ın tiyatro yapıtlarından esinlenerek *Prag'lı Öğrenci* (Der Student von Prag) adlı filmi yaptı. Konusunu, hayal ürünü öykülerin yazarı olarak tanınan Hanns Heinz Ewers'in verdiği (konusu Peter Schlemihl'in "gölgesini satan adam" adlı öyküsünü ve Erasmus Spikher'in "aynadaki görüntüsünü kaybeden adam" adlı öyküsünü anımsatmaktadır), yönetmenliğini Danimarkalı Stellan Dye'ın üstlendiği bu film, o zamanlar tiyatroda ve edebiyatta çok tutulan bir tema olan "çift" ya da iki kişilikli olma fikrini geliştirerek, Alman hayali öykülerini ve bunlardaki romantik keder atmosferini yeniden ortaya çıkarmakta ya da yeniden ortaya çıkarma girişiminde bulunmaktaydı.

Gerçek yaşamdan sahneler —eski bir mezarlık, fakir bir mahallenin tozlu yolları ve ürkütücü kırlar— kullanan bu film, doğanın tuhaflıklarından az çok bir anlatım çıkartma çabasındaydı. Bazı sahneler veya ışıkla karanlığın kullanılması, Danimarka filmlerinde olduğu gibi, oyunun loş atmosferi üzerinde durulmasını ve uygun ruhsal ortamın yaratılmasını sağlıyordu. Burada henüz kelimenin tam anlamıyla Ekspresyonizmden söz edilemez; ancak canlı görüntünün resimsel ve plastik olanaklarından kayanaklanan bir dışavurum arayışı göze çarpar.

Ertesi yıl benzer koşullar altında *Golem* adlı film yapıldı. Burada amaca kavuşmak için, ilkinden daha fazla çaba harcanmıştı. Ancak bu kez Hanns Heinz Ewers'e, o zamanlar sekreterliğini yapmakta olan eski Çek gazetecisi Henrik Galeen yardım etmekteydi.

Bunların dışında Paul Wegener; *Alders Kralının Kızı, Hamelin'in Kavalcısı, Gölgesini Kaybeden Adam* gibi daha başka bir düzine kadar "romantik-fantastik" film yaptı. Kendisi gibi, kendisinden sonra gelen ve Alman sinemasının doğmasına katkıda bulunan aktörler, yapımcılar ve dekorcular Max Reinhardt'a bağlı çeşitli tiyatro gruplarından gelmişlerdi ve bunun onlardaki etkisi, dolaylı olmasına rağmen, büyük ölçüde hissedilmekteydi. Yani Ren nehrinin öte yanında Ekspresyonizm en etkileyici akımdı; ancak var olan tek akım değildi.

Bu nedenle bu konuda ve yüzyılın başlarındaki tiyatro hareketleri üzerinde birkaç söz söylemek gerekmektedir. Çünkü bu bilgiler olmadan, sinema sanatının arayışlarını anlamak olanaksızdır.

Ancak bunu yapmak, bizim buradaki amacımız olmadığı için yalnızca Fransa'daki Antoine, Copeau, Rouché, Lugné Poe; Rusya'daki Stanislavski, Mayerhold, Foregger, Eureinov, Tairov ve Vakhtangov; Almanya'daki Max Reinhardt, Jessner, Viertel, Weichert ve Hollander gibi adlardan sözetmekle yetinecek, bu arada Gordon Craig ve Adolphe Appia gibi kuramcıları da unutmayacağız.

Sembolik ve metafizik iddiaları nedeniyle Ekspresyonizm, öncelikle edebi, daha sonra da resimsel bir akımdır. Ancak tiyatrodaki Ekspresyonizmi ya da en azından bunun gelişmesini George Fuchs'a ait kuramların çok aşırı şekli olarak almak mümkündür. 1913'te Münih'teki *Sanat Tiyatrosu*'nu kuran eleştirmen ve kuramcı George Fuchs, saf tiyatrocuğa bir dönüş yapılması gerektiğini savunmaktaydı. Oyun çalışmalarının tümü, klasik birliğe saygıyı öngörmekteydi. Gordon Craig'in sembolik "büyük makineler"i yalnızca geniş sahnelerde kullanılabildiğinden, ona göre mekânı biçimlendirmek, onu anlamlı hale getirmekten; bir dizi simgeyi düzenlemek, onları temsil etmekten çok daha az önem taşımaktaydı.

Eğer dekorlar, anlatımın anlam kazanmasına yardım edecekse, bu sıkıcı bir mimariden çok resim yoluyla yapılmalıydı. Ne varki söz konusu olan, son gerçek bir *trompe l'oeil* yaratmanın da ötesinde, Ekspresyonist resim sanatının basamaklarını izleyerek ve oyunu anlatmaya en uygun biçimleri bilinçli bir şekilde vurgulayarak, oyun için anlatımlı bir ortam yaratmaktı.

Ekspresyonist resim sanatı gerçekten de, bu ortamı diğer herhangi bir akımdan çok daha iyi bir şekilde aktarabilir, ifade edebilir ve yaratabilirdi. Bunu gerçek anlamda başarabilen



ROBERT WIENE: *Doktor Kaligari'nin Odası*'ndan bir sahne



KARL HEINZ MARTIN: *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternachts)'dan bir sahne. 1920. Georg Kaiser'den

ilk dekoratör, 1907-1912 yıllarında Reinhardt ile çalışmış olan Ekspresyonist ressam Kokoschka'dır.

İsveçli dekoratör ve kuramcı Adolphe Appia ile eleştirmen Fritz Elder, hareketin başarıya ulaşmasına katkıda bulundular. Bundan kısa zaman sonra Berlin'de Friedrich Hollander, Viyana'da von Gerlach ve Münih'te de Leopold Jessner, Ekspresyonist tiyatronun kökenini belirleyen oyunlar sahneye koydular. Bu arada Carl Sternheim'ın 1911'deki *Pantolon* (*Die Hose*)'si, George Kaiser'in 1919'daki *Operadaki Yangın* (Brand in der Oper)'ı ve Reinhard Sorge'un 1917'deki *Dilenci* (Der Bettler)'si de sözü edilmesi gereken yapıtlardandır.

Sinema sanatı, dekorlar ve biçimsel açıklamalar dışında, konu bakımından Trakl veya Hasenclever'in metafizik simgeciliğinden çok, Alman Yeni Romantizmini izledi. F. W. Murnau, Fritz Lang ve Robert Wiene bu yolda yürüyen ilk yapımcılardır. Hermann Warm, Walter Riemann ve sahneye koyucu Erich Pommer'i bu tür filmler yapmaya ikna eden Walter Röhrig gibi dekoratörler de, kendilerine yardımcı oldular.

Kaligarizm

Alman sinemasının ilk sanatsal örnekleri olan bu filmler, Ekspresyonizm'le sonuçlanan akımı başlattı. Bu akımın sinema sanatında ortaya çıkışı, 1919'da çevrilen *Dr. Kaligari'nin Odası* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*) ile gerçekleşti. Bu yapıtın ortaya çıkışı, büyük önem taşır.

Çılgın bir adamın çılgın bir kadına olan anlatılarını konu edinen bu filmde, dekorlar birşeyi stilize etmez; filmin kahramanının ruhsal dengesizliğini vurgulayan çarpık bir evren yaratır. Biçimsiz yollar, yamru-yumru evler, gölgeler, arka plandaki kaba siyah ve beyaz boyalarla güçlü birer kontrast oluşturan aydınlık ve karanlık lekeler ve çok sayıda kesik çizgiler kullanılarak yapılan dekor, sürekli bir kopukluğu gösterir. Ancak Ekspresyonist tutum, yalnızca resimsel olarak kalmamıştır. Dikey çizgiler, köşegenler ve diğer çizgi öğeleriyle adeta simgelerden oluşan bir ağ da göze çarpmaktadır.

Bilinçaltı saldırganlığın simgesi olan Sezar, devamlı olarak üçgen biçimlerle ilişkilidir. Bu rolü oynayan Conrad Veidt geniş omuzlu, dar kalçalı, yani kelimenin tam anlamıyla "üçgen" vücutlu bir sanatçıdır ve derisine yapışan siyah bir giysi giymektedir. Sanatçının kaşlarının altındaki gözleri, makyaj yardımıyla, siyah üçgenlerin içerisinde duran ters dönmüş iki beyaz üçgen görünümü almıştır. Sezar'ın silahı olan kama, siyah bir üçgen biçimindeki yeleğinin üzerinde beyaz bir üçgen olarak gözükmektedir. Hipnoz durumundayken, belediye reisinin kızını öldürmeye gittiğinde, yatak odasına camlı kapısını kırarak girer ve penceredeki kırık da üçgen biçimindedir, vb.

Belediye reisinin kızı ise dikey çizgiler ve ince uzun eğrilerle ilişkilidir. Adeta boş olan yatak odasının camlı kapılarından bahçe görünür ve bu pencerelerin çevresi, gökyüzüne doğru bakan paralel çizgilerden oluşmuştur. Yatağın arkasında kemerlerden yapılı bir tentelik vardır ve bunun kenarlarından aşağıya doğru uzun, beyaz perdeler sarkar. Sezar kurbanını öldürecek yerde kucağına aldığında, kızın uzun giysisi ve beraberinde sürüklediği perdeler, Lukres'e tecavüz edilmesindeki gibi bir felaket izlenimi yaratır.

Ancak, Ekspresyonizmin doğrudan doğruya tiyatro ve resim sanatına uyarlanan ve "kaligarizm" olarak adlandırılan bu başlangıç şekli, içinden çıkılmaz bir duruma yol açtı. Yalnızca çılgın, deli insanlarla ilgili öykülerle yetinmek olasılığı bulunmadığından ve yalnızca cisimlerin çarpıtılmasındaki aşırılıklarla yetinilmediğinden, bu çeşit filimlerin büyük bir bölümü, sadece acayip yapıtlar olmaktan öteye geçememiştir. Sevgililerini öldüren ya da intihara yönelten bir dizi vampirin öyküsü olan *Genuine*'de Cesar Klein, karakterleri, birbirini açıklayacak yerde, çözülmesi olanaksız bir karışıklık halinde kullanmıştır. Georg Kasier' nin oyunundan ve onun çiziminden yararlanarak yaptığı *Sabahtan Geceyarısına* (Von Mor-

gens bis Mittirnacht) adlı filmde, Karl Heinz Martin'in daha başarılı olduğu söylenemez. Burada filmin yönetmenliğini Robert Neppach yapmıştır. Dekorları, nesneleri, hatta aktörlerin giysilerini örten siyah ve beyaz şeritler, dış çizgileri baskı altına almış ve herşeyi, derinliğin artık herhangi bir anlam taşımadığı farksız görüntüler haline sokmuştur. Bu çeşit yapıtlar arasında, yalnızca Hans Kobe'in *Torgus*'uyla Robert Wiene'in *Raskolnikov*'u, belirli bir çizgiyi aşabilmiş olan filmlerdir. Birincisi, Robert Neppach'ın gerçek biçim ve hacimlere sadık kalan stilizasyonu, ikincisi ise Andrei Andriev'in kahramanın duygularını yansıtan karmaşık biçimli dekorları sayesinde bu aşamayı gerçekleştirebilmişlerdir.

Tür olarak Ekspresyonizmin etkisi yok denecek derecede az olmuştur; yalnız bu açıdan bakılırsa, tüm sinema tarihinde 10'dan fazla Ekspresyonist film bulunmaz. Ancak Almanların *Weltanschauung* (dünya görüşü)uyla anlam kazanan Ekspresyonizmin, canlı görüntünün plastik niteliklerini kullanmanın dışında, benzerliği bulunmayan birçok yönü vardır. Şu açıktır ki, burada konu edilen belli edebi veya resimsel ilkelerin, bir kamera vasıtasıyla kaydedilmesi değil, sinema tekniğini kendine özgü olanaklarına bağlı olarak gelişen Ekspresyonizmdir. Oysa olağanüstü bir estetiğin başeseri *Kaligari*, sinema Ekspresyonizmine değil, filme uygulanmış resimsel Ekspresyonizmine dayalıdır.

Farklı bir Ekspresyonizm doğrultusunda

Bu biçimsel yetersizliklerin bilincinde olan Fritz Lang, Marnau, von Gerlach ve Paul Leni, soruna değişik bir bakış açısı getirdiler. Paul Wegener'in de yaptığı gibi, dünyayı ve olayları simgesel bir şekilde yorumlamaya olanağı veren efsaneyi kullanmayı denediler.

Bu arada yabancı filimler, Alman film yönetmenlerini de etkileyen çözümler getirdiler. İsveç sinemasının etkisi üzerinde özellikle durmak gerekir, gerçi Victor Sjöström ve Mauritz Stiller'in çevreyi dramın kahramanı yaparak ya da doğada trajedilerinin simgesel ifadesini arayarak ortaya çıkardıkları görüntüler, dışavurumcu olmaktan çok, anlatımlıydı; ama olağanüstü anlatımlı. Onlarla alan kavramı ve bunun taşıyabileceği anlam yeniden önem kazanıyordu. Mauritz Stiller'in *Bay Arne'ın Hazinesi* (Herr Arnes Schatz) ve Victor Sjöström'ün *Gemide Yangın* (Feuer an Bord) adlı filmleri, yeni Alman Ekspresyonizminin öncü belirtilerini taşıyordu. *Bay Arne'ın Hazinesi*'nde dekor en önemli yeri tutan doğa ile büyük uyum sağlıyor ve onun gibi dramın bir kişisi oluyordu. Tüm tiyatro kurallarını aşan, olayın gereklerine ve metnin şiirsel gerçekliğine uyan plastik yapı, efsaneye özgü lirizmi, unutulmaz görüntülere dönüştürüyordu. Bunların arasında aynalar içinde kaçış, Elsalil'in ölümü ve sondaki kortej Fritz Lang'ın hatta Ayzenstayn'ın güçlü sanatını (*Korkunç İvan*) anımsatır. Ancak burada önceden belirlenmiş hiçbir estetik amaç, kurguyu bağlamıyordu.

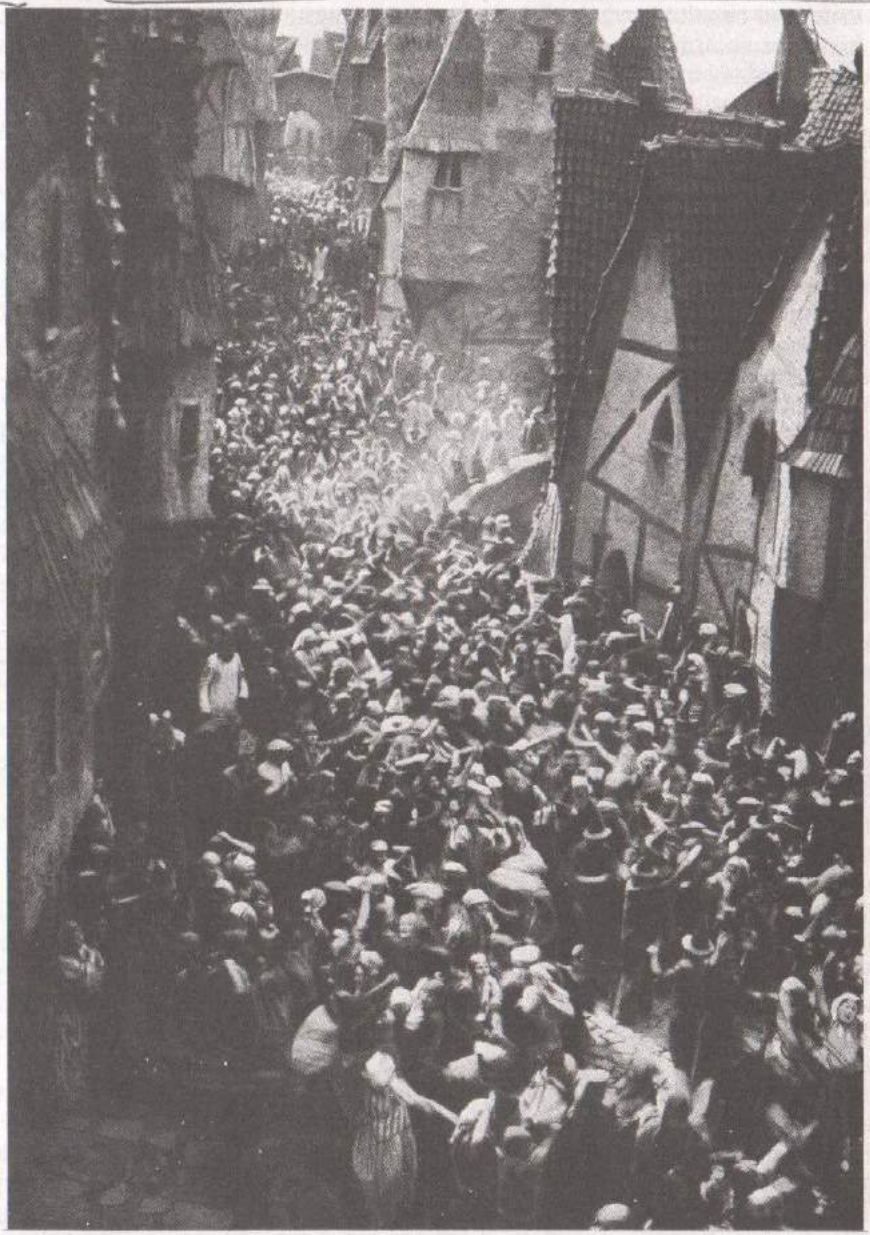
İskandinav örneğini izleyen Almanlar, gizemlilik yönünden geri kalmamakla birlikte, sinemanın alanı kullanma şartlarına uygun olan, hayali ama soyut dünyalar yaratmaya çalıştılar. Canlı ve gerçek izlenimi veren gerçekdışı görüntüler, biçimi bozmadan onu stilize etmek, uyarlamak olanağını veriyordu. En önemlisi, bu teknik yalnız boyalı dekorlar üzerinde sadece yüzeyin ve çizgilerin değil, hacimlerin de kullanılmasını sağlıyordu. Böylelikle mimari, Ekspresyonizmin biçimsel koşulu olarak resmin yerini alıyordu.

Eğer ilk kez gölge ve ışığın, hacmin biçimlerini ve anlatımlı mimarilere dayanarak alanın derinliklerini biçimlendirdiği, ışıklandırmadaki oynaklığın ve simgeselleşmiş biçimlerin, kaligarizmin resimsel değerlerine kesinlikle baskın çıktığı bir film varsa, bu Paul Wegener'in 1920'de çevirdiği *Golem*'in ikinci çekimidir. Filmin senaryosu Henrik Galeen'indi; olağanüstü dekorları Hans Poelzig çizmiş, Kurt Richter gerçekleştirmişti. Kamera'da Karl Freund vardı.

Oysa yazılarında Paul Wegener, ne 1913'de ne de daha sonra hiçbir zaman Ekspresyonist amaç gütmediğini belirtmektedir. 1925'de Lupu Pick, kendisini dinlemeyi kabul edenlere,

yalnızca Ekspresyonizme tepki göstermek için film yaptığını söylemiş ve Fritz Lang kesin deyimlerle, kendisinin hiçbir zaman Ekspresyonist bir yönetmen olmadığını öne sürmüştür.

Tüm bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere, bu kimselerin "Ekspresyonizm" olarak adlandırdıkları, aslında bizim resim sanatından uyarlanan biçimlerle, sinemaya özgü bir anla-



PAUL WEGENER: *Golem*'den bir sahne: panik içindeki kalabalık

tım arasındaki farkı vurgulamak için, kasıtlı olarak "kaligarizm" diye nitelendirdiğimiz teknikdir. Bu dar anlamda alındığında, ne bu yönetmenlerin, ne Murnau'nun, ne Paul Leni'nin

ve hatta Alman sinemasının parlak döneminin büyüklerinden hiçbirinin "Ekspresyonist" olmadığı açıktır.

Ama Ekspresyonizm, sinema alanında, yalnız kaligarizm ile sınırlı kalsaydı, dünya çapında sinema eleştirmeni, tarihçi ve kuramcılarının ona verdiği büyük önem nasıl açıklanırdı?

Ona verilen ad ne olursa olsun, Ekspresyonizm, "nesnelerin ve dünyanın biçimleri" vasıtasıyla birşeyler anlatmak ve göstermektir; bu da değişik yollardan gerçekleştirilebilir: ya bu biçimlerden saf soyutlamaya yönelen bir sentez çıkararak (resim); ya onları kavramlaştırarak (şiir) ya dramatik olayları "soyutlayıcı" bir kuruluş ile bütünleştirerek (tiyatro); ya da aksine, bu nesnel ve somut biçimlerle düşünce ve kavramlardan çok, bir bunalım ve tedirginlik havası veya toplumun bilinçaltından kaynaklanan az çok metafizik nitelikte esintilerin anlatılmasını (sinema) sağlayarak.

Resim alanındaki Ekspresyonizmde, dünyanın görülebilen hali, olayların özüne inmeyi engelleyen bir tutukevi olarak kabul edilir. Sorun, zaman ve mekân engellerini aşıp, görüntülerin en anlatımlı tanımını bularak, bunların özünü ortaya çıkarmaktır. Ancak ressamlar, devamlı olarak nesne ve biçim arasında bocalıyordu. Dolayısıyla, aşırı biçimlerle ifade edilen korku, sonunda, korkudan arınmış bir "soyutçuluğa", salt "nesnellik" ise öznel biçimlere vardı. Sadece dış hatlarına indirgenen nesneler, temsil edilmekten çok, kısaca belirtilmiş, bireyliklerini bir bütün içinde eriten genel bir görünüşle boğulmuş oluyorlardı.

Tiyatro dekorlarından sinemaya, kaligarizme gelinir. Ancak sinema somutluğa dayalı bir sanat olduğu için, belirli bir mekân ve zamana sıkı sıkıya bağlıdır; bu mekân ve zamanı kendince yeniden düzenleyebilir; ama onu yıkamaz. Düşünce ve kavramlara sadece nesneler, bu nesnelerin biçimleri, kendi aralarındaki ve başka bir toplulukla olan ilişkileri aracılığıyla anlam verebilir. Bunların dümdüz bir sunuş biçimi, sadece başarısızlıkla sonuçlanır. Sinemanın kendini bir tür resim olmaktan çıkarıp, gerçekten sinema olabilmesi için, nesnelerin somut bireyliğini ön plana çıkaran plastik ve mimari yapılara geri dönmek gerekiyordu. İlk bakışta bu, Ekspresyonizme tamamen ters bir girişim olarak görülebilir; ancak sinema, bir dilin işaretleri olarak değil, birer nesne olarak kalması gereken nesneleri soyutlaştıramıyorsa da onların aracılığı ile birşeyler anlatabiliyordu. Korku, gerginlik, bunalım ve diğer duygular, trajik olsunlar olmasınlar, bir dekora, çevreye veya manzaraya belli bir anlam veren alışılmamış bir biçimden, belli bir havadan doğabilirler. Bu çağrışımlar, planların birbirlerini izleyiş biçimine (montaja) değil, bir plan içindeki biçimsel ilişkilere (dekor, çevre) bağımlı olabiliyordu; başka bir deyişle, bunlar gösterinin hatta gösterilenin bünyesinde bulunabiliyor, dolayısıyla zaman içinde değil, mekân içinde düzenlenmiş bulunan ilişkilere bağımlı oluyordu.

Amaç, artık nesneleri bir işarete dönüştürmek değil, onları, özlerine indirgenmiş biçim ve kuruluşlarıyla mümkün olan tüm soyutlamaları simgeleyecek organik bir bütünün parçaları haline getirmekti. İstenilen, nesnelerin asıl niteliklerini kaybetmeden imge veya simge niteliğine de bürünmeleriydi. Kısaca denilebilir ki, Ekspresyonist sinemanın anlatıcı özellikleri, kullanıldıkları amaca göre, plastik Sembolizm, mimarî Sembolizm, gerçekçi Sembolizm olarak tanımlanabilirdi.

Bu noktaya kadar gelindiğinde, hareketli görüntülerin, yani sinemanın Ekspresyonizmi artık edebiyat ve resimdeki Ekspresyonizmin yadsınması, inkâr edilmesi değildir. Hepsinde de varılmak istenen sonuç aynıdır: anlatılmaz olanı anlatmak, dünyanın ve nesnelerin ötesinde birşeyler olduğunu telkin etmek, ki bu "öte" aslında görülenin "alt"ındaydı: gizli tutkular, karanlık istekler, toplumsal ya da ahlâkî karanlık işlere bulaşmışlığın verdiği suçluluk duygusu; kısacası, belki biraz metafizik nitelikte, toplumsal ya da bireysel bir bilinçaltı. Ölümün Alman mitolojisinde ve edebiyatındaki simgesel rolü de gözönünde tutularak, efsane ve düşlerde beliren, kişinin bilinmeyen karşısında kapıldığı panik derecesindeki korkusu da bunlarla birlikte sayılmalıdır.

Seçilen anlatım yolu bu olunca, oyunun konusu nerede geçerse geçsin, filmler Ren kıyılarının masal ve efsanelerinin tonu ve havasına büründüler. Resim alanında, Caspar David Friedrich ve Gustave Doré, bu atmosfere, Nolde ve Kokoschka'dan çok daha yakın kaldılar, öyle ki Ekspresyonist sinema, kesinlikle sırt çevirdiği yazınsal veya resimsel Ekspresyonizmin tema ve teknikleriyle veya bunların uyarlamasıyla değil, fantastik romantizmin tema ve teknikleriyle doruk noktasına ulaştı.

1920'de Henrik Galeen ve Paul Wegener, *Golem*'i ikinci kez çevirirken, yine yol gösterdiler: İskandinavların beyaz büyüsünü bir kenara bırakarak, bu fantastik masalda Faust'u hatırlatan kara büyüyü ele aldılar ve mesih ile ilgili derin Yahudi mitlerinde olduğu kadar karanlık ve yoğun *Walhalla*'da da gizli akımları, toplumsal mitlerin yerleşmişliğini, güncel toplumsal isteklerin simgesini bulmayı bildiler.

Bu filmde, *Golem*'in kendisi gibi dekorlar da, ince ince çizilmiş, kurulmuş değil, sanki çamurdan yoğrulmuş, biçimlendirilmiş hissini verir. Bunların hepsi, az çok, mağarayı anımsatır: mağara, ana rahmini, tüm bir halkın tuttuklarını simgeleyen kutsal canavarın oluşum ve doğum yerini simgeler. Ancak esrarlı karanlıklar içinde yaratılan bu varlığın doğumu suçtur; çünkü sonsuz güçlerden her nasılsa çalınmıştır (Promete'nin ateşi çalışı gibi) ve dünyadan kopmuş, kendi içine kapanık haliyle, yalnız onu yaratana dayanabilir. Kurgu, simgesel bir biçimde dekorlarda görülür: döner merdiven, helezoni bir merdiven kıvrımında oturma yeri vb.

İşte, sinemada Ekspresyonizm, daha doğrusu sinema Ekspresyonizmi budur: Freud'e dayalı, düşsel, ezoterik, nitelikde plastik veya mimari bir Sembolizm. Burada da, aynı şekilde düşey çizgilerin fışkırması, eğrilerin yumuşaklığı, kürenin bütünlüğü ve düz, kırık, yatay, köşegen çizgilerin diğer erdemleri üzerine kurulmuş oylumların, biçimlerin bilinçaltını çağrı ve bunlara uygun karşılıkları uyandıran, dinsel törenlerin Sembolizminin esasını buluruz.

Üç Işık (Der müde Tod)'da oylumlar, sivri köşeleri, düz yüzeyleri, kesin, belirli gölge ve çizgileriyle *Golem*'in kabartısının yerini alır. Diğer yönetmenler arasında en çok mimarlık öğrenimi görmüş olan Fritz Lang, mimari biçimleri ve ışığı, alanı oluşturan öğeler olarak alır ve nesneleri ürkütücü veya yüce bir anlam taşıyacak şekilde kullanır. Buna örnek, ölümün malikanesi etrafına yaptırdığı duvarda, oyulmuş, bir mumu hatırlatacak biçimde sivri, yüksek ve geniş merdivendir. İlk basamaklar karanlık içinde görülmez; buna karşılık en üsttekiler ışığa boğulmuştur; bu ışık filmin leitmotivi olan mumların aleviyle özdeşleşir ve ölüm onu kendisiyle birlikte götürdüğünde, genç kızın merdiven tepesindeki silueti orada var sayılan alevin fitili gibi görünür.

Bir nevroza, hastalık derecesinde kuruntu ve içe kapanıklığa işaret sayılan eğri, spiral şeklindeki merdivenlerin aksine, burada merdivenler bir ülküye doğru yükselişi ifade eder. Bu merdivenler bazen geniş, bazen dar olur; ancak Fritz Lang'ın tüm filmlerinde, herhangi bir şeye erişmeyi simgelerler: bu, zafere, iktidara, umut edilene erişmedir.

Ekspresyonist Sembolizm

Grieshuus'un Günlüğü (Zur Chronik von Grieshuus)'nde karanlık odaları, alçak kemerleri, eğri büğrü merdivenleri, yılların ezdiği duvarlarıyla *Golem*'deki gibi biçimlendirilmiş şatonun dışında, oyunun simgesel karşılığını manzara oluşturur. Nostaljik enginliğinin sonsuz hüzünü ile yalnızlık ve rüzgârın şişirdiği ağır mantolar gibi korku ve pişmanlıkla kıvranan suskun kahramanları saran kapkaranlık hava arasında çok derin bir bağ vardır.

İsveç filmlerinde olduğu gibi, *Grieshuus*'un manzarası bir ruh hali ya da Novalis'in deyimiyle, "ruhun belli bir biçiminin düşünsel gövdesi"dir. Ancak bundan da öte, doğal öğeler,

rüzgâr, bora, çalılıklara gömülmüş hüzünlü yıkıntılar, durgun sis, karanlık bir gölün suyu, her biri iç karartıcı birer çağrıdır; bunlar rüzgârın, günah ödeyici bir lied kadar monoton, ürkütücü, sancılı ve fundalıklarda sönmek üzere yaprakların devrilmiş ağaçların içinden gürlediği, kardeş katili aşk şarkısının iniltili görüntüsüdür.

İskandinav Empresyonizminin çok daha karanlık ve umutsuz bir biçimi burada garip bir Ekspresyonizme dönüşmüştür. Seçilen öğeler, alışılmamış bir görünümleriyle, aşırı derecede bireyselleştirilmiş olarak, yaşamlarının eşsiz bir anında kendi özlerini temsil ederler; bir anlık süre zaman dışı oluverir, son derece somut olan soyut görünür.

Sinema, özellikle konumları dolayısıyla simgesel olsun olmasın, ikinci bir anlam kazanan nesnelerin, şeylerin dilidir. Bu anlam, geçici olarak taşıyıcısı bulundukları kavramları biçimlendirmek; temsil ettiklerini, onlara biçilen değeri, simgelemek olabilir. Ekspresyonizm bunun açık kanıtıdır: burada düşünce veya duygu, konunun (nesne, dekor, doğal öğeler) yönetimindedir. Bu durum, soyutlamanın, konunun yok edilmesine ve temsil edilen nesnelerin bir şemayla genelleştirilmesine bağlı olduğu yazınsal ve resimsel Ekspresyonizmin aksine, konu ne kadar somut ve bireysel olursa o kadar geçerlidir.

Von Gerlach'ın *Grieshuus* için yaptığı gibi —ancak ondan iki yıl önce— Murnau da, *Nosferatu*'nun dekorlarını gerçek manzaralardan oluşturur. Ancak, eğer filmini Ren kıyıları ya da Baltık Denizi yakınlarındaki ortaçağ kasabalarında çevirirse; bu, doğanın alışılmamış biçimlerinde ya da ıssız yerlerde gene tuhaflık duygusunu, etrafın uğursuz görünümünü, bir yalnızlık ve hüzün dünyası bulmak, organik olmayan dünyayı canlandırmak, gövdeleri karanlık içinde eritmek, doğanın kendisinin aracılığı ile doğaüstünü anlatmak içindir. Bu film "bilinçaltının ucuna yolculuk" gibidir. burada var olan, yalnız garip bir ortamın neden olduğu fantastik, Ben'in ikileşmesi, gölgelerin ağırlığı değildir; artık Hoffmann veya Chamisso değil, Hölderlin, Novalis veya Jean-Paul vardır; bu ruhun gecesidir, en yoğun haliyle metafizik korkudur. İşte filmin en yoğun ve öyle geliyor ki en açık, en doğal şekilde anlattığı bu karanlık ve bu değişim olanaksızlığı duygusudur.

Murnau'nun simgeseli daima nesnelerin kendilerininki veya nesnelerin yanasıttığı duygularınkidir. Her ne kadar resimsel olsalar da, bu simgeler Fritz Lang'ınkiler gibi kişiye çağrışımlar sezdiren biçimlere bağlı değildir; zekâya ve akıla yöneltilmiş simgelerdir.

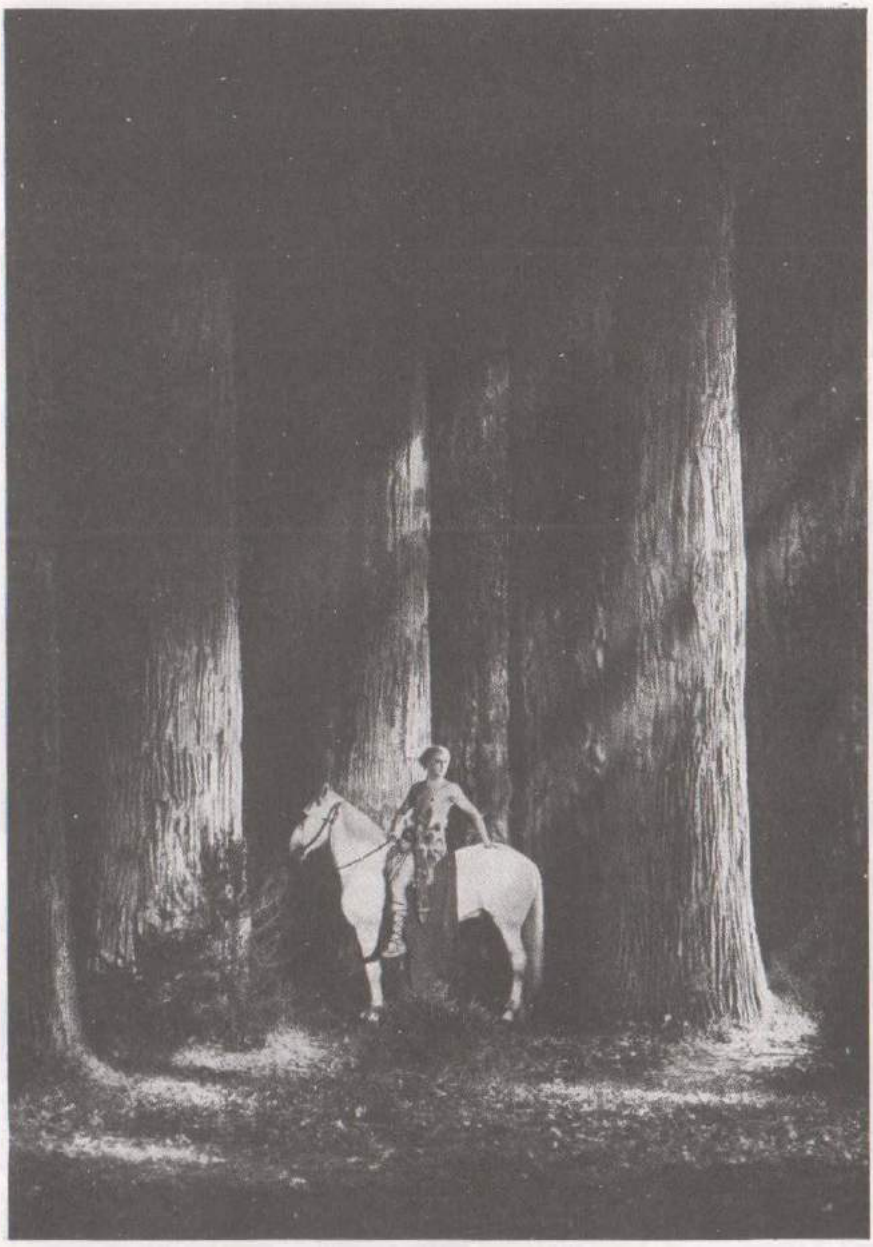
Nesneler ortadadır ve tüm filmin ulaşmak istediği hedefe tanık olurlar. Ancak film, sadece başında onu amaç olarak gösterdiği için hedefe varmak ister. Bu bir sanat eseridir ve nesneler yalnız anlatmaları bekleneni ortaya koyarlar.

Gerçekte, hiç kuşkusuz nesneler bir anlam taşırlar; ancak bunlar görüntülerinden fazla birşey anlatmazlar. Anlamları koşullara bağlıdır. Eğer bazı belirli düşünce kalıplarıyla doğanın bazı görünümleri arasında açık bir ilişki varsa, bu herhangi üstün bir gücün değil, insan ruhunun sayesindedir. Karanlık ve melankolik bir manzara hüzün ifade eder bize göre: aslında hüzünü yansıtır, anlatır; ancak onun ontolojik ifadesi değildir. Bu manzaranın bizde uyandırdığı duygu, hüzünlü olduğumuz zaman duyduğumuzun benzeridir. O kadar.

Ancak şu da açıktır ki, doğa, bazı metafizik beklentileri ya da bunlardan doğan duyguları açığa vurabilse de, bu anlar, bu görüntüler çok ender ve yakalanması zordur.

Bunun içindir ki, Ekspresyonistlerin çoğu, özellikle Fritz Lang, doğayı stüdyoda veya çevresinde yeniden yaratmayı daha uygun gördüler. Böylelikle bir kavramı nesnelleştirebilecek ideal doğa kurulabiliyordu: Fritz Lang için simgesel, tüm konuyu yöneten düşüncelere, ilkelere bağlıdır —hak, adalet, suçluluk, öc, vb.—. Murnau içinse simgesel konunun içerdiği bir havaya, bir ruh haline —tedirginlik, korku— ya da belirsiz görüntülerin yansıttığı, üstünlüğü anlaşılması güç, karışık duygulara bağlıdır. Ama iki yönetmen için de bu teknik geçerlidir.

Böylece, *Niebelungen*lerde, Siegfried dev gövdeli ve yaprakları arasından eğik ışınlar süzülen ağaçların arasında atını yönlendirirken, herhangi ormanda değil, "O" Orman'dadır. Ka-



FRİTZ LANG: *Nibelungen*'den bir sahne: orman

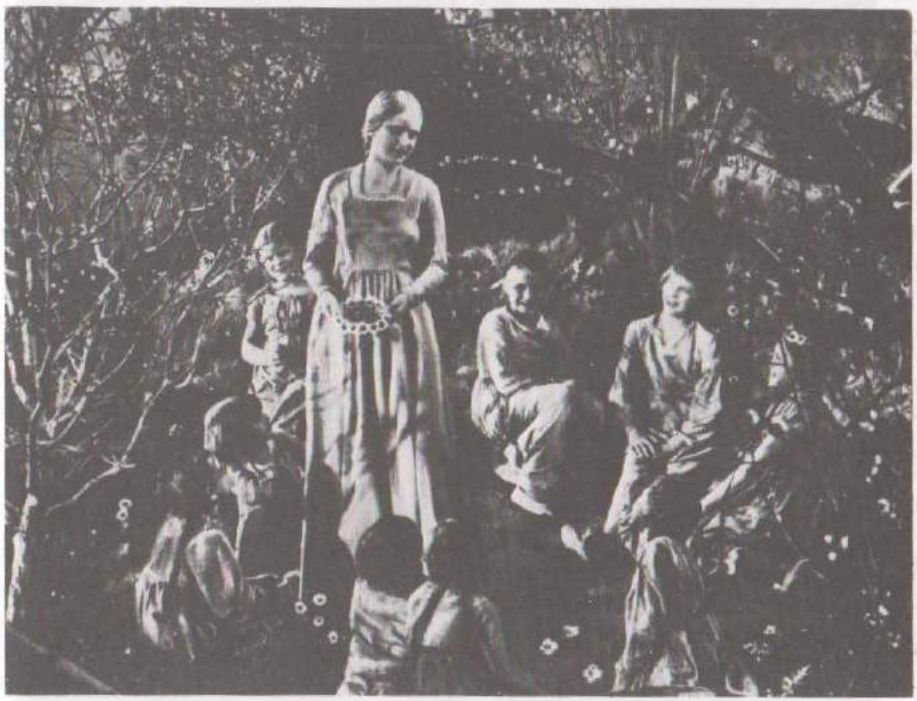
ra Orman düşüncesinin insan bilincinde canlandırdığı tüm görüntüler, burada, onları özetleyen ve tüketen tek bir görüntü —orman çimentodan olmasına rağmen—, kelimenin en somut ve en doğal anlamında nesnelleştirilmiş bir soyutlama halinde toplanmıştır.

Aynı şey pınar içinde geçerlidir: kayaların arasından kaynayıp, kara yosunun üzerine dökülen, çiçeklerle kaplı ve beyaz kayın ağaçlarıyla çevrili bir açıklıktan akan su, kaynak dü-

şüncenin tam ifadesi olur. O kaynak düşünce ki, gençliği, saflığı, ondan su içen Siegfied'in ruhunu simgeler. Çok ender olarak böylesine bir anlam karmaşası sunabilen gerçek karşısında, ilk bakışta sahte görünen yapma doğa, böylelikle gerçekten daha gerçek olur: bu dekorlar asıl gerçeğe ulaşır, hayali olanı maddeleştirir. Sahteye dayanan bu sanat, demek ki biraz değiştirilmiş veya kavramsallaştırılmış efsanevi bir dünya ile tamamen uyum içindedir. Fritz Lang'ın filmi de, Murnau'nun *Faust*'u ile birlikte bu sanatın şaheseridir.

Şato, katedral gibi yerleri temsil eden dekorlar, doğal görünümlerinden çok, içlerinde gelişen dramı anlatırlar. Başka bir deyişle, her görüntü, simgesel olarak konuyu yansıtacak şekilde kurulmuştur. Sanki dekorun biçimlerin niyetlerini toplaması ve maddeleştirmesi karşılığında, bunlar da dekorun mimarisinin dramatik anlatımını sağlar.

İlk bölümde üstün olan —moral, psikolojik, dramatik— denge, —orta düşeye göre simetrik düzenlenmiş— simetrik görüntülerle yansıtılır. Kişiler burada satranç piyonları gibi ilerler. Böylece siyah veya beyaz, uzak veya yakın, üstün veya yenik biçimleri her an değişen plastik bir ilişki yaratır ve tüm bu hareketleri dinsel bir törene dahil eden büyüleyici düzenlemeye bağlı olarak oyuna anlam kazandırır.



FRIEDRICH WILHELM MURNAU: *Faust*'tan bir sahne. Marguerite'nin bahçesi

Hagen'i Kriemhilde'ye karşı gösteren trajik sahnede (genç kız beyaz giysi, genç adam zırhı içinde ve kılıcına dayanmıştır), ikisi Worms'un anıtsal kapısının her bir yanında yüz yüze durmaktadır; ancak kapının üç dilimli kemeri onları simgesel olarak birleştirmektedir: birbirlerine karşı yeminli düşman olmakla beraber, aynı soydandırlar. Kriemhilde'nin hatası ve suçu bunu kabul edememesi olur. Daha sonra kilisede, Kriemhilde'nin, nedimeleri eşliğinde, Siegfried'in ölüsü başında beklediği sahnede ise, ağıtçı kadınların matem işareti olarak eğik duruşlarının mı kubbenin çizgilerini izlediği, yoksa aksine, eğrilerin mi ağır pelerinlerinin kıvrımlarından başlıyormuşçasına kadınların yarım daire biçimine uyduğu bilinmez.



HENRİK GALEEN: *Prag'lı Öğrenci*'den bir sahne

Her yerde, geometrik bir düzenlemeye göre dizilmiş askerler, kimi yay biçiminde, kimi dik durarak, üstü mızrakların ucu ile belirlenmiş bir çitin direklerini oluştururlar.

Siegfried'in ölümünden sonra denge bozulur. Öc alma hırsı üstün gelir; hareket hızlanır. Bu hareketlilik, olaylardan çok, görüntünün içindeki simetrisizlik tarafından yansıtılır.

Öykünün bu uyarlanışı, planların, çizgilerin, hacimlerin bu ustaca dağılımının tek amacı, dramatik ritmi yansıtmaktır. Aranılan, akıllıca sunulmuş işlevsel bir anlam, biçimlerin anlamlarını değerlendiren biçimsel bir sanattır. Bu, kutsallığa ve ezoterizme olan bağlılığının dinsel törenlere yaklaştırdığı mimarî Ekspresyonizmin ulaştığı noktadır.

Bu başyapıtın büyüklüğü ve etkisi ne olursa olsun, sahip olduğu estetiğin ancak olağan dışı durumlarda uygulanabilir olduğu açıktır. Seyredilebilir bir ritme karşın, resimsel düzenleme dikkati özellikle görüntünün kendisine çeker. Burada dünyayı kamera aracılığı ile yorumlamak yerine, dekor teknikleriyle dünya yeniden kurulur ve kamera dekorun tutsağı kalır. Güçlü bir "öz" ile yönlendirilen nesnelerin "varlık"ları, onları cansız kılan bir görüntünün ardında silinirler: yaşantıları dondurulmuş, taşlaştırılmıştır.

Gerçeğin boyutlarını görüntülemeyip, onları anlattığı için sinemaya özgü kılan bu yöntem de, kaligarizmle aynı çıkmazlara düşmekten geri kalmaz. Gerçi resim burada yerini mimariye bırakmıştır; ancak mimari de, "dünya dışı" bir dünya kurar. Yaratılan efsanevi bir dünya olduğu sürece, uyum tam olur; ancak sadece hayal bu ilkeleri kaldırabilir veya destekleyebilir, onun içindir ki bir iki film dışında, yalnız fantastik Ekspresyonizm amacına ulaşabilmiştir.

Dekor öğesi doruk noktasına *Balmumu Figürler Koleksiyonu* (Wachsfigurenkabinett) ile ulaşır. Düş, fantastik ve olağanüstülüğün birbirine karıştığı bu Barok başyapıtta, gerçekdışının plastik uyarlanışı aşırı gelebilir; ancak onu saf şiirle bütünleştiren de bu aşırılıktır.

Murnau da *Faust*'u çevirirken doğaüstünün anlatımını; stüdyoda kurulmuş bir dünyada gerçekleştirir. Hiçbir film yalnız plastik olanaklara dayalı olarak bu denli güçlü bir metafizik anlam taşımamıştır. Bununla birlikte, dekorlarının olağanüstü güzelliğine karşın, *Faust*, bundan böyle kameramanın, tam yetkili yönetmenin yanında mimarın yerini aldığını gösterir. Bu film, hem mistik, hem efsanevi simgesel Ekspresyonizmin sonunu da haberler; ondan sonra bu türde yapılan tek film, Henrik Galeen'in 1926'da gerçekleştirdiği *Prag'lı Öğrenci*'nin ikinci çekimidir.

Faust felsefesini izleyen filmleri belirleyen bu atılım (élan), bu karanlıkların içinde ışığı umutsuzca arayış, bu geniş, dik ve kutsal bir ödev gibi katı ya da korkunun ağırlığını ve kıvrımlarını taşıyan merdivenler, kısacası bu büyüklük arzusu, zamanla yerini tuhaf bir kendini yok etme, boşluğa atma eğilimine bırakacaktır.

Carl Mayer'in etkisi, o zamana dek hakim olan Galeen'in etkisini aştıkça, efsaneden, *kammerspiel*den oldukça esinlenen "kuramsal bir gerçekçiliğe" doğru bir geçiş göze çarpar. Wedekind'in *Erdgeist*'ı, Faust'un Lüsifer'inin yerini alır.

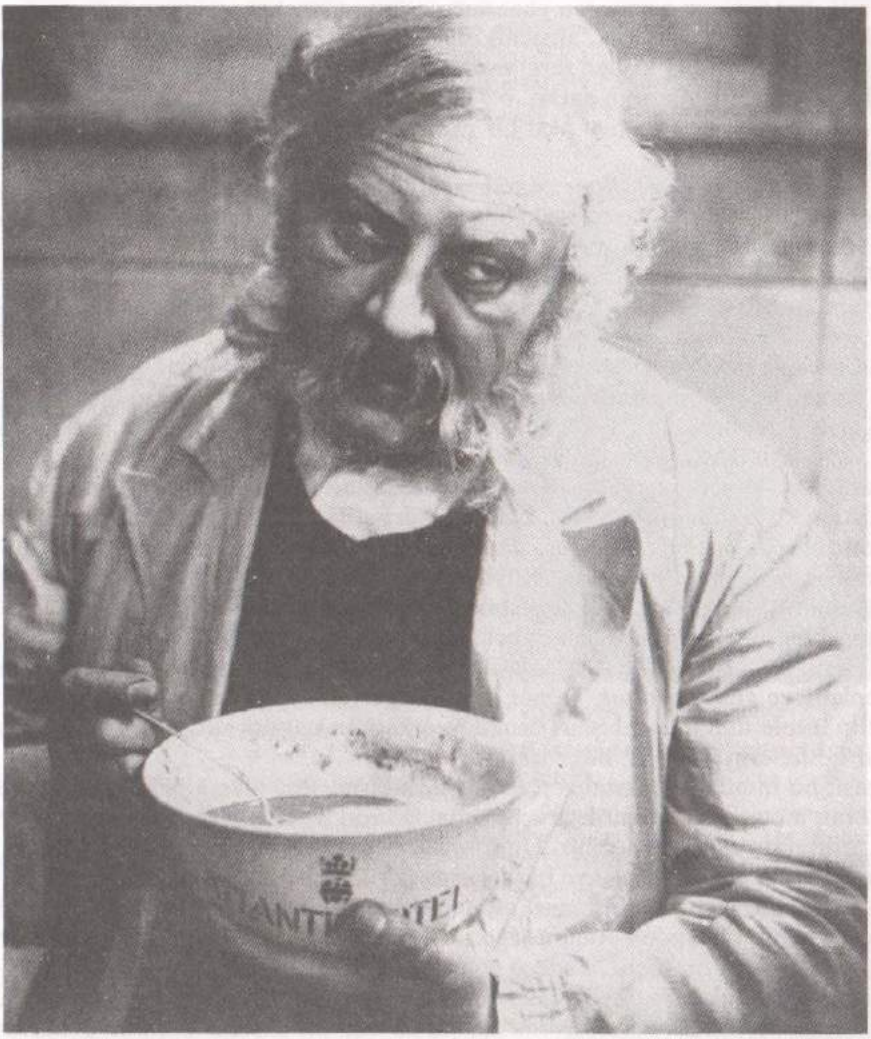
Yapısal açıdan zamanın en büyük yönetmeni olan Carl Mayer ile birlikte (Galeen yeni yapılardan çok, yeni düşünceler, yeni bir hava önermişti), Georg Kaiser'in ve —konularıyla gerçekçi, amaçlarıyla simgeci, biçimleriyle Ekspresyonist olan— Hasenclever'in sanatı, Schlegel ve Eichendorff'un sanatının yerini alır. Artık önemli olan ışık-gölge oyunları değil, çevirim senaryosudur.

Titrek sokak lambalı ve utangaç orospulu köşe başlarıyla, dumanlı, iğrenç batakhaneleriyle sokak —gece yaşayanların sokağı tabii— kötü dürtülerin, sapık eğilimlerin simgesi haline



LUPU PICK: *Ray* (Scherben)'den bir sahne

gelir; orada-burada, her yerde, nesnelerin büyüleyici saplantısı vardır; simge olarak Lang ve Murnau'nun mimarilerinin yerini alan sinsi, büyülü, şeytansı nesneler. Hayaleti andıran ölgün ışıkların hipnozuyla, nesneleri saran karanlık gölgeleriyle gecenin çağrısı; kendinden



FRİEDRİCH WİLHELM MURNAU: *Alçağın En Alçağı* (Der letzte Mann)'dan bir sahnede Emil Jannings

ve kötü yazgılarından başka birşey arayan insanın, sadece yıkıntı ve perişanlık buluşu, bu gerçekçi Ekspresyonizmin başlıca temalarıdır. Bu türün ilk önemli eserleri *Kaligari*'den hemen sonra ortaya çıkan, Leopold Jessner'in *Arka Merdiven* (Hintertreppe)'i, Lupu Pick'in *Ray* (Scherben)'ı ve Karl Grünc'nin *Sokak* (Die Strasse)'ıdır.

Yılbaşı Gecesi gerçekçi olmak iddiasında psikolojik bir Natüralizme doğru büyük bir eğilim gösterir; konu yönünden bunu başarır da, ancak bu konu tamamen Ekspresyonist, karmaşık, bir kuruluş aracılığıyla anlatılır. Bu filmde, olaylar birkaç saat içinde gelişir; ancak asıl ağırlık oyunun kurgusunda olanlara verilmiştir: bira ve dumanın ağırlaştırdığı bir havada kabarede eğlenenler; anlatılanı tamamlayana ve dış dünyadan (Umwelt) alınmış simge görüntüler (dalgalı deniz, fırtınalı gökyüzü, karanlık mezarlık, ıssız fundalıklar). Bunda amaç, filmin sadece bir anlık görüntüsünü verdiği nesnelerin sonsuzluğunu daha çarpıcı kılmaktır.

Ancak, Lupu Pick ve bu ekolün yönetmenlerinin, kişisel bir ruh durumunu aşırı simgesel bir şekilde aktarmaya çalışarak, alışılmış olaylarla basit tepkiler ve olayın doruk noktasında fazlasıyla şemalaştırılmış kişiler sergileyerek yaptıkları filmlerde gerçekçilik sadece sözde vardır. Bu sinema adamlarının hatası, bir taraftan oyunu ve kişileri stilize etmeye çalışırken, bir taraftan da bunun tamamen aksi bir çalışma gerektiren psikolojik gerçekçiliği amaçlamak olmuştur.

Çoğu zaman *Kammerspielfilme* olarak adlandırılan bu filmlerde Ekspresyonizm, ancak şiirsel gerçekçilikle, yani ön plana çıkabilecek tüm psikolojik veya gerçekçi niyetlerden arınmış biçimde olabilirdi. Bunu gerçekleştirmek de gene Murnau'ya düşüyordu.

Carl Mayer'in ilk başta Lupu Pick için hazırladığı bir senaryodan Murnau, sessiz sinemanın başyapıtlarından birini ortaya çıkardı. Birbirinden ayrı düşünülemeyecek iki öğe olan biçim ve içerik burada, beyaz ekranda ender görülmüş bir uyum ve sağlamlıkla birleşirler.

Tüm *Kammerspielfilme* konuları gibi, *Alçağın En Alçağı* (Der letzte Mann) adlı filmin konusu da zaman ve mekân içinden alınmış önemsiz bir yaşantı kesitinden oluşur. Ancak düzme ve iğrenç gelebilecek bu öykü, Murnau'nun elinde bir şiire dönüşür: burada hayali gerçekçilik, olayların inanırlığını gölgelemeyecek bir simgesellik sezdirir (bilinçli olarak ters etkiyi yaratacak biçimde hazırlanan son ekleme sahne dışında).

Burada amaç, herhangi gerçek bir olayı yorum getirmeden anlatmak değildir. Tüm gerçek en anlamlı olacak biçimde işlenmiş, düzenlenmiştir. Hiçbir şey nedensiz değildir. Her hareket, her nesne, anlam yüklüdür, Büyük Otel, meydan, sokaklar, kenar mahalleler, çok az stilize edilmiş; ancak her öğenin olabildiği kadar anlatımlı olduğu dekorlarla gösterilmiştir. Bir taraftan öykünün vazgeçilmez gelişimini izlerken, bir taraftan da konu, olayların yalnız esas olanını tutacak şekilde yoğunlaşır. Bu olaylar gerçekleşme sıralarına göre değil, belli bir düzenlemeye göre kavranır. Döner kapı, asansörler, aynalar ve elbette komiler ordusunu yönetip, otele tüm giriş çıkışları denetleyen kapı bekçisinin süslü, sırmalı üniforması gibi çok basit nesnelerin her biri, birer işarettir.

Açıkçası, bu filmde toplumsal gerçekçilik ancak simgesel olarak belirir; *Alçağın En Alçağı*'nda konu, metafizik beklentilere açılmamakla birlikte, mücadeleci bir ideoloji savunmaktan çok, ruhsal bir duruma değinir. Üniformanın çekiciliğinin verdiği güdü, insanın toplumsal kabuğu altından, asıl olduğu ve başkalarına göründüğü kişiler arasındaki ikilemi sezdirir. Bir kez kıyafetini, yani bunun temsil ettiği değeri, kendisini temsil edeni, başkalarının gözünde —ve kendi gözünde— onun değerini ve saygınlığını somutlaştıranı üstünden çıkardığında, kapı bekçisi bir hiçtir. Sadece gerçekte olduğu gibidir; ama bu gerçek kişi kimdir? Onun karşılaştırılabileceği birşey kalmayınca, kendisi tarafından bile yargılanması olanaksızdır; ülküsü, düşünceleri, varlığı ona zavallı da olsa bir kimlik veren bu görüntüyle kesin olarak belirlenmiştir. Kuşkusuz toplumsal bir sorun vardır burada, ancak bu sorun sosyo-politik olmaktan çok ruhsaladır ve film bunu, gerçek bir konumda izlenmiş ve bilincine varılmış bir gerçek olarak değil, simgesel yollarla yansıtır.

Çıkartılacak sonuç nedeni sık tekrarladığımız gibi soyutluğu amaçlayan Ekspresyonizmin, sadece soyut düşünceleri simgelendirmekle yetindiğinde yıkıldığıdır. Sinemada soyutluk ancak somut sayesinde var olabilir: Gerçek—ya da da düşün—olabilirliğine uyar-yarlanmış hayali bir durumdan, Ekspresyonizm belli bir simgesel anlam çıkarır; anılanı yapmak seçtiği kişi kahramanı ya da dünya, iç bir zaman yerleşmiş bir simgeyi canlandırmaz. Eğer *Alçağın Alçağı*'nda Murnau, Lupu Pick'in içine düştüğü karşıtlıklardan kurtulduysa, bu Pick'in yaptığı gibi önceden kararlaştırılmış simgeleri görüntülemekten kaçındığı içindir; Murnau'nun filminde bir gerçek stilize edilir ve buradaki yoğunluk, konuma ve yalnız bu konuma bağlı olarak simgesel bir anlam kazanır. Tüm fark buradadır: biri edebiyat ve kavramlardan yola çıkar, diğeri sinema sanatı ve gerçeklerden.

FREUND Karl (Königinhof, Bohemya 1890 -Hollywood, 1969). Axel Graatkjaer'in yardımcısı (1913-1914). 1915'ten sonra Joe May, Robinson, Dupont. Wegener, Murnau ile birlikte filmler yaptı. 1930'dan sonra ABD'de yaşadı.

GALEEN Henrik (Çekoslovakya 1882-?). İsveç ve Almanya'da oyunculuk yapıp, Max Reinhardt'ın topluluğuna katıldıktan sonra gazeteciliğe başladı. 1910'da PAGU (Projektions-Aktiengesselschaft-union)'nun sanat yönetmeni olan Hanns Heinz Ewers'in yardımcısı olarak sinema yaşamına başladı. PAGU, Union Film (Paul Davidson), Deustche Bioscop (Jules Greenbaum ve Schlussener) ve Vitascope GmbH (Greenbaum)'u birleştiren bir konsorsiyum niteliğindeydi. Ewers'in desteği altında metin yazarı ve yönetmen olarak çalıştı. Paul Wegener ile birlikte Alman sinemasını, Ekspresyonist biçimlerin gelişmesini doğuracak olan fantastik efsanelere doğru yönelttiler.

Galeen: Paul Wegener, Stellan Rye, Rochus Gliese gibi yönetmenlerin hemen tüm filmlerinde metin yazarlığı yaptı. Bunun dışında *Nosferatu* (Murnau 1932) ve *Balmumu Figürler Koleksiyonu* (Das Wascfigurenkabinett. Paul Leni, 1924) gibi filmlerde de aynı görevi üstlendi. Galeen kişisel olarak şu filmleri yapmıştır:

The Golem (yardımcı yapımcı: Paul Wegener, 1914).
Hans Trutz im Scharaffenland (yardımcı yapımcı: Paul Wegener, 1917).
Judith Trachtenber; senaryo ve yapım: Henrik Galeen; oyuncular: Erna Morena, Ernst Deustch. 1919.
Prag'lı Öğrenci (Der Student Von Prague); senaryo ve yapım: Henrik Galeen (Hanss Heinz Ewers'in eserinden); dekorlar: Hermann Warm; teknisyenler: Guntther Kampf ve Erich Nitzschmann; oyuncular: Conrad Veidt, Werner Krauss, Agnes Esterhazy, Eliza La Porta, Ferdinand von Alten, Fritz Alberti, Erich Kober, Sylvia Torf, Max Maximilian (Sokal Film. 1926).

GERLACH Arthur von (Avusturya, 1879-1925). Viyana Operasında yönetmenlik, birçok deneysel tiyatroda yöneticilik yaptı. Leopold Jessner, Berthold Viertel, Rudolph Weichert ve Friedrich Hollander gibi Max Reinhardt'ın öğretisini izleyen Arthur von Gerlach, çalışmalarının azlığı nedeniyle büyük Ekspresyonistler arasında en az tanınanıdır. Oysa üstün nitelikleri açısından diğerlerinden geri kalmaz. Sinemaya geç atıldı. İlk eseri olan *Vanina*'yı 1922'de gerçekleştirdi.

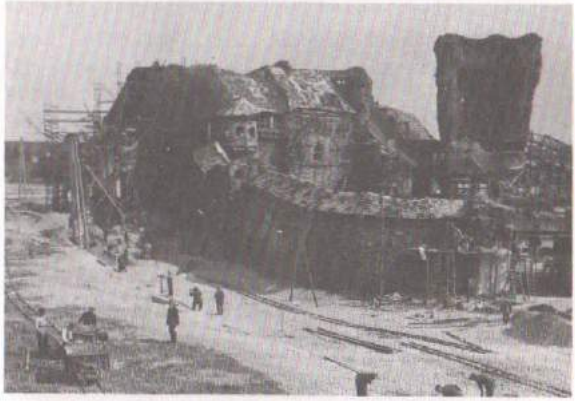
1924'de de *Grieshuus'un Öyküsü* (Zur Chronik Von Grieshuus)'nü yaptı. 1925 yılında da Kleist'ten uyarladığı *Homburg Prensi*'ni çevirirken, aniden ölünce bu filmi yarım kaldı. Gerlach'ın ölümü Alman sineması için büyük bir kayıp oldu; çevirdiği iki filmle bile Lang ve Murnau'ya eş bir yer edinmişti. *Faust* ve *Nibelungen* gibi efsanevi Ekspresyonizmin başyapıtlarından biri olan *Grieshuus'un Öyküsü,* bu türün tüm



ARTHUR VON GERLACH: Portre

filmleri arasında en koyu Romantizmin hakim olduğu eserdir.

Vanina (Vanina oder die Galgenhochzeit); senaryo Carl Mayer (Stendhal'den); dekorlar: Walter Reimann; kamera: Friedrich Fugslang; oyuncular: Asta Nielsen, Paul Wegener, Paul Hartmann, Bernhard Goetzke, Georg Alexander ve Raul Lange (Terra Film, 1922).



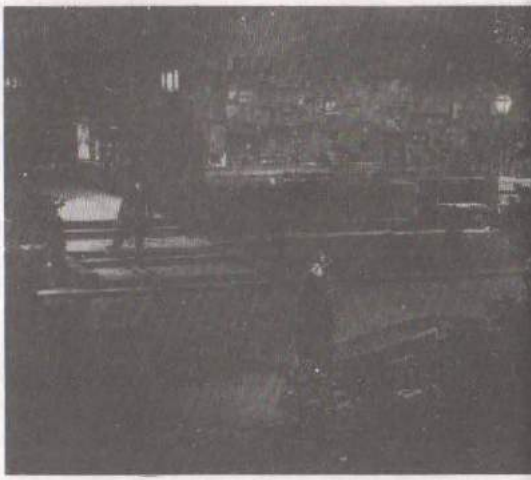
ARTHUR VON GERLACH: *Grieshuus'un Öyküsü*'ne ait set, 1925

Grieshuus'un Öyküsü (Zur Chronik von Grieshuus): senaryo Thea von Harbou ve Carl Mayer (Theodor Storm'dan); dekorlar: Hans Poelzig, Walter Röhrig ve

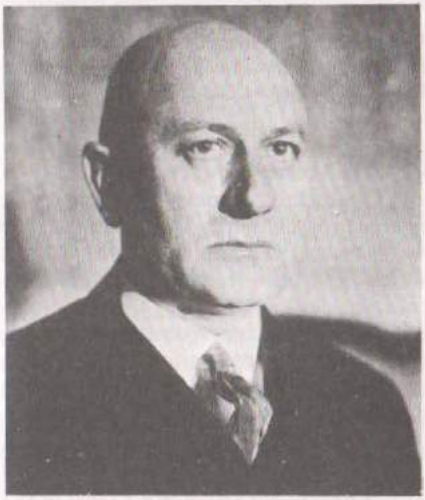
Robert Herlth; kamera: Fritz Arno Wagner ve Carl Drews; oyuncular: Paul Hartmann, Lil Dagover, Rudolf Foster, Arthur Kraussneck, Rudolf Rittner, Gertrude Welker, Gertrude Arnold, Joseph Peterhans (UFA, 1925).
Senaryo: Grieshuus'lu yaşlı şövalye, oğlu Heinrich (P. Hartmann)'i sever. İkinci oğlu (R. Forster) ise kibirli karısıyla birlikte evden kovulmuştur. Heinrich, bir uşağın kızı olan Barble (Lil Dagover) ile evlenir. Daha sonra baba ölür ve oğlanlar arasında miras kavgası başlar. Bir düello sırasında Heinrich kardeşini öldürür; bunun üzerine kaçar. Bu arada karısı çocuğunu doğururken ölür. Aradan birkaç yıl geçtikten sonra, pişmanlık duyan Heinrich, öldürdüğü kardeşinin karısının elinde olan oğlunu kurtarmak üzere geri döner. Ve Grieshuus'un genç mirasçısı yanıbaşında olmak üzere mutlu ve sakin bir şekilde ölür.

GLIESE Rochus (Berlin 1891-?). Dekoratör ve yönetmen. Berlin'deki Deutscher Künstler Theater'de dekoratörlük yaptı (1913-18). Paul Wegener'in filmlerinde dekoratörlük ve yardımcı yönetmenlik görevlerinde bulundu (1915-23). *Richard Hutter* (Georg Burkhardt, 1914), *Alexandra* (Theo Bouwmeister, 1922), *Der Kampf ums Ich* (Heinrich Brandt, 1922), *Brüder* (Emile Kuhne, 1923) gibi filmlerin, ayrıca Murnau'nun *Der Brennende acker, Die Austreiburg, Die Finanzen des Grossherzogs* adlı filmlerinin setlerini kurdu. 1927 yılında Murnau ile birlikte ABD'ye gitti. (1928-45). Potsdam'daki Landestheater'in yöneticiliğinde bulundu (1945-50). Gliese aralarında *Sıtma* (senaryo R. Gliese; dekorlar R. Gliese; oyuncular Adele Sandrock, Friedrich Kühne, 1919) da bulunan birçok filmin de yapımcısıdır.

GRUNE Karl (Viyana 22.1.1890). Sanat yaşamına oyunculukla başladı ve sonra, tiyatro alanındaki faaliyetleri sırasında, Max Reinhardt'la işbirliği yaptı. Yapımcılığa 1920 yılında başladı. Film yapma düşüncesine savaş sırasında kapıldı; yabancı askerlerle yaşama zorunluluğu, onları anlayabilme yolunda harcadığı çabalar sonucunda, Grune'de iletişime yarayan görsel bir dil, bir sinema dili arayıp bulma isteği doğdu. En büyük eseri 1923'de çevirdiği *Sokak* (Die Strasse)'tır. Sinema tarihçisi Georg Sadoul'a göre bu film "sönük bir meslek yaşantısında bir istisna" dır. Bu film büyük başarı kazanmıştır. Konusu nedeniyle büyük ilgi çeken film, Ekspresyonistler tarafından çoğu zaman işlenen, büyük kentlerin büyüleyici teması üzerine kurulmuştur. Bu yapımın iki esin kaynağı olduğu göze çarpar: Esas kahramanın eylemlerini etkileyen Ekspresyonizm ve setlere hakim olan Realizm.



Sokak (Die Strasse); senaryo Karl Grune; dekorlar: Karl George ve Ludwig Meidner; oyuncular: Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen, Leonard Haskell, Lucie Höflich.
Senaryo: Güzel bir akşam üstü, evinden pek çıkmayan, içine kapanık bir burjuva, sokağın ve sokağın sahip olduğu büyünün cazibesine kapılır. Tavanda oynaşan gölgelerin hatları, onun hayal dünyasını harekete geçirir. Böylece adam (E. Klöpfer), kederli evinden kaçar ve bilmediği mucizeleriyle onu şaşırtan bir dünyaya atılır. Bir sokak kadınına yaklaşır (Egede Nissen) ve tüm parasını yitireceği, kazara bir cinayet olayına karışacağı bir çevreye doğru sürüklenir. Sabahın erken saatlerinde olaydan kazasız belasız kurtulur; evinin zavallı rahatına döner ve akşamdan beri kendisini bekleyen eşine ve bir kâse çorbaya kavuşur.



LEOPOLD JESSNER: Portre

HOFFMANN Carl (Neisse 1881-Berlin 1947). Fribourg'taki bir baskı laboratuvarının şefi (1903-1908). 1908'den sonra sinemaya geçti. Bir süre Guido Seeber'in yardımcılığını yaptı (1908-1965). Murnau, Joe May, Otto Rippert ve Fritz Lang gibi yapımcıların eserlerine katkıda bulundu.

HUNTE Otto (1883-1946). Ressam ve sahne dekorcusu. Erich Kettelhut ve Karl Vollbrecht gibi mimarlarla, Fritz Lang'ın baş dekoratörü. *Die Sjinnen, Die Herrin der Welt, Das Indische Grabmal, Dr. Mabuse der Spieler, Die Nibelungen, Die Frau im Mond* (1919-28) ve daha sonra da *Der blaue Engel, Gold* adlı filmlere katkıda bulundu.

JESSNER Leopold (Königsberg 1878-Los Angeles, 13.12.1945). Oyuncu ve sahneye koyucu. Hamburg ve Königsberg tiyatrolarında sahne



LEOPOLD JESSNER: *Toprağın Ruhu* (Erdgeist)'ten bir sahne

yönetmenliği, daha sonra da Berlin'deki Staattheater'de genel yöneticilik yaptı. Max Reinhardt, Jürgen Fehling, Rudolph Weichert ve Berthold Viertel ile birlikte 1910-30 yıllarının en tanınmış Alman sahneye koyucularındandır. Herşeyden önce bir tiyatro adamı olan Jessner'in az sayıdaki filmlerinde, tiyatro estetiğinin etkisi kuşkusuz büyüktür. Ancak bu filmlerin yirmili yılların Ekspresyonist akımındaki önemi de yadsınamaz.

Bayan Julie (Fraulein Julie); senaryo: Felix Bach (Strindberg'ten); yardımcı yönetmen: Felix Basch; dekorlar: Robert Herlth ve Walter Röhrig; kamera: Theodor Sparkuhl; oyuncular: Asta Nielsen, Wilhelm Dieterle, Felix Basch ve Kate Dörsch (Oswald Film, 1921).

Arka Merdiven (Hintertreppe); senaryo Carl Mayer; dekorlar ve yardımcı yönetmen: Paul Leni; kamera: Carl Hasselmann ve Willy Hameister; oyuncular: Henny Porten, Fritz Kortner, Wilhelm Dieterle (Gloria Film, 1921).

Erdgeist; senaryo Carl Mayer (Frank Wedekind'den); dekorlar: Robert Neppach; kamera: Axel Graatkjaer; oyuncular: Asta Nielsen, Albert Bassermann, Heinrich George, Rudolf Foster, Alexander Granach, Alva Schön, Carl Ebert (Oswald Film, 1923).

LANG Fritz (Viyana 5.12.1980-Los Angeles 2.8.1976). Babası bir mimar olan Fritz Lang, Viyana Politeknik Okulu'nda, daha sonra da Münih Güzel Sanatlar Okulu'nda mimari öğrenim gördü. 1911-14 yılları arasında Doğu ülkelerini gezdi; daha sonra Paris'e yerleşti. Burada resimler yaptı ve Alman gazetelerine çizimler yaparak geçimini sürdürdü. Avusturyalı olduğu için, savaş



FRITZ LANG: Portre



Üç Işık (De Müde Tod); senaryo Thea von Harbou; dekorlar: Hermann Warm, Robert Herlth, Walter Röhrig; kamera: Fritz Arno Wagner, Erich Nietschmann; oyuncular: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Hans Sternberg, Carl Rückert, Max Adalbert, Kar Platen, Georg John, Herman Picha, Paul Rekhoff (Decla Bioscap, 1921).

Senaryo: Canlılar arasındaki sonsuz yolculuğu sırasında ölüm (B. Goetzke) bir sevgiliyi (Lil Dagover) nişanlısından (W. Janssen) ayırır. Gözleri yaşlı genç kız ölüme, sevdiğini geri vermesi için yalvarır. Bunun üzerine ölüm.ona, bitmek üzere olan üç mum verir. Eğer kız bunlardan birinin sönmemesini sağlarsa, nişanlısı kendisine geri dönecektir. Daha sonra kızın ardarda yaşadığı üç değişik yaşamı izleriz: Binbirgece Masallarında Bağdad'da, Borgia'ların hüküm sürdüğü Venedik'te ve Ming hanedanı zamanında Çin'de. Ancak ölüm her defasında galip gelir. Bunun üzerine genç kız, nişanlısına öbür dünyada kavuşabilmek için kendi canını vermekten kaçınmaz: Aşk ölümden daha güçlüdür.



Nibelungen: Siegfried'in ölümü (Siegfrieds Tod); senaryo Fritz Lang ve Thea von Harbou (Wolfram von Eschenbach'ın *Nibelungen Şarkısından*, İskandinav *Sigurda Saga* ve *Volsunga Saga*'larından); dekorlar: Otto Hunte, Erich Kettchut ve Carl Volbrecht; kamera: Carl Hoffman ve Günther Ritten; kostümler: Gerd Guderian; oyuncular: Paul Richter, Margaret Schön, Hanna Ralph, Bernhard Goettzke, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow, Georg John, Gertrude Arnold ve Erwin biswanger (UFA, 1923).

Senaryo: Burgonya kralının (Th. Loos) huzuruna kabul edilen Siegfried (P. Richter), ejderi yenmiştir ve kralın kızı Kriemhilde (Marg Schon) ile evlenmek istemektedir. Ancak Siegfried'le evlenmeyi uman Brünhilde (H. Ralph)'in kıskançlığı ve kendisinin kral nezdinde güvenilir olmasını hazmedemeyen uğursuz şövalye Hagen onu rahat bırakmaz. Şövalye, bir av partisi sırasında onu öldürmek için planlar yapar.

Nibelungen: Kriemhilde'nin İntikamı (Kriemhids Rache); aynı ekip, aynı oyuncular, ek olarak Rudolph Klein-Rogge. Paul Richter, bu kez filmde yoktur (UFA, 1924).

Senaryo: Siegfried'in ölümünden sorumlu tuttuğu kişilerden öc almak için Kriemhilde, Atilla (R. Klei-Rogge) ile evlenir ve Hunların Burganyayı yakıp yıkmalarını sağlar.



Doktor Mabuse (*Dr. Mabuse, der Spieler, I Dr. Mabuse-II Inferno*); senaryo Thea von Harbou (Norbert Jacques'tan); dekorlar: Otto Hunte; kamera: Carl Hoff-

mann; oyuncular: Rudolph Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Gertrude Welcker, Bernard Goetzke, Lil Dagover, Paul Richter, Georg John, Hans



FRİTZ LANG: *Metropolis*'ten bir sahne

Adalbert von Schlettow, Adéle Sandrock (Decla-Ullstein-Ufa, 1922).
Senaryo: Şehir büyüklüğünde bir fabrikada köle olarak çalışan işçiler, ayaklanmak isterler. Bir genç kız Maria (B. Helm) onları durdurur; çünkü ayaklandıkları takdirde hepsinin öldürüleceğini bilmektedir. Nihilist bilgin Rotwang (R. Klein-Nogge), Maria'ya benzeyen bir robot yapar ve onunla işçileri ayaklandırmaya kandırır. Ustabaşı (H. George) tarafından korunan yeraltı işçi kasabası, büyük işçi Fredersenin (A. Abel) oğlu Freder'in (G. Fröhlih) araya girmesiyle katliamdan kurtulur. Freder Maria'ya aşıktır ve yüreğin, kol gücü ile beyin arasında aracılık yapmasıyla herşey tatlıya bağlanır.

çıktığında Fransızlar tarafından tutuklandı; daha sonra kaçtı ve Viyana'ya giderek askere yazıldı. Dört kez yaralandı, geri hizmete alındı. Boş zamanlarında dekorlar çizdi. Ordu tiyatrosu için oyunlar sahneledi, öyküler yazdı. 1917'de ordudan terhis oldu; kendisini Erich Pommer'le tanıştıran roman yazarı Thea von Harbou ile karşılaştı. Thea, Pommer için senaryolar yazmaktaydı. Lang da senaryolar yazdı, bunların bazılarını Joe May'e sattı ve onun yardımcısı oldu. *Eksantrik Klüp'te Evlilik* (Die Hochzeit im Eksentrik Klub, Joe May 1917); *Floransa'da Veba Salgını* (Pes in Florenz, Otto Rippert, 1919), *Orkideli Kadın* (Die Frau mit den Orchideen 1920), *Hint Mezarı* (Das İnische Grabmal, Joe May, 1921) gibi filmlerin yapımına katkıda bulundu. Fritz Lang'ın sonradan yapacağı filmlerde hep karşılaşacağımız yazgı ve suçluluk kavramları ilk kez burada ortaya çıkar.

Rudolf Meinert ona yönetmenliğin yolunu açtı; daha sonra Erich Pommer'in idare ettiği tanınmış Decla'nın sanat yönetmeni oldu ve 1919'da *Aşk Beyi* (Der Hirr der Liebe, Carl de Vogt, Gilda Langer, Ressel Orla, Erika Unruh) ve *Rastaquouere* (Halbblut, Carl de Vogt, Ressel, Orla, Gunnar Tolnaes, Gilde Langer) ile ün kazandı. Bunları izleyen filmleri arasında en önemlileri şunlardır: 1933'te Goebbels tarafından Alman Filmlerinin Genel yönetmenliğine getirilmek istenen Lang, Nazizmden kaçarak Fransa'ya sığındı. 1934'de Nazizme gönül veren Thea von Harbou'dan boşandı ve yeni bir meslek yaşamına başlamak üzere ABD'ye gitti. 1960'tan sonra devamlı hasta olarak yaşadı ve Los Angeles'te öldü.

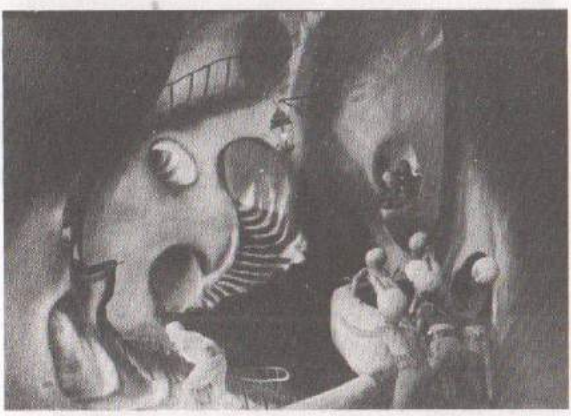
LENI Paul (Stuttgart 8.7.1885-Hollywood 2.9. 1929). Ressam olmak isteyen Leni, *Der Sturm* grubuna katıldı ve kısa zamanda tiyatro dekoratörlüğüne ilgi duydu. Max Reinhardt'ın tiyatrosunda çalıştı; daha sonra sinema dünyasına girdi ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki Alman sahne ve perde dekoratörlerinin en ünlüsü oldu.

1927'ye kadar dekoratör olarak çalışmalarını sürdürdü, bundan sonra yönetmenliğe karşı ilgi duydu ve 1916'da film yapmaya başladı. 1921-29 yılları arasında en karakteristik Ekspresyonist filmlerini çevirerek ün kazandı. Bunlar arasında en çılgın olanı *Balmumu Figürler Kolleksiyonu* (Das Wachsfigurenkabinett)'nun hesaplı düşünselliği her an biçimsel bir psikanalize olanak sağlar. Bir dekorcu olarak Paul Leni, birçok filme



PAUL LENİ: Portre. 1927

katkıda bulunmuştur. Önceleri polisiye temalarla fantastik dünya arasında bocalayan Leni, giderek Ekspresyonizme yaklaşmıştır.



Balmumu Figürler Koleksiyonu (Das Wachsfigurenkabinett); senaryo Henrik Galeen; dekorlar: Paul Leni ve Ernst Stern; kamera: Helmar Lerski; oyuncular: Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle, Olga Belaiev, John Gottowt (Neptune Film, 1924).
Senaryo: Balmumu figürlerinin sergilendiği tekerlekli bir evin sahibi (J. Gottowt), genç bir yazardan (W. Dieterle) buradaki ünlü kişilerin yaşamını yazmasını ister. Böylece genç yazarın hayal gücü Harun Reşid (Jannings), Korkunç İvan (C. Veidt) ve Karındeşen Jack (W. Krauss)'a hayat (fantastik bir hayat) verir. Özetlenmesi zor olan her bölümde, konuya uygun bir üslup kullanılır, dekor ve kişiler arasında şaşılacak derecede anlatımlı plastik ve psikolojik bir uyum göze çarpar.

Arka Merdiven (Hintertreppe); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Paul Leni; yardımcı yapımcı: Leopold Jessner; kamera: Karl Hasselmann, Willi Hameistter; oyuncular: Henny Porten, Fritz Kortner, Wilhelm Dieterle (Gloria Film, 1921).
Senaryo: bir hizmetçi, sevdiği adamı beklemektedir. Onu arzulayan postacı, ona acıyarak gerçek sevgilisinin ağzından mektuplar yazar. Genç kız bu oyunu keşfedince, bu kez postacıyı sevmeye başlar. Ancak bu sırada unutulmuş aşık çıkagelir. Öfkelen postacı (H. Kortner), geri dönen sevgiliyi (W. Dieterle) öldürür. Bertha (H. Porten) arka merdiveni son kez tırmanarak, tavanarasına çıkar ve kendini oradan aşağı atar.

Leni, 1927'de Carl Laemmle (Universal)ın çağrısı üzerine ABD'ye gitti ve kırkdört yaşında kan zehirlenmesinden ölene dek Hollywood'da çalıştı.



PAUL LENI: *Arka Merdiven* (Hintertreppe)'den bir sahne

MAY Joe (1880-1954). May, önceleri bir operet tiyatrosunun yöneticisiydi. 1911'de film yapmaya başladı. Polisiye konulu popüler bir dizi olan *Stuart Webbs,* 1913'te büyük başarı kazandı. Bu çeşit başka dizi filmler çevirmeyi sürdürdü. 1918'de *Veritas vincit* adlı bir süperprodüksiyon yaptı. Daha sonra sinemaya yeni atılmakta olan Fritz Lang'ın senaryolarını adapte etmekle tanındı. Bunlar arasında *Eksantrik Kulüp'te Evlilik* (Hochzeit im Excentrik Klub) ve 1921'de de *Hindu Mezarı* (Das Indische Grabmal) adlı filmler sayılabilir. O zamanlar çevirdiği en tanınmış film *Asfalt*'tı (1929). Bu, o yıllarda çevrilmekte olan birçok sokak filminden biriydi ve Karl Grune'ün *Sokak* filminden farklı olarak, kent yaşamına sevgisini dile getiriyordu. Yapıt Ekspresyonist özellikte değildi; zaman zaman bir belgesel niteliği taşıyacak derecede gerçekçiydi.

1934'te Joe May, ABD'ye göç etti. Burada, aralarında *Adolf Hitler'in Garip Ölümü* (1943) de bulunan birçok film yaptı.

MAYER Carl (Granz, Avusturya 20.2.1894-Londra 1.7.1944). Oyuncu, ressam, sanat eleştirmeni ve Granz tiyatrosunun genel idarecisi. Carl Mayer, elinde bir film konusu olan; ancak bunu perdeye nasıl uyarlayacağını bilemeyen Hans Janowitz'le karşılaştıktan sonra sinema yaşamına atıldı. Mayer, metne göre bir çekim senaryosu hazırladı ve öyküyü arkadaşı dekoratör Hermann Warm'a gösterdi. Bundan çok hoşlanan Warm, eseri Decla Gmbh'ın yapım yönetmeni olan Rudolph Meinert'e iletti. Bir süre eserin yapımcı-



CARL MAYER: *Portre*

lığını Fritz Lang'a, dekorunu da Alfred Kubin'e verme fikri ortalıkta dolaştı. Böylece *Doktor Kaligari'nin Odası* doğdu. Bundan sonra "Caligari usülü" Ekspresyonizme karşı olan Carl Mayer, *Kommerspielfilme*'e ve Henrik Gaben, Paul Wegener, Lupu Pick'in temsilcileri olduğu efsane havasından çok farklı gerçekçi bir Ekspresyonizme yöneldi.

Carl Mayer, çok sayıda filmin senaryosunu yazmıştır. Bunların arasında: *Dr. Kaligari'nin Odası* (Robert Wiene 1919), *Kambur ve Danseden Kız* (Murnau, 1920), *Dahi* (Robert Wiene, 1920), *Aptal* (Lupu Pick, 1920), *Torgus* (Hans Kobe, 1921), *Das Lachende Grauen* (Lupu Pick, 1920), *Bir Sırrın Keşfi* (Murnau, 1912), *Ray* (Lupu Pick, 1921), *Arka Merdiven* (Leopod Jessner, Paul Leni, 1921), *Hayalet* (Murnau, 1921), *Vanina* (von Gerlach, 1922), *Kuklacı* (Wiene, 1923), *Yılbaşı Gecesi* (Pick, 1923), *Alcağın En Alçağı* (Murnau, 1924). 1933'te İngiltere'ye göç eden Mayer, burada belgesel film yapımcısı Paul Rotha ve yapımcı Gabriel Pascal'la tanıştı. Two Cities Film Company'nin senaryo bölümünün yöneticiliğinde bulundu.

MURNAU Friedrich Wilhelm (Bielefeld 28.9.1888-California, 11.3.1931). Gerçek adı Friedrich Wilhelm Plumpe olan Murnau, tekstil işleriyle zengin olan bir ailenin oğluydu. Berlin Üniversitesi'nde filoloji öğrenimi görürken, tiyatroyla ilgilendi ve 1912 noelinde Max Reinhardt tarafından Deutsches Theater'de sahneye konulan Maeterlinck'in *Mavi Kuş* adlı eserinde oyunculuğa başladı. Bundan sonra daha birçok küçük roller aldı. *Bir Yaz Gecesi Rüyası, Faust* ve daha sonra da Karl Vollmörller'le Gerhart Hauptmann'ın *Mucize*'sinde oynadı. 1914'te Max Reinhardt'ın yardımcısı oldu. Daha sonra savaşa katılması nedeniyle meslek yaşamına ve öğrenimine ara vermek durumunda kaldı. Savaştan



FRIEDRICH WILHELM MURNAU: Portre

sonra *Marignano* adlı oyunu sahnelemesi ile bir yarışmada birinci ödülü aldı. *Dr. Kaligari'nin Odası*'nı seyrettikten sonra, sinemanın olanaklarını farketti. Hareketli görüntüler sanatından büyülenen Murnau, Max Reinhardt tiyatrosundaki arkadaşlarıyla bir yapım şirketi kurdu. Conrad Veidt ve Ernst Hoffmann'la birlikte kurduğu *Murnau-Veidt-Film gesselschaft*'la, Bern kentindeki Alman elçiliği hesabına birçok kısa pro-

paganda filmi çekti. Ernst Hoffmann'ın yatırdığı para miktarı daha fazla olduğundan, şirket daha sonra *Ernst Hoffmann Filmgesellschaft*, bir süre sonra da *Victoria Film GmbH* adını aldı. Murnau, ilk uzun metrajlı filmini Mayıs 1919'da çekti. *Der Knabe in Blau* adlı bu film, daha çok ikinci adı olan *Der Todessaragd* (Öldüren Zümrüt) adıyla tanınır. Senaryosunu Hedda Hoffmann'ın yazdığı bu filmde, dekorlar Willy Hermann, teknisyen Carl Hoffmann, oyuncularsa Ernst Hoffmann, Blandine Ebinger, Karl Platten, Georg John, Leonhardt Haskel şeklinde bir kadro oluşturmuşlardır (Hoffmann Film, 28.6.1919).

Bunu ilgilendiğimiz dönemle ilgili diğer filmler izledi:

Şeytan (Satanas); senaryo Robert Wiene; dekorlar: Ernst Stern; kamera: Karl Freund; oyuncular: Fritz Kortner, Ernst Hoffmann, Margit Barnay, Conrad Veidt, Marija Leiko, Elsa Berna (Viktoria Film, 30.1.1920).

Kambur ve Danseden Kız (Der Bucklige und die Tanzerin); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Robert Neppach; kamera: Karl Freund; oyuncular: Sarah Gura, John Gottowt, Paul Biensfeld, Anna von Pahlen (Helios Film, 8.4.1921).

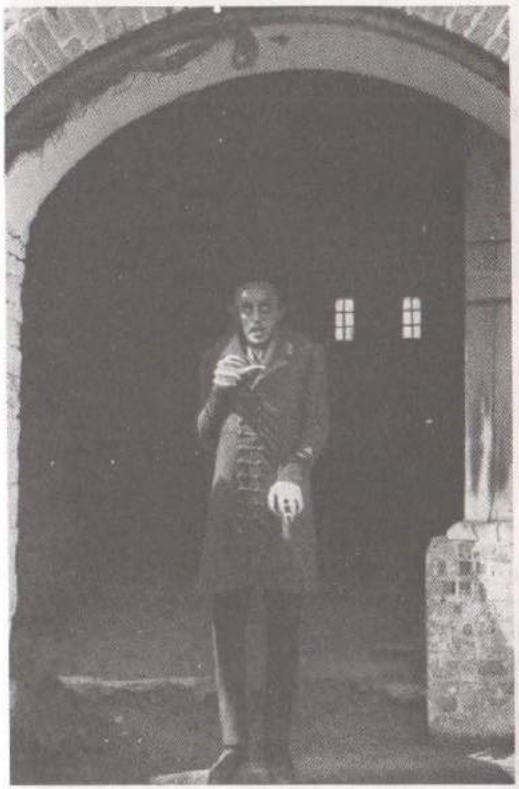
Bir Sırrın Keşfi (Schlos Vogelöd); senaryo Carl Mayer ve Berthold Viertel; adaptasyon: Rudolph Straz; dekorlar: Hermann Warm; kamera: Fritz Arno Wagner; oyuncular: Olga Tchekova, Paul Hartmann Hermann Valentin, Arnold Kroff, Paul Bildt, Lulu Keyser Korff (Decla Bioscop, 8.4.1921).



FRIEDRICH WILHELM MURNAU: *Alçağın En Alçağı* (Der letzte Mann)'dan bir sahne

Alçağın En Alçağı (Der Letzte Mann); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Robert Herlth ve Walter Röhrig; kamera: Karl Freund; oyuncular: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie Kurz, Hermann Valentin, Georg John, Hans Unterkirchen (Union Ufa, 23.12.1924).

Senaryo: Lüks bir otelin görevini sürdüremiyecek kadar yaşlanan kapı bekçisi, otel idarecisi tarafından geçmiş hizmetleri gözönünde tutularak tuvalet bekçiliği ile görevlendirilir. Üniformasını terketmek zorunda kalan yaşlı adam için bu, toplumsal bir aşağılamadır. Gerçekte eskiden, parıltılı üniforması içerisinde akşamları evine giderken herkes pencerelerinden ona bakmakta ve büyük gurur duymasına neden olmaktaydı. İnsanlar için kapıcı (E. Jannings) başlıbaşına bir kişilikti. Şimdi ise onların alaylarına ve küçümsemelerine hedef olmaktadır. Kızkardeşi (Emilie Kurz) onu nankörlükle suçlar, kendi kızı (M. Delschaft) ve damadı (M. Hiller) bile ondan uzaklaşır. Yalnızca gece bekçisi ona yardım elini uzatır.



Nosferatu; senaryo Henrik Galeen, Bram Stoker'in *Dracula*'sından adapte; dekorlar: Albin Grau; kamera: Fritz Arno Wagner; oyuncular: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangeheim, Greta Schröder, John Gottowt, (Prana Film, 5.3.1922).

Hayalet; senaryo Thea von Harbou (Gerhart Hauptmann'dan uyarlama); dekorlar: Hermann Warm; kamera: Graatjaer ve Ouchakov; oyuncular: Alfred Abel, Lya de Putti, Lil Dagover, Aud Egede Nissen,

Hans von Twardowski, Anton Edthofer, Frieda Richard, Karl Ettlinger (Decla Bioscop, 29.11.1922).

Faust; senaryo Hans Kyser (Goethe, Marlowe ve eski Alman efsanelerinden adaptasyon); dekorlar: Robert Herlth ve Walter Röhrig; kamera: Carl Hoffmann; oyuncular: Gössta Eckmann, Emil Jannings, Camilla Horn, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Erich Barlay, Frieda Richard (UFA, 14.10.1926).

1926'da Murnau Almanya'yı terkederek ABD'ye gitti. Burada William Fox'la birlikte çalıştı ve 1927'de *Gündoğumu* (Sunrise)nu gerçekleştirdi. Santa Barbara yolunda bir araba kazası geçirdi ve aynı kentin hastanesinde 11.3.1931 günü öldü.

PABST Georg Wilhelm (Raudnitz, Bohemya 27.8.1885-Viyana 30.5.1967). Önceleri Zürih ve St. Gallen'de (1906), daha sonra da ABD'de (1910-14) çalışan bir oyuncu. Savaş sırasında Fransa'da tutuklu kaldı. 1919-21 yılları arasında *Neue Wiener Bühne*'nin sanat yönetmenliğini yaptı. Daha sonra Carl Froelich'in yardımcılığında bulundu ve 1923'te yönetmenliğe başlandı. Georg Wilhelm Pabst, kendi bio-filmografisiyle ilgili ayrıntıları gereksiz kılacak derecede iyi tanınır. Filmlerinin güçlü bir Ekspresyonist etki altında bulunmasına karşılık, kendisini bu akımın temsilcisi olarak tanımlamak zordur. Pabst giderek estetik biçimsellikten çok, toplumsal eleştiri ile ilgilenmiştir. Yaptığı kırk kadar film arasında, Ekspresyonizmden en çok etkilenmiş olanlar şunlardır:



GEORG WILHELM PABST: Portre

Define (Der Schatz); senaryo Willy Hennings (R. H. Bartsch'tan); dekorlar: Robert Herthl ve Walter Röhrig; kamera: Otto Tobert; oyuncular: Werner Krauss, Albert Streinrück, Ilka Grüning, Lucie Mannheim, Hans Brausewetter (Froelich-Deulig, 1925).

Zevksiz Sokak (Die freudlose Gasse); senaryo Willi Haas (Hugo Bettauer'den), Otto Erdmann ve Arthur Söhnle; kamera: Guido Seeber ve Kurt Oerteli; oyuncular: Greta Garbo, Werner Krauss, Asta Nielsen,



Valeska Gert, Einer Hanson, Agnes Esterhazy, Jaro Furth, Robert Garrison, Ilka Grüning, Tamara Toltoi (Sofar Film, 1925).

PICK Lupu (Jassy, Romanya 2.1.1886-Berlin 9.3.1931). 1908 dolaylarında Almanya'ya geldi, tiyatro öğrenimi gördükten sonra Hamburg tiyatrosunda ilk adımlarını attı. Daha sonra Berlin Deustcher Theater'dcki Max Reinhardt topluluğuna girdi. Arkadaşları gibi 1915'ten sonra

çok sayıda filmde rol aldı. Yapımcılığı seçerek 1917'de *Filmgesellschaft*'ı kurdu ve ilk başlarda *Kammerspiefilm*'nin az-çok etkisinde kalan filmler yaptı. Önemli eserler verameye 1920'de *Aptal* (Der Dummkopf) ile başladı. Hep daha



Lupu Pick: Portre, ykl. 1930

güçlü bir stilizasyon kullanarak, aynı yolda ilerledi ve Ekspresyonist gerçekçiliğin en önde gelen temsilcisi oldu.

Aptal (Der Dummkopf); senaryo Carl Mayer (Ludwig Fulda'dan); kamera: Guido Seeber; oyuncular: Paul Heidemann, Ruth von Wedel, Max Adalbert, Rosa Valetti, Lupu Pick, Otto Treptow, Eugen Rex, Else Eckersberg, Hans Gischer, Fritz ve Frieda Richard (Rex Film, 1920).

Das Lachende Grauen; senaryo Carl Mayer; dekorlar: Robert Herlth ve Walter Röhrig; kamera: Guido Seeber; oyuncular: John Gottow, Edith Posca, Arnold Korff (Decla, 1920).

Ray (Scherben); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Klaus Richter ve Robert Dietrich; kamera: Friedrich Weinmann; oyuncular: Werner Krauss, Edith Posca, Paul Otto, Hermine Strassmann-Witt, Lupu Pick (Rex Film, 1921).

Trajik Gece (Grausige Nacht); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Klaus Richter ve Robert Dietrich; kamera: Theodor Sparkuhl; oyuncular: Alfred Abel, Werner Krauss, Edith Posca, Arnold Korff, Adele Sandrock, Paul Walker, Paul Eberty (Rex Film, 1921).

Yılbaşı Gecesi (Silvester); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Klaus Richter ve Robert Dietrich; kamera: Guido Seeber, oyuncular: Edith Posca, Eugen Klöpfer, Frieda Richard (Rex Film, 1923).
Senaryo: Yeni yılı zenginler sokağın öbür yanındaki şahane restoranda karşılarken, fakirler bunu sigara ve bira kokulu küçük bir kabarede yapmaktadırlar. Patron çok meşguldür. Bununla birlikte karısı yeni yılı onunla birlikte yaşadıkları ve aynı düzeydeki salona bakan küçük odada kutlamak istemektedir. Kayınvalide (Frieda Richard) beklenmedik bir anda gelir. Oğlu (E. Klöpfer) onu heyecanla karşılar; ancak gelini (E. Posca) bundan pek hoşlanmaz. İki kadın, oğul veya koca üzerinde kavgaya girişirler. Birisi sinir krizi geçirir, öbürü çıldırır. İkisinin arasında kalan adam, kendisini asarak intihar eder.

POELZIG Hanz (1869-1936). Robert Herlth ve Walter Röhrig üzerinde büyük etkisi olan bir mimar. *Golem* ve *Grieshuus'un Öyküsü* adlı filmlerde sahne planlarını hazırlamıştır.

ROBINSON Arthur Chicago 25.6.1888-Berlin 1935). Alman ana babanın oğlu olan Robinson, Münih Üniversitesi'nde öğrenim gördü. Tıp doktoru olduktan sonra tiyatro uğruna mesleğini terketti. İsviçre ve Almanya'da birçok oyunda oynadı. 1914'te Joe May'in yönetimi altında sinemaya geçti. Onun için birçok senaryo yazdı; özellikle *Stuart Webba* ve *Joe Deebs* dizilerinin senaryolarını hazırladı. İlk yapıtını 1916'da gerçekleştirdi. Ona ün kazandıran *Gölge* (Schatten) adlı film, Ekspresyonist dönemin en dikkati çeken filmlerinden biridir. Bundan sonra yalnızca ticari başarı kazanan filmlerde karşımıza çıktı. Bunlardan bazıları:

Dehşet Gecesi (Nacht der Grauens); senaryo Arthur Robinson; kamera: Fritz Arno Wagner; oyuncular: Emil Jannings, Werner Krauss, Ossi Oswalda, Hans Mierendoff Lupu Pick (May Film, 1916).

Geceyle Sabah Arası (Zwischen Abend und Morgen); senaryo ve dekorlar: Karl Heinz Martin; kamera: Fritz Arno Wagner; oyuncular: Werner Krauss, Alphons Fryland, Elga Brink, Fritz Rasp (Terra Film, 1922).

Gölgeler (Schatten); senaryo Rudolph Schneider ve Arthur Robinson (Albin Grau'nun bir fikri üzerine); dekorlar: Albin Grau; kamera: Firtz Arno Wagner; oyuncular: Fritz Kortner, Ruth Weyer, Gustav von Wangenheim, Alexander Granach, Eugen Rex, Fritz Rasp, Ferdinand von Alten, Karl Platten, Mal Gülstoff, Willi Helder (Pan Film, 1923).
Senaryo: Direktuvar döneminde Aşağı Ren bölgesindeki küçük bir kasabada bir baron (Fritz Kortner), bazı arkadaşlarını akşam yemeğine davet eder. Bunlardan biri (G. von Mangenheim), baronun karısı tarafından (Ruth Weyer) çok beğenilmektedir. Misafirler

ve koca durumu farkederler. Bu sırada bir aktör gelerek, bir illüzyonizm seansı yapmayı teklif eder. Başrollerdekilerin gölgelerini bir perdeye yansıtır ve bunların yerini az sonra gerçek etten ve kandan yapılı karakterler alır. Barones sevgilisiyle buluşur, baron bunları yakalar ve adamı düelloda öldürür. Karısını bağlatır ve bir uşağına kamçılatır ve ardından da öfkeden



çıldırır. Daha sonra kurgu kişilikler yavaş yavaş 'gölgelerine geri dönmeye' başlarlar; duvardaki yerlerini alırlar ve yemeğe katılanların ayakları dibinde yok olurlar. Vakit gecikmiştir, davetliler giderler, barones hayal kırıklığını yener ve baronun birkaç kuruş verdiği illizyonist gecenin içinde yok olur.

RÖHRIG Walter (1883-1954). Zürih tiyatrosunda sahne dekorcusu olarak çalışırken, orduda Hermann Warm'la tanıştı. 1918'den sonra *Doktor Kaligari'nin Odası, Floransa'da Veba* filmlerini yaptı. Robert Herlth (1893-1962) ile birlikte şu filmlerin dekorlarını gerçekleştirdi: *Der Müde Tor, Fraulein Julie, Alçağın En Alçağı, Grieshuus'un Öyküsü, Tartüff, Faust.*

RYE Stellan (Kopenhag 1880-Fransa 14.11. 1914). Tiyatronun cazibesine kapılarak askerlik mesleğini bıraktı. Yazar (*Yalanın Yüzleri, Bellmann,* 1909-1910) ve yönetmen olarak Kopenhag'ta çalıştı. Wilhelm Glückstadt'ın çevirdiği birçok filmin senaryosunu yazdıktan sonra, Almanya'ya gitti ve Berlin'de oyunlar sahneledi. Bunların arasında Hans Heins Ewers tarafından Shakespeare'den uyarlanan *Bir Yaz Gecesi Rüyası* da vardır. Daha sonra Union Film'in sanat yönetmeni olan Ewers, bu oyunu bir film haline getirmeyi teklif etti ve Rye Ernst Lubitsch'in ilk filmlerinden birini yönettikten sonra, bunu gerçekleştirdi. Daha sonra Paul Wegener'in ilk filmlerini onunla birlikte yaptı. 1914'te savaşa katıldı. Ypnes'ta yaralandı ve bir Fransız hastanesinde öldü. Yapıtları arasında şunlar dikkate değer:

Kapısız ve Penceresiz Ev (Das Haus ohne Fenster und Türen);senaryo Henrik Galeen; dekorlar: Robert Dietrich ve Laus Richter; kamera: Guido Seeber; oyuncular: Theodor Loos, Rose Veldtkirch, Friedrich Kühne (Deustche Bioscop, 1913).

Alders Kralının Kızları (Erlenkönigs Töchter); senaryo Henrik Galeen: dekorlar: Klaus Richter; kamera: Guido Seeber; oyuncular: Grete Wiesenthal, Albert Bassermann (Deucshe Bioscop, 1914).

SEEBER Guido (Chemnitz, 1879-Berlin, 1940). Fotoğraf sanatındaki öncülerden biri olan Clemens Seeber'in oğludur. Fotokimya öğrenimi gördü. 1908-12 yılları arasında Dr. Schleussener'in Frankfurt'taki film labrotuvarını yönetti. Union Film A.G.'de Urban Gad ve Holger Madsen'in kameramanlığını yaptı (1912-13). 1914-18 yıllarında Deustche Bioscop'un teknik yöneticiliği görevinde bulundu. Paul Wegener'in, Stellan Rye'ın ve 1918'den sonra da Lupu Pick ile G.W. Pabst'ın filmlerinde kameramanlık yaptı.

WARM Hermann (1889-1970). Düsseldorf'taki Schauspielhaus'ta dekorcu olarak çalıştı. (1910 -14) Robert Dietrich ve Klaus Richter'le birlikte Alman film set dekoratörlerinin ilk büyük isimlerinden biridir. 1912'den sonra *Die Blaue Maus, Der Andere, Die Geschichte der stillen Mühle*'nin yapımına katkıda bulundu. Savaş sırasında Walter Reimann, Robert Herlth ve Walter Röhrig gibi ordu tiyatrosu için sahne dekoru hazırlayan sanatçılarla tanıştı ve onları 1918'de Kaligari olayı vesilesiyle sinemaya kazandırdı. *Dr. Kaligari'nin Odası, Floransa'da Veba, Hayalet, Prag'lı Öğrenci, Jeanne d'Arc Davası* adlı filmlerde dekoratör olarak çalıştı.

WEGENER Paul (Bischdorf, Prusya 11.12.1874 -Berlin, 13.9.1948). Fribury ve Leipzig'te hukuk öğrenimi gördü ve tiyatro yaşamını seçerek Rostock'ta işe başladı. Leipzig tiyatrosunda birkaç sezondan sonra Rudolph Schildkraut'un yardımıyla Berlin'deki Max Reinhardt'ın Deutsches Theater'ine girdi (1906). On yıl boyunca Alexander Moissi, Albert Bassermann ve Werner Krauss ile birlikte bu tiyatronun önde gelen oyuncularından biri olarak ün yaptı.

1913'te sinemaya geçen Wegener, Alman sinemasının ilk film kuramcılarından biri olmakla

kalmayıp, Danimarka filmcilerini izleyerek film sanatındaki Ekspresyonizm akımının öncülüğünü de yapmıştır. İlk filmi *Die Verführte*'den sonra *Prag'lı Öğrenci* ile Alman sinemasında yeni bir çağ başlattı. *Im Schatten des Meers* (Kurt Stark, 1912), *Die Insel der Seligen* (Max Reinhardt, 1913) ve *Der Schwarze Nisse* (Stellan Rye, 1913) adlı filmlerle mistik ve efsanevi fantastik yolunu açtı. Bu filmlerde karısı Lyda Salmonova'yla birlikte çoğu zaman rol aldı; senaryo yazarı Henrik Galeen ve dekoratör Rochus Gliese ile 1914-21 yılları arasında teknik işbirliği yaptı. Bu sırada Fritz Lang ve Murnau, henüz adlarını bile duyurmamışlardı.



PAUL WEGENER: *Prag'lı Öğrenci*
(Der Student von Prague)'den bir sahne

Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prafue); senaryo Henrik Galeen ve Paul Weneger (Hanns Heinz Ewers'ten); yapımcı: Stellan Rye; dekorlar: Robert Dietrich ve Klaus Richter; kamera: Guido Seeber; oyuncular: Paul Weneger, Lyda Salmonova, John Gottowt, Grete Berger, Lother Kötner, Fritz Weidermann (Deustche Bioscop, 1913).

Golem; senaryo Henrik Galeen; yapımcı: Henrik Galeen ve Paul Wegener; dekorlar: Rochus Gliese ve Robert Dietrich; kamera: Guido Seeber; oyuncular: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Albert Steinrück, Carl Ebert, John Gotowt, (Deutcshe Bioscop, 1914).
Senaryo: Habsburg hanedanından II. Rudolph (O. Gebüht)'un idaresi altında haham Löw (A. Steinrück) kabalist kitaplarında okuduğu ve Golem adlı çamurdan yapılı heykelin birgün canlanarak musevileri zulümden kurtaracağı şeklindeki öyküyü araştırmak amacıyla Astaroth'a başvurur. Gerçekte sihirli sözcüğü musevi yıldızına yazıp, bunun heykelin göğsüne takarak ona can verebilecek tek kişi Astaroth'tur. Haham, Golem'i imparatora göstererek ona korku ve gönül yüceliği aşılamak ister. Ancak iyilik tanımayan Golen, yaratıcısına karşı döner ve gettoya ölüm salmaya başlar, ta ki ilk sevgi gösterisi onu yok edene dek: kucağına aldığı bir kız çocuğu, oynarken göğsünden yıldızını çıkarır. Golem sırtüstü düşer ve paramparça olur.

PAUL WEGENER: *Golem*'den bir sahne



WIENE Robert (Sasku, Saksonya 1881-Paris 17. 7.1938). Bir oyuncu ailenin oğludur. Felsefe öğrenimi gördükten sonra Dresden Tiyatro'sunda çalışmaya başladı. 1907'de Berlin'deki Lessing Theater'in sahne yönetmeni oldu. Wamter Turzinsky ve kardeşi Conrad Wiene ile Viyana Sascha Film Kumpanyasında oyuncu ve metin yazarı olarak sinema alanına atıldı. 1914-28 yılları arasında Max Mack, Emil Albes, Carl Froelich, Rudolph Biebrach ve Conrad Wiene tarafından filme çekilen birçok senaryo yazdı. Çoğunda da Henny Porten rol aldı. Aynı sırada film yapmaya da başladı; 1914-38 arasında, yaklaşık 40 film yönetti. Ününü resimsel Ekspresyonizmi sinemaya ilk kez getiren *Dr. Kaligari'nin Odası*'na borçlu olmasına rağmen, Robert Wiene, ikinci sınıf bir yapımcıdır. Meslektaşlarıyla işbirliği yapmada çok başarılı olduğu kuşkusuzdur; ancak hiçbir zaman bir başyapıt yaratma olanağını bulamamıştır. 1915-16'daki ilk önemli filminin dışında, yalnızca 1913-23 arasında çevirdiği 'kaligaresk' filmler anımsanmaktadır.



Der Rattenfanger von Hameln; senaryo Henrik Galeen; yapımcılar: Rochus Gliese ve Wegener; kamera: Guido Seeber ve Friedrich Fuglsang; oyuncular: Paul Wegener, Lyda Salmanova, Wilhelm Dieterle, Jakob Tiedtke (Union Film, 1915).

Gölgesini Kaybeden Adam (Der Verlorene Schatten); senaryo Paul Wegener (Peter Schemihl'den); yapımcı: Rochus Gliese; dekorlar: Kurt Richter; kamera: Karl Freund; oyuncular: Paul Wegener, Lyda Salmanoca, Hannes Sturm, Greta Schroeder, Werner Shok (Union UFA, 1921).

Der Schwarze Nisse; senaryo Henrik Galeen; yapımcı: Stellan Rye; kamera: Axel Graatkjaer; oyuncular: Paul Wegener, Lyda Salmonova, Henrik Galeen, Olaf Fönss (Deutcshe Bioscop, 1913).

Zavallı Eva (Arma Eva); senaryo Robert Wiene ve Arthur Berger (*Genç Fromont ve Yaşlı Risler'den*) (Alphonse Daudet'nin eseri); kamera: Karl Freund; oyuncular: Erna Morena, Emil Jannings, Theodor Loos, Hermann Thimig, Alexander von Anhafy (Messter Film, 1914-savaş nedeniyle ancak 1916'da piyasaya verilebildi).

Dahi; senaryo Carl Mayer; dekorlar: Cesar Klein ve Walter Reimann; kamera: Willy Hammeister; oyuncular: Fern Andra, Hans von Twardowski, Lewis Brady, John Gottowt, Albert Bennefeld (Decla Bioscop, 1920).

Die Nacht der Königen Isabeau; senaryo Robert Wiene; dekorlar: Robert W. Tannenberg; kamera: Willy Hameister; oyuncular: Fern Andra, Alexander Moissi, Fritz Kortner, John Gottowt, Hans von Twardowski, Harald Paulsen, Lothar Müthel, Elsa Wagner, Albert Lind (Decla Bioscop, 1920).
Die Rache einer Frau (Vera Coraly, Boris Michailov, Olga Engl, 1921).

Das Spiel mit dem Feuer (Diana Karenne, Vassili Vronsky, Hans Junkermann, 1921).

Die Höllische Magd (Ossip Routnich, Thea Kasten, 1922).

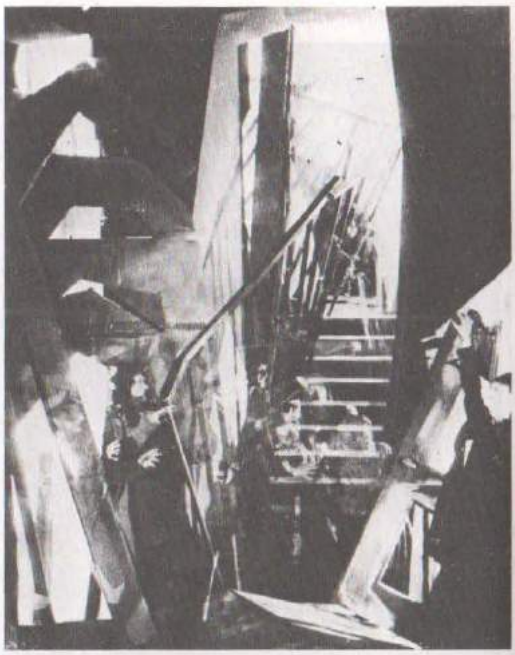
Kuklacı (Der Puppenmacher von Kiang-Ning); senaryo Carl Mayer; dekorlar: Cesar Klein; kamera: Willy Hameister; oyuncular: Werner Krauss, Lia Eibenschutz, Lucie Mannheim, Georg Jurovsky, Ossip Routnich, Julius Falkenstein, Eugen Rex, Alexander Alexandrovsky, Hans Schweikart, Fritz Achterberg (Lionardo-Nermann Prod, 1923).

Dr. Kaligari'nin Odası (Das Kabinett des Dr. Caligari); senaryo Carl Mayer ve Hans Janowitz; dekorlar: Hermann Warm, Walter Röhrig ve Walter Reimann;



kamera: Willy Hameister; oyuncular: Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, Friedrich Feher, Hans von Twardowski, Rudolph Klein Rogge, Rudolph Lettinger (Decla Bioscop, 1919).

Senaryo: Bir arkadaşının acayip koşullar altında ölmesinden sonra çıldıran Françis (F. Feher), artık gerçekle gerçek olmıyanı birbirinden ayırd edememektedir. Gezginci bir aktör olan Dr. Kaligari'yi (Walter Krauss) akıl hastanesinin yöneticisi sanmaktadır. Akıl hastası bir kadına (Lil Dagover), bu doktorla onun yardımcısı Cesare'yi nasıl tanımış olduğunu; Cesare (Conrad Veidt)'ın hipnoz altında Dr. Kaligari'nin emirleriyle insanları nasıl öldürdüğünü; bu arada arkadaşını (von Twardowski) ve nişanlısını (Lil Dagover) Dr. Kaligari kendisini akıl hastanesine kapatmadan önce nasıl öldürdüğünü anlatır. Onun çılgınlığının nedenini anlayan akıl hastanesi başhekimi, kendisini tedavı etmeye çalışır.



Raskolnikov; senaryo Robert Wiene (Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sından); dekorlar: Andrei Andreiev; kamera: Willy Goldberger; oyuncular: Gregori Chimara, Alla Tarassova, Elisaveta Skullskaa, Sergei Komissarov, Maria Germanova, Vera Orova, Pavel Pavlov, Ivan Berscniev, Andreia Schllinsky, Mikhail Tarschanov, Maria Kryschanovskaia, Piotr Scharov (Lionardo Neumann Prod, 1923).

Nazi Almanya'sını terkederek Fransa'ya giden Robert Wiene, son filmi *Ultimatom*'u burada yaptı. Bunun çekimi sırasında öldü ve film, yine bir göçmen olan Robert Siodmak tarafından tamamlandı.

Müzik

Müzikte farklı teknikleri birbirinden ayırmak, diğer sanatlardakinden daha güçtür. Müzik, edebiyat gibi açık bir anlatıma sahip değildir; resim gibi de herşeyi birbirinden açıkça ayırdetmez. Bireysel yoruma ve bir konserdeki uygulamaya bağlı olduğu için, müziğin eleştirel değerlendirmesi ikiliklere yol açar. Bu yüzden müzikologların tümüyle katıldıkları estetik sınıflandırmaların ender oluşu, bir raslantı değildir. Bu durum, plastik sanatlardan alınan Barok, Romantizm ve Empresyonizm gibi terimler için de geçerlidir.

Ekspresyonizm kavramı, resimde de edebiyatta da belirgin olmadığı için, müzikte görüşler daha da az birleşir. 1910-1925 arasında müzikçilerin hiçbiri Ekspresyonist olduğunu söylememişlerdir. Sadece biri, Vladimir Vogel, piyano için yazdığı parçalara bu başlığı koymuştur. Tarihsel bakımdan sınırlı bir aralığa yerleşen bu akım, acaba sadece Alman kültürünün egemen olduğu ülkelerde mi kalmıştır, yoksa sürüp gitmekte olan bir deyiş olarak herhangi bir ülkede ve hemen hemen her dönemde bulunabilir mi? Bazılarına göre müzikteki Ekspresyonizm, Empresyonizmin abartılmış biçimidir; bazılarına göre ise programlı müziğe karşı çıkan Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Ernst Krenek gibi besteciler grubunu kapsamak amacıyla kullanılır. Bazıları da Ekspresyonist olan bir müziğin varlığını kabul etmezler; Batı geleneğinde müziğin zaten anlatımcı olmaya yönelmiş olduğunu, bütün sorunun bu anlatımcılığın derecesi olduğunu ileri sürerler.

Sanatlardaki yenilenme akımma bağlı olan kavram

Gene de müzik öbür sanatlarla ilişkili olabilecek bir biçimde gelişmemiş midir? Müzik de, XIX. yüzyılın sonundan başlayarak resimde ve edebiyatta ortaya çıkan temel değişimlere koşut bir değişimin etkisinden kurtulamamıştır. Geleneksel kurallar ve yasalar, Mallarmé ile Cézanne tarafından yıkılmış; şiirde özgür dize, Debussy'nin uyuşumsuz akorları, Richard Strauss'un tonalitenin sınırlarına kadar gelen girişimleri görülmüştür. 1910'lara doğru geçmişle bir bağ daha koparıldı ve müzik de alışılmışın baskısından özgürleşen bu genel hareketin dışında kalmadı. Kandinsky, resimde görüleni çizmenin ötesine, soyuta geçerken, Schönberg tonal sistemin zincirlerini kırdı.

Eğer Ekspresyonizm terimiyle, Alman ülkelerinden başlayarak tarihsel bir gelişim içinde Empresyonizm ve Naturalizme karşı çıkan bir devrim anlayışı belirtilmek istenmiyorsa, Ekspresyonist diyebileceğimiz görüntüler XX. yüzyıldan önce de, hatta çok uzak bir geçmişte de vardı. XIV. yüzyılda *Ars Nova* o çağın mistisizmine deyiş açısından üslupsal bir özgürlükle karşı çıkmış, çok güçlü bir anlatım yoluyla çağın kaygılarından kaynaklanan bir anlayış getirmişti. Rönesans döneminde Fransız Felemenk okulunun Orlando di Lasso'su gerçek bir Ekspresyonist sayıldığı gibi, onun yanında kaygılar içinde kıvranan İtalyalı deha Gesualdo da o güne dek duyulmamış armoni bağlantıları, ses tınılarıyla gerçek Ekspresyonist sayılır.

Ama müzikteki Ekspresyonizm konusunda tam karar verebilmek için işe, daha önce sözünü ettiğimiz tarihsel akımdan, yani geleneksel kurallar ve yasalardan kopuştan başlamak

gerekir. Bu basamağı aşışın aynı zamanda modern sanatın doğuşunu belirlediği de söylenir. Kandinsky ile Schönberg arasında derin bir fikir benzerliği de vardır. Kandinsky'nin Schönberg'i *Blaue Reiter* etkinliklerine çağırması, bu hareketin 1912 yılı almanağında müzikle ilgili yazılar çıkması (Schönberg'in kendini bir şiire bağlı müzik bestelenmesi konusunda bir yazısı dışında Scriabin'in *Prometeus*'u üzerinde Sabanaiev'in bir yazısı. Theodor von Hartmann'ın müzikteki anarşi üzerinde bir manifestosu, Koulbine'nin tüm özgür müzik üzerine bir yazısı) ile her iki sanatçının da kuram kitaplarını aşağı yukarı aynı zamana yayınlaması (biri *Armoni Öğretisi,* öbürü *Sanatta Ruhsallık*), oldukça ilginçtir. Her ikisi de bu kitaplarda birbirlerinden övgüyle söz ederler.

Romantizmin mirası

Bu iki sanatçı arasında ortak olan en önemli özellik, her ikisinin de Romantizmin mirasçısı olması ve etkilerini istekle kabul etmesidir. Müzikteki Romantizm, Ekspresyonizme giden bir yol değil midir? Romantik ağıtın duygusal yapısında, onu bir çığlığa dönüştüren bir kendinden geçiş vardır. Bu haykırma Schumann'ın ta kendisinin sesidir; Berlioz'un başkaldırışının sesidir. Wagner bu haykırışa kesin bir derinlik kazandırmıştır, tonalite dünyasının içine sığabilecek bir büyüklüktür bu: yaralı Tristan'ın yalnız başına bekleyişinde, aşağı yukarı her nota yerinde duramayan bir bağırmadır.

Anlatımdaki yoğunluğun, müzikteki Ekspresyonizmin yeterli bir ölçütü olduğunu kabul edersek, Ekspresyonizmi Romantizmin bir devamı olarak düşünmemiz gerekir. Almanca konuşan ülkeler için, yüzyılın başında bu çizginin Gustav Mahler, Max Reger ve daha sonra Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg'le sürüp geldiğini düşünebiliriz; bu müzikçiler, Romantizmin anlatım sınırlarını daha da zorlayarak, yaygınlaşmasına öncülük etmişlerdir. Bu son saydığımız besteciler, Ekspresyonizme doğru yol alırlarken Wagner'den kopmadılar, onun ateşli yandaşları olmayı sürdürdüler.

Ne var ki, bu yandaşlığı sürdürmenin herşeyden önce teknik açıdan olduğunu öne sürmek yanlış olur; bu yandaşlık daha çok estetik yöndedir. Teknik gelişim ise psikolojik bir gerginliğin, bir iç atılımın sonucudur. Schönberg, Webern, Berg ve Franz Schreker, Rudi Stephan, Egon Wellesz gibi diğerleri, anlatımını bir içsel zorunluğa uygun düşen müziksel zaman ile daha etkili bir biçimde iletmeye çalıştılar. İşte Kandinsky ile Schönberg'de ortak olan ikinci önemli nokta budur: her ikisi de sanat yapıtının bir tek yasaya, içsel zorunluk yasasına uyduğunu düşünürler. Bu içsel zorunluk yasasıyla yapıtın, müzik ya da resim yapıtının bütünlüğü sağlanmış olur. Sanat çalışması betimleyici olmadan, onun doğuşuna yol açan güdüleri açıklamak zorundadır. Eser, yaratanın ardındaki derin gerçeği bağırmalı, haykırmalıdır.

İç gereklilik ve öznelliğin zaferi

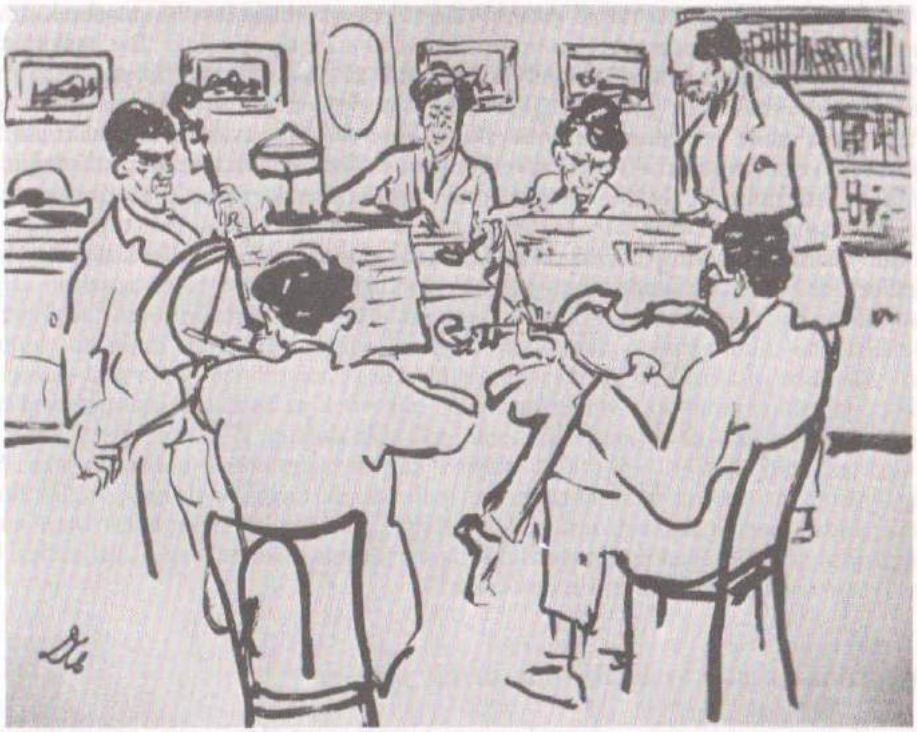
Yukarıda sözü edilen bestecilerin özgünlüğü, içlerindeki büyük düşleri dışa vuruşta kesin adımlar atmaları ve bunlara verdikleri çarpıcı, patlayıcı güçtür. Geleneksel armoni kurallarını kendi derin duygularını anlatmak için yadsırlar. İçlerindeki düşü, saf ve içten gelen bir biçimde ortaya koymada, onlara yardımcı olamayacak bir ton sistemini kabul etmezler. Bir yapıt içinde sürekli yenilenen, sürekli var olan düşler, bu yapıtın kuruluşunu bozar ve belirgin bir müzik anarşizmine yol açar.

Müzikteki Ekspresyonizmi tanımlamak için, kişisel zorunluk (ya da ilke) ve anarşi terimleri sık sık kullanılmıştır. Theodor von Hartmann bu anarşiyi *Blaue Reiter* almanağında şöyle açıklıyor: "Dış yasalar diye birşey yok, iç sesin karşı çıktığı, başkaldırdığı her şeye izin var."

"Anlatım yollarıyla, sanatçının içsel zorunluğunun birleşmesi, yapıtın güzelliğinin özüdür." Başka deyişle müzikteki alışılmış anlatım yolları, sanatçının içindeki mutlak Ben'in anlatımını sağlar.

Geçmişin estetiği ile tüm bağları koparmak, Schönberg'in 1910'da konser dinleyicisini şaşkına uğratma pahasına bile bile seçtiği amaçtı. Eski estetiği bilmiyor değildi; fakat benliğinin itmeleriyle buna karşı çıkıyordu. Aslında geleneksel biçimleri tümden yadsımak değildi amacı. *Armoni* kitabında her akorun bir anlatım gereğiyle yazıldığını, ama armonik yapının da —belki bilinçdışı olarak— esinin içten gelen fışkırması yanında belli bir mantık taşıması gerektiğini söylüyordu.

Müzikteki Ekspresyonizmin en önemli özelliği, çok daha içtenlikli bir anlatımına varabilmek için kişinin kendini kurallardan özgür kılmasının gerekliliğidir. En önemli olan şey, ki-



ARNOLD SCHÖNBERG: Arnold Schönberg'in yönettiği konser (ortada Alban Berg). Çizim.

şinin en içten duygularının biçimlendirilmesidir. Adorno bu konuda "Ekspresyonist müziğin resmi yasası, bir sismografın yer sarsıntısı kayıtları gibidir" diyor. Anton Webern, Schönberg'in entellektüel müzik yaptığı savına karşı çıkarken, 1912'de, bu bestecinin yapıtlarındaki seslerin doğrudan doğruya ruhunun derinliklerinden geldiğini öne sürüyordu.

Uyuşumsuzluk (disonans)ın özgürlük kazanması

Edebiyatın kendini sözdizimi kurallarından özgür kıldığı; resmin çizgiden, rengin üstünlüklerine geçtiği dönemde müzik de ritmik simetrinin tek düzeliğini kırarak özgürleşti. Schön-

berg 1908'den yaklaşık 1916'ya dek süren Ekspresyonist döneminde, diziselin çok kesin kurallarına dönmeden önce, uyuşumsuzluğun özgürlüğünü ilân etmişti. Bu özgürlük, bazı yasaların tanınmamasını öneriyor, genellikle atonalite denen, fakat Schönberg'in kabul etmediği, yerine *politonalite* ya da *pantonalite* dediği bir akımı getiriyordu. Schönberg, tonlar, sesler arasında, kavranması güç de olsa, mutlaka ilişki olduğunu söylüyor; bu yüzden atonal terimini doğru bulmuyordu.

Bu devrimsel buluş, müzik tarihinde ilk kez 1907-1908 tarihinde *İkinci Yaylı Dörtlü*, op 10 ile denendi. Fakat geleneksel tonal sistemin tam olarak yıkımı 1909'da *Piyano İçin Üç Parça*, op 11 ile başladı. Temelde tonalitenin askıya alınması, İkinci *Yaylı Dörtlü*'nün ikinci bölümündedir. Bu bölümde bir soprano sesi kurtuluşu için tanrının lütfunu dileyen zavallı bir yaratığın yakarışına başlar. Şiir Stefan George'nindir (*Litanei*). Ne var ki, müzik yavaş yavaş artarak, duyulan acının her aşamasını vurgularken, gene de tonal dünyanın sınırları içindedir. Stefan George'nin bir başka şiirinin (*Entrückung*) ilham verdiği dördüncü bölümde ise, tonalite çok cesurcasına askıya alınmış olur. Daha ilk dizelerden: "Bir başka gezegenden gelen bir hava duyuyorum" sözleriyle kromatik ıskala ile ilişkiler koparılır, şiirin bundan sonraki bölümünün de gerektirdiği gibi, hayalin dolu dizgin sürüklenmesine terkedilir. 1908'de Viyana'da ilk kez çalındığı zaman *İkinci Yaylı Dörtlü* büyük bir sandal kopardı. Belki Schönberg o dönemde kendisini Ekspresyonizme bağlayan şeylerin bilincinde değildi ve bu yıllardaki yapıtlarının müzikteki Ekspresyonist üsluba örnek olarak gösterilmesi de kendi isteneğinin dışındaydı. Ancak kabul ettiği ve pek az önemi olduğunu belirttiği tek şey vardı: Müzik dünyasını altüst etmişti. 1909'da Stefan George'nin *Asma Bahçeler* kitabı üzerine yazdığı liedlerinde, uzun zamandan beri varmak istediği anlatım ve biçim idealine eriştiğini, bunu yaparken de "Geçerliğini yitirmiş bir estetiğin bütün engellerini yıktığını" söylüyordu.

Öğrencisi olan Hans Eisler, Schönberg'in o yıllarda başardığı devrimin anlamını şöyle açıklar: "Kendini anlatmak istiyordu ve bu istek daha önce bilinen hiçbir araç-gereç, hiçbir klişeyle engel olunamalıydı. Müzik tarihinde eşine pek az raslanan kişisel, öznel bir müzikti bu... Ses yığınları kendi başlarına belki çok yeni değildi. Çevirmeleriyle yedili ve dokuzlu akorlar, üçlü akorlar, tam ton akorları ve karışık biçimlerdeki öteki akorlar... Yenilik burada uyuşumsuzlukların artık çözülmemesiydi. Müzik tarihi, uyuşumsuzluklar tarihidir. Yüzlerce yıldan beri uyuşumsuzları çözülmeleriyle birlikte izlemeye alışık olan kulaklar, birden çözülmeleri olmayan uyuşumsuzluklarla karşılaştılar. Schönberg, Çözülmeleri kullanmayan uyuşumsuzlukları getiren ilk bestecidir."

Ekspresyonist resim ve edebiyatla ortak yönler

Bu dönemin yaratıcı sanatçıları arasında bir işbirliği mevcut olduğu için, müzik dünyasındaki bu altüst oluşu edebiyat ve resimle karşılaştırmak çok önemlidir. Besteciler de ressamlar, şairler ve tiyatro yazarlarıyla birlikte aynı istekleri paylaşıyor, aynı şeylere karşı çıkıyorlardı. Daha da ötesi, ilgilerini ve çalışmalarını kendi yaratılarında birleştiriyorlardı. Örneğin, Alban Berg *Lulu* adlı ünlü operasını dramatik Ekspresyonizmin öncülerinden biri olan Wedekind'in bir metni üzerine kurmuştur. Schönberg'e gelince, *Blaue Reiter* hareketiyle ilintili olan besteci, hem resim hem müzik yapıyordu: müzikli tiyatro, hatta sinema, oldukça ilgisini çekiyordu. Az da olsa bazı çağdaş oyunlar, besteciler tarafından bestelenen müzik, oyun metninin Ekspresyonist yapısına her zaman tam anlamıyla uygun düşmese bile, operaların kaynak metinleri olarak kullanılıyordu.

Hindemith tarafından 1921'de Oskar Kokoschka'nın *Katil, Kadınların Umudu*, 1922'de August Stramm'ın *Sancta Susanna*'sı ve daha sonra, 1924'de Kurt Weill tarafından Yvan Goll'un *Kraliyet Sarayı* (Royal-Palace) ve 1926'da Georg Kaiser'in *Protagonist*'i üzerinde

yapılan müzik çalışması buna bir örnek oluşturur. Kokoschka'nın bir başka metni olan *Orpheus ve Eurydike* de Ernst Krenek tarafından opera olarak müziklendirilmiştir.

Öte yandan müzik yapıtlarının, özellikle Schönberg, Webern ve Berg'in yapıtlarının, genel havalarında, bize Ekspresyonist şiiri anımsatan bir şeyler vardır. Kişinin derinliklerindeki benlik, dışdünya ile karşı karşıya gelir. O zaman, orada, sınır tanımayan bir boşalış ile, şairlerin o çığlığına benzer haykırmalar, korku ve başkaldırı, kaygı ve kendinden geçiş ortaya dökülür. Mutlak bir Ben'in anlatımında, mutlak Ben'in içinde gizli olan metafizik yönelişler dışavurarak, ya bir mistisizme ya da bir önseziye varırlar. Tıpkı Georg Heym'in 1911'deki *Savaş* adlı şiiri gibi Webern de bir falcı sezişiyle *Orkestra İçin Altı Parça* op. 6 (1907-1908 tarihli)'daki *Cenaze Marşı*'nda; gelecek olan Birinci Dünya Savaşının korkunç yıkımını önceden haber verir gibidir. Schönberg, bunun da ötesine geçerek, müzikle bir mesaj, bir vahiy getirmek, onu mesihcesine kullanmak ister. *Armoni* kitabının bir yerinde, dörtlülerle uygulardа herhangi bir teknik yöntem değil, yeni insanın kendini anlattığı yeni bir ses bulduğunu söyler.

Müziğin, üslup bakımından da Ekspresyonist edebiyatla ortak yönleri vardır. Ekspresyonist şairlerin yazılı sözcükleri, ünlemleri, haykırışları ve çığlıklarıyla nasıl müziğe yakınsa; bu çığlıkla müziksel ses de sözcüklere yaklaşır. Müzikteki Ekspresyonizmi belirleyen en kesin yol, tonalitenin sınırlarına uzanan ya da geleneksel müziğe karşı çıkan bu haykırıştır. Birçok teknik özellikler de bundan çıkar: yeni uyuşumsuzluklar, son kertede gergin akor-



MICHAEL LARİNOV: *Strawinsky, Diaghilev ve Eric Satie.* Çizim

lar, orkestranın bütün yüküyle boşalışı, tek tek çalgıların olanaklarının en uç noktalarını zorlayan tınılar, ne olduğu belli olmayan aralıklar, ritmik kaynaşmalar...

Schönberg'in *Beklenti* (Erwartung)si, Webern'in *Yaylı Çalgılar İçin Beş Parça*'sı, Alban Berg'in *Oda Konçertosu* arasında hemen hemen hiçbir ortak yön yok gibidir. Tek benzerlikleri, artık hiçbir sesin armoni bağlanışlarının koşullarına uymayışıdır. En yoğun anlatımı veren fırça darbesi ya da tek başına tüm bir sayfaya bambaşka bir anlam veren bir şiirsel imge gibi her ses, etrafından soyutlanmış, tek başına kalmıştır. Her çalgının tınısı, en önemli olarak kabul edilir; her tını tek başına, müzıksel bir konunun sesi olmuştur.

Bu üslup bir saldırma, sürekli parçalanma, yok etme niteliği taşımaktadır. Seslerin düzeni, boyuna alışılmadık biçimde karşımıza çıkar. Michel Ragon'un resim üzerine olan yargısı, bu yeni müziğe de aynı ölçüde uygun düşmektedir: "Ekspresyonizm daha önce bilinen armoniyi sarsan, tuval üzerine ve biçime vahşicesine yaklaşan her şeydir." Artık geniş aralıkların ezgisel saldırı dünyası vardır. O güne dek kullanılan bütün aralıklardan kaçınılmaktadır. Müziğin devindiği genişlik çok büyümüş, bağımsız armonik yığmalar onu parça parça etmiştir.

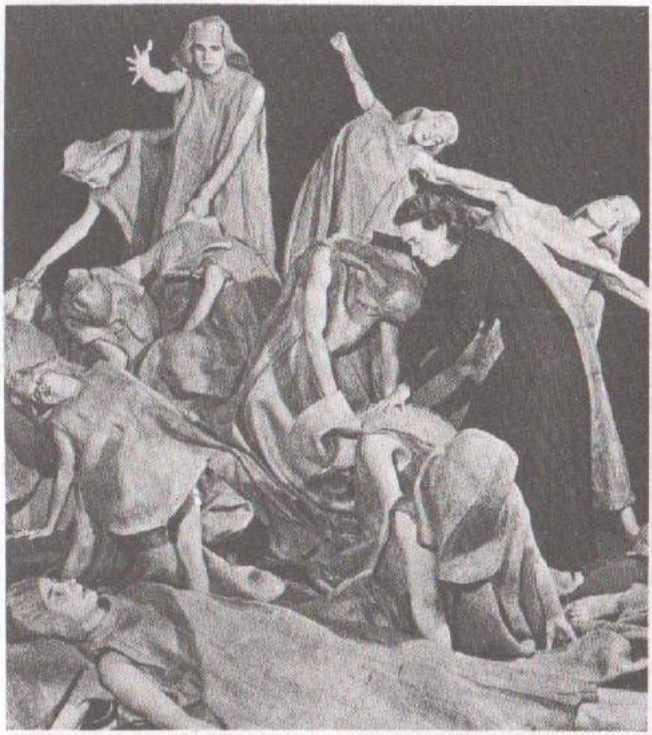
Opera ve dans

Anlatımın en yoğun biçimde gerçekleştirilebilmesi için yapılan araştırmalar, bazı türlerde öteki türlerden daha başarılı olmuştur. İçinde insanın bulunduğu, vücuduyla, sesiyle, konuşmasıyla yer aldığı bu türler, daha inandırıcı anlatım olanağı taşırlar. Opera da bu türlerden biridir. Operanın üstünlüğü, sadece baleyi mimi, kostümleri ve bir metni kullanması değil, aynı zamanda Wagner'den bu yana bir topyekün sanat olarak, hem bir ayna hem de bir odak noktası oluşudur. Aynadır, çünkü iç dünyanın doğrudan yankısını verir; odaktır, çünkü yanyana getirir, yoğunlaştırır, daha güçlü bir mesaj iletir.

İşte bu yüzden müzikte Ekspresyonizm sesle sahne dünyasında başyapıtlar vermiştir. Schönberg'in iki sahne yaratısı, sözcüğün geleneksel anlamıyla opera sayılmasa bile, bu alandaki yenilenmenin niteliğini bize açıkça gösterir: esinlenmesiyle Strindberg'i anımsatan 1909 tarihli *Beklenti* (Erwartung) tek kişinin yürüttüğü bir monodramdır. Bu tek kişi, duyguların patlayan sürüklemesiyle, çok geniş aralıklar taşıyan şan partisiyle, kişinin doğrudan anlatımıdır. *Şanslı El* (Die Elückliche Hand) ise 1913'te tamamlanmıştır ve bu yapıt, içindeki kaygı havasıyla, sonsuz yalnızlık deneyimini getiren tam Ekspresyonist temasıyla, o güne dek alışılmışın ötesine giden kuruluş düzeniyle daha tipik bir yapıttır. Bu dönemin en ünlü operası ise, Alban Berg'in *Wozzeck*'idir; Büchner'in tamamlanmamış bir oyunundan alınmış olan konu üzerindeki opera, ilk kez 1925'te Berlin'de sahnelenmiştir. Bu opera, müzik dilinin bütünüyle atonal olmasıyla, gerginliğiyle, tınıların sert zıtlıklarıyla, Ekspresyonist anlatımın bütün özelliklerini taşır. Sözü edilen yapıtlara göre daha az önem taşıyan ve daha sonraki kuşağın bir bestecisi tarafından yapılmış olmakla birlikte, Ekspresyonizmi temsil eden bir yapıt da *Kraliyet Sarayı* (Royal-Palace, 1924)'dır. Berlin'de bir süre Ferruccio Busoni'nin talebesi olan Kurt Weil'ın bu yapıtı, Yvan Goll'un bir metni üzerine kurulmuştu.

Bale de yoğunlaşma ve bir odak dolayında toplanabilme özelliklerini taşır: müzikten vücut hareketlerine inandırıcılık getirme bakımından yararlanır, plastik sanatlardan vücudun bütün anlatım zenginliklerini alır. Ne var ki, Ekspresyonist bale daha çok müzikten ve insan vücudunu belli bir düzende tutan geleneksel baleden kurtulmaya çalışmış, tek başına, bağımsız bir sanat olmak istemiştir. Öteki sanat biçimlerinde sürüp giden ayaklanmaların etkisiyle, klasik anlayışlar darmadağın olmuştur. Rudolf von Laban tarafından başlatılmış olan reform, Dresten'de Mary Wigman tarafından gerçekleştirildi. Bu reform, jestin anlatımı üzerine kurulmuştu; bu anlatım, vücudun en derinlerinden gelen duyguları ve kıpırdanışları açığa vuruyordu. Burada da mutlak Ben'in kendini anlatması özellikle önemliydi. Bale bir taklid değil, tam bir yaratı haline geldi. 1921'de Alfred Günther, Mary Wigman'ın ortaya çıkı-

şını Ekspresyonizm adını verdiği çevreye bağlar: "Mary Wigman'ın dansı Picasso'nun, Stravinsky'nin, Chagall'ın, Archipenko'nun yapıtları arasında dünyaya geldi." Ve bu görüşü şöyle sürdürür: "Dansı, ne jesti ne ritmiyle müziği izlemez. Müziğin ötesinde kendi başına bir jest ve ritimdir. Sık sık müziğin ezgileri üzerine hareketlerini kuruyor gibidir; ama onun balesi, müziğin bir yorumu değil, varlığın bir yorumudur".



MARY WIGMANN: Grup düzeltmesi

Diaghilev'in Rus Balesi, 1909 ile 1929 arasındaki büyük Ekspresyonist döneme katılır. Stravinsky'nin yapıtlarından *Ateş Kuşu, Pekruşka, Bahar Ayini*'ninden yararlanması bir raslantı olmadığı gibi, Richard Strausss'un *Salome*'sindeki Ekspresyonist olan noktaları ortaya çıkarmış, kimi kez de Empresyonist modellere kadar gidip, koregrafideki erotik şiddet yoluyla Debussy'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd* (Prélude à l'aprés-midi d'un faune)üne de el atmıştır.

Diaghilev örneği bizi Alman ülkelerinden dışarı çıkarır; oldukça çetin bir soruyla karşı karşıya kalırız: Bu akım uluslararası bir akım mıdır? Öyleyse ne oranda uluslararasıdır? Alman ülkelerinde müzikteki Ekspresyonizm, öbür sanatlardaki geniş ölçüdeki yenilenmelerin bir parçasıydı ve toplumsal bir bunalımla, toplu bir kaygıyla, toplumun son anlarını yaşadığı duygusuyla birlikte ortaya çıkmıştı. Ama başka ülkelerdeki müzik de böyle miydi?

Daha önce ortaya çıkardığımız özellikler üzerinde durursak: Geleneksel tonal sistemi sarsan bir iç fışkırmasının yoğun anlatımı... İşte bu tanımlamaya bağlı kalırsak, başka besteci-

ler de (hiç değilse bugüne kalmış olanlar), bir çeşit Ekspresyonist anlatımın temsilcileri gibi görünebilirler.

Rusya'da Scriabin ve Stravinsky yanında *İskit Süiti* (1914) adlı, bir ilkelcilik örneği olan yapıtıyla Prokofiyev bu akımda çalışmaları olan besteciler arasında sayılabilir. İtalya'da bu sürede önde gelen verismo'ya karşın Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero ve Luigi Dallapiccola gibi kişilikler vardır. Macaristan'da Béla Bartok ve Zoltan Kodaly, Çekoslovakya'da Bohuslav Martinu ve Alois Haba, Polonya'da Karol Szymanoswki'den söz etmek gerekir.

Fransa'ya gelince, geleneksel denge ve aydınlık ölçülerine bağlı olan bu ülkede, Ekspresyonist çağrılara pek yanıt gelmemiştir; ama bir besteci olağanüstü özgün yaratısıyla dikkati çeker: Edgar Varése (1885-1965). Çağının bütün müzik üsluplarına kararlı biçimde başkaldırarak, yepyeni tını ortamı yaratarak, dinleme alışkanlıklarımıza sataşarak, bugünün sanatı olan bir anlayışı getirmiştir Varése.

Aynı şeyi uzun yıllar gölgede kalmış ve hiçbir akıma katılmamış olan bir Amerikalı için de söyleyebiliriz: Charles Ives (1874-1954). Ives çeşitli çalışmalarında politonaliteyi, Avrupa'da kullanılmayan teknikleri, beklenmedik tema yapıştırmalarını ve naif bir ilkelciliği kullandı. Bu çalışmaların Ekspresyonist yöntemleriyle, daha yakın çağın müzikçileri olan Edward Burlingame Hill ve John Cage'i etkilemiş olduğundan kuşku yoktur.

Bu son adlar şimdiden çok ünlüdürler. Bu durum şu soruyu sormamıza yol açar: Yüzyılımızın başındaki büyük öncü müzikçiler eninde sonunda anlaşılmaya mı başlanıyor? Stockhausen, Nono, Berio, Maderna, Penderecki gibi bestecilerle bir tür yeni biçim Ekspresyonizm ortaya çıkmakta ve uluslararası bir yaygınlığa varmaktadır. Bu kez Fransa'da André Jolivet, Olivier Messiaen, Henri Dutilleux ile başlayıp, Jean Barraqué ve Pierre Boulez'le süren Fransa'nın öncü bir rol aldığı bir Ekspresyonizm görüyoruz. Demek ki Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg'in geleneksel müzik dilini fırlatıp atarak meydana getirdikleri şok, yavaş yavaş özümsenmektedir. Belki de bu kurallara karşı çıkış, gerçek modern müziğin tümünün ardındaki esin kaynağıdır.

BARTOK Béla (Nagyszentmikbs, Macaristan, 25.3.1881-New York 26.9.1945). Çok genç yaşta müzik eğitimine başladı. İlk piyano derslerini an-



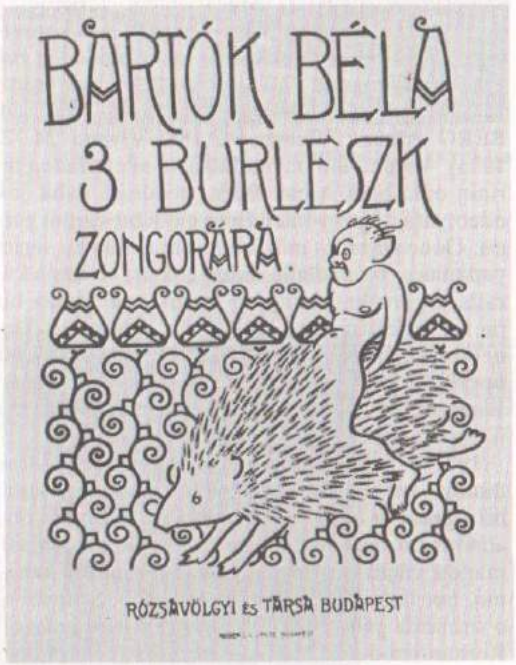
BELA BARTOK: Andreas Beck'in yaptığı büst

nesinden aldı; daha sonra Bratislava'da Erkel'in öğrencisi oldu (1894-1899). Budapeşte'de öğrenimini tamamladı (1899-1903). 1907'den sonra da öğretim üyesi oldu. Bach, Beethoven ve özellikle Liszt'i çok iyi çalan bir piyanistti; Liszt'in romantik yönü bestecilik mesleği üzerinde etkin oldu. Bartok'un müziğiyle ulusunun toplumsal, politik yazgısı arasında sıkı ilişkiler vardır. Tüm yaşamı boyunca ulusunun varlığı tehdit altındaydı; ulusuna ihanet etmedi ve bunun sonucu olarak sürgüne gitmek ve sefil bir hayat sürmek zorunda kaldı. Çalışmaları bu nedenle bir tanık ifadesi gibidir. Çok ender olarak bir sanatçı, insanlığın kaygılarıyla onun kadar yakından etkilenmiş, müziğiyle bu duyguları böylesine yankılandırabilmiştir. Bundan da anlaşılacağı gibi, çalışmaları kişisel yanıyla yakından ilişkilidir.

1905'te Kodály ile tanıştı ve arkadaş oldu. 1906'da ikisi birlikte eski Macaristan içlerinde bir inceleme gezisine başladılar. Bartok Macar, Slovak, Romen, Sırp-Hırvat ve Türk folklorik türkülcriyle karşılaştı ve aşağı yukarı 10.000 ezgi saptayarak notaya aldı. Halk sanatının sevilen tınıları, onların yabanıl sertlikleri, ama aynı zamanda şiirsel dinginlikleri çalışmalarının her yerinde görülür. Bunlaı taklit yoluyla değil, kaynaklara giderek sağlanmıştır.

Altı *Yaylı Dörtlü*'sü, onun anlatım gücünün örnekleridir. Birincisi 1908 tarihini taşır. bunda bile on iki ses kromatizmi sık sık görülür. İkincisi, 1917 tarihli olanı, eksik beşli ve tam ton aralıkları üzerinde durur. Üçüncü ve Dördüncü, 1927 ve 1928 tarihliler, sanatçının Ekspresyonist olgunluğunun simgesidir. Bu iki yapıt, *Piyano Sonatı* ve *Birinci Piyano Konçertosu* (her ikisi de 1926 tarihli) ile pekiştirilir. Beşinci Dörtlü (1934) daha az anlatımcı yargısını almakla birlikte, eksik beşli aralığının egemen olduğu bir dörtlüdür; 1939 tarihli Altıncı'da bir çeşit huzura kavuşma görülür.

Bartok, tınıların Ekspresyonist (anlatımcı) gücünü, az kullanılan tını renklerini, garip biçimde yan yana getirmekle ele almıştır. 1903 tarihli gençlik yapıtı *Kossuth*'ta bile Strauss etkisini Macar folkloruyla birleştirmekte ve tınıların saldırganlığına yer vermektedir. *Yaylı Çalgılar, Vurma Çalgılar ve Celesta için Müzik*'i 1936'da Ba-



BELA BARTOK: *Üç Burlesk Parçası*. İç resim

sel Oda Orkestrası için bestelenmiştir. Fakat bu anlatımcı güç, 1943 tarihli *Orkestra İçin Konçerto*'da daha özel bir biçimde ortaya çıkar. Grup halinde birbirlerine karşı kullanılan çalgılar öylesine değişik müzik ve tını genliği içinde dolaşırlar ki, yapıtın bütünlüğü parçalanır gibidir.

Bartok'un piyano yapıtları, onun düşünce biçiminin sadık bir yankısıdır. Çünkü mesleğinin önemli bir bölümü piyanoyla geçmişti. Birçok

folklorik dans parçası içinde *Allegro Barbaro* adlı olanında şiddet, daha saldırgan olan *Sonat*'ın habercisi olduğu için önemlidir. *Piyano için Üç Konçerto*'su sanatçının Ekspresyonist anlatımının doruk noktasıdır.

Bartok sahne yapıtları da vermiştir. *Tahtadan Oyulmuş Prens* (1917) henüz bir peri masalıdır belki ama, *Harika Mandarin* düşler dünyasının bu maskesini fırlatıp atar. 1919'da bestelenmiş, 1926'da Köln'de sahnelenmiş olan bu bale, ancak 1945'te yeniden Macaristan'da sahneye konacaktır. Bu balenin müziği, gerilimlidir, şiddetlidir. *Bahar Ayini*'nden daha duygusal olup, suç ortaklarının acımasızlığıyla karşı karşıya kalan genç kızı, bir av hayvanı haline dönüştürür. 1918 tarihinde yazılmış olan *Mavi Sakalın Şatosu* adlı operasında, bir başka Ekspresyonist dünya bulunmaktadır.

Besteci, 1940'da Macaristan'ı terkederek Amerika'ya yerleşti. Yaşayabilmek için konserlerini çoğalttı ve ders verdi; fakat beklediği başarıya ulaşamadan 1945'te yoksulluk içinde öldü.

BERG Alban (Viyana 9.2.1885-Viyana 24.12. 1935). Viyana'nın büyük burjuva ailelerinden birinin oğlu olan Alban Berg, kendisini daha çok edebiyata doğru yönlendiren ciddi bir eğitim gördü. Genç yaşlarda müzikle şiir arasında bir seçim yapamadı, bu nedenle onda, çok arı ve kesin kurallara göre kurulmuş bir müzikle anlatımcı bir metni birleştirme eğilimi sürüp gidecektir. Denebilir ki, Berg'in bütün yapıtları, çok büyük bir opera ve içsel lirik bir drama gibi sürüp gider. *Wozzeck* ile *Lulu* bunların içinden ortaya çıkan iki operasıdır.

1904'te Schönberg'i *Lieder*'in bestecisi olarak tanıdır, bu ustanın 1910'na kadar uysal, sadık bir öğrencisi oldu ve daha sonra da kendini ona adamış bir öğrencisi olarak kaldı. İlerde aynı zamanda güçlü bir arkadaşlığa dönüşen bu tanışma, her ikisi için de çok önemli oldu. Schönberg o sıralarda gelişiminin en yaratıcı dönemindeydi. Romantizmden Ekspresyonizme, tonal dünyadan atonal anlatıma geçmekteydi. Berg, Schönberg'in çalışmalarına katıldı; bütün müzik yazımı, bu çalışmaların ve büyük ustasının örneklerinin izlerini taşır.

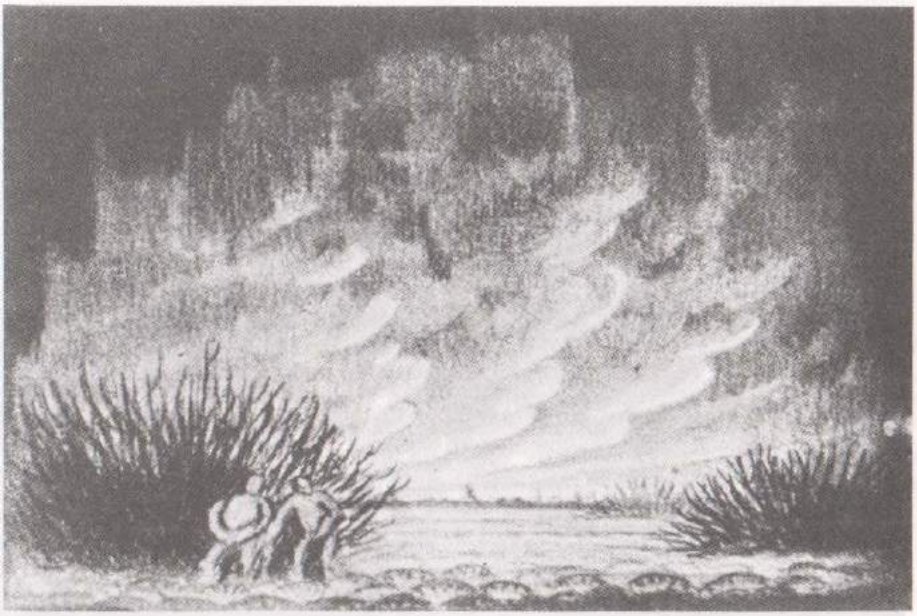
Berg'in üslubunun gelişimi üç büyük döneme ayrılabilir. 1904-14 arasında Schönberg'in doğrudan etkisi altında; ama Mahler'in üslubundan henüz kurtulamamış durumdadır, giderek tonaliteyi yoketmeye çalışır. Op. 3 *Yaylı çalgılar Dörtlüsü* (1909-1910) Romantizmden kopmadır; son dönemin *Lirik Süit*'inin Ekspresyonizmini haber verir. 1913'teki ilk çalınışında müziğinden çok, metindeki saldırgan erotizmden ötürü büyük bir skandal koparan *Peter Altenberg'in Kartpostalları* (1911-1912, şan ve orkestra için beş ezgi), görülmeyen, meydan okuyan bir kısa haykırma



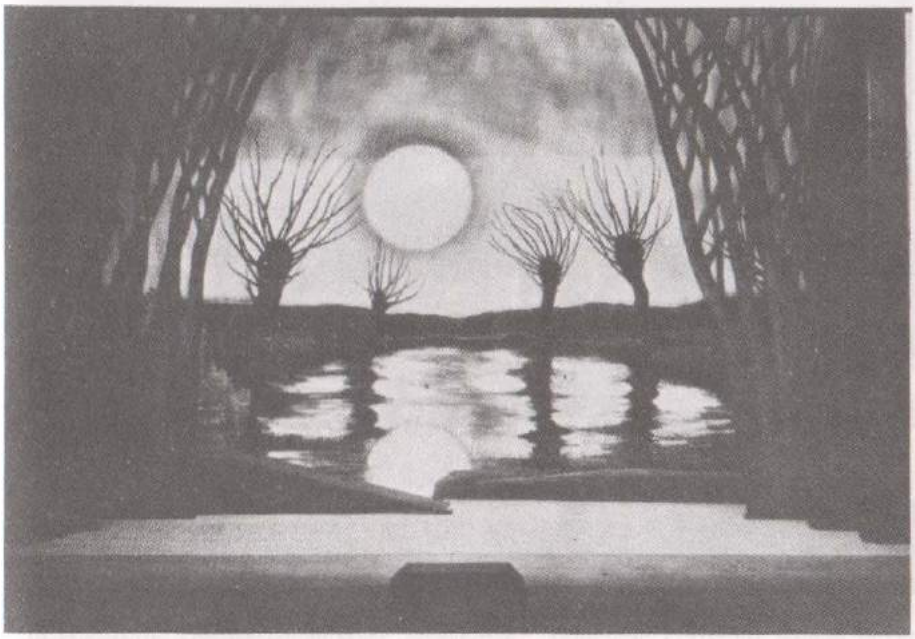
ALBAN BERG: Arnold Schönberg tarafından yapılan *Portre*. 1910

niteliği taşır. Nihayet *Orkestra için Üç Parça* (1913-1914) normal icra koşullarını aşan yoğun bir tını gücü taşır.

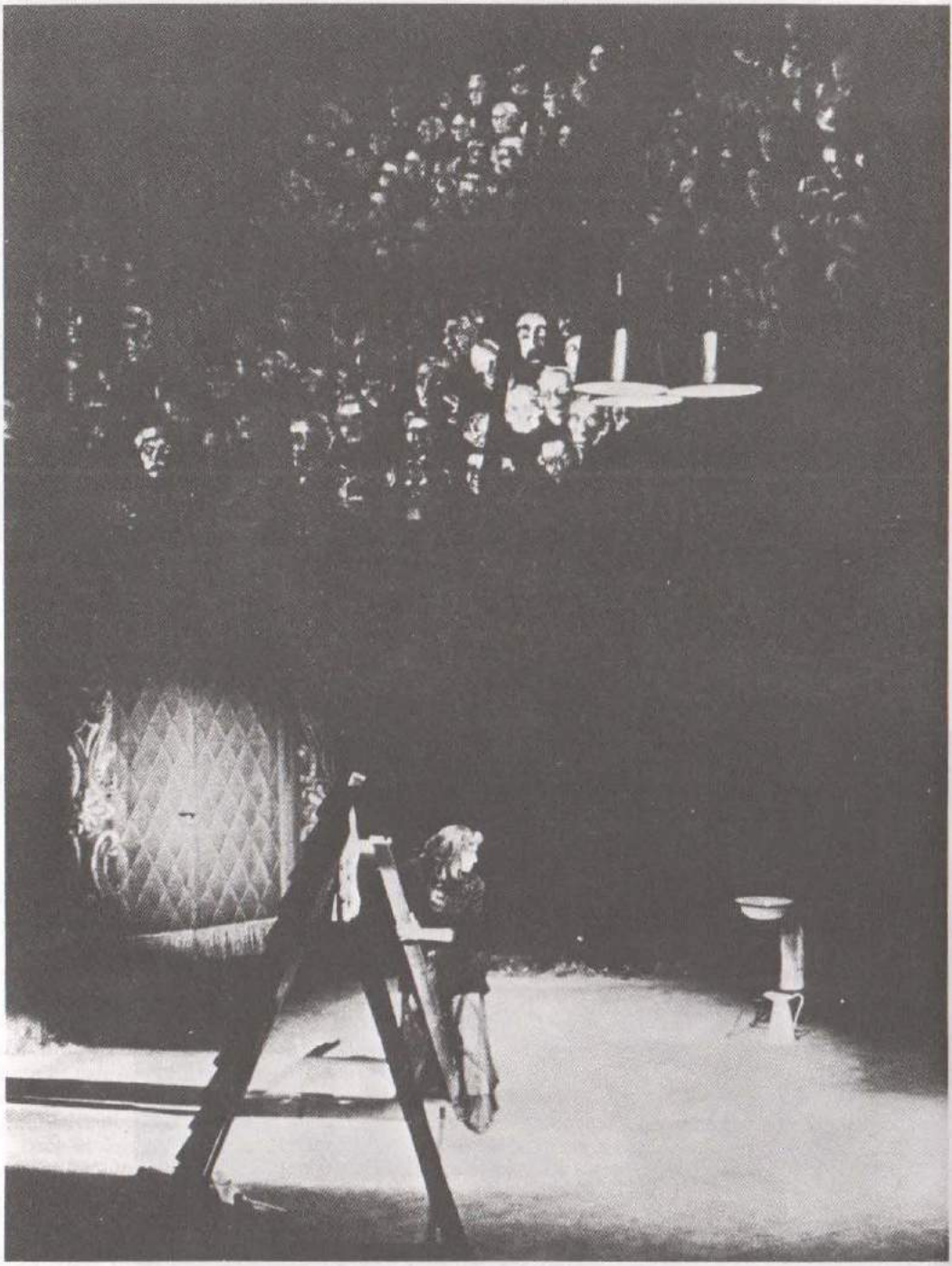
1914-1926 arasındaki ikinci ve en zengin dönemi savaşla birlikte başlar. Berg askere çağrılmış, ancak sağlığı bakımından yetersiz görülmüştür; onu idari bir göreve verirler, böylece çalışmalarına devam eder. Sahne Ekspresyonizminin başyapıtı olan *Wozzeck* (1917-1921), bu dönemin en önde gelen yaratısıdır. Saldırgan bir romantik ve neredeyse yüz yıl kadar önce, yalnış bir yüzyılda yaşamış bir Ekspresyonist olan Georg Büchner (1813-1837)'in *Woyzeck* adlı oyununun 1913'ten beri etkisinde kalmış olan Berg, müzik yapısına uygun bir metinle bu oyunu adapte eder: kısa sahneler, anlatımcı, yoğun bir dil, şiddet dolu duygular.



ALBAN BERG: *Wozzeck*. P. Aravantinos'un eskizi. Sahneye koyan: F. L. Horth (Staatstheater, Opernhaus Berlin 1925)



ALBAN BERG: *Wozzeck*. Sahneye koyan: F. Pujman. Dekor: V. Hofman (Ulusal Tiyatro, Prag 1926)



ALBAN BERG: *Lulu.* Sahneye koyan: Gunther Rennert. Dekorlar: Tec Otto (Städtische Bühnen, Frankfurt 1960)

Konu şöyle özetlenebilir: Bir askerin sonu kötü biten aşkı ve başına gelen felaket; Wozzeck sevgilisi Marie'yi öldürür ve kendisi de boğulur. Bu operanın müzik dili salt Ekspresyonizme dayanır. Eserin özenli yapısı, tüm sahneyi, klasik yapılarla (rapsodi, passacaglia, rondo, sonat formu, füg) kontrol altında tutulan bir gerilimle doldurur. Bütün operanın çatısı —her biri beşer sahneden oluşmuş üç perde— orta perde dolayında dengelenir. Özgürlüğün bu yadsınması, kullandığı atonal dilin özgürlük olanaklarına, Berg'in henüz bağlanmış olmadığı dizisel teknik yönteminin sıkılığını getirir. Bu çeşit bir müzik dili içinde bütün tını aşırılıklarını, ritim aşırılıklarını, ses olanaklarını, armonik çatışmaları, nota karmaşasını, iblisçesine bir anlatım kalabalığını görürüz. Opera ilk kez 1925'te Berlin'de sahneye kondu ve en alaylı eleştirilerle karşılandı.

Aynı yapısal sorunları *Oda Konçertosu*'nda da görüyoruz 1923-1925. Burada on iki nota yazımının kullanımı daha da büyük bir gerginlik getirir.

Lirik Süit (1925-26)'in Ekspresyonizmi Berg'in yapı ile üslup arasında bulduğu bir bağdır. Yazı atonal, teknik on iki nota dizisidir. İç içe örülmüş sayfalar büyük bir anlatım değişikliği getirir. *Lulu* operası, *Şarap* (Der Wein) kantatı, *Keman için Konçerto* son dönemin başyapıtlarıdır; fakat daha önceki dönemin kusursuzluğu ayarında değildir.

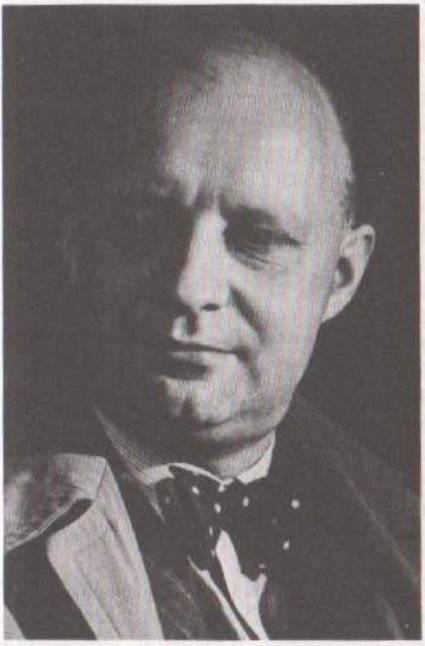
Berg, *Lulu*'yu bestelemeye 1928'de başladı. Librettoyu kendisi yazdı. Bu librettoda burjuvazinin estetik ve ahlâk değerleriyle alay etti, onları yargıladı. Librettoyu Wedekind'in iki dramından *Toprağın Ruhu* (Erdgeist) ve *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse de Pandora) almıştır. Müzik yazısında *Wozzeck* gibi sıkı yapısal araştırmalar vardır; ancak *Lulu*'da on iki ton yönteminin lirik ve dramatik olanaklarını kullanmıştır. Berg'in yarım bıraktığı bir eserin yargısını yapmanın güç olduğunu söylemeliyiz.



PAUL HINDEMITH: *Cardillac*'tan bir sahne. Frankfurter Zeitung'da yayınlanan çizim, 1928

HINDEMITH Paul (Hanau, 16.11.1895-Frankfurt 28.12.1963). Ekspresyonist saydığımız bütün bestecilere karşı çıkmış olmakla birlikte, Hindemith kuşku götürmeyecek ölçülere göre bir Ekspresyonist sayılır: Programlı müziği yadsıması; salt arı bir müziği amaçlaması; Brecht'in ve Brecht ideolojisinin yer aldığı Ekspresyonist, devrimci, burjuva karşıtı olarak bilinen bir tiyatro anlayışında tiyatro müzikleri yazmış olması.

On iki yaşında, müzikçi olmasına karşı çıkan ailesini terketti. Frankfurt Konservatuvarında



PAUL HINDEMITH: Portre

çalışmaya başladı; yirmi yaşında bu kentin opera orkestrasının konzertmeisteri oldu. 1923'te Amar-Hindemith Dörtlüsünü kurarak, bu dörtlüyle Almanya'da ve başka ülkelerde çeşitli turneler yaptı.

Tiyatroda Ekspresyonizmin sürüp gittiği bir dönemde (1920-30) Alman burjuva değerlerini yıkmaya çalışan bir dizi yapıt vermiştir: Kokosch-

ka'dan *Katil, Kadınların Umudu* (Mörder, Foffnung der Frauen), Franz Blei'den *Nusch-Nuschi*, August Stramm'dan *Sancta-Susanna*. Öteki üç müzikli sahne yapıtında Hindemith, müziğe anlatımcı bir işlev kazandırır. O dönemde sanatçının davranışının simgesi olan kişisel bir mesaj göndermek ister. *Cardillac* operası içtenlikli gençlik üslubu ile eski Alman sanatının özellikle Bach'ın ve Barok müziğinin bir sentezidir. Burada cinayete kadar varacak bir toplum karşıtlığının sanatçı örneğini verir. *Ressam Mathis* (Mathis der Maler) adlı operasında daha inandırıcı, daha coşku dolu bir haykırma vardır. Bu operayı bugün daha çok senfonik uyarlamasıyla tanıyoruz. Yaratıcı ile çağının toplumu arasındaki savaşı ele alan konusuyla bu opera, Issenheim kilisesinin ünlü ressamı Grünewald'ın yapıtını yüceltir. Bir üçüncü operasında Hindemith, bir bilim dehasıyla toplum arasındaki çıkmazlar üzerinde durur. *Die Harmonie der Welt* (Dünyanın Uyumu) astronomi bilgini Kepler'i çizmektedir.

1930'dan sonra Almanya'da egemen olan politik görüşe karşı çıkan Hindemith, Almanya'da kalmak istemez; önce Türkiye'ye gelir ve müzik eğitimi çalışmalarında katkısı olur; daha sonra ABD'ye göç eder.

Hindemith'in müzik yazısı, içten gelen ya da araştırmalı kakışımlar yanında kontrapuntik partilerin birbirine sürtmesi, atonal, politonal uygular, sert tınılar taşır. Üç değişik üslup dönemi ayırdedilebilir: doğaçtan, içgüdüsel ve gerçek Ekspresyonist gençlik dönemi; Barok, Romantik anlayışın verilerini ele alan ve tüm modern bir teknikleri kullanan olgunluk dönemi ve son yapıtlarla, yüksek teknik düzeyde olmakla birlikte daha önceki kazançlarını yadsıyan dönem. Hindemith, büyük besteci olduğu oranda, virtüöz bir altocu ve bir müzik kuramcısıydı; *Müzik Besteleme Sanatı, Armoni öğrencisi için ödevler, J. S. Bach* yayınladığı yapıtlardır.

MAHLER Gustav (Kalischt, Moravya, 7.7.1860 -Viyana 18.5.1911). Yahudi bir ailenin oğlu olan Mahler, çok küçükken anasının, babasının ayrılmasından, babasının kötülüğünden ve yoksulluktan çok çekmiştir. İlerki davranışları güç geçen bu çocukluğun damgasını taşır.

On beş yaşında Viyana konservatuvarına girmiş, üç yıl okumuş, dehasının gelişimi üzerinde derin etki yapan Bruckner'i tanımış, daha sonra felsefe ve müzik tarihi öğrenimine başlamışsa da sürdürmemiştir. 1880'de yaşayabilmek için Ljubjana'da orkestra şefliği görevini yüklenmiş, daha sonra Kassel ve Prag'a geçmiş, Budapeşte ve Hamburg opera orkestralarını yönetmiştir. On yıl süreyle (1897-1907) Viyana İmparatorluk Operası Müzik Direktörlüğünü yapmıştır. Bu süre boyunca zamanının çoğunu olağanüstü bir şef olarak yöneticiliğe vermiş; ancak yazları beste yapabilmiştir.

Çok kişisel bir dünya görüşünü müziğe yansıtmaya çalışan besteci, müzik yoluyla kendini anlatan bir düşünür, bir metafizikçidir. Ekspresyonist dönemden önce yaşamış olmakla birlikte, bu dünya görüşü onu öznelliğin gücü üzerine kurulmuş olan Ekspresyonist estetiğe yaklaştırır. Kafasını yaşamı boyunca işgal eden şey, Hayat ve Ölüm fikridir. Çok gençken kardeşi Ernst'in ölümü karşısında çaresiz kalmış, öbür kardeşi Otto'



GUSTAV MAHLER: *Portre.* Döblin'in çizimi

nun intaharını görmüş, daha sonra kendi kızının ölümünü yaşamıştır. Artık Saçma (Absurde) düşüncesi kafasından çıkmayacaktır. Bu düşüncelerini Freud'e ve kendinden yirmi yaş küçük, 1901'de evlendiği karısı Alma'ya açacaktır. Bu durumu onu Bruckner'e, Hugo Wolf'a yaklaştırmaktadır. Bu iki müzikçi de çağlarında anlaşılmamış müzikçilerdir ve orkestra ya da ses alanındaki Ekspresyonist anlatımlarıyla insana karşı saldırıları dile getirmişlerdir.

Mahler'in müziğinde gizli bir yalnızlık duygusunu nasıl anlattığını kısaca açıklayacağız. Bu yalnızlık Mahler'i etrafı küçük görecek, düşman görecek bir tutuma kadar sürüklemiştir.

Yapıtları daha çok orkestra üzerinedir; tınıların zenginliğini içerir, senfoninin dramlaşmasına

götürür. Bu senfonide her bölüm operanın çeşitli perdeleri gibidir ve ses ögesi bunlara katılır (IInci, IIIncü, IVncü ve VIIInci senfonilerde) *Lieder*'lerinde ses ögesi egemendir; ama dram öğesi de yok olmamıştır: Üç bölümlü kanta *İnleyen Şarkı* (Das Klagende Lied, 1880), *Bekâr Bir Gezginin Şarkıları* (Lieder eines Fahrenden Gesellen, 1883-84), *Wunderhorn Lieder* (1882' de piyanoyla, 1905'te orkestrayla), *Çocuk Ölümleri İçin Liedler* (Kindertotenlieder, 1901-1904). *Lied* ile senfoninin birleştirilmesi çok yoğun bir anlatıma götürür: *Toprağın Şarkısı* (Das Lied von der Erde, 1908), tenor, alto ve orkestra için gerçek bir senfonidir. Buna karşılık salt çalgısal senfonilerinde liedlerden ve halk türkülerinden alınma temalar vardır; en sonda, senfonilerindeki oratoryo niteliği (Nietsche'den alınmış metinler, *Veni Creator* ve Goethe'nin *Faust*'undan alınmış metinler) metafizik düşüncesi ile anlatımcı tarzını güçlendirmektedir.

Önemli bir olgu da 1880'den beri orkestra şefliği yapan ve çağının en büyüklerinden biri olarak tanınan, Gluck, Mozart, Weber, Wagner ve Richard Strauss'un bütün oyunlarını sahneye koyan Mahler'in sahne için hiç bestelememesidir. Sahne anlayışı, yönetimi ve yönetimdeki katılığı Adolph Appia'nın Ekspresyonist ilkelerinden çıkmadır. Bu uyuşmazlık, kuşkusuz yazınsal metin ve müzik ilişkilerinin ters dönmesinden kaynaklanmaktadır. Yazınsal metinle müziğin, metafizik düşünce ile anlatımcı haykırmanın birleşimi, kendisinde hata olarak görülen sürekli değişimlerin nedenlerini açıklamaktadır. Aynı yapıtta çok gündelik bir duygunun görkemli bir duyguya dönüşmesi, olağanüstülüğün alışılmışa çevrilmesi, bu alışılmışın bayağılığın kenarından geçmesi, görülür. Buna örnek olarak 1. Senfonide halk şarkısı *Bruder Martin* ezgisinin, bir süre sonra bir ölüm marşı haline gelişi, bu ölüm marşında alay ve kaygı, şeytanlık ve neşenin kaynaşması gösterilebilir. Mahler'in müziği, Ekspresyonizm öncülerinin resimleriyle karşılaştırılabilir: onun müziği Van Gogh, Edward Munch, James Ensor'daki bozmalara, kalın çizgilere ya da aşırı saldırgan renklere benzemektedir.

1910-11'de Birleşik Devletlere son bir turne yapar, 65 konser verir ve son kez kendi yapıtlarından birini yönetir: *Dördüncü Senfoni*. Bu insanüstü çaba, onu tüketir. 1911 Mayıs'ında sadık sırdaşı karısıyla birlikte Viyana'ya döner ve birkaç gün sonra da ölür.

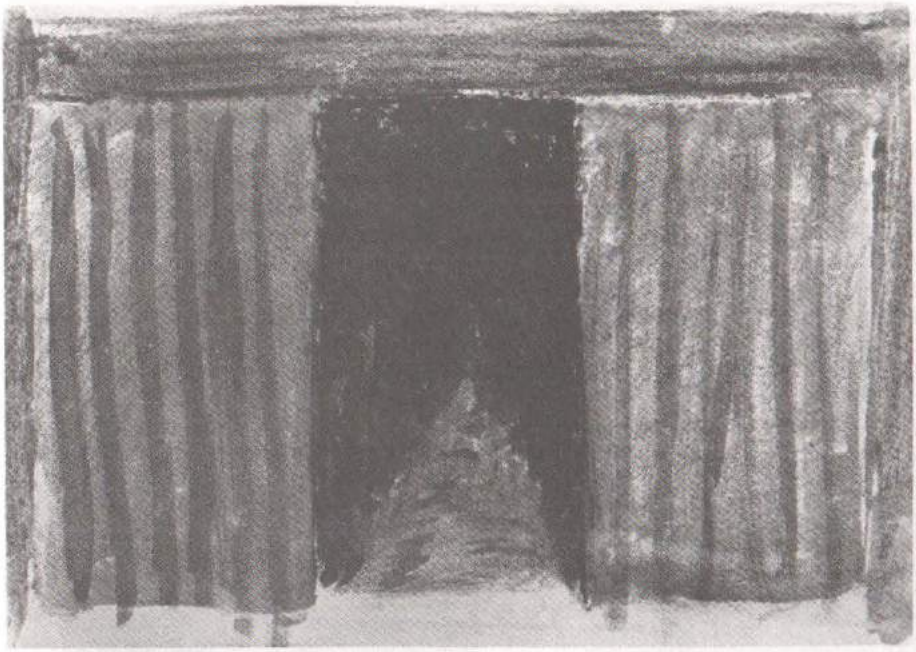
Mahler'in kromatizm sınırını aşmamış, atonal dünyaya girmemiş olması, ne onun yaratıcı dehasını ne de anlatımdaki gücünü küçültür. Belki anlattığı şeyin hemen anlaşılmasını isteyen bir insan olması ve sonraki öbür Viyanalı bestecilerin düşündükleri gibi gelecek kuşaklarca anlaşılmayı gözetmemiş olmasıdır bunun nedeni.

REGER Max (Brant, 19.3.1873-Leipzig 11.5. 1916). Bir Alman Neo-Klasiği olarak tanınan Reger'in, burada anılması tartışalabilir. Çağının yenilik getiren Ekspresyonizmi dışında görülmekle birlikte, bu Ekspresyonizme öncülük etmiştir. Araştırmalarının sonucu konusunda kesin bir yargıya varamıyacağımız kadar genç öldü. Olgunluk çağında org için *Fantasien und Eugen*'lerini anımsarken, XVII. yüzyıl Kuzey Almanya'nın anlatımcı yazısına, özellikle Buxtehude'nin deyişine yaklaştığını söyliyebiliriz. Son döneminden bir tek yapıt sayılabilir: *Süit;* bu yapıt koyu Romantizmin marazi anlatımını taşıyan Arnold Böcklin'den esinlenmiştir.

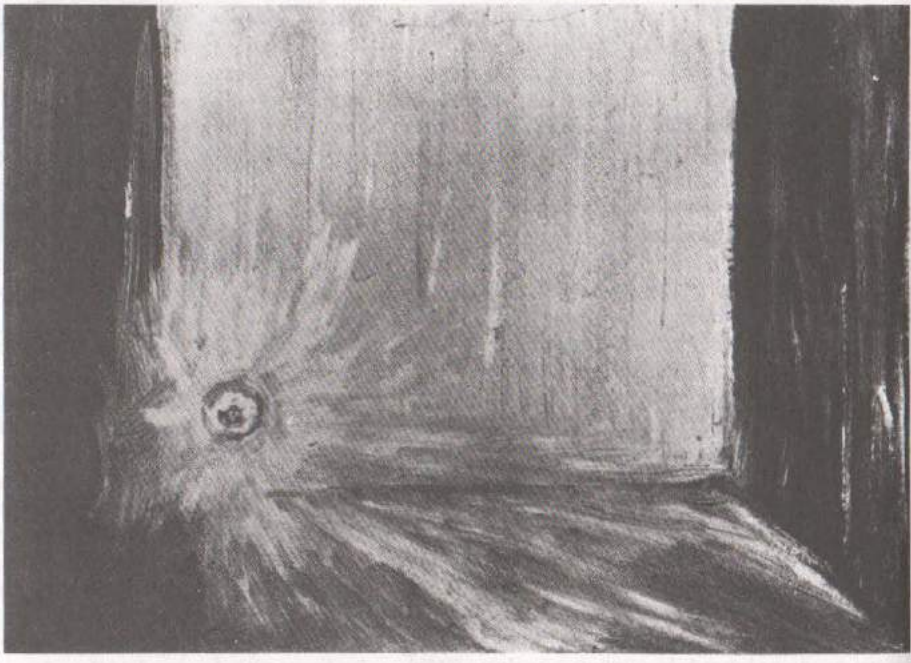


ARNOLD SCHÖNBERG: Portre

SCHÖNBERG Arnold (Viyana 13.9.1874-Los Angeles, 13.7.1951). *Der Blaue Reiter* grubundan olan Schönberg, Ekspresyonist akım içinde yer alır. Kendisi de ressam olarak Kandinsky ve Franz Marc ile arkadaşlık kurmuştur. Orta halli bir Yahudi ailesinden gelen Schönberg'de, müzik yönünde herhangi bir ön belirti görülmemiştir. Lise öğrenimini bitirmeden önce kompozisyona kendi kendine çalıştı; çok az olarak da Alexander von Zemlinsky'den yardım gördü ve bu bestecinin kız kardeşiyle evlendi. Bundan sonra bütün hayatını müziğe adadı.



ARNOLD SCHÖNBERG: *Bekleyiş* (Die Erwartung) için eskiz



ARNOLD SCHÖNBERG: *Şanslı El* (Die Glückliche Hand) için eskiz

Yapıtları üç yaratı dönemine ayrılır. Wagner, Brahms ve Mahler'i izleyen Schönberg, ilk yılların yapıtlarında gergin bir müzik dili kullanmıştır: bunlarda bile çağının müzik üslubundan bir kopma görülür: Bu gergin Ekspresyonist ve patetik anlatımın, ilk *Lieder*'lerinde ve *Aydınlanan Gece* (Verklärte Nacht) op. 4'sinde başladığını görürüz. Bu son yapıt, Richard Dehmel'in Romantik ve aynı zamanda Naturalist olan bir şiirinden alınmıştır.

1900'lerde ilk önemli yapıtını: koro, orkestra ve sololar için *Gurre-Lieder*'i yazmaya başladı. Üslubu romantik olmakla birlikte, 1911'e dek süren orkestralama süresi içinde ritim ve armoni konularının anlatımcı gücünün bilincine varmış olduğu görülür.

Bu yapıtın tamamlanmasındaki sürenin uzunluğu, Schönberg'in o sıralarda çektiği para sıkıntıları nedeniyle Berlin'de Buntes Theater'de operet yönetme görevini kabul etmesindendir denilir; ama bu, yapıtın sürüncemede kalmasının tek nedeni değildir. Besteci arada başka yapıtlar vermiş, orkestranın anlatımcı gücünü ve zenginliğini, tınıların anlatımcı işlevini, romantizmi, uyguların anlatımsal ağırlıklarını keşfetmiştir. *Gurre-lieder*'in bazı sayfaları Schönberg'in Ekspresyonizmine daha o zamandan damgasını vuran bir etki bırakır: İleriyi gören bir haykırıştır bu.

Pelleas et Mélisande op. 5 (1903), Maeterlinck'ten esinlenen bu senfonik şiirde, asıl metindeki Sembolizm son kertede lirik, romantik bir üsluba dönüşmüş; çalgısal bir parça olduğu için de söz ögesinin sınırlılığından kurtulmuştur.

Schönberg Berlin'den sonra Viyana'ya döndü ve Mahler'i tanıdı. Bundan sonra uzun öğretim mesleğinin ilk adımlarını attı; bundaki yöntemler XX. yüzyıl üzerinde önemli iz bırakacaktır. İlk öğrencileri arasında ikisi önemlidir: Alban Berg, Anton Webern.

Bundan sonra Schönberg'in atonal dönemine geliyoruz. Bu dönemdeki yapıtları en güzelleridir. Bunlar Schönberg'i dünyaya tanıttıkları gibi, Schönberg'in kendisini de kendine tanıtmış ve o zamana dek erişilmemiş bir ustalığa eriştirmiştir. Şu çalışmaları bu döneminin başlangıcını gösterir: *Hängende Gärten* (Asma Bahçeler) op. 15 (1908), Stefan George'nin on beş şiiri üzerine şan ve piyano için şarkılar (bunlardan on üçüncüsü ilk atonal parça olarak tanınır); *Piyano İçin Üç Parça*, op. 11 (1908). Bunların ardından *Orkestra İçin Beş Parça* (1909) op. 16; Marie Pappenheim'ın bir haykırı metni üzerine tek perdelik *Bekleyiş* (Erwartung, 1909); *Şanslı El* (Die Glückliche Hand, 1909-1913) op. 18, bir perdelik bir müzikli oyun. (Oyunun metni Schönberg'in olduğu gibi dekorlar da Schönberg tarafından çizilmiştir); şarkı ve üç çalgı için *Herzgewasche* (1911) gibi yapıtlar gelir.

1912'de Berlin'de bir recitativ ve beş çalgı için Albert Giraud'nun şiirleri üzerine olan op. 21 *Pierrot lunaire*'ini çaldırdı. Çok güçlü bir Ekspresyonist yolda olan bu yapıt karşısında halk şaşkınlığa uğradı. Şaşkınlık belki de atonal üsluptan ötürü değil ama, yeni bir ses kullanımı, yani *Sprechgesang* (Konuşmalı Şarkı) denilen söyleme deklamasyon ile şarkı arasında sesin zaman zaman çalgılaştığı ve salt bir tını olduğu bir kullanımı nedeniyleydi.

Aynı tarihte Schönberg, 1911'de *Harmonielehre* adlı kitabında düşüncelerini açıkladı. Bu kitabı 1921'de yeniden elden geçirdi ve 1948'de tekrar ele alarak tamamladı. 1917'de Viyana'ya dönerek bir çeşit okul kurdu. *Verein für Müsikalische Privataufführung* (Özel Seslendirmeler Derneği); burada birçok çağdaş yapıt seslendirildi.

1924'ten 1933'e kadar Berlin'de *Akademie der Künste*'de kompozisyon profösörü görevi yaptı. On iki ses yöntemi ve dizisel örgütleşme çalışmalarıyla üçüncü bir dönemi orada başladı; On iki eşit değerde sesle kompozisyon yöntemini Joseph Hauer'in düşündüğü 'dizi' yöntemine dayandırarak ortaya koydu. Bazılarına göre bu dönem gerçek Ekspresyonist dönem olarak sayılırsa da; örgütleniş, düzene giriş, zorlayıcı bir öğretiye bağlılık, içten gelen haykırmadan uzaklaşma ve kaos büyüsünden kaçma nitelikleriyle neredeyse Ekspresyonizmin yadsınmasıdır. *Üflemeler İçin Beşli* (1924), *Yaylı Çalgılar İçin Üçüncü Dörtlü* (1927), *Orkestra İçin Çeşitlemeler* (1930), bu yeni yöntemin ünlü örnekleridir. Dinsel bir konu üzerinde güçlü bir anlatımcı yön taşıyan metnini Schönberg'in kendinin yazdığı bir opera, bu dönem yapıtlarının en yüksek noktasındadır: *Musa ve Aaron* (1930-1932).

1933 yılında Almanya'da Nasyonal Sosyalizm ortaya çıkınca Schönberg Amerika'ya göç etti ve Paris'ten geçerken, 1921'de terketmiş olduğu Musevi dinine yeniden döndü. 1941'de Amerikan vatandaşı oldu; bir daha da Amerika'dan çıkmadı. New York'da ve Boston'da öğretmenlik yaptı; 1936'da California Üniversitesi'nin müzik bölüm başkanı oldu. Bu uzun süre içinde Schönberg, zaman zaman genişlemiş bir tonal anlayışla daha romantik bir anlatıma dönmekle birlikte, daima yeni şeyler bulmak, araştırmalarını giderek derinleştirmek ve sonunda çok özgür bir deyişe varmaktan kaçınmamıştır. *Napolyon'a Kaside* (1942), *Varşova Kıyımından Kurtulan* (1947) op. 46; *De profundis*, op. 50 b, (1950).



RICHARD STRAUSS: Ludwig Hohlwein'in "Richard Strauss Haftası 23-28 Haziran 1910" için yaptığı afiş

Bu son yapıt, 130'uncu *psalmus* üzerinedir, *a capella koro* için belki son yapıttır. Bütün bu yapıtlar yaşamının son yıllarını damgalıyacaktır.

Yaşamı süresince pek anlaşılmamış olan Schönberg, bugün biraz daha kabul edilmiştir. Geleneksel müzik yazısını çok değiştirerek, çağdaş müziğin evrimi üzerinde yadsınamaz bir etki oluşturmuştur.

SCRIABIN Alexander (Moskova 6.1.1872-Moskova 27.4.1915). Moskova Konservatuvarında Taneyev ve Arenski'nin öğrencisi olarak Batı insancılığına yönelik bir hava içinde yetişmiş, Chopin, Liszt ve Wagner'in etkileri altında kalmıştır. Genç yaşta metafizik ve dinsel sorunlarla uğraştı ve Doğu felsefelerine büyük ilgi duydu. Hindistan'da çeşitli dönemlerde kalarak bunları yakından tanıdı. Yapıtlarının pek çoğu felsefi araştırmalarının damgasını taşır. Yeni bir müzik dininin havarisi olarak bu yönün anlatımcı, kurtarıcı nitelikleri yapıtında büyük bir güçle yansır. Sanatlar arasındaki benzerlik ve uygunluklara inanır ve bunun sadece getirdikleri mesaj düzeyinde değil, müziğin tekniğinde de yansıdığını öne sürerken, seslere bağlanan renk değerlerine dayanarak müziği zenginleştirmeye çalışır. Bu tür bir sanatın anlatım gücünü yadsımak olanaksızdır. Bunda slav ruhundan gelen bir büyü olduğu gibi, romantik dönem sonrası ve batı buluşlarının birleşimine rastlanır.

En ünlü yapıtlarının ve aynı zamanda bu anlatım gücünün en önde olanlarının adlarını sayalım: *Beşinci piyano Sonatı*, bunda *Tristan* kromatizmi yanında ve bundan hareket ederek altı ya da yedi sesli bir uygunun bulunuşuna dek gidecektir; *İkinci Senfoni*, do minör; *Tanrısal Şiir* (Divin Poème) denen üçüncüsü; *Vecd Şiirleri* (La Poème de l'extase) en başta gelen yapıtı olarak sayılır. Bu yapıtların adları yeter derecede açıktır ve müzikte varılmak istenen metafizik ve büyüsel niyetleri yerine getirir: *Poème Tragique*, *Promété* ya da *Ateş Şiiri* (1911); Scriabin'in getirdikleri yenilikler ve kişiliği onu yüzyılımız başlarının en önemli bestecilerinden biri durumuna getirir. Önemi sadece Ekspresyonist akım bakımından değil, aynı zamanda genel olarak Avrupa müziğinin evrimi açısındandır.
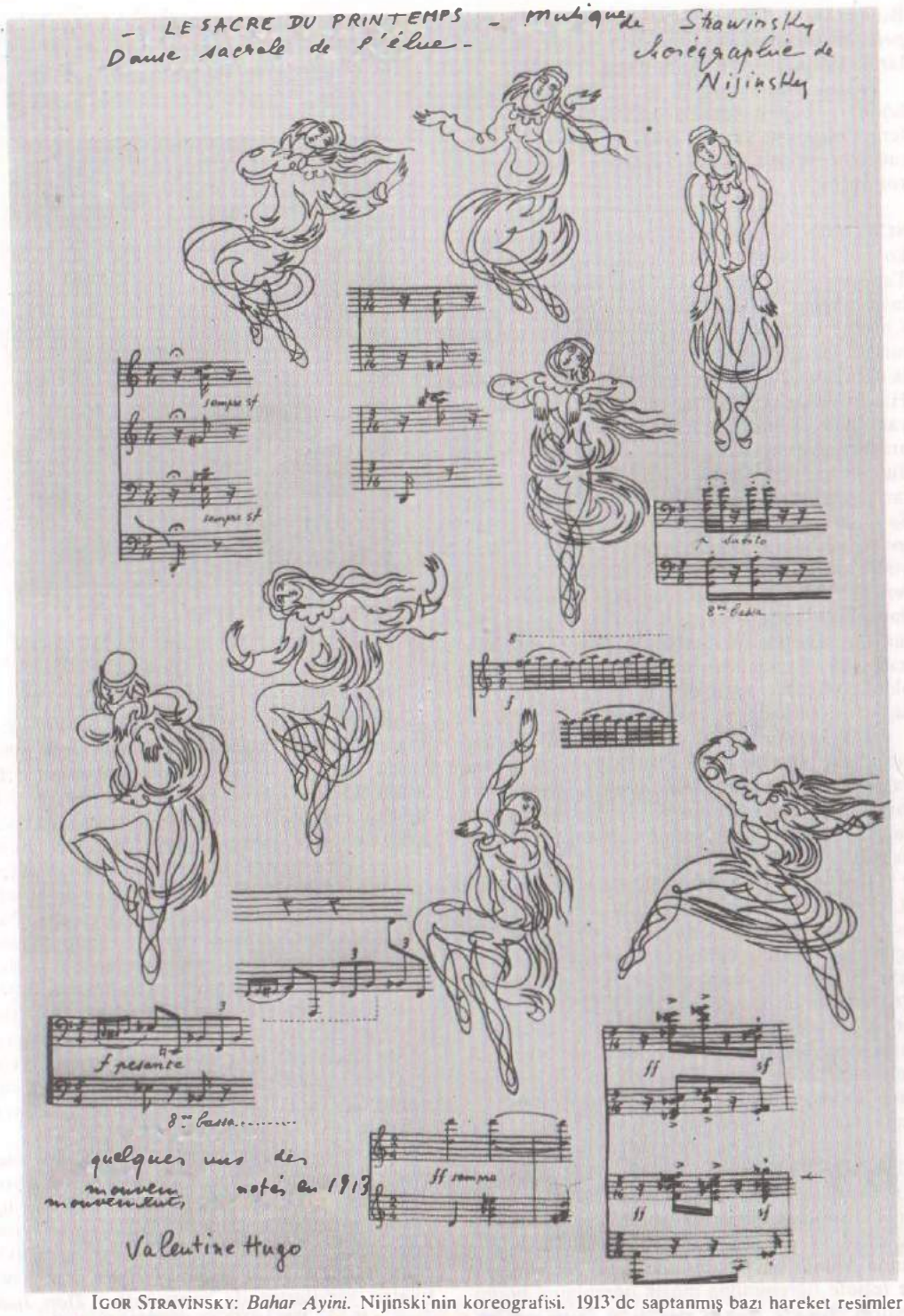
STRAUSS Richard (Münih, 11.6.1864-Garmisch 8.9.1949). Münih Opera orkestrasının ünlü birinci kornocusunun oğlu olan Strauss, küçük yaşta müzik yeteneği gösterdi ve müzik eğitimi yanında Münih Üniversitesinde geniş bir edebiyat ve felsefe öğrenimiyle müzik öğrenimini bütünleştirdi. Klasik Alman edebiyatı öğrenimi onu genç yaşta XVII. yüzyıl müzik dünyasına ve bu dünyanın en doruk noktası olan Viyana'ya, özellikle Mozart'a ve Romantizmin ilk doğurucu-



Richard Strauss: Portre

larına: Beethoven, Mendelssohn, Schumann ve o zaman besteciliğinin ve ününün doruk noktasında olan Brahms'a götürdü. Babasının nefret ettiği Wagner'e önce yabancı kaldı; fakat 1882'de Bayreuth'daki *Parsifal*'in ilk temsilinde Wagner'i tanıyınca gözleri kamaştı. Hans von Bülov, Strauss'un orkestra şefliğine olan ilk adımlarına cesaret verdi ve 1885'te Meiningen'de kendinden sonra gelecek şef olarak tavsiye etti. Daha sonra Münih Operası'nı ve ondan sonra Weimar saray operasının yönetimini üzerine aldı ve daha sonra da Berlin Filarmoni konserlerinin yönetimini, Bülow'un ardından yüklendi. 1898'de Berlin Operası'nın şefi oldu. Almanya'da olduğu gibi dış ülkelerde de çok tanınan Strauss birçok Avrupa turnesi yaptı. 1910'a doğru şeflik kariyerini bırakarak kendini tümüyle kompozisyona adadı.

Strauss'daki anlatım gücü kuşku götürmez. Hem Romantizm, hem Ekspresyonizm arasındaki bağı meydana getirir. Önce orkestra için yazdığı müziklerle, senfonik şiirleriyle anlatımcı yola girmiş, çalgısal, tartısal ve ezgisel tekniklerinin bütün anlatım gücünü burada deneyerek, tiyatro yapıtlarına da yansıtmıştır: *Don Juan*, *Don Kişot*, *Bir Kahramanın Hayatı*, *Zerdüşt*,



IGOR STRAVİNSKY: *Bahar Ayini*. Nijinski'nin koreografisi. 1913'dc saptanmış bazı hareket resimleri

Tod und Verklärung (Ölüm ve Değişim). Bu yapıtlardaki yazı aşırılıkları o zaman şiddetli çatışmalara neden olmuştur.

Yapıtlarının Ekspresyonist niteliği, bazı tarihçilerce kabul edilmez. Ekspresyonist akım başladığı sıralarda Strauss, zaten kendi üslubunu bulmuştu. Özgün, saldırgan ve seçkin olan bu üslup, artık değişmiyecektir. Birbirinden ayrı yapıda olan bir dizi sahne yapıtlarına girişi şöyledir: 1894'te bitirmiş olduğu *Guntram,* henüz Wagner etkisi taşımaktadır; öbürü, sevimli, alaycı, bürlesk *Feuersnot* (Yangın) (1900-1901) ile XX. yüzyıla ve büyük sahne yapıtları dönemine adımını atar.

Richard Strauss, çok yoğun dramatik bir gücü ele aldığı konularla ve bunları ele alışındaki şiddet, ölüm, cinsellik ve başkaldırının çırpınışlı bir müzikle birleşimi görünür. Bunların arasında *Salome* (1905), *Elektra* (1909) ve daha nüanslı bir üsluptaki *Gölgesiz Kadın* (Die Frau ohne Schatten) (1919), *Mısırlı Elena* (1928) vardır. Şiddetin ve kabul edilen atonal üslubun müziksel sınırına ulaşan Strauss daha ileri gitmek istemez. Daha sonra Neo-Klasik bir üsluba, sevimli Romantizmi özlemleyen bir biçime yönelir: *Rosenkavalier* (1910), *Ariadne Naxos'ta* (1912), *Arabella* (1932), *Sessiz Kadın* (Die Schwagsame Frau) (1934-Stephan Zweig'ın librettosu üzerine), *Daphne* (1937), *Danae* (1940), *Capriccio* (1940). Bu dram ya da komediler üzerinde Barok çatkısı ve biçimleri yer almıştır. Daha önce Oscar Wilde'ın *Salome*'sinde yoz bir sanat, tumturaklığa varacak bir üslup kullanarak yolunu saptamıştı. Kaygı ve korkunun yüceltilmesi, eziyette, ölümde ve şiddette bir büyü görme *Salome*'de Ekspresyonizm ile Barok'u birleştirmiştir. *Capriccio* adlı son operası, bu değişik yönlerin ve yankıların savaşımını dile getirir. XIX. yüzyılın bütün anlatımcı kalıtı, armoninin ve duyma sınırlarının en uç noktasındaki bir üslupta yerini alır: gergin aralıklar, çok geniş bir ses kullanımı, aynı gırtlakta iki değişik tınının elde edilmesi; buna karşın her nota, edebi metnin anlaşılmasına yönelik, müziğin gerginliği ile zenginleşmiş bir yük taşır. Strauss, Viyana'lı Ekspresyonist bestecileri izlememiş olmakla birlikte, onları tanımazlıktan gelmemiştir. Schönberg'in ilk adımlarına cesaret verdiği gibi, Mahler'e sonsuz bir saygı duymaktadır. Aynı saplantı: "bir düş dünyasına bağlı kalmak" onları birbirlerine yaklaştırmıştır.

STRAVINSKY Igor (Ornienbaum —Petersburg yakınında—, 5.6.1882-New York, 6.4.1971). Müziğin meslek olduğu ve yaşamın tek nedeni sayıldığı bir aileden gelen Stravinsky, altı yaşından başlayarak kendini bu sanata adadı. Daha bu yaşta iken Rimskiy-Korsakov'dan ders aldı. Uzun meslek yaşamı boyunca deyişini sürekli eleştirip yerine oturtmaya çalıştı ve elektronik müziğin en çağdaş araştırmalarına kadar vardı. Bir paradoksun ta kendisidir Stravinsky. Müziğin temel niteliklerinden birinin hiçbir şey anlatmama gücü olduğunu savunan o değil miydi? Müziğin bir ses ve tını oyunu olduğunu daima öne sürdü. Oysa biliyoruz ki, büyük Viyanalı bestecilerin Ekspresyonizmi bir başkaldırı tutumudur; böyle bir tutum ise Stravinsky'yi hiçbir



IGOR STRAVİNSKY: *Portre.* Pablo Picasso çizimi. 1920

zaman bağlamamıştır. Onların sıkı, sınırlayıcı biçim içinde görmek istedikleri, Ekspresyonizme kendini bağlamamıştır. Onun Ekspresyonizmi bambaşka bir yolla gerçekleşir: yaratıcı, doğurgan, şiddetli bir ses ortamının varlığı.

Rus Baleleri'nin kurucusu Diaghilev'le karşılaşması, meslek hayatının başlangıcındaki en önemli olaydır. Diaghilev, Stravinsky'nin yapıtlarından oluşan bir konserde bulunmuş, bestecinin özgün yaratı niteliğini hemen anlayarak, ona *Ateş Kuşu* (1910) balcsini ısmarlamıştır. Bu müzikte Ekspresyonizme açık olabilecek ögeler vardır: gerginlik, güç, insan bedeninin, teninin ve etinin sergilenmesi ve sunulması. 1911'de bir başka balesi olan *Petruşka*'yı besteler. Bu yapıt-

taki Rus folkloru damgası yanında, kuklaların ruh halleri, ritimlerin çarpışması, en açık Ekspresyonist belirtilerdir. En sonda, 1913'teki, tınıların ve ritimlerin sürekli çatışması ile dolu olan *Bahar Ayini* adlı yapıtı, bu dönemin doruk noktasını oluşturur. Eserin, Champs-Elysées tiyatrosundaki ilk temsili bir skandal yaratmıştır. Saint-Saens temsili yarıda bırakıp gitmiş; fakat Debussy ile Ravel bu eseri bir dehanın yaratısı olarak onaylamışlardır.

Rossignol, Renard ve *Les Noces* adlı yapıtlarda bazı Ekspresyonist belirtiler görebiliriz. *Les Noces*'ta koroların inatçı bazı ritimler üzerinde dolaşmasını, 1920'lerde, *Askerin Öyküsü*'nden önceki bu dönemde, gerek müzikli sahne, gerek koreografi olarak Ekspresyonist ögeler vardır. Fakat *Askerin Öyküsü*'yle Yeni-Klasikçilik dönemi ortaya çıkar. Sonra, 1952'den sonraki Stravinsky'nin Schönberg'in on iki ses dizi tekniğini aldığı dönemi ve bu teknikte yazdığı *Canticum Sacrum* gibi yapıtları beklemek gerekecektir. Bunlar o dönemin öncü müzik araştırmalarına yön vermiştir.

WEBERN Anton von (Viyana, 3.12.1883-Mittersill, Salzburg 13.9.1945). Viyana'da Guido Adler'in yönetiminde müzikoloji öğrendi ve onbeşinci yüzyıl Felemenk polifonisti Heinrich İsaac üzerine bir doktora tezi verdi. Webern'in gençlik çağı Mahler izlerini (anlatımcılığa açık bir Romantizm) taşır. 1904'ten 1910'a dek, Alban Berg ve Egon Wellesz'le birlikte Schönberg'in öğrencisi olur. Schönberg'in öğretisi, onun üzerinde açık bir etki yapar, op. 1 ve op. 2 dışında hep atonal besteler.

Birinci yapıtlar Ekspresyonist olmasalar bile, bir özgürleşme gösterirler. Op. 3 ve op. 4 *lieder*'leri yaratıcı bir dönemin açılışını simgeler. Webern hep yeni bir üslup dönemine ses yapıtlarıyla başlar. Bunlarda ses ve vücut, yazınsal metne uygunluktan çok, anlatımcı bir yön taşır. Webern'in Ekspresyonizmi, yapıtlarının son derece kısalığındadır. O kadar kısadırlar ki, bu kısalık yazınsal metne, imgeye ve ritme etki yapar. Bu yoğunlaşmada Ekspresyonist tekniğin daha çok vurumsal sayılabilecek bütün öğelerini kullanır. *Senfoni op. 20'si Yaylı Üçlüsü*'yle birlikte 1927'den 1934'de dek sürecek bu anahtar döneminin simgesel yapıtlarıdır. Çok kesin bir teknik ve kural gözetimi, bu dönemin Viyana üslubudur. Burada aralıkların çok açılmasını, müzikteki Ekspresyonist tekniğin en beğendiği ilke olarak görmekteyiz. Bu aralıkların açık oluşu sadece bir anlatımcı güç taşımaz: gerçekten aralığın açıklığı, kulağın alışmış olduğu yakın seslerin tonal sistemdeki ilişkilerini anımsatacak bir benzerlikten tümden kopartır. Tek başına kalan her ses, bir salt olguya dönüşür. Sesleri aralarında birleştiren şey, en anlatımcı bir yolla susku olmaktadır. *Senfoni op. 21*'de, bu suskular çoktur, uzundur. Dinlemedeki gerginliğimizi, daha önceki sesle olan ilişkiyi gözetmemize zorlar; böylece



ANTON VON WEBERN: *Portre*

her tınının, her uygunun, her ezgisel çekirdeğin içinde sakladığı tonal duyguyu, tonalin dışına taşırır.

Bir merkez sayılabilecek, *Senfoni op. 21* dışında, Webern'in değişik eğilimlerine örnek olabilecek yapıtları seçmek zordur. Meslek yaşamı boyunca müzik üslubu arınmaya, giderek en aza inmeye yönelmiştir. 1905 ile 1909 arasındaki ilk girişimleri (*Passacaglia*), daha önce de söylediğimiz gibi henüz romantiktir; fakat daha o zamandan bir disiplin kaygısı gösterirler ve op. 3 ile op. 4 *Lieder*'lerde varılacak olan bir özgürleşmeye götürürler.

1909-1910 arasında gerçek bir Ekspresyonizmden söz edilemez; ama üslup teknikleri hem Empresyonist, hem Barok anlayışıyla bu Ekspresyonizmi hazırlar: op. 5'ten op.7'ye kadar *Yaylılar İçin Beş Parça, Orkestra İçin Altı Parça,*

Keman ile Piyano Için Dört Parça. 1910'dan 1914'de dek Webern kuzey Almanya'da birtakım ikinci derecede orkestra şeflikleri yapar (Danzig, Stettin ve Berlin). Bu süre içinde en kısa yapıtlarını verir: bazıları birkaç ölçü olan bu yapıtlar, dinleme sınırının son noktasıdır. Op. 9'la op. 11 *Altı Bagatel, Oda Orkestrası İçin Beş Parça, Piyano ile Viyolonsel İçin Üç Parça.*

Senfoni op. 21'den önceki dönem, 1914 ile 1927 arasındadır. Birinci Dünya Savaşı sırasında görme bozukluğu yüzünden Webern, askere alınmamıştır. Bu sırada Prag'daki Alman tiyatrosunun müzik direktörlüğünü yapar. Savaştan sonra Schönberg'in Viyana'da örgütlediği konserlere katılır ve sosyalist belediyenin kurmuş olduğu bir işçi senfoni topluluğuna şef olur. Bu, toplum içindeki müzik yaşamına Mödling'deki evinde yalnızlığını yeğler. Op. 13 ile 19 arasındaki *Lieder*'lerini bu dönemde ortaya çıkartır. Schönberg'den etkilenerek, bu yapıtlarda ses ile çalgılar arasında sürekli ilişki alış-verişini ele alan bazı çözümler getirir. Eşlik edilmeden çok, ses burada egemendir ve çevresindeki çalgılamayı, tını oyunlarını ve ilişkilerini düzenler. Bunlarda derin bir Ekspresyonizm vardır: tınılar sese, şarkıya, bir yankı olarak birden karşımıza çıkarlar. Ve, bu şarkı da ne gerçek şarkıdır, ne deklamasyondur. *Sprechgesang*'u Schönberg'inden farklıdır. Ses metnin anlatımını düşsel bir biçimde düzenleme rolünü almıştır ve beğenilme kaygısının uzağındadır. Op. 17 *Lieder*'lerde 12 ses tekniği ilk kez karşımıza çıkar. Webern bundan sonra en büyük soyutlama dönemine girecektir. 1927 ile 1934 arasında *Yaylı Çalgılar Üçlüsü* op. 20, *Senfoni* op. 21 ve *Dokuz Çalgı İçin Konçerto* op. 24, bir çeşit vasiyet değeri taşır.

1934'ten sonra Webern daha da yalnızdır; Schönberg Amerika'ya göç etmiştir. Berg ölmüştür. 1938'de Avusturya Almanya'ya katılır. Bu olay onun resmî olarak ders vermesine ve halk karşısına çıkmasına engel olur. Yapayalnız araştırmalarını derinleştirir. Yeniden ses yapıtlarına döner: 1935'de *Das Augenlicht, op. 26,* 1939'da *Kantata* op. 29, 1943'te *Kantata* op. 31 (tamamlıyamadı). *Piyano İçin Çeşitlemeler*de (1936), *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*'nde (1938), *Orkestra İçin Çeşitlemeler* (1940)'inde Webern, dizisel yazıda ve kontrapunt alanında kendine yeni, sıkı yasalar koyar. 1945'de bir Amerikan askeri tarafından yanlışlıkla öldürülür, ölümünden sonra genç kuşak üzerinde etkisi çok büyük olmuştur. Son yazdığı *Kantata* op. 31'de Ekspresyonizmi aşar, soyutluğu ve lirikliğiyle müzik alanındaki Sürrealizmi haber verir.

Ekspresyonizmin Çeşitli Yönleri

Ekspresyonizm, çok yaygın ve etkili olmuştur; bu nedenle bu akımla ilişkili olan tüm dünya sanatçılarından, kitaptaki konuların (plastik sanatlar, mimari, tiyatro, müzik, sinema) içinde söz etmek mümkün değildi. Bu yüzden, yaklaşık 1910-1925 arasında sanat dallarındaki bu yeniden canlanışdan kesin bir biçimde etkilenen, en önemli sanatçılarla yetinmek zorunda kaldık. Ancak bilinçli ya da bilinçsiz olarak çok sayıda sanatçı da Ekspresyonizmle ilişkilidir: Bunlar, ya bir süre için Ekspresyonist dergilerde yazılar ve resimler yayınlamıştır (örneğin Walter Benjamin, Frans Masereel, Hans Richter) ya da Ekspresyonistlerin de katılmış oldukları olaylarda kısa bir süre için yer almışlardır. Gerçekte tüm bir dönem Ekspresyonizm egemenliğine girmişti: 1919'dan başlayarak, yeni sanat eğilimleri ortaya çıktığında, bu eğilimler Ekspresyonizm çizgileriyle tanımlandı. Ne Piscator, ne Brecht ne de Yeni Nesnelcilik Ekspresyonizme başvurulmadan tam olarak anlaşılabilir. Bu nedenle, ayrıntıya inmeden, akımın daha iyi bir biçimde anlaşılmasını sağlayacak ve belki de kitaptaki ana konularda adı kısaca geçen sanatçılar konusunda araştırmalar yapılmasını sağlayacak kısa yaşam öykülerini vermemiz gerekiyordu.

ADLER Paul (1878-1946). Prag'da doğdu. 1912 -1933 arasında Dresden yakınlarında yaşadı. Ekspresyonist yazılarıyla özellikle iki uzun öykü kitabı *Elohim* (1914) ve *Namlich* (1915) ile ün yaptı. Prag yakınlarında öldü.

BENJAMIN Walter (1892-1940). Bir Ekspresyonist olarak değil, yüzyılın en parlak makale yazarı ve eleştirmeni olarak ün yaptı. Hatta Ekspresyonist amaçlardan oldukça uzak olduğu da söylenebilir. Yine de Ardor takma adı altında, 1913 -1914 yıllarında *Die Aktion* dergisinde, gençlerin sorunların konu eden iki yazı yayınlayarak Ekspresyonist kuşağın ve onun yasaklara karşı çıkışının ana konularına değindi.

BLASS Ernst (1890-1939), Berlin ve Heidelberg' de hukuk eğitimi gördükten sonra, bir bankada çalıştı. 1924'den başlayarak Paul Cassirer'in basımevinde düzeltmenlik yaptı. 1919'da ozan olarak, Kurt Hiller'in *Der Neue Club* (Yeni Klüp) adlı derneği kurmasına yardım etti. 1914-1915 arasında *Die Argonauten* (Argonotlar) adlı derginin de yazı işleri yönetmenliğini yaptı.

BLOCH Ernst (1885-1977). Filozof olan Bloch, Tübingen'de yaşadı. Eylemci dergilerle işbirliği yaptı. *Geist der Utopie* (Ütopya'nın Ruhu) (1918) adlı kitabıyla, Ekspresyonist felsefenin örnek temsilcisi olmak ününü kazandı.

BLÜMMER Rudolph (1873-1945). Herwath Walden'in dostu olan bu oyuncu sayesinde, Berlin' de Ekspresyonist şiirin bir bölümü ün kazandı: *Der Sturm* dergisinin düzenlediği kabare gecelerinde ve şiir okumalarında en anlamlı şiir okuyucusuydu. Konuşma üslubunun üstün niteliği ile tanınan Blümner, *Sturmbühne* tiyatro etkinliklerine de katılmıştı.

BRUST Alfred (1891-1934). Ozan, roman ve tiyatro yazarıydı. Oyunları gizemlilik, içgüdülerin özgürlüğü ve coşkun yeğinlik (şiddet) açısından tam Ekspresyonist nitelikliydi. *Der ewige Mensch* (Ebedi İnsan) 1920 Mart'ında Halberstadt Belediye tiyatrosunda sahneye kondu. Ekspresyonist olmayan öteki iki oyunu, Max Reinhardt ve Erwin Piscator tarafından oynandı.

BUSONI Ferruccio Benvenuto (1866-1924). İtalyan besteci, 1878'den sonra Viyana'da yaşamış, Finlandiya'da Helsinki konservatuvarında öğretim üyeliği yapmıştır. Schönberg'i daha ilk bestelerinde tanıyarak, önemli saymış ve destekle-

miştir. Öğrencisi olan Kurt Weill onu saygıyla anmıştır. Bestecinin ölümünden sonra Dresden' de 1925'de sahneye konan *Faust*'u bazı müzikçiler tarafından Ekspresyonist bir opera olarak nitelenir.

CSOKOR Franz Theodor (1885-1969). Avusturya'da tiyatro dalındaki Ekspresyonist akımın öncülerindendi. Viyana'da sanat eğitimi gördükten sonra, Birinci Dünya Savaşında askere çağrıldı. Yazdığı oyunlar teknik açıdan Strindberg'in etkisinde olup, esin açısından da barışçı nitelikler gösterir. 1938'de Hitlerin'in Avusturya'yı işgali sırasında göç etti. 1946'da Avusturya'ya döndü.

ESSIG Hermann (1878-1918). Bir rahibin oğluydu. Berlin'de teknik okula gitti ve Walden ile dost oldu. *Der Sturm* dergisi ile işbirliği yaptıysa da, hemen onun amaçlarından uzaklaştı. Wedekind'e yaklaşan, baskı altında tutulan içgüdüleri ve gizli coşkuları ortaya çıkarmaya çalışan bir dizi oyun yazdı.

EYSOLDT Gertrud (1870-1957). Max Reinhardt tiyatrosunun bu ünlü oyuncusu, Rudolf Blümner gibi şiir okuyarak Ekspresyonizmin yaygınlaşmasına katkıda bulundu. Ekspresyonist nitelikteki oyunlardaki oyunu, eleştirmen Herbert Ihering tarafından oldukça tipik Ekspresyonizm örneği olarak nitelendirilmiştir.

FELIXMÜLLER Conrad (1897). Ekspresyonist bir ressam olarak hem eylemci öncü grupların üyesi, hem de Batı Berlin'e yerleşmeden önce uzun yıllar yaşadığı Dresden'de Friedrich Wolf ile birlikte Ekspresyonist etkinliğin kışkırtıcısı oldu.

FLAKE Otto (1880-1963). Yazar ve düşünür, Ernst Stadler ile dost olduğu Alsace'da doğmuştur. Hugo Ball'ın son olarak ayrılışından sonra Zürih'de Dadaizmin bir üyesi olmuştur.

FREUD Sigmund (1856-1939). Psikanalizmin kurucusudur. Freud, Ekspresyonizmle hiçbir zaman doğrudan doğruya ilgilenmemiş; Ekspresyonistler de Sürrealistlerden farklı olarak onun öğretilerini kuramsal düzeyde incelememişlerdir. Otto Gross tarafından aşılanmak istenen psikanaliz ile ilgilenme, gerçek bir gereksinimdi: Psikanalizin Ekspresyonizm üstündeki etkisi belki de her ikisinin de olayın 1910-1925 yılları arasında başlamış olmaları nedeniyledir.

Bilinçaltının bilimi, o dönemde geçerli olan ruhbilimden çok daha değişik bir insanı tanıma bilgisi vermiştir; Ekspresyonistler de bu insan tanıma bilgisine karşı çıkmıştı. İçgüdülerin ve özellikle cinselliğin öneminin anlaşılması sonucunda, psikanalizmin de Ekspresyonizm kadar şiddetle burjuva ahlâk anlayışına karşı çıktığı görülüyordu. Bugün bile Freud her tür eğilime özgürlük tanımanın savunucusu olarak yanlış değerlendirilebiliyor. Bu yeni ruhbilim birçok Ekspresyonist filmde rastlanan konulardan insanın çeşitli istekleri arasındaki çatışmayı, kişilik yarılmasını açığa çıkarıyordu.

Freud 1899'da "Düşlerin Yorumlanması" adlı yapıtında simgelere Ekspresyonistlerin önerileriyle karşılaştırılabilecek ve sadece Sürrealistler tarafından bağlantı kurulabilen yeni anlamlar verdi. Ekspresyonist oyunlarda çok kullanılan temel bir düşünceyi, baba oğul arasındaki çekişmeyi, yani Ödipus Kompleksi'ni de ilk kez Freud ortaya çıkardı.

GOLL Claire (1892-1977). Ekspresyonizm döneminde Almanya'da Claire Studer takma adı altında iki şiir antolojisi yayınlamıştır: *Mitwelt* (Der Rote Hahn, Berlin 1918) ve *Lyrische Filme* (Basel-Leipzig, 1922). Yvan Goll ile evlenmiştir. Değişik konular yanında 1919-1920 yıllarına genel bir bakışı yansıtan anılarını bırakmıştır: *Following the Wind* (Rüzgârı İzlerken) (Olivier Orban, Paris, 1976).

GROSS Otto (1877-1919). Graz'da doğan ve ünlü bir cinayet uzmanının oğlu olan Gross, tıp ve psikiyatri okumuştur. Freud'un öğrencisiydi. Doktora tezini Münih'de verdikten sonra, Ekspresyonist serbest sanatçılara (Franz Jung, Karl Otten vb.) katıldı. Freud psikanalizi onun yardımıyla buldu. 1913'de Pfemfert ile ilişki kurdu. Birinci Dünya Savaşında askeri doktorluk yaptıktan sonra, 1918'de Berlin'e döndü. Uyuşturucu ilâçlara alıştı ve yüzden de 1919'da öldü.

GROSZ George (1893-1959). Ressam olarak bilinir; ama şiir ve bir otobiyografi de yazmıştır. Birinci Dünya Savaşından önce bir Ekspresyonist olarak nitelendirilebilirdi; ondan sonra Dadaist olmuştur. 1920'lerde ise "Yeni Nesnelcilik"e bağlı bir akım olan "verizm" (gerçeğe benzeyiş)'i temsil etti. Weimar sosyetesinde karikatürleri ile ün yapmıştı. 1932'de Birleşik Amerika'ya göç etti. Almanya'ya döndükten sonra Berlin'de öldü.

GÜTERSLOH Albert Paris von (1887-1937). Viyana'da doğmuştur, gerçek adı Conrad Kiehtreiber'dir. Orta okuldan sonra tiyatro sanatı ve Klimt ile resim öğrenimi yaptı. 1911'den 1913'e

kadar Paris'de basın muhabiriydi. Birinci Dünya Savaşı sırasında Robert Musil ve Franz Blei'a rastladı; kendini bundan sonra ressam ve yazar olarak kanıtladı. İlk yapıtları Natüralizme karşı tepkisini gösterir. Şiirleri ve 1919'da yazdığı *Die Tanzende Törin* (Dans Eden Deli Kadın) adlı romanı Ekspresyonist olarak nitelendirilmiştir, kendisi de bu tanımı kabul etmiştir.

HARDEKOPF Ferdinand (1876-1954). *Die Aktion* dergisi ve Pfemfert çevresinde toplanan bir grubun üyesiydi. Berlin sanat çevresinin bir ozanı ve üstün bir çevirmendi (özellikle Gide çevirileri ünlüdür), Zürih Dadacıları ile de ilişkileri vardı.

HATVANI Paul (1892). Viyana'da doğdu, gerçek adı Paul Hirsch'dir. Budapeşte'de daha okuldayken şiir ve makaleler yazdı; okulu bitirdikten sonra matematik öğrenimi yapmak üzere Viyana'ya yerleşti. Albert Ehrenstein, Karl Kraus ve Hermann Broch ile tanıştı. *Der Sturm, Die Aktion, Der Brenner* (Yanan Adam) gibi dergilerle ve *Die Pforte* (Kapı) (Saturn Verlag, Heidelberg, 1913) gibi çeşitli antolojilere katılmış; bir atasözü antolojisi ve denemeler yayınlamıştır (Satürn Verlag, 1913). Savaştan sonra genellikle Ekspresyonizm üstüne birçok makale yazmıştır. 1939'da Avustralya'ya göç etmiştir.

HERRMANN-NEISSE Max (1886-1941). Silezya'da doğmuş, Münih'de Almanca ve sanat tarihi eğitimi görmüştür. 1924'de Eichendorf ödülünü, 1927'de de Gerhart Hauptmann ödülünü almıştır. 1933'de İsviçre'ye göç etmiş, daha sonra Londra'ya giderek, orada ölmüştür.

HERZFELDE Wieland (1896). İsviçre'de yaşamış Alman yazar Franz Held'in oğlu ve Dadacı -fotomontajcı John Heartfield'in kardeşidir. Pfemfert'in dergisi *Die Aktion*'a katılmış, 1919'da Dadaist olmadan önce Ekspresyonist sayılmıştır. 1917'de Malik Verlag yayın kuruluşunun başyazarıydı.

HERZOG Wilhelm (1884-1960). 1911'de Kleist'ın anıtsal yaşamöyküsünün yazarı olan Herzog, her şeyden önce birkaç derginin yöneticiliğini yaparak önem kazanmıştı. *Pan* (1910-1911), *Marz* (1913), *Das Forum* (1914-1915 arasında çıktı, sonra kapatıldı ve yeniden 1918-1929 arasında çıktı) gibi genç kuşağın kendini duyurduğu dergileri sırayla kurmuş ya da yönetmiştir. Birkaç başarılı oyunun da yazarıydı (*Panama,* 1931); ama bunlar Ekspresyonist oyunlar değildir. 1929'da göç etmiş, 1947'de Münih'e dönmüş ve orada ölmüştür.

HILLER Kurt (1885-1972). Berlin'de doğmuş, hukuk ve edebiyat öğrenimi yapmıştır. Ekspresyonist akımın eylemci kanadını temsil eder. Makaleleri ile çok önemli bir rol oynamıştır. Belirli bir tür edebiyatı tanımlamak için Ekspresyonist terimini ilk kez Hiller kullanmıştır. Şiirlerin okunduğu Ekspresyonist gece kulüplerinin kurucusu da Hiller'dir. *Das Ziel* (Erek) adlı yıllığı da yayınlamıştır. Birinci Dünya Savaşından sonra, siyasal yaşama girmiş ve sol kanadı eylemsiz savunmuştur. 1933-1934 arasında Naziler tarafından tutuklanmıştır. Serbest kalınca göç etmiştir. 1938'den 1946'ya değin Londra'da yaşamış, 1955'de Almanya'ya dönmüştür.

HOY Senna (1884-1914). Gerçek adı Johannes Holzmann'dır. İlkokul öğretmenliğinden sonra, yüzyılın başında Rusya'yı gezmiş bir anarşisttir. 1904-1905'de *Kampf* (Kavga) dergisini yayınlamıştır. Yine bir anarşist olan Erich Mühsam ile birleşerek *Der Weckruf* (Uyandırma Çağrısı) adlı başka bir dergi çıkarmıştır. Rusya'da tutuklanmış ve 23 Nisan 1914'de hapisteyken ölmüştür. Elsa Lasker-Schüler onun adına bir dizi şiir sunmuştur. Wieland Herzfelde de ondan söz eder. Geride birkaç kısa öykü, şiirler ve az sayıda makale bırakmıştır.

KERSTEN Hugo (1894-1919). Pfemfert'e yakından bağlı olarak *Die Aktion, Revolution* ve *Der Mistral*'de makaleler yazmıştır. Emil Szittya ve Walter Serner ile dost olarak, Birinci Dünya Savaşının başlangıcını onlarla birlikte İsviçre'de geçirmiştir. 1917'de Berlin'e dönmüştür. Bir film çekerken zehirlenerek ölmüştür.

KOFFKA Friedrich (1888-1951). İki Ekspresyonist oyunuyla tanınır: *Kain,* 9 Haziran 1918'de Berlin'de Genç Alman Tiyatrosu tarafından oynanmıştır; *Herr Oluf* ise 1920'de Düsseldorf'da sahneye konmuştur. 1939'da İngiltere'ye göç etmiş ve orada ölmüştür.

KRAUS Karl (1874-1936). Avusturya'lı gazeteci ve yazardır. 1899'dan 1936'ya kadar çıkan *Fackel* (Meşale) adlı dergisiyle tanınır. Ekspresyonist sayılan *Die letzten Tage der Menscheit* (İnsanlığın Son Günleri) adlı bir oyunun da yazarıdır.

KURTZ Rudolf (1884-1960). Berlin'de doğmuştur. İlk yapıtlarını on dokuz yaşında yayınlamıştır. 1913'den başlayarak sinema alanında etkin

olmuştur. 1926'da *Ekspresyonizm ve Film* adlı yapıtı çıkmış, 1930'larda güldürü yazmağa başlamıştır.

LAUTENSACK Heinrich (1881-1953). Berlin'de teknik okulu bitirdikten sonra, kabare tiyatrosuyla ilgilenmeye başladı. 1907'den sonra tiyatro oyunları ve film kurguları yazdı. *Bücherei maiandros*'un yayın yönetmenliğini de yapıyordu. 1914-1917 arasında savaşa katıldı ve 1918'de aklını yitirdi. Tüm yapıtları 1966 yılında *Das verstörte Fest* (Ara verilen şölen)'de toplandı.

LEONHARD Rudolf (1889-1953). Hukuk eğitimi yaptı. Savaşa çağrıldı ve yaralandı. Tanık olduğu korkunçluklar konusunda Karl Liebknecht' in görüşlerini paylaşıyordu. Spartakist devrime katıldı. 1927'de Fransa'ya göç etti, orada 1933 yı, lına değin anti-faşist eylemde bulundu. Fransa yeraltı örgütüne bile girdi. Savaştan sonra Berlin'e döndü ve orada öldü. Her alanda etkinliği vardı; ama özellikle tiyatro alanında ve 1917 -1920 arasında Ekspresyonizmin yayılmasında çok önemliydi. Ekspresyonizm ve savaş sonrası sol kanat yazını arasındaki bağlantı onun kişiliği yoluyla izlenebilir.

LEYBOLD Hans (1894-1914). Hamburg'da doğdu, Münih'de eğitim gördü ve Hugo Ball ile dost oldu. *Revolution* (Devrim) adlı derginin yayın yönetmenliğini yaptı. Aynı zamanda ozan olan Leybold, Birinci Dünya Savaşı başında öldü.

LOTZ Ernst Wilhelm (1890-1914). Kulm'da doğdu. 1907'de burada bir şiir antolojisi yayınladı. Çok tanınmış olmamasına karşın, özellikle devrimci ve özgün imgelerle yüklü olan şiirinin tonu bakımından Ekspresyonist ozanların en önemlilerinden sayılır. Birinci Dünya Savaşında Aisne' de ölmüştür.

MARINETTI Filippo Tommaso (1876-1944). Mısır'da İskenderiye'de doğdu, babası orada mali danışmandı. Fransız Jesuit'lerinin yönettiği bir kolejde okudu, bu nedenle her şeyden önce Fransız kültürü almıştı. 1894'de Paris'de öğrenimini sürdürdü. Daha sonra Pavia ve Cenova'da hukuk okuyarak 1899'da doktara tezini verdi. 1905' de *Poesia* (Şiirler) dergisini kurdu, 1909'da da *Figaro* dergisinde Fütürizm bildirisini yayınladı. Bundan sonra bu akımın yayılmasıyla uğraştı. Faşizm ile sıkı siyasal ilişkileri de ilgi çeker. 1929' da Mussolini'nin kurduğu İtalyan Akademisi'ne girdi. 1935'de gönüllü olarak savaşa katıldı ve Habeşistan'da savaştı ve "savaşın fütürist estetiği" adlı bir bildiri yayınladı. 1942'de yine İtalyan ordusunun tank albayı olarak Rusya cephesinde savaşa katıldı.

MASEREEL Frans (1889-1972). Batı Flanders' de Blakenberg'de doğan Belçika'lı Frans Masereel önce akademiye gittiği Ghent'de yaşadı; daha sonra birçok ülkeyi gezdi ve Birinci Dünya Savaşı boyunca kaldığı İsviçre'ye yerleşti. Savaş onun yapıtlarını kesin bir biçimde etkiledi: çeşitli eylemsiz ama toplumsal bilinçli dergilerde çıkan desenleri ve tahta baskıları haksızlık ve yoksulluğa karşı tepkilerini yansıtır. Toplumsal bir görev bilinçi gösteren kitapları da resimlemiştir: Barbusse ve Andreas Latzko'nun savaş konusundaki kitapları ya da Romain Rolland ve Charles Vildrac'ın kitapları gibi. 1918'den sonra Paris'e yerleşti; ama Rusya ve Orta Avrupa'ya geziler yaptı.

1940'da Alman orduları Paris'e yaklaştığında, o da Paris'i yürüyerek terketti ve yolda çok sayıda desen yaptı. Bunlar *June* (Haziran) *1940* adı altında bir kitapta yayınlandı. Fransa'nın işgali sırasında Avignon'da Papalık Sarayı'nda kendisine bir çalışma yeri verildi. Savaştan sonra Saarbrucken'de grafik sanatlar dersi verdi ve daha sonra Niş'e yerleşti. Masereel'i dışavurumcu olarak sınıflandırmak güçtür. Daha çok Käthe Kollwitz ve George Grosz gibi toplumsal eleştiri getiren sanatçılarla bir tutulur; ancak insanın ulaşmak istediği erekleri yıkan bir topluma karşı çıkışlarını paylaştığı Alman Ekspresyonistlerine de benzetilmiştir.

MIERENDORF Carl (1897-1943). *Das Tribunal* (Tribün) adlı siyasal, yazınsal bir dergide çalıştığı Darmstadt'da Ekspresyonist çevrelerde etkindi. 1930'da sosyal demokratların adayıydı. 1933'de girdiği temerküz kampından 1938'de çıktı ve Fransa'da Naziler'e karşı yeraltı direnişine girdi. Bir hava saldırısında öldü.

OEHRING Richard (1889-1940). Düsseldorf'da doğdu. Dadaist öncesi bir dergi olan *Die freie Strasse'de* (Özgür Yol) yardımcı yayın yönetmenliği yaptı. *Die Aktion*'da şiirleri çıktı. 1933'de Hollanda'ya göç etti; 1942'de Naziler'den kurtulmak için kendini öldürdü.

OTTEN Karl (1889-1963). Aix-la-Chapelle'de doğdu. Münih, Bonn ve Strasbourg'da eğitim gördü. Erich Mühsam, Heinrich Mann, Carl Sternheim ile dost olarak onlar gibi Birinci Dünya Savaşının soykırımına karşı bir tavır takındı; barış için eyleme girdi. 1919'dan sonra Viyana'

ya yerleşti. 1924-1933 arasında yine Berlin'de romanlar ve oyunlar yayınladı. 1933'de önce İspanya'ya sonra da İngiltere'ye göç etti. 1958'de İsviçre'ye yerleşti ve orada öldü. Savaştan sonra Ekspresyonizmin yeniden canlanışında önemli rol oynadı: Ekspresyonist ozanlar tarafından yazılmış çeşitli antolojiler ve oyunlar yayınladı.

PFEMFERT Franz (1879-1954). Lötzen'de (Doğu Prusya) doğdu; çocukluğunu Berlin'de geçirdi ve 1904'de gazeteci oldu. *Die Aktion*'un yayın yönetmeniydi ve derginin ilk sayısını 20 Şubat 1911'de çıkardı. Bu dergiye dayanarak kendi yayınevini de kurdu. Daha başlangıçta siyasal eylemlere katıldı. 1918-1919 arasında Spartakistleri, sonra anarşist sendikacıları, Komünist İşçi Partisi'ni (KAPD) ve daha sonra da Troçkistleri destekledi. 1933'de Çekoslovakya'ya, sonra Fransa'ya daha sonra da ABD'ye göç etti. Orada fotoğrafçı olarak yaşamını sürdürdü, 1954'de öldü.

PINTHUS Kurt (1886-1975). Ekspresyonist kuşağın en keskin zekâlı eleştirmenlerinden biriydi. Tiyatro eleştirmeniydi, sinemanın büyüsü altına girmişti. Rowohlt ve Kurt Wolff'da düzeltmenlik yaptı. Bugün klasik olduğu söylenen bir yapıt bırakmıştır: *Menschheitsdämmerung* (İnsanlığın Şafağı) adlı şiir antolojisi. 1933'de Amerika'ya göç etti. Savaştan sonra Almanya'ya döndüğünde Neckar kıyısındaki Marbach'da yerleşti ve orada öldü.

PISCATOR Erwin (1893-1966). Bir tiyatro adamıydı ve adı genellikle Ekspresyonizmle ilişkili olmamıştır. Buna karşılık ilk şiirleri *Die Aktion*da çıktı. Yapımcı olarak çıkışları Ekspresyonizm ortamı dışında zorlukla anlaşılır. 1919'da Wieland Herzfelde ve John Heartfield gibi Alman Komünist Partisine girdi. 1934'de göç etti ve 1951'de yeniden Almanya'ya döndü.

RICHTER Hans (1888-1976). Ressamdır. 1914'den önce *Die Aktion* ve *Der Sturm*a katıldı ve 1918-1919'da Dadaist oldu. Deneysel filmleri ve sinema üstüne yazılarıyla önem kazanmıştır.

RUEST Anselm (1878-1943). Yazar ve eleştirmendir. Kuzini Mynona gibi o da felsefe kitapları yazmıştır. Max Stirner geleneğinde bir anarşistti ve *Der Einzige* (Sonsuz Adam) adlı dergiyi yönetti. 1933'de Fransa'ya göç etti ve Carpentras'da öldü.

SCHEERBART Paul (1863-1915). Ekspresyonistler, bu son derece özgün ve üstün düşgüçlü yazarın değerini bildiler. Düş, düşlem ve gülmeceye verediği yer dolayısıyla Ekspresyonizmin öncü bir habercisi sayılıyordu. Almanya'da kurgu-bilim türündeki romanın da yaratıcılarından birisiydi. Ernst Rowohlt yayınevini Scheerbart ile birlikte kurmuştu

SCHREYER Lothar (1886-1966). Dresden'de doğdu, Heidelberg, Berlin ve Leipzig'de hukuk okudu. 1910'da doktorasını verdi ve kendini tiyatroya adadı. 1917-1920 arasında Berlin'de *Sturbühne*yi yönetti. 1921'de kendisinden *Bauhaus*'da ders vermesi istendi ve 1923'e değin orada kaldı. 1928'den sonra Hamburg'da yazar ve ressam olarak yaşadı.

SERNER Walter (1889-?). Karlsbad'da doğdu. Viyana ve Greifswald'da hukuk okudu. Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'ye göç etti. 1915-1916'da *Sirius* adlı dergiyi yönetti, 1919'da da Tristan Tzara ve Otto Flake ile *Der Zeltweg* adlı Dadaist dergiyi çıkarttı. Arkasında şaşırtıcı romanlar ve erotik dedektif öyküleri bıraktı. 1927'den sonra izi bulunmadı.

STEPHAN Rudl (1887-1915). Frankfurt ve Münih'de 1905-1908 arasında müzik eğitimi gördü. Daha sonra besteci olarak Münih'de yaşadı. 1914'de savaşa katıldı. Cephede öldü. Sanata dönemin müzik severleri arasında ilgi uyandıran senfoniler yazmakla başlamıştı. *Die Ersten Menschen* (İlk İnsanlar) adlı Ekspresyonist sayılan bir opera da yazdı. Bu opera büyük bir müzik yeteneğinin varlığını göstermektedir.

SZITTYA Emil (1886-1964). Budapeşte'de doğdu, 1906'da Paris'e yerleşti. 1909'da Cendrars ile dost olarak Ekspresyonist bir başlığı olan *Yeni Adam* adlı dergiyi yayınladı. 1914-1918 arasında Zürih'de öncü grupların üyeleriyle sıkı ilişkiler kurdu ve onlar hakkında çok yararlı tanıtıcı yazılar ve anılar yazdı: *Das Kuriositten-Kabinett*, 1923. *Der Mistral* dergisi yardımcı yayın yönetmeniydi. Fransızca romanlar, sanat kitapları yazdı. *Picasso Hakkında Notlar* (1945), *Marquet Dünyayı Geziyor* (1948), *Soutine ve Dönemi* (1958).

VOGELER Heinrich (1872-1942). Ünlü bir Art Nouveau ressamıydı, 1918'de siyasete atıldı. William II'ye barış çağırısında bulunan bir mektup yazınca tutuklandı. 1919'da işçiler konseyi üyesi olarak, Bremen yakınlarındaki arazisinde *Barkenhof Komünü* adlı bir ortak yaşam köyü kurdu. Ekspresyonizmden anarşizme ve komünizme kaydı. 1931'de SSCB'ye gitti ve orada öldü.

WALDEN Herwarth (1878-1941). Berlin'de doğdu, gerçek adı GeorgLevin'dir. 1901'de Else Lasker-Schüler ile evlendi, daha sonra boşandı. Başlangıçta yeni edebiyatın ve tüm modern sanat akımlarının yayılmasında öncülük etti. 1909'da *Der Sturm*u kurdu. Kurnaz bir resim aracısı sayılıyordu; çünkü sergilediği resimlerin satışından belli bir yüzde alıyordu. Ancak yetenekleri bulup çıkarmakta çok usta ve bu konuda Almanya'da kesin bir etkinliği olduğunu kabul etmek gerekir. Eğer onun bu etkinliği olmasaydı, modern sanatın bu denli vurucu gücü olmayacaktı. 1929'da daha önce siyasete hiçbir ilgi göstermemiş olan Walden, Faşizmin güç kazanmasına tepki göstererek, Komünist partiye yakınlaştı. 1932'de SSCB'ye göç etmeye karar verdi. Moskova'ya gitti ve Modern Diller Enstitüsü'nde öğretmenliğe başladı. 1933'den sonra Naziler'den kaçanların dergileri olan *Das Wort* ve *Die Internationale Literatür* adlı dergilerle işbirliği yaptı. 1941'de muhtemelen bir Sovyet kampına sürgün kurbanı olarak Saratov'da ortadan yokoldu.

WEBER Carl Maria (1890-1953). Ozan ve öğretmendi. Bir şiir antolojisi vardır; ayrıca Kurt Hiller'in yayını olan *Das Ziel*de çalışmıştır.

WEILL Kurt (1900-1950). Berlin Yüksek Müzik Okulu'nda eğitim gördü ve 1921-1924 arasında Ferruccio Busoni yönetiminde müzik besteleri üzerine çalıştı. Önceleri koro ve orkestra için yazdığı parçalarla ün yaptı; 1925'den sonra operaya döndü. 1928'de Georg Kaiser'in librettosuna dayanan "Der Zar läst sich photographieren" (Çar Fotoğrafını Çektiriyor) ve Brecht'in sözlerini yazdığı *Üç Kuruşluk Opera* (Dreigroschen Oper)'yı üretti. Brecht gibi, müziği geniş bir siyasal erek için kullandı. Amacının müzikle eğlendirmek, büyülemek ve bir düşü beslemek olmadığını, dinleyicinin düşünmesini istediğini açıkladı. 1933'de Almanya'dan ayrıldı. 1935'de New York'a yerleşti ve Birleşik Amerika'da öldü.

Opera ve *Mahagonny* oldukça yanıltıcı bir anlamda Ekspresyonist olarak tanımlanmıştır. Öte yandan Kurt Weill'ın bir müzik eleştirmeni olduğu ve yazılarında modern müzik bestecilerini ve bunların arasında Ekspresyonistleri yükseltmek istediği de sık sık unutulmaktadır. Schönberg'i ve Busoni'yi saygıyla anarak (Alman Radyosu, 17.6.1926) onları "Avrupa'da yeni müzik yaşamının akıllı ve sağgörülü önderleri" olarak gördüğünü belirtmiştir.

WOLF Friedrich (1888-1953). Tıp okuduktan ve Birinci Dünya Savaşına doktor olarak katıldıktan sonra, 1918-1919 arasındaki devrimci olaylara katıldı. Dresden'de İşçiler ve Askerler Konseyi'nin önemli bir üyesiydi ve Conrad Felixmüller ile birlikte Ekspresyonistlerin etkinliklerini örgütledi. Anarşizm ve gençlik akımlarının etkisinde kalarak komünizme yönelen bir gelişim gösterdi. 1927'de komünist partiye girdi. *Das bist du,* 1919 (Bu Sensin), *Die Schwarze Sonne* (Kara Güneş, 1921), dışavurumculuğa girer. Ekspresyonizm için kuramsal programlar da yapmıştır. Daha sonra davaya bağlı gerçekçi tiyatronun temsilcisi oldu (*Professör Mamlock,* 1935, Nazi antisemitizmine karşı ünlü oyunu). 1933'de göçmen oldu ve 1951'de Doğu Berlin'e yerleşti.

WOLFENSTEIN Alfred (1888-1945). Halle'de doğdu, ailesinin kısa bir süre sonra yerleştiği Berlin'de eğitim gördü. 1916-1922 arasında Münih'de yaşadı. Ozan, eleştirmen ve *Die Erhebung* yayınlarının yöneticisi olarak Ekspresyonizmin baş temsilcilerinden birisiydi. Nazi Almanya'sından göç etti. Paris ve Güney Fransa'da saklanmaya çalıştı. Paris'in kurtuluşundan sonra bir otelde hasta olarak bulundu, Rothschild hastanesine kaldırıldı, ağır bir ruhsal bozukluk sonucu 22 Haziran 1945'de kendini öldürdü.

WOLFF Kurt (1887-1963). Claire Goll, Wolff'u anılarında (*Following the Wind,* 1976) şöyle tanımlar: "Kurt Wolff aramızda önderdi. Almanya'nın en zengin güçlerinden I. G. Farben-Merk'in kalıtçısı ile evlenmiş genç bir adamdı. Az rastlanır keskin bir anlayış ve her zaman uyanık bir ilgi gibi yeteneklerle donatılmış olan Wolff, Ekspresyonist yeni kuşağın en önemli yayın yönetmeni olmak istiyordu". Kurt Pinthus ve Franz Werfel gibi düzeltmenlerin yanında, o da Ekspresyonist yazının yayıncılarından biriydi. *Der Jüngste Tag* (Kıyamet Günü) adlı yapıtı özellikle ünlüdür. Kurt Wolff 1931'de önce Fransa'ya, sonra İtalya'ya, daha sonra da yeni bir yayınevi kurduğu ABD'ye gitti. Savaştan sonra Avrupa'ya döndüğünde, İsviçre'ye yerleşti. 1963'de Ludwigsburg'da bir kaza sonucunda öldü.

ZECH Paul (1881-1946). Batı Prusya'da Briesen'de doğdu. Ruhr bölgesi, Belçika ve Fransa'da madenci olarak çalışmak üzere öğrenimini yarıda kesti. Daha sonra Berlin'de gazeteci ve kütüphaneci olarak çalıştı. *Das neue Pathos* (Yeni Duygular) adlı Ekspresyonist derginin yayın yönetmenlerinden biriydi. 1933'de Naziler tarafından tutuklandı. Kurtulunca, 1937'de Güney Amerika'ya gitti, burada Naziler'e karşı koyma çabasına katıldı. Buenos Aires'de öldü.

Başlıca Dergiler ve Örgütler

AKTION Die (Eylem). Franz Pfemfert, 1911' den 1932'ye değin çıkan, ama yaklaşık on yıl kadar gençliğin üstünde gerçek bir etki uyandırabilen bu yayının yönetmeniydi. 1920'den sonra genellikle siyasal bir anlam kazandı; önce küçük bir anarşist ve sendikacı grubun, daha sonra da Troçkistlerin haber dergisi durumuna düştü. Birçok yazar (özellikle Franz Jung ve Erwing Piscator) *Die Aktion*'un kendi kuşakları üstündeki --özellikle Birinci Dünya Savaşına karşı takındığı düşmanlık açısından— yoğun etkinliğini anlatmıştır. Modası geçmiş yeni-romantiklerin etkisi altında olan Johannes R. Becher (Waldemar Bonsels ve Richard Dehmel'i beğeniyordu), 1911'de *Die Aktion*'u izleyerek modern yazına giden yolu nasıl bulduğunu 1951'de anlatmıştır: "Ne biçim bir sıkıntıyla, içeri girdim, merdivenleri tırmandım, nefesimi tuttum, zili çaldım ve o güçlü Franz Pfemfert'in karşısında oturup benim için ölüm ya da kalım olacak tümceyi bekledim ve şiirimin gelecek sayıda basılacağını söylediğini duydum. *Die Aktion*'da şiirimin basıldığını gördüğümde, o zamana değin hiç girmediğim bir gerilimine girdim; hem ozan hem de devrimci olarak kabul edilmemdi bu."

BLAUE REITER Der (Mavi Binici). Bu grup 1911'de Kandinsky çevresinde toplandı: Başlangıçta Kandinsky'nin yanında Franz Marc ve August Macke de vardı. Gerçekte bu grup, Kandinsky ve Jawlensky tarafından Münih'te oluşturulmuş olan Yeni Sanatçılar Birliği (Neue Künstlervereinigung)'nin bölünmesinin bir sonucuydu. *Blaue Reiter* sergilerinden ilki 18 Aralık'ta Münih'de Tannhäuser adlı galeride açıldı. Bu ad, Kandinsky'nin Haziran 1911'de planladığı, sonbaharda hazırlıklarına giriştiği ve Mayıs 1912'de bir almanak biçiminde gün ışığına çıkardığı bir yayın tasarısından doğmuştur. Kandinsky'e göre bu ad Franz Marc ve Kandinsky'nin mavi rengi sevmelerinden ve birinin atı ötekinin de binicileri sevmesinden kaynaklanıyordu. *Der Blaue Reiter*'in ikinci sergisi, özellikle grafik sanatlara ayrılmıştı ve Nisan 1912'de Münih'de Goltz adlı galeride gerçekleşti. Bu arada Mart 1912'de Waldcn ve *Der Sturm* tarafından denetlenen başka bir sergi de Berlin'de açıldı. Birinci Dünya Savaşında Franz Marc ve August Macke' in ölmeleri, Kandinsky'nin de 1914'de Almanya' dan ayrılması sonucunda *Der Blaue Reiter* ortadan kalktı; halbuki ikinci bir yıllık tasarlanmış, Franz Marc da bunun önsözünü yazmıştı.

BRÜCKE Die (Köprü). Bu grup 1905'de Dresden'de kuruldu. Sorumluluğu bir mimarlık öğrencisi üstlenmişti: Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff onunla işbirliği yaptı. 1906'da Emil Nolde onlara katıldı; ama on sekiz ay sonra ayrıldı. 1906-1912 arasında Max Pechstein de bu gruptaydı ama, *Yeni Sezession*'a geçti. En son olarak 1910'da Otto Müeller onlara katıldı. Bu sanatçıların çoğu Dresden'i bırakıp Berlin'e gidince topluluk bozuldu. Bu 1912'deki durumdu, 1913'de bu grup tümüyle dağıldı. Resim tarihinde ilk kez ya da hemen hemen ilk kez, çalışma ve ülkü birliği içinde bir topluluk kurulmuştu. Bu durum daha sonra savundukları yeni insanlık için bir örnektir. Ekspresyonistler, kendi aralarında yeni ilişkiler yaratmışlardı, atölyeler malzemeleri paylaşmış, birlikte çalışmış ve yapıtların parasal açıdan geçerliliğini ve satışını güvence altına almaya çabalamışlardı.

BÜCHEREI MAIANDROS Die (Maiandros Kitaplığı). Berlin'de her iki ayda bir çıkan bu dergiyi, Alfred Richard Mayer yönetiyordu. 1912' den 1914'de kadar yaşayabildi. Aşağıdaki kişiler bu dergiye katkıda bulunmuştur: Apollinaire, Gottfried Benn, Oskar Kanehl, Rudolf Leonhard, Alfred Lichtenstein, Paul Zech. Dergide Max Beckmann, Ludwig Meidner, Arthur Segal'in resimleri de vardı.

EINZIGE Der (Eşsiz). Bu dergi, Anselm Ruest ve Mynona sorumluluğunda 1919-1921 arasında çıktı. Arthur Segal, Hugo Kersten, Rudolf Leonhard, Walter Mehring ve Albert Ehrenstein gibi Ekspresyonistler katkıda bulundu. Esin kaynağı anarşizm olan dergi, daha sonra "Bireyciler Birliği"nin dergisi olan *İch* (Ben) ile birleşti.

ERDE Die (Yeryüzü). *Die Aktion* gibi yazınsal -siyasal bir dergiydi; on beş günde bir çıkıyordu. Walther Rillo tarafından önce Breslau'da daha sonra da Berlin'de çıkarıldı. Derginin yaşamı uzun sürmedi (1919-1920). Dergiye katılanlar: Johannes R. Becher, Otto Flake, Otto Freundlich, Yvan Goll, Oskar Marie Graf, Wieland Herzfelde, Kurt Hiller, Klabund'dur.

ERHEBUNG Die (Yükselim). Alfred Wolfenstein tarafından yönetilen yıllık bir yayındı ve eylemci olarak nitelendirilen akımların bir bölümünü biraraya getirmekteydi. Yalnız iki yıl çıktı (1919 ve 1920). Tüm dallarda yayın yapılıyordu (şiir, tiyatro, roman, romanlardan özetler, makaleler). Bu dergiye katılanlar arasında Paul Adler, Johannes R. Becher, Ernst Bloch, Arnolt Bronnen, Alfred Döblin, Kurt Hiller, Paul Kornfeld, Kurt Pinthus, Ernst Toller, Fritz von Unruh, Carl Maria Weber, Franz Werfel vardı.

FORUM Das (Forum). 1914-1929 arasında Wilhelm Herzog tarafından yayınlanmış olan siyasal -yazınsal bir dergidir. Birinci Dünya Savaşı süresinde eylemsizliği savunduğu gerekçesiyle yasaklandı. 1918 Ekim'inde yeniden yayınlandı (Wilhelm Herzog'un sansür sorunlarıyla ilgili yazısıyla). Başlangıçta (1919-1920) Barbusse'nin durumunu ve Clarté akımını savunuyordu. Paul Adler, Yvan Goll, Georg Kaiser, Heinrich Mann, Franz Werfel, Stefan Zweig bu dergiye katılan kişilerdir.

GEGNER Der (Karşıt). 1919'da Karl Otten ve Julian Gumperz tarafından yönetilen bu dergide daha sonra Karl Otten yerine 1922'ye kadar Wieland Herzfelde çalıştı. Siyasal-yazınsal bu dergide John Dos Passos, Oskar Maria Graf, George Grosz, Raoul Hausmann, Erwin Piscator, Troçki'nin yazıları yayınlandı.

GRUPPE 1919 (Grup 1919). Kasım 1918 devrimiyle Almanya'da gelişip büyüyen birçok gruptan birisidir. Dresden'de Conrad Felixmüller, Otto Dix ve mimar Hugo Zehder tarafından ku, ruldu, bunlar daha sonra *Die Neue Schaubühne* (Yeni Sahne) adlı tiyatro dergisini de çıkardılar.

HOHE UFER Das (Yüksek Kıyı). Dresden'de Hans Kaiser tarafından iki yıl boyunca (1919 ve 1920) yayınlanan bir dergidir. Kasimir Edschmid, Klabund, Friedich Schnack, Franz Werfel bu dergiye katılmışlardı. Dergideki resimler arasında Lyonel Feininger ve Kurt Schwitters'in imzalarına rastlanır.

JUNGE DEUTSCHLAND Das (Genç Almanya). Max Reinhardt, Berlin'de Alman Tiyatrosu'na bu ad altında bir deneysel tiyatro ekledi. Aynı çevrenin çıkardığı aylık tiyatro haberleri dergisinin adı da buydu. Dergi 1918-1920 arasında üç yıl çıkarıldı. Max Brod, Alfred Döblin, Leonhard Frank, Reinhard Goering, Yvan Goll, Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Paul Kornfeld, Fritz von Unruh bu dergiye katılan kişilerdir.

KUNSTBLATT Das (Sanat Sayfası). Paul Westheim tarafından yönetilen bu sanat dergisi, okuyuculara sunduğu geniş bir çevreyi kapsayan modern ressamlar arasında Ekspresyonistlere de bir yer ayırmıştı. 1921'de Yvan Goll *Esprit Nouveau*'da yeni Alman dergilerini tanıtırken, *Kunstblatt* için şöyle yazıyordu: "Avrupa'da rakibi olmayan bir dergi. Her sayıda Picasso'dan Kokoschka'ya günümüzün genç ustalarının bir dizi tıpkıbasımları var. *Kunstblatt*'ın aracılığıyla Almanlar Paris'de ne olup bittiğini biliyorlar".

MENSCHEN (İnsanlar). Bu aylık dergi, Dresden'de Heinar Schilling tarafından yayınlanıyordu. Özellikle Aydın İşçiler Konseyi'nin (Rat der Geistigen Arbeiter) açık oturumlarıyla ilgili makaleleri basıyordu. 1920 Eylül'ünde Heinar Schilling ve Walter Hasenclever tarafından yönetilmeye başlanan dergi, siyaset dışı kaldığını ilân etti. Bundan sonra *Clarté* akımını destekledi (Yvan Goll bu dergiyi *Clarté*'ye kardeş dergi yaptı) ve Mayıs 1921'de Barbusse'nin başvurusunu bastı. Bundan kısa bir süre sonra yayınını kesti.

NEUE KUNST Die (Yeni Sanat). 1913-1914 arasında, her iki ayda bir çıkarıldı. Yayın yönetmeni Heinrich Bachmair, yardımcıları Johannes R. Becher ve Karl Otten'di. Dergiye katılanlar arasında Hugo Ball, Adolf Behne, Gottfried Benn, Ernst Blass, Max Brod, Leonhard Frank, Walter Hasenclever, Alfred Wolfenstein, Paul Zech gibi kişiler vardı.

NEUE PATHOS Das (Yeni Duygular). 1913-1914 arasında bu başlık altında, özellikle Ludwig Meidner ve Paul Zech tarafından yönetildikten sonra, 1914-1919 arasında adı *Jahrbuch der Zeitschrift 'Das Neue Pathos'* (Yeni Duygular dergisinin yıllığı) olarak değiştirilerek yayınlandı. İçindeki resimlerde Raoul Hausmann, Erich Heckel, Ludwig Meidner, Karl Schmidt-Rottluf gibi sanatçıların imzalarına rastlanır.

NEUE SCHAUBÜHNE Die (Yeni Sahne). Tiyatroya adanmış bu aylık dergi, Hugo Zehder ve Heinar Schilling tarafından kurulmuş olup, 1919 -1925 arasında yayınlanmıştır. Metinleri ve resimleri açısından (özellikle sahne dekor fotoğrafları) Ekspresyonizm konusunda özgün bir belgedir. İçinde önemli Ekspresyonist yazarlar (örneğin Walter Hasenclever, Carl Hauptmann,

Rudolf Leonhard) tarafından yazılmış tiyatro incelemeleri ve kuramsal makalelera vardı.

NOVEMBERGRUPPE (Kasım Grubu). 1918'de Cumhuriyetin ilânında ve Kasım devrimi denilen olay sırasında kurulmuştur; adı da buradan gelir. Sanatın tüm dallarından gelen sanatçılar arasında Ekspresyonistler çoğunluktaydı. İlk genel kurul 1918'de Berlin'de toplandı. Özellikle Walter Gropius, Bruno Taut, Heinrich Campendonk, Rudolf Belling toplantıya katılan kişiler arasındaydı. Bu grubun girişimiyle 1919'da Sanat için Çalışma Konseyi kuruldu. Sanatın toplumdaki yerini soran bir anketin yanıtlarını toplayan bir broşür yayınlandı (Berlin Sanat için Çalışma Konseyi'nin yanıtı: Evet). Birçok sergi de düzenlendi. Başlangıçta devrimci olan Kasım Grubu, giderek itici gücünü yitirdi ve Weimar Cumhuriyeti yönetiminde özelliği olmayan bir grup durumuna düştü.

REVOLUTION (Devrim). Hans Leybold ve Hugo Ball tarafından yönetilen, iki ayda bir çıkan bu dergi, bir yıl sürdü (1913). Hugo Ball tarafından daha sonra Zürich'de Dadaizm olarak adlandırılacak akım, bu derginin özünde saklanmıştı.

REVOLUTIONÄR Der (Devrimci). Moritz Lederer yönetiminde bu dergi 1919-1923 arasında yayınlandı. Hugo Ball, Leonhard Frank, Klabund, Heinrich Mann, Erich Mühsam'ın yazılarına yer verdi.

STURM Der (Fırtına). Almanya'da yalnız Ekspresyonistleri değil, tüm yazınsal ve sanatsal akımları yayınlayan bu dergi, Herwath Walden tarafından 1910'da kuruldu ve 1932'ye değin yayınlandı. Berlin'de bu dergiye bir galeri eklendi. 1914'den önce bu galeride modern sanatın en ünlü sergileri düzenlendi (Mart 1912'de *Der Blaue Reiter*, 12 Nisan-31 Mayıs 1912'de İtalyan Fütüristleri). 1918 sonbaharında Lothar Schreyer ve Rudolf Blumner çevresinde bir okul da kuruldu: *Sturmbühne* (Fırtına Sahnesi). Bunun bir kolu da Hamburg'daydı: *Kampfbühne* (Savaş Sahnesi).

TRIBUNAL Das (Tribün). Carl Mierendorff tarafından 1919'dan 1924'e değin Darmstadt'da çıkarıldı. Siyasal-yazınsal bir dergiydi. Aydınlar arasında toplantı yapılmasını savunarak, Fransa ile Almanya arasında bir uzlaşmayı sağlamak üzere bir uğraşa girdi. Bu dergiye katılanlar arasında Kasimir Edschmid, Yvan Goll, Kurt Hiller, Wilhelm Michel, Paul Zech, Carl Zuckmayer vardı. Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Frans Masereel, Ludwig Meidner'in resimleri basılmıştı.

WEISSEN BLATTER Die (Ak Sayfalar). Önce 1913-1921 arasında Leipzig'de, sonra Nisan 1916' dan başlayarak René Schickele yönetiminde Bern'de basılmış bir dergidir. Yazı kurulundaki kişilerin düzeyinden dolayı en önemli Ekspresyonist yayın sayılmaktadır. Birinci Dünya Savaşında savaşa karşı eylemsizlik tutumuna girdi ve Schickele bu şiddete karşı çıkışın önderi oldu.

ZEIT-ECHO (Çağın Yankısı). Önce Münih'de, sonra 1914'den 1917'ye değin savaş sırasında Bern'de çıkarılmış dergiyi Ludwig Rubiner yönetiyordu. Yardımcıları: Johannes R. Becher, Ernst Bloch, Carl Einstein, Walter Hasenclever, Hermann Hesse, Kurt Hiller, Robert Walser, Franz Werfel'di.

ZIEL Das (Erek). Eylemcilik eğilimli Kurt Hiller' in düzensiz olarak çıkardığı bir dergidir. İlk sayı 1916'da George Müller basımevi tarafından, ikinci sayı 1918'de yine aynı basımevi tarafından, üçüncüsü Kurt Wolff tarafından, dördüncü ve sonuncusu yine aynı basımevi tarafından yayınlanmıştır. Bu sayılar Ekspresyonizmin ülküsel çeşitliliğini anlamak konusunda çok yardımcı olmuştur.

Dönemin Antolojileri

Der Kondor (Akbaba). Kurt Hiller'den şiirler. Richard Weissbach Basımevi, 1912.

Der Mistral (Karayel). Alfred Richard Meyer' den şiirler, Berlin, 1912.

Arkadia. Max Brod sorumluluğunda yıllık yayın. Kurt Wolff Basımevi, 1913.

Brenner Yıllığı 1915. Ludwig von Ficker'in *Der Brenner* adlı dergide 1915'de çıkan şiirlerinin antolojisi. İnnsbruck, 1915.

1914-1916. Franz Pfemfert'in kendi koleksiyonu *Die Aktionslyrik* (Devinim Şiirleri)'deki şiirleri. Berlin, 1916.

Vom Jüngsten Tag (Gençlikten). 1916'da yayınlanmış ünlü bir antoloji. Kurt Wolff Basımevi, Leipzig.

Sturm Abende (*Der Sturm* dergisinin düzenlediği geceler). Berlin'de Herwath Walden tarafından halka açık toplantılarda okunan şiirlerin antolojisi. Der Sturm Basımevi, Berlin, 1918.

Die Neue dictung (Yeni Yazın) Yıllık. Kurt Wolff Basımevi, Leipzig, 1918.

Das Jahrzehnt 1908-1918 (Yüzyıl 1908-1918). Yıllık. Erich Reiss Basımevi. 1919.

Deutsche Dichter aus Prag (Prag'da Alman Ozanlar). Oskar Werner tarafından hazırlanmış bir antoloji. Eduard Strache Basımevi, Viyana, Leipzig, 1919.

Kameradan der Menschheit (İnsanlığın Dostları). Ludwig Rubiner tarafından yayınlanan, genellikle Fransız ozanlara (Pierre Jean Jouve, Henri Guilbeaux, Marcel Martinet) ayrılmış olan bir antoloji. Gustav Kiepenheuer, Potsdam, 1919.

Die Gemeinschaft (Birlik). Dünya aydınlarının dönük noktası üstüne belgeler. Ludwig Rubiner tarafından hazırlanmış bir antoloji. Gustav Kiepenheuer Basımevi, Potsdam, 1919.

Die Erbebung (Yükselim). Yıllık bir yayın (1919 ve 1920). Alfred Wolfenstein tarafından yayınlandı. S. Fischer Basımevi, Berlin.

Der Anbrucb (Başlangıç). Otto Schneider ve Arthur E. Rutta yönetimindeki bir antoloji Roland Basımevi, Münih, 1920.

Menschheitsdäemmerung (İnsanlığın Şafağı). Kurt Pinthus tarafından hazırlanmış bir antoloji. Ernst Rowohlt Basımevi. Berlin, 1920.

Verkündigung (Açıklama). Rudolf Kayser tarafından hazırlanmış şiir antolojisi, 1921.

Terimler Sözlüğü

AKTİVİZM (Eylemcilik). Eylemciliğe dayanan bir akımdır. 1934'de Ekspresyonizmi incelemiş bir tarihçi olan Wolfgang Paulsen aktivizm ve Ekspresyonizm arasında kesin bir ayrım yapmıştır: birincisi yeni bir toplum ister, buna karşılık Ekspresyonizm yeni bir kardeşliğe ulaşmak ister. Bu ayrım bugün geçerli değildir: birlik sözcüğü her iki eğilimi birleştirmektedir. Eylemciler türdeş bir grup oluşturmuyor ve dönemin öteki eğilimlerinden tam anlamıyla ayrılamıyorlardı. Bu akım genelde Kurt Hiller'in davranışlarının izini taşıyordu; ama Rudolf Leonhard ve Alfred Wolfenstein'in 1917-1918'de çizdiği programları da kapsaması olasıdır. Weimar Cumhuriyeti döneminde eylemcilik terimi aşırı sağ ve özellikle Nazizm'e bağlanmıştır.

ATONALİTE (Tekseslilik). Tonal sistemin temel ilkelerini yadsıyan bir müzik düzenlemesi sistemidir. Schönberg'den sonra 1909'da Viyana Okulu adını (Anton von Webern, Alban Berg) almıştır. Daha sonra da on iki ton ölçüsüne yönelen bir gelişim göstermiştir.

BAUHAUS. Bu sözcüğün anlamı "Yapı Yapmak Evi"dir. 1919 Mart ayında Weimar'da eğitim ve yaratıcılık için açılmış bir okuldur. O dönemde Ekspresyonizmin yoğun etkisi altında kalmıştır. 1920 Ekim ayında öğrenci de almış; 1923'de Johannes Itten'in çıkması, yerine Moholy-Nagy'nin öğretmen olarak girmesiyle başka yönde gelişim göstermiştir. Çeşitli etkinliklerinin sonucunda, daha sonra *Bauhaus* olarak adlandırılan bir üslup geliştirmiştir: 1924 Aralık ayında dağıldıktan sonra 1926 Aralık ayında yeniden kuruldu. 1928 Nisan'ında Walter Gropius müdürlük görevinden çekildi, yerine mimar Hannes Meyer geçti. Fotoğrafçılık ve yontuculuk atölyeleri açıldı. Giderek aşağıdaki bölümler önem kazandı: mimarlık, içmimarlık, reklam, fotoğrafçılık ve dokumacılık. 1932'de son seçimlerle Naziler'in eline geçen Dessau Belediye Meclisi tarafından dağıtıldı. Mies van der Rohe tarafından Berlin'de özel okul olarak sürdürüldü; ancak 1933'de Naziler tarafından yasaklandı. Bauhaus ilkeleri Birleşik Amerika'ya göç eden, aralarında Gropius' un da bulunduğu üyeler tarafından orada da sürdürüldü. Bugün Bauhaus'un katkıları mobilya, reklam, tipografi gibi birçok alanda görülür.

KONSTRUKTİVİZM. Bu sözcük biçimsel katılık ve işlevsellikle uğraşan ve Ekim Devrimi'nden sonra Rusya'da gelişen bir sanatsal eğilimi tanımlamaktadır. Başlangıçta bu akım iki karşıt ögeden oluşuyordu: bir yanda Pevsner ve Gabo' nun eğilimi, öte yanda Tatlin'in öncü olduğu "produktivist" (üretici) eğilim. 1923'de *Lef* (Sol Sanat Cephesi) adlı dergi Sovyet konstruktivistlerin programını yayınladı. Burada önemli olan, 1920'lerde Berlin'de yaşayan Rus mimar Lissitzky'nin, *De Stijl* ve *Bauhaus* ile ilişki kurarak, Konstruktivizmi Almanya'da yaymasıdır. Lissitzky bu sözkonusu iki üslupta kendi konstruktivist ilkelerinin ögelerini bulmuştu.

Genelde Konstruktivizm, sanatta bireyciliğin sona erdiğini ve toplumsal açıdan yararlı üretime geçilmesi gerektiğini savunuyordu. *De Stijl* ve *Bauhaus*da olduğu gibi amaç sanatla teknolojiyi birleştirmekti. 1922'de Moholy-Nagy, Konstrüktivizmi teknoloji, makineleşme ve toplumculukla tanımlayarak, çağımızı ayıran özellik budur diye yazmaktadır.

DE STİJL. Başlangıçta bu ad, 1917'de Hollanda' da bir arkadaş grubunun kurduğu bir derginin adıydı. Bunların arasında Theo van Doesburg ve Piet Mondrian vardı. İlk amaç plastik sanatlarda bir canlanmayı isteyenleri biraraya getirmekti. Theo van Doesburg'un düşüncesi, sanatlarda bir bileşime varmaktı. Ancak dergiye katkıda bulunan çeşitli kişiler arasında ayrılıklar yavaş yavaş ortaya çıktı ve sonunda dergi, Konstrüktivizm ve işlevselliğe yönelen van Doesburg'un bir aracı oldu. *De Stijl*'de gelişen kuramlar işte bu yoldan derginin kısıtlamaları dışına taşarak, özellikle mimarlığı etkileyen sanatsal bir akımın doğmasına neden oldular.

ON İKİ TON ISKALASI. Modern müzikte Schönberg tarafından 1923'de bulunan bir tek-

niktir. Kromatik ölçüde on iki ses içeren dizilerin kullanılmasına dayanır. Hiçbir nota ötekinden daha önemli değildir.

FANKSİYONALİZM (İşlevsellik). 19. yüzyıldan başlayarak, özellikle mimarlık alanında gelişen bir eğilimdir. Sanat ve sanayi arasındaki yeni ilişkileri çizerken, bir nesnenin biçiminin, o nesnenin dolduracağı işleve uyması ilkesine dayanır.

ICH-DRAMATİK. Ekspresyonist tiyatronun bir bakış açısını tanımlayan bir terimdir. Bireyin izlediği yolu simgeler. Örneğin Hasenclever'in *Der Sohn* (Oğul), Sorge'nin *Der Bettler* (Dilenci) adlı oyunları. Bunlar tümüyle bireyin kendisi çevresinde gelişmiş oyunlardır. Ana sorun odaktaki kahraman, onun iç dünyası ve dış dünyaya olan karşıtlığıdır.

KAMMERSPİELE (Oda Tiyatrosu). Geleneksel tiyatro tekniklerini kullanmayan, oda tiyatrosu da denilebilecek bir tür tiyatroyu tanımlayan bir terimdir. Bu terimi, Strindberg bu yeni içten tiyatro türüne oda müziğinde karşılık bularak getirmiştir. Strindberg söz seçimi ve üslubun (diksiyon) önemine değinmiş "Bir oyunun karanlıkta oynandığını varsayalım, sözcükler açık -seçik konuşuldukça, oyunun zevkine varılabilir" demiştir. Strindberg'in bu örneğini kullanan Max Reinhardt, 1906'da Berlin'de, kendisi tarafından 1905'de satın alınmış olan Deutsches Theater (Alman Tiyatrosu)'e bağlı deneysel bir tiyatro kurdu ve buna *Kammerspiele* adını verdi.

YENİ NESNELCİLİK (Neue Sachlichkeit). Ekspresyonizmden sonra gelen sanatsal-yazınsal bir eğilimdir. Almanya'da 1924-1932 arasında varlık sürdürmüştür. Resimde düzene dönüş, yeni doğalcılık, yazında da ipucu ve belgeyi öngören bir tutumu simgeler.

PATHOS (Duygulanım). Antik sanatta bu terim güçlü bir duygusallık uyandıran karakterler için kullanılıyordu. Daha sonra küçültücü bir anlamda, aşırı duygusallığı açıklayan üslubu tanımlamaya başladı. Ekspresyonistler, bu sözcüğü çok sık kullanmışlar ve dahası 'yeni pathos' bile demişlerdir. Burada küçültücü anlam yadsınmıştır. Bu terim artık yüksek nitelikli bir duygusallığın gerçek olduğu düşünülen duyguların karşılığıdır. Ancak Ekspresyonizmi eleştirenler bu sözcüğü daha çok dua niteliği taşıyan, tumturaklı sözlerle dolu bir Ekspresyonist şiir üslubu için kullanmışlardır.

RAYONİZM (Işıncılık). 1911-1912 yıllarında Rus ressam Larionov tarafından kurulmuş bir akımdır. 1913'de yayınladığı bildiride, rayonist tekniğe göre tualin dördüncü boyutun varlığını belirtmesi, bunun için de ressamın rengin tüm ışık çizgilerinin göstermesi koşulunu getirmiştir.

SPRECHGESANG (Konuşulan Şarkı). Schönberg *Gurre-Lieder* (Fahişe Şarkıları)lerde kullanılan yeni bir koro tekniğidir. René Leibowitz'e göre bunun özgünlüğü, müziksel yapının şiddetini bozmadan dramatik bir gerilim yaratılmasıdır. Ayrıca bu besteciye tiyatro ve müzik arasındaki geleneksel karşıtlığın ötesine varmayı sağlamaktadır.

STATİONENDRAMA. Kelime anlamı ile durmakta olan tiyatro oyunu anlamına gelir. Ancak bu kavram, Haz. İsa'nın Çarmıha Gerilişinin çeşitli aşamalarını dramatik bir yapı içinde gösterme anlamına gelir. Bu teknik, özellikle Strindberg tarafından *Şam Yolu*'nda kullanılmıştır. Buradaki oyunun merkezindeki kişilik, bu seyyahat sırasında gelişen karmasının çözümünü bu yöntemle gerçekleştirir.

STURM UND DRANG (Fırtına ve Atılım). Adını Klinger'in bir oyunundan (1777) almış olan bir edebiyat akımı. Aydınlanma dönemi akılcılığına tepki göstermiş olan, yaklaşık 1750 yılından sonraki Alman yazarları kuşağını simgeler. Bu yazarlar Rousseau'nun etkisiyle akıl yerine duyguyu yeğlemişlerdir. Bunlar, tüm içgüdülere başeğen bir doğa gücü, dizginlenemiyen bir güç olarak gördükleri "deha"yı, özellikle yüceltmişlerdir. Onlara göre "deha" topluma karşı bir başkaldırıdır ve toplumun yasalarını reddeder. *Sturm und Drang*'ın Klinger dışında önemli temsilcileri Lenz (1751-1792) ve *Haydutlar* (Die Rauber, 1781) yazarı Schiller'dir. *Sturm und Drang* akımının başkaldıran kişilerinin eğilimi, Romantik akımdan çok, Ekspresyonist akımla benzerlikler gösterir.

Resimler Listesi

APPIA, ADOLPHE (1862-1928): Portre 200
ARCHİPENKO, ALEXANDER (1887-1964): *Kumaşa Sarılmış Kadın.* 1911. Musée national d'Art Moderne, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 111
Boks Maçı. 1935. Peggy Guggenheim, Venedik 111
ARP, HANS (1887-1966): *Portre.* 1922. Max Ernst'in *Arkadaş Toplantısı* adlı grup portresinden detay 133

BALLA, GIACOMO (1871-1958): *Balkon Boyunca Koşan Küçük Kız.* 1912. Civica Galleria, Milano. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 37
BARLACH, ERNST (1870-1938): *Kendi Portresi.* 1928. Çizim 38
Katedraller. 1920. Ağaç, 25,5 x 36 cm. 38
Köpek Yakalayıcısı. 1915. Ağaç oyma 38
Sofu. 1925. H.F. Reemstma Koleksiyonu, Hamburg 112
Flütçü. 1936 112
Theodor Däubler'in portresi. Çizim 137
BARNOWSKY, VİKTOR (1875-1952): Georg Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak* (Hölle, Weg, Erde)'ının sahnelenmesi. Dekor: Cesar Klein (Lessing-Theater, Berlin 1920) 170
Georg Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak* (Hölle, Weg, Erde)'ının sahnelenmesi. Dekor: Cesar Klein (Lessing-Theater, Berlin 1920) 199
Georg Kaiser'in *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht)'sının sahnelenmesi. Eskiz: Cesar Klein (Lessing-Theater, Berlin 1921) 206
BARTÓK, BÉLA (1881-1945): *Üç Burlesk Parçası.* İç resim. Fotoğraf: Viollet 253
Andreas Beck'in yaptığı büst. Özel Koleksiyon, Paris. Fotoğraf: Giraudon 253
BECHER, JOHANNES R. (1891-1958): *Portre.* Ludwig Meidner tarafından yapılan tual. ykl. 1920 134
BELK, ANDREAS (1911): *Belá Bartók'un Profili.* Büst 253
BECK, GERARD: *Fritz von Unruh'un Büstü.* Büst 184
BECKMANN, MAX (1884-1950): *Gece.* 1918-1919. Tual, 133 x 145 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 39
Sinagog. 1919. Tual, 89 x 140 cm. Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt 40
Kendi Portresi. 1922. Ağaç oyma 40
Tabarin. Tual, 72 x 56 cm. Özel Kolcksiyon 40
Çarmıhtan İndiriliş. 1917. Tual, 151 x 129 cm. Museum of Modern Art, New York 41
Kasimir Edschmid'in Portresi. ykl. 1917. İndirgeme 139
BELLİNG, RUDOLF (1886-1972): *Üçlü Uyum.* 1919. National Gallery, Berlin 112
Bir Dansçı. 1916. Kunstmuseum, Düsseldorf 113

BERG, ALBAN (1885-1935): Arnold Schönberg tarafından yapılan *Portre.* 1910 254
Wozzeck. P. Aravantinos'un eskizi. Sahneye koyan: F. L. Horth (Staatstheater, Opernhaus Berlin 1925). Fotoğraf: Deutsche Akademie der Künste 255
Wozzeck. Sahneye koyan: F. Pujman. Dekor: V. Hofman (Ulusal Tiyatro, Prag 1926). Fotoğraf: Deutsche Akademie der Künste 255
Lulu. Sahneye koyan: Günther Rennert. Dekorlar: Teo Otto (Städtische Bühnen, Frankfurt, 1960). Fotoğraf: Pic, Paris 256
BERG, MAX (1870-1947): *Yüzüncü Yıl Salonu,* Breslau-Scheitnig. 1911-1913 123
BERGHE, FRITS VAN DEN (1883-1939): *Pazar.* 1923. Tual, 138 x 163 cm. Musée d'Art moderne, Brüksel 41
BOCCIONI, UMBERTO (1882-1916): *Sokak Gürültüsü.* 1911. Tual, 100 x 100 cm. Niedersächsisches Landes-Museum, Hannover 42
Dinamizm: Bir Bisikletçi. 1913. Tual, 70 x 95 cm. Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano 42
BRAQUE, GEORGES (1882-1963): *Antwerp: Bayraklı Gemiler.* 1905. Tual, 50,5 x 61 cm. Kunstmuseum, Basel 42
Estaque'deki Rıhtım. 1906. Tual, 37 x 46 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 43
BRECHT, BERTOLD (1898-1956): *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht). Eskiz: Otto Reigbert. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih, 1922). Fotoğraf: Theatermuseum, Münih 164
Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht). Sahne IV. Sahneye koyan: Otto Falckenberg. Dekor: Otto Reigbert (Kammerspiele, Münih, 1922). Fotoğraf: Theatermuseum, Münih 164
Baal. Sahneye koyan: Brecht ve Homolka. Dekor: Caspar Neher (Deutsches Theater, Berlin 1926). Fotoğraf: Theatermuseum, Münih 165
Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht). Eskiz: Ludwig Sievert. Sahneye koyan: Richard Weichert (Städtische Bühnen, Frankfurt 1923). Fotoğraf: Institut tür Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 195
Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht). Eskiz: Otto Reigbert. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922) 202
Gece Çalınan Trampetler (Trommeln in der Nacht). Sahneye koyan: Otto Falckenberg. Dekor: Otto Reigbert (Kammerspiele, Münih, 1922) 209
BRONNEN, ARNOLT (1895-1959): *Portre* 166
BUCH, F. P.: August Strindberg'in *Anayol*'unun sahneye konması. Eskiz: Ludwig Sievert (Schauspielhaus, Frankfurt, 1923) 212
BURLUIK, DAVID (1882-1967): *Benim Kazak Atam.* ykl. 1908 43
BÜTTNER, ERICH (ykl. 1890): *Klabund'un Portresi.* Ağaç oyma 146

CAMOIN, CHARLES (1879-1965): *Albert Marquet'in Portresi.* 1904. Tual, 92 x 73 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 44
CAMPEDONK, HEINRICH (1889-1957): *Balkon.* 1913. Tual, 87 x 67 cm. Stuttgarter Kunstkabinett 44
CARRÀ, CARLO (1881-1966): *Anarşit Galli'nin Cenazesi İçin Bir Çalışma.* 1910. Tual, 198,5 x 259 cm. Grosetti Koleksiyonu, Milano. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 45
CHAGALL, MARC (1887): *Köy ve Ben.* 1911. Tual, 192 x 151,5 cm. Museum of Modern Art, New York 45
Sabbath. 1909. Tual, 90 x 95 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 46
Yedi Parmaklı Kendi Portresi. 1911. Tual, 187 x 126 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam 47
Scholem Aleichem'in *Mazeltov*'u için eskiz. Sahneye koyan: Alexeï Granevski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1919) 201
CORINTH, LOVIS (1858-1925): *Kendi Portresi.* 1924. Tual. Kunsthaus, Zürih 47
Kırmızı İsa. 1922. Tual, 128 x 107 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 47
CORRINTH, CURT (1894-1960): *Portre.* Fotoğraf Ullstein 136
CRAIG, EDWARD GORDON (1872-1966): *Portre.* Leonid Pasternak'ın çizimi. 1912. Fotoğraf: Ashmolean Museum 201

DÄUBLER, THEODOR (1876-1934): *Portre.* Ernst Barlach'ın çizimi 137

DELAUNAY, ROBERT (1885-1941): *Paris Kenti.* 1910-1912. Detay. Tual, 267 x 406 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 48
Saint-Séeverin. 1908. Tual, 140 x 100 cm. Larapidie Koleksiyonu. Saint-Mandé 48
DELAVILLA, F . K. Paul Kornfeld'in *Baştan Çıkarma* (Die Verführung)'sı için eskiz. Sahneye koyan: Gustav Hartung (Frankfurt, 1917) 173
DERAIN, ANDRÉ (1880-1954): *Devrik Şapkayla Kendi Portresi.* 1905. Tual. Mme Derain'ın Koleksiyonu, Chambourcy. Fotoğraf: Giraudon 49
Westminster Köprüsü. 1905. Tual, 81 x 100 cm. Özel Koleksiyon, Paris 49
Yaşlı Ağaç. 1905. Tual, 41 x 33 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 49
Der Sturm. Kapakta Oskar Kokoschka'nın *Katil, Kadınların Umudu* (Mörder, Hoffnung der Frauen) için yaptığı çizim. 14 Temmuz 1910 16
DEUTSCH, ERNST (1890-1969): Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)'unda. Rochus Gliese'nin taşbaskısı, 1918 202
Die Aktion. Çizim: Conrad Felixmüller 17
DİX, OTTO (1891-1969): *Asker Olarak Kendi Portresi.* 1914. Kâğıt, 68 x 53,5 cm. Galerie der Stadt, Stuttgart 50
DÖBLİN, ALFRED (1878-1957): *Portre.* J. C. Friedrich'in çizimi. 1936 137
DONGEN, KEES VAN (1877-1968): *Kendi Portresi.* 1903 51
Bois de Boulogne'de Biniciler. ykl. 1906. Tual. Musée du Havre. Fotoğraf: Giraudon 51
Kadın ve Sütunlar. 1908. Tual, 100 x 65 cm. Galerie Charpentier, Paris 51
DOSTAL, K.: Jiri Maranek'in *Ejderha*'sı için dekor. Eskiz: Vlastislav Hofman (Belediye Tiyatrosu, Prag 1921) 204
DUFY, RAOUL (1877-1953): *Fuar.* 1906. Tual, 54,5 x 65,5 cm. Bührle Koleksiyonu, Zürih 52
Trouville'de Afişler. 1906. Tual, 65 x 81 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 53

EDSCHMİD, KASİMİR (1890-1966): *Portre.* 1917. Max Beckmann'ın çizimi 139
EHRENSTEİN, ALBERT (1886-1950): *Portre.* Oskar Kokoschka'nın tuali 139
EİNSTEİN,CARL (1885-1940): *Portre.* Max Oppenheimer'in çizimi 140
ENGEL, ERİCH: *Georg Kaiser'ın Gaz I* adlı eserinin sahnelenmesi. Dekor: Johonnes Schröder (Kammerspiele, Hamburg 1920) 161
ENSOR, JAMES (1860-1940): *İsa'nın Brüksel'e Girişi.* 1888. Tual, 258 x 431 cm. Louis Franck Koleksiyonu, Londra. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 30
ERBSLÖH, ADOLF (1881-1947): *Jartiyerli Çıplak.* 1919. Tual, 103 x 75 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih 53
ERNST, MAX (1891-1976): *Hans Arp'ın Portresi. Arkadaş Toplantısı* adlı grup portresinden detay. 1922. Lydia Bau Koleksiyonu, Hamburg. Fotoğraf: Giraudon 133

FALCKENBERG, OTTO (1873-1947): Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'inin sahnelenmesi. Eskiz: Otto Reigbert (Kammerspiele, Münih 1922) 164
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'inin sahnelenmesi. Dekor: Otto Reigbert 164
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)inin sahnelenmesi. Eskiz: Otto Reigbert (Kammerspiele, Münih 1922) 202
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'inin sahnelenmesi. Dekor: Otto Reigbert (Kammerspiele, Münih 1922) 209
FALK, ROBERT: Peretz'in *Eski Pazar Yerinde Bir Gece* (Die Nacht auf dem alten Markt)'si için dekor. Sahneye koyan: Alexeï Granovski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova. 1924) 203
FEİNİNGER, LYONEL (1871-1956): *Irmakta Düş.* 1937. Tual, 36 x 70 cm. Özel koleksiyon 54
Bisikletçiler. 1912. Tual. Galerie Ferdinand Moeller, Köln 54
Kendi Portresi. 1915. Tual, 100 x 80 cm. Özel Koleksiyon 55
Gelmeroda IX. 1926. Tual, 108 x 80 cm. Folkwang Museum, Essen 55
FELİXMÜLLER, CONRAD (1856-1926): *Die Aktion* için çizim 17
FİLLA, EMİL (1882-1953): *Bir Adamın Portresi.* 1907. Ulusal Galeri, Prag 55
FİNSTERLİN; HERMANN (1887): *Atelierbau.* 1917 123
Cam Ev. 1924 123

FRANK, LEONHARD (1882-1961): *Ana* (Die Mutter). Ağaç oyma: Frans Masereel. 1919 141
Portre 141
FREUNDLICH, OTTO (1878-1943): *Mimari Yontu.* 1934. Özel Koleksiyon, Paris. Fotoğraf: Giraudon 113
FRIEDRICH, S. C.: *Alfred Döblin'in Portresi.* 1936. Çizim. Fotoğraf: Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek 137
Georg Kaiser'in Portresi. 1930. Çizim. Fotoğraf: Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek 171
FRIESZ, EMILE-OTHON (1879-1949): *Yeşil Kanapedeki Kadın.* 1927. Tual, 54 x 65 cm. Özel Koleksiyon, Paris 56
Fernand Fleuret'in Portresi. 1907. Tual, 76 x 60 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 56

GALEEN, HENRIK (1882-?): *Golem*'den bir sahne: panik içindeki kalabalık 221
Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag)'den bir sahne 227
Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag)'den bir sahne 242
Golem'den bir sahne 242
GAUGIN, PAUL (1848-1903): *Sarı İsa.* 1889. Tual, 92 x 73 cm. Albright Art Gallery, Buffalo, New York 25
Kendi Portresi. 1889. Tual, 80 x 52 cm. National Gallery of Art, Washington 26
GERLACH, ARTHUR VON (1879-1924): *Grieshuus'un Öyküsü*'ne ait dekor 231
Portre. Fotoğraf: Ullstein 231
GOGH, VINCENT VAN (1853-1890): *Sanatçının Pipolu Portresi.* Arles, 1889. Tual, 51 x 45 cm. Paul Rosenberg Koleksiyonu, New York 26
Zeytin Ağaçları. Saint-Rémy. 1889. Tual, 71 x 90 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 27
GOLL, YVAN (1891-1950): *Portre.* Ağaç oyma 142
GONCHAROVA, NATALIA (1881-1962): *Yeşil ve Sarı Orman.* 1912. Tual, 102 x 85 cm. 57
GRABOW, C. L.: August Strindberg'in *Rüya*'sı için eskiz (Svenskateatern, Stockholm 1907) 178
GRANOVSKI, ALEXEI (1890-1937): Scholem Aleichem'in *Mazeltov*'unun sahnelenmesi. Eskiz: Marc Chagall (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1919) 201
Peretz'in *Eski Pazar Yerinde Bir Gece* (Die Nacht auf dem alten Markt)'sinin sahnelenmesi. Dekor: Robert Falk (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1924) 203
GROMAIRE, MARCEL (1892-1971): *Paris: île de la cîté.* Tual, 80 x 100 cm. Özel Koleksiyon 58
Elin Çizgileri. 1935. Tual, 100 x 81 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 58
GRUNE, KARL (1890): *Sokak* (Die Strasse)'tan bir sahne. 1923 232
GULBRANSSON, OLAF (1873-1958): *Max Reinhardt'ın Portresi.* Çizim 210

HARTUNG, GUSTAV: Paul Kornfeld'in *Baştan Çıkarma* (Die Verführung)'sının sahnelenmesi. Eskiz: F. K. Delavilla (Frankfurt, 1917) 173
Paul Kornfeld'in *Baştan Çıkarma* (Die Verführung)'sının sahnelenmesi. Eskiz: F. K. Delavilla (Frankfurt, 1917) 173
HASENCLEVER, WALTER (1890-1940): *Oğul* (Der Sohn). Eskiz: Otto Reigbert. Fotoğraf: Theater-Museum, Münih 158
Portre. Oskar Kokoschka'nın çizimi. 1918 168
Portre 168
Oğul (Der Sohn). Ludwig Sievert'in çizimi. Sahneye koyan: Richard Weichert (National Theater, Mannheim 1918). Fotoğraf: Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 192
Oğul (Der Sohn). Karl Kröning'in dekorları (Stadttheater, Nuremberg 1924). Ailenin evinde oğulun yatak odası; ailenin evinin giriş bölümü; otel odası; babanın çalışma odası 193
Oğul (Der Sohn)'da aktör Ernst Deutsch. Rochus Gliese'in taşbaskısı. Fotoğraf: Theater-Museum, Münih 202
HECKEL, ERIC (1883-1970): *Kendi Portresi.* 1917. Ağaç oyma, 58,5 x 46 cm. 58
Yatan Kadın. 1909. Tual, 96x 120 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 59
Beyaz Sirk Atları. 1921. Tual, 94 x 120 cm. Özel Koleksiyon 60
Saydam Gün. 1913. Tual, 120 x 96 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 60
HECKROTH, HEIN: *Yeşil Masa* (Der grüne Tisch) balesi için eskiz. Koreograf: Kurt Jooss (Théâtre des Champs-Elysées, Paris ve Städtische Bühnen, Essen 1932) 205
HEYM, GEORG (1887-1912): *Portre.* Ernst Ludwig Kirchner'in indirgemesi 143

HİNDEMİTH, PAUL (1895-1963): Portre. Fotoğraf: Lipnitzki-Viollet 257
Cardillac'tan bir sahne. Frankfurter Zeitung'da yayınlanan çizim. 1928 257
HODDİS, JAKOB VAN (1887-1942): *Portre.* Ludwig Meidner'in çizimi. 1913 144
HOFMAN, VLASTİSLAV (1884): *Bir Cephe Detayı.* 1914 121
Jiri Maranek'in *Ejderha*'sı için eskiz. Sahneye koyan: K. Dostal (Belediye Tiyatrosu, Prag 1921) 204
Alban Berg'in *Wozzeck*'i için dekorlar. Sahneye koyan: F. Pujman (Ulusal Tiyatro, Prag 1926) 255
HÖGER, FRİTZ (1887-1949): *Şili Evi.* 1923. Hamburg 124
HOHLWEİN, LUDWİG: *Salome.* "Richard Strauss Haftası 23-28 Haziran 1910" için afiş. Fotoğraf: Snark 262
HOPKİNS, ARTHUR: Shakespeare'in *Macbeth*'inin sahnelenmesi. Eskiz: Robert Edmund Jones (Apollo Theatre, New York 1921) 198

JANNİNGS, EMİL (1884-1950): F. W. Murnau'nun *Alçağın En Alçağı*'nda 229
JAWLENSKY, ALEXEİ VON (1864-1941): *Akdeniz Kıyısı.* 1907. Eskiz, 50 x 53 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 61
Kendi Portresi. 1912 62
Şakayık Çiçekli Kız. 1909. Eskiz, 101 x 75 cm. Kunst und Museumverein, Wuppertal 62
Son Işık. 1918. Tual, 43 x 33 cm. Özel Koleksiyon 62
Oberstdorf: Kış Görünümü. 1912. Tual, 54 x 50 cm. Galerie Fricker, Paris 63

JESSNER, LEOPOLD (1878-1945): Georg Kaiser'in *Gaz I*'inin sahnelenmesi. Dekor: K. Gröning (Stadttheater, Altona 1928) 161
Shakespeare'in *Richard III*'ünün sahnelenmesi: Fritz Kortner Richard III rolünde (Staatliches Schavspielhaus, Berlin 1920) 194
Friedrich Schiller'in *William Tell*'inin sahnelenmesi. Eskiz: Emil Pirchan (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1919). Fotoğraf: Bildarehiv d. Öst. Nationalbibliothek 197
Shakespeare'in *Othello*'sunun sahnelenmesi. Dekor: Emil Pirchan (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1921). Fotoğraf: Theater-Museum, Münih 204
Shakespeare'in *Richard III*'ünün sahnelenmesi. Çizim: Emil Pirchan (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1920). Fotoğraf: Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 208
Portre. Fotoğraf: Ullstein-Herrnleben 232
Frank Wedekind'in *Toprağın Ruhu* (Erdgeist)'dan bir sahne 233
JOHST, HANNS (1890): Portre 169
JONES, ROBERT EDMUND: Shakespeare'in *Macbeth*'i için eskiz. Sahneye koyan: Arthur Hopkins (Apollo Theatre, New York 1921) 198
JOOSS, KURT (1901): *Yeşil Masa* (Der grüne Tisch)'nın koreografisi. Eskiz: Hein Heckroth (Théâtre des Champs-Eysées, Paris ve Städtische Bühnen, Essen 1932). Fotoğraf: Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 205

KAFKA, FRANZ (1883-1924): Portre. Fotoğraf: Ullstein 146
KAİSER, GEORG (1878-1945): *Gaz I.* Sahneye koyan: Erich Engel. Dekor: Johannes Schröder (Kammerspiele, Hamburg 1920) 161
Gaz I. Sahneye koyan: Leopold Jessner. Dekor: Karl Gröning (Stadttheater, Altona 1928) 161
J. C. Friedrich'in yaptığı portresi. 1930. Çizim 171
Cehennem, Yol, Toprak (Hölle, Weg, Erde). Sahneye koyan: Viktor Barnowsky. Dekor: Cesar Klein (Lessing-Theater, Berlin 1920). Fotoğraf: Niessen Koleksiyonu, Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 170
Cehennem, Yol, Toprak (Hölle, Weg, Erde). Sahneye koyan: Viktor Barnowsky. Dekor: Cesar Klein (Lessing-Theater, Berlin 1920) 199
Sabahtan Gece Yarısına (Von Morgens bis Mitternachts). Eskiz: Cesar Klein. Sahneye koyan: Viktor Barnowsky (Lessing-Theater, Berlin 1921). Fotoğraf: Theater-Museum, Münih 206
KANDİNSKY, WASSİLY (1866-1944): *Der Blue Reiter* dergisi için kapak. 1911 15
Murnau'da Kilise. 1910. Eskiz. 64 x 50,2 cm. Städtische Galerie, Münih 64
Düşsel Doğaçlama. 1913. Tual, 130 x 130 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 65

Doğa Görünümü ve Kule. 1909. Tual, 75 x 98 cm. Özel Koleksiyon, Paris 65
KİRCHNER, ERNST LUDWİG (1880-1938): *Die Brücke Ressamları.* 1926. Tual, 168 x 126 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 13
Die Brücke için afiş. 1913. Ağaç oyma 14
Japon Şemsiyeli Kız. 1909. Tual, 92 x 80 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 66
At Binen Kadın. 1912. Tual, 120 x 100 cm. Roman Norbert Ketterer Koleksiyonu, Lugano yakınlarında Campiona 67
Göl Kıyısında Sabah. 1906. 52 x 70 cm. E. Teltsch Koleksiyonu, Londra 68
Karda Küçük Kızak. 1926. Tual, 55 x 47 cm. Özel Koleksiyon 68
Kendi Portresi. 1962 69
Georg Heym'in Portresi. İndirgeme. Fotoğraf: Schiller National Museum, Marbach 143
KLABUND, ALFRED (1890-1928): *Portre.* Erich Büttner'in ağaç oyması 147
KLEE, PAUL (1879-1940): *St. Germain Evleri.* 1916. Sulu boya, 15,5 x 16 cm. Städtische Galerie, Münih 69
Mark'ın Bahçesinde Lodos. 1915. Sulu boya, 20 x 15 cm. Städtische Galerie, Münih 70
KLEİN, ÇESAR (1876-1954): Georg Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak* (Hölle, Weg, Erde)'ı için dekor. Sahneye koyan: Viktor Barnowsky (Lessing-Theater, Berlin 1920) 170
Georg Kaiser'in *Cehennem, Yol, Toprak*'ı için eskiz. Sahneye koyan Viktor Barnowsky (Lessing-Theater, Berlin 1920) 199
Georg Kaiser'in *Sabahtan Geceyarısına* (Von Morgens bis Mitternacht) adlı eseri için eskiz. Sahneye koyan: Viktor Barnowsky (Lessing-Theater, Berlin 1921) 206
KOKOSCHKA, OSKAR (1886) *Der Sturm*'un kapağı için çizim 16
Herwarth Walden'in Portresi. 1910. Özel Koleksiyon, Minneapolis 16
İnsanın Trajedisi. 1908. Taşbaskı, 118 x 76 cm. 71
Kendi Portresi. 1923. Ağaç oyma, 62 x 45 cm. 72
Mülteciler. (1916-1917). Tual, 95 x 146 cm. Staatsgalerie moderner. Kunst, Münih, Fotoğraf: Blauel 72
Aşıklar ve Kedi. ykl. 1917. Tual, 33 x 43 cm. Özel Koleksiyon 72
Paris: Louvre. 1925. Tual, 73 x 100 cm. Özel Koleksiyon 73
Albert Ehrenstein'ın Portresi 139
Walter Hasenclever'in Portresi. 1918 168
KORNFELD, PAUL (1889-1942): *Baştan Çıkarma* (Die Verführung). 1918. Fr Brod ve H. Feldhauer ile bir sahne 172
Baştan Çıkarma (Die Verführung). F. K. Delavilla'nın eskizleri. Sahneye koyan: Gustav Hartung (Frankfurt 1917). Fotoğraf: Institut fürTheaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 173
KORTNER, FRİTZ (1892-1974): Ernst Toller'in *Değişme* (Die Wandlung)'sinden bir sahnede. Dekor: Robert Neppach. Sahneye koyan: Karl Ernst Martin. Fotoğraf: Ullstein 181
Shakespeare'in *Richard III*'ünde. Sahneye koyan Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1920) 194
Portre 206
KUBİN, ALFRED (1877-1959): *Çölde Ölüm.* Tual, 34 x 27 cm. Özel Koleksiyon, Paris 73
KUBİSTA, BOHUMİL (1884-1918): *Oyuncular.* 1909. Ulusal Galeri, Prag 74
KUPKA, FRANK (1871-1957): *Renkli Örnekler.* 1910-1911. Tual, 110 x 110 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 74
LANG, FRİTZ (1890-1976): *Nibelungen*'den bir sahne: orman 225
Portre. Fotoğraf: Viollet 233
Üç Işık (Der Müde Tod)'dan bir sahne 234
Nibelungen'den bir sahne: Siegfried'in ölümü 234
Doctor Mabuse'dan bir sahne 234
Metropolis'ten bir sahne 235
LARİONOV, MİCHAEL (1881-1964): *Askerler.* 1909. Tual, 88 x 102,5 cm. 74
Rayonizm (Işıncılık). 1911. Tual, 54 x 70 cm. 75
Stravinsky, Diaghilev ve Eric Satie. Çizim. Fotoğraf: Viollet 249
LASKER-SCHÜLER, ELSE (1869-1945): *portre.* Stanislaus Stückgold'un tuali. 1916 147

LE FAUCONNIER, HENRI (1881-1945): *Pierre-Jean Jouve'un Portresi.* 1909. Tual, 81 x 100 cm. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Archives photographiques, Paris 75
LEHMBRUCK, WILHELM (1881-1919): *Kollarına Dayanan Diz Çökmüş Kadın* 109
Diz Çökmüş Kadın. Bildarchiv Foto Marbug 114
Portre. Ludwig Meidner'in taşbaskısı. 1916 114
Rubiner'in Portresi. Die Aktion, Nisan, 1917. Çizim 174
LENİ, PAUL (1885-1929): *Balmumu Figürler Koleksiyonu* (Das Wachsfigurenkabinett). 1924 236
Portre. 1927. Fotoğraf: Ullstein 235
Arka Merdiven (Hintertreppe)'den bir sahne 236
LICHTENSTEIN, ALFRED (1889-1914): *Portre.* Max Oppenheimer'in çizimi. 1913 148
LINDBERG, PER: August Strindberg'in *Şam Yolu*'nun sahnelenmesi. Eskiz: Ludwig Sievert August Strindberg'in *Şam Yolu*'nun sahnelenmesi (Konserthuset, Stockholm 1926) 179

MACKE, AUGUST (1887-1914): *Yeşil Ceketli Kadın.* 1912. Tual, 44 x 43 cm. Wallraf-Richartz -Museum, Köln 76
Ağaçlar Altında Kızlar. 1914. Tual, 119,5 x 159 cm. Staatsgalerie moderner Kunst Münih. Fotoğraf: Blauel 77
Palyaço Kılığında Kendi Portresi. 1913. Tual, 53 x 40,5 cm. Özel Koleksiyon 77
Kairovan I. 1914. Sulu boya, 21,4 x 27 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 77
Tunus'da Liman. 1914. Tual, 20 x 24 cm. Özel Koleksiyon 78
MAHLER, GUSTAV (1860-1911): *Portre.* Döblin'in çizimi. Fotoğraf: Lip-Viollet 258
MANGUIN, HENRI (1874-1949): *Pencere Önünde.* 1904. Tual, 61 x 50 cm. Galerie de Paris 78
Saint-Tropez. 1905. Tual. Galerie de Paris 78
MANN, HEINRICH (1870-1950): Portre. Fotoğraf: Ullstein-Eschen 149
MARANEK, JIRI: *Ejderha.* Eskiz: Vlastislav Hofman. Sahneye koyan: K. Dostal (Belediye Tiyatroları, Prag 1921) 204
MARC, FRANZ (1880-1916). *Kavga Eden Figürler.* 1914. Tual, 91 x 131,5 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih 77
Tirol. 1913-1914. Tual, 135,7 x 144,5 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih 80
Mavi Atların Kulesi. 1913. Staatliche Gemäldesamlungen, Berlin 81
Mavi At I. 1911. Tual, 112 x 84,5 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih 81
MARCKS, GERHARD (1889): *Cenereutola.* Yontu. 1941 115
MARQUET, ALBERT (1875-1947): Charles Camoin'in yaptığı portresi. 1904 44
Matisse, Manguin'in Atölyesinde Modelden Resim Yaparken. 1905. Tual, 100 x 73 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 82
Fécamp'ta Kumsal. 1906. Tual, 51 x 61 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 82
André Rouveyre'nin Portresi. 1904. Tual, 92 x 61 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 82
MARTIN, KARL HEINZ (1886-1948): *Sabahtan Gece Yarısına* (Von Morgens bis Mitternachts) filminden bir sahne. Yazan: Georg Kaiser. 1920 171
Ernst Toller'in *Değişme* (Die Wandlung).'sinin sahnelenmesi: Fritz Kortner'le bir sahne. Dekor: Robert Neppach 181
Ernst Toller'in *Değişme* (Die Wandlung)'sinin sahnelenmesi. Dekor: Robert Neppach 182
Ernst Toller'in *Değişme* (Die Wandlung)'sinin sahnelenmesi. Dekor: Robert Neppach 207
Sabahtan Gece Yarısına (Von Morgens bis Mitternachts) filminden bir sahne. Yazan: Georg Kaiser. Fotoğraf: Cinemathèque Française 218
MASEREEL, FRANS (1889-1972): *Ana* (Die Mutter) için L. Frank'ın ağaç oyması. 1919 141
MATISSE, HENRI (1869-1954): *Mavi Çıplak.* 1917. Tual, 92 x 140 cm. Museum of Modern Art, Baltimore 83
Sanatçının pipolu Portresi. 1919. Tual, Musée des Beux-Arts, Besançon. Fotoğraf: Lauros -Giraudon 83
Şakayık Çiçekli Ölü Doğa. 1910. Tual, 93 x 115 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 84
Genç Denizci. 1906. Tual, Hans Seligmann, Basel 85
Çingene Kadın. 1905-1906. Tual, 55 x 46 cm. Musée de L'Annonciade, Saint-Tropez 85

MAYER, CARL (1894-1944): Portre 237
MEİDNER, LUDWİG (1884-1966): *Kent ve Ben.* 1913. Tual. (Vaktiyle) Steinhart Koleksiyonu, Berlin 85
Wilhelm Lehmbruck'un Portresi. 1916. Taşbaskı 114
Johannes R. Becher'in Portresi. ykl. 1920. Tual. Özel Koleksiyon 134
Jakob van Hoddis'in Portresi. 1913. Çini mürekkebi ile çizim 144
René Schickele'in Portresi. 1918. Çizim 151
MENDELSOHN, ERİCH (1887-1953): *Çelik yapı için bir düzenleme.* 1914 120
Einstein Kulesi: genel görünüm. 1917-1921. Potsdam 125
MİRÓ, JOAN (1893): *Aynadaki Çıplak.* 1919. Tual, 112 x 102 cm. Bay ve Bayan Pierre Matisse'in Koleksiyonu, New York 86
MODERSOHN-BECKER, PAULA (1876-1907): *Rainer Maria Rilke'nin Portresi.* 1904. Tual, 34 x 26 cm. Özel Koleksiyon, Bremen 86
Kendi Portresi. 1907. Tual, 60 x 28 cm. Folkwang Museum, Essen 87
MODİGLİANİ, AMEDEO (1884-1920): *Soutine'in Portresi.* 1917. Tual, 92 x 60 cm. National Gallery of Art, Washington 87
Jeanne Hébuterne'in Portresi. 1918. Tual. Özel Koleksiyon, Bern 88
MORGNER, WİLHELM (1891-1917): *Yıldızlarla İlgili Düzenleme XIV.* 1912. Eskiz, 75 x 100 cm. Kuntsmuseum, Düsseldorf 88
MUELLER, OTTO (1874-1930): *Kamışlar Arasında İki Kadın.* ykl. 1922. Tempera resim, 141 x 110 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 89
Kendi Portresi. 1921. Taşbaskı, 53,5 x 44,5 cm. 90
MUNCH, EDVARD (1863-1944): *Çığlık.* 1885. Taşbaskı, 35 x 25 cm. Bibliothèque nationale, Paris
August Strindberg'in Portresi. 1896. Taşbaskı. Bibliothèque nationale, Paris 178
MÜNTER, GABRİELE (1877-1962): *Murnau'da Çayır.* 1908. Eskiz, 32,5 x 40,5 cm. Städtische Galerie, Münih 90
MURNAU, FRİEDRİCH WİLHELM (1888-1931): *Faust*'tan bir sahne: Marguerite'in bahçesi 226
Alçağın En Alçağı (Der letzte Mann)'ndan bir sahnede Emil Jannings 229
Alçağın En Alçağı (Der letzte Mann)'ndan bir sahne. Fotoğraf: Cinemathèque Française 238
Portre. Fotoğraf: Harlingue-Viollet 237
Nosferatu'dan bir sahne 238
MYNONA (1871-1946): *Portre.* Max Oppenheimer'ın çizimi 150

NAUEN, HEİNRİCH (1880-1940): *İyi Samariyeli.* 1914. Kâğıt üstüne tempera, 170 x 120 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 91
NEHER, CASPAR: Bertold Brecht'in *Baal*'i için dekor. Sahneye koyan: Brecht ve Homolka (Deutsches Theater, Berlin 1926) 165
NEPPACH, ROBERT: Ernst Toller'in *Değişim* (Die Wandlung)'i için dekor. Sahneye koyan: Karl Heinz Martin. Fritz Kortner ile bir sahne 181
Ernst Toller'in *Değişim* (Die Wandlung)'i için dekor. Sahneye koyan: Karl Heinz Martin 182
Ernst Toller'in *Değişim* (Die Wandlung)'i için dekor. Sahneye koyan: Karl Heinz Martin 207
NOLDE, EMİL (1867-1956): *Kendi Portresi.* 1911. Çizim, 30 x 26,5 cm. Özel Koleksiyon 91
İsa'nın Doğumunda Gelen Üç Müneccimin Tapınması. Özel Koleksiyon, Essen 91
Altın Buzağı Çevresinde Dans. 1910. Tual, 88 x 105 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blavel 92
Yıldızçiçekleri ve Ayçiçekleri. ykl. 1920. Tual, 47 x 35,5 cm. Özel Koleksiyon 93
Değirmen. ykl. 1924 Tual, 73 x 88 cm. Staatsgalerie moderner Kuust, Münih 93

OPPENHEİMER, MAX (1885-1954): *Carl Einstein'in Portresi.* Çizim 140
Alfred Lichtenstein'ın Portresi. 1913. Çizim 148
Mynona'ın Portresi. Çizim 150

PABST, GEORG WİLHELM (1885-1967): Portre 239
Zevksiz Sokak (Die Freudlose Gasse)'tan bir sahne. 1925 239

PECHSTEIN, MAX (1881-1955): *Kendi Portresi.* 1922. Ağaç oyma 93
İki Çıplak. 1909. Tual, 48,5 x 65 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 94
Ormanda. 1919. Tual, 120 x 90 cm. Özel Koleksiyon 94
Bir Vazo Çiçek ve İki Çıplak. 1912. Tual, 119 x 87 cm. Özel Koleksiyon 95
PERETZ: *Eski Pazar Yerinde Bir Gece* (Die Nacht auf dem alten Markt). Dekor: Robert Falk. Sahneye koyan: Alexeï Granovski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1924). Fotoğraf: Marc Vaux 203
PERMEKE, CONSTANT (1886-1952): *Nişanlılar.* 1923. Tual, 151 x 130 cm. Musée d'Art moderne, Brüksel 95
PFEMFERT, FRANZ (1879-1954): *Portre.* Georg Tappert'in çizimi. 1920 17
PICASSO, PABLO (1881-1973): *Avignon'lu Kızlar.* 1907. Tual, 245 x 235 cm. Museum of Modern Art, New York 28
Üç Kadın. 1908. Tual, 200 x 178 cm. Puşkin Müzesi, Moskova 96
Yaşlı Gitarcı. Barselona, 1903. Tual, 122 x 825 cm. The Art Institute of Chicago 97
Diz Çökmüş Dilenci Kadın. Barselona, 1902. Tual, 101,2 x 86 cm. The Art Gallery, Chicago 97
Igor Stravinsky'nin Portresi. 1920. Çizim. Özel Koleksiyon. Fotoğraf: Giraudon 265
PICK, LUPU (1886-1931): *Ray* (Scherben)'dan bir sahne 228
Portre. Ykl. 1930. Fotoğraf: Ullstein 240
PIRCHAN, EMIL (1884-1957): Friedrich Schiller'in *William Tell*'i için eskiz. Sahneye koyan Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1919) 197
Shakespeare'nin *Othello*'su için dekor. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1921) 204
Shakespeare'nin *Richard III*'ü için çizim. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1921) 208
POELZIG, HANS (1869-1936): *Büyük Tiyatro.* 1919. Berlin. Fotoğraf: Ullstein 116
Büyük Tiyatro. 1919. Berlin 125
Büyük tiyatro: Fuaye girişi. 1919. Berlin 126
PROCHÁZKA, ANTONİN (1882-1945): *Genç Bir Erkeğin Portresi.* 1909. Tual, Ulusal Galeri, Prag 98
PUY, JEAN (1876-1960): *Saint-Alban-les-Eaux'dan Görünüm.* Ykl. 1904. Tual, 74 x 94 cm. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 98

REIGBERT, OTTO (1890-1957): Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)'u için çizim 158
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'i için dekor. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922) 164
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'i için eskiz. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922) 164
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'i için dekor. Sahneye koyan: Otto Falckenberg (Kammerspiele, Münih 1922) 202
REINHARDT, MAX (1873-1943): Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'sinin sahnelenmesi. Eskiz: Ernst Stern (Deutsches Theater, Berlin 1917) 191
Portre: Olaf Gulbranson'un, Simplicissimus için yaptığı çizim 210
ROBINSON, ARTHUR (1888-1935): *Gölgeler* (Schatten)'den bir sahne. 1922 241
ROHLFS, CHRISTIAN (1849-1938): *Ecce Homo.* Tual, 101 x 61 cm. Özel Koleksiyon, Essen 98
ROUAULT, GEORGES-HENRI (1871-1958): *Aynada.* Tual, 70 x 53 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 99
Palyaço. Ykl. 1907. Tual, 60 x 47 cm. Harvard University 99
RUBINER, LUDWIG (1881-1920): *Portre.* Wilhelm Lehmbruck'un çizimi. 1917 174

SCHEERBART, PAUL (1863-1915): "Bibliothèque théâtrale révolutionnarie" için süs. 1904. Berlin 119
SCHICKELE, RENÉ (1883-1940): *Portre.* Ludwig Meidner'in çizimi. 1918 151
SCHIELE, EGON (1890-1918): *Kendi Portresi.* 1911. Tual. Rudolf Leopold Koleksiyonu, Viyana 100
SCHILLER, FRIEDRICH (1759-1805): *William Tell.* Eskiz: Emil Pirchan. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1919). Fotoğraf: Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek 197

SCHMİDT-ROTTLUFF, KARL (1884-1976): *Kendi Portresi.* 1914. Ağaç oyma, 59,5 x 46 cm. 101
Ferisiler. 1912. Tual, 75 x 102 cm. Museum of Modern Art. New York 101
Baltık'da Fener. 1913. Tual, 75 x 90 cm. Özel Koleksiyon 102
Atölyede Ara. 1910. Tual, 76 x 84 cm. Kunsthalle, Hamburg 102
Norveç'ten Görünüm. 1911. Tual, 87 x 97,5 cm. Staatsgalerie moderner Kunst, Münih. Fotoğraf: Blauel 103
SCHOLEM, ALEİCHEM: *Mazeltov.* Eskiz: Marc Chagall. Sahneye koyan: Elexeï Granovski (Musevi Devlet Tiyatrosu, Moskova 1919). Fotoğraf: P. Willi 201
SCHÖNBERG, ARNOLD (1874-1951): Arnold Schönberg'in yönettiği konser (ortada Alban Berg). Çizim. Fotoğraf: Lipnitski-Viollet 247
Alban Berg'in Portresi. 1910. Städtisches Museum, Viyana. Fotoğraf: Snark-Städtisches Museum, Viyana 254
Portre. Fotoğraf: Lipnitzki-Viollet 259
Şanslı El (Die Glückliche Hand) için eskiz. Fotoğraf: Einaudi, Turin 260
Bekleyiş (Die Erwartung) için eskiz. Fotoğraf: Einaudi, Turin 260
SCHRÖDER, JOHANNES: Georg Kaiser'in *Gaz I*'i için dekor. Sahneye koyan: Erich Engel (Kammerspiele, Hamburg 1920) 161
SCHWİTTERS, KURT (1887-1948): 'Anna Blume' için afiş. 1919 152
SEURAT, GEORGES (1859-1891): *"la Grand Jatte"* için küçük bir çalışma. 1884-1885. Tual, 15,2 x 24,7 cm. Bay ve Bayan Leigh B. Block Koleksiyonu, Şikago 24
SEVERİNİ, GİNO (1883-1966): *Monaco'da Pam-Pam.* 1913. Tual, 113 x 162 cm. Musée national d'Art moderne, Paris. Fotoğraf: Lauros-Giraudon 104
SHAKESPEARE, WİLLİAM (1564-1616): *Richard III* (oynayan: Fritz Kortner). Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1920) 194
Macbeth. Robert Edmund Jones'un eskizi. Sahneye koyan: Arthur Hopkins (Apollo Theatre, New York 1921) 198
Othello: Emil Pirchan'ın eskizi. Sahneye koyan: Leopold Jessner (Staatliches Schauspielhaus, Berlin 1920). Fotoğraf: Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 204
SİEVERT, LUDWİG (1887-1966): August Strindberg'in *Şam Yolu* için eskiz (Frankfurt 1922) 179
Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)'u için eskiz. Sahneye koyan: Richard Weichert (National Theater, Mannheim 1918) 192
Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'i için eskiz. Sahneye koyan: Richard Weichert (Städtische Bühnen, Frankfurt 1923) 195
August Strindberg'in *Anayol*'u için eskiz. Sahneye koyan: F. P. Buch (Schauspielhaus, Frankfurt 1923) 212
SMET, GUSTAVE DE (1877-1943): *Köyde Bayram.* Ykl. 1930. Tual, 132 x 116 cm. Musée des Beaux Arts, Gent 105
SORGE, REİNHARD (1892-1916): *Dilenci* (Der Bettler). E. Stern'in eskizi 175
Dilenci (Der Bettler). Ernst Stern'in eskizi. Sahneye koyan: Max Reinhardt (Deutsches Theater, Berlin 1917) 191
Dilenci (Der Bettler)'de aktör Paul Wegener (Deutsches Theater, Berlin 1917). Bruno Paul'un çizimi. Fotoğraf: Max Reinhardt Forschungsstätte 214
SOUTİNE, CHAİM (1893-1943): *Portre.* Amadeo Modigliani'nin tuali 87
Vence'de Ağaç. Ykl. 1926. Tual, 73 x 63 cm. Özel Koleksiyon, Paris 105
Kırmızılı Kadın. 1922. Tual, Musée du Petit Palais, Paris 106
Deli Kadın. Ykl. 1921. Tual. Fotoğraf: Giraudon 107
STADLER, ERNST (1883-1914): *Portre* 153
STEİNER, RUDOLF (1861-1925): *İlk Goetheanum.* Dornach. 1913-1914 126
İkinci Goetheanum. Dornach. 1924-1928. Batıdan görünüm 127
STERN, ERNST (1876-1954): Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'si için eskiz 175
Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'si için eskiz. Sahneye koyan: Max Reinhardt (Deutsches Theater, Berlin 1917) 191
STERNHEİM, CARL (1878-1942): *Kentsoylu Schippel* (Bürger Schippel). Granach ve H. Körber ile bir sahne 176
Portre 177

STRAMM, AUGUST (1874-1915): Portre 153
STRAUSS, RICHARD (1864-1949): Portre. Fotoğraf: Harlingue-Viollet 263
Ludwig Hohlwein'ın "Richard Strauss Haftası 23-28 Haziran 1910" için yaptığı afiş. Fotoğraf: Suark 262
STRAVİNSKY, IGOR (1882-1971): Michael Larionov'un yaptığı, Diagilev ve Eric Satie ile (Karikatür) *Portre*'si 249
Bahar Ayini. Nijinsky'nin koreografisi. 1913'de saptanmış bazı hareket resimleri. Fotoğraf: Viollet 264
Portre. Pablo Picasso'nun çizimi. 1920. Özel Koleksiyon 265
STRİNDBERG, AUGUST (1849-1912): *Şam Yolu.* Knut Ström'ün eskizi. 1922 159
Rüya. C. L. Grabow'un eskizi (Svenskateatern, Stockholm 1907). Fotoğraf: Museum des Theaters Drottningholm 178
Portre. Edvard Munch'un taşbaskısı. 1896 178
Şam Yolu. Ludwig Sievert'in eskizi (Frankfurt 1922). Fotoğraf: Theaterabt. d. st. u. U. Bibl. Frankfurt 179
Şam Yolu. Sahneye koyan: Per Lindberg (Konserthuset, Stockhoim 1926). Fotoğraf: Museum des Theaters Drottningholm 179
Anayol. Ludwig Sievert'in eskizi. Sahneye koyan: F. P. Buch (Schauspielhaus, Frankfurt 1923). Fotoğraf: Institut für Theaterwissenschaft, Köln Üniversitesi 212
STÜCKGOLD, STANİSLAUS (1868-1933): *Else Lasker-Schüler'in Portresi.* 1916 147

TAPPERT, GEORG (1880): *Pfemfert'in Portresi.* 1920. Çizim 17
TAUT, BRUNO (1880-1938): *Kentin Tacı.* Doğu görünümü. Detay. Jena 1919 118
Cam Sanayii İçin Pavyon. 1914 127
TOLLER, ERNST (1893-1939): Portre. 1930. Fotoğraf: Ullstein 180
Değişme (Die Wandlung). Fritz Kortner ile bir sahne. Dekor: Robert Neppach. Sahneye koyan: Karl Heinz Martin. Fotoğraf: Ullstein 181
Değişme (Die Wandlung). Sahneye koyan: Karl Heinz Martin. Dekor: Robert Neppach. Fotoğraf: Theatermuseum, Münih 182
İnsan Kalabalığı (Masse-Mensch). Staattheater, Nürnberg, 1921 183
Değişme (Die Wandlung). Sahneye koyan: Karl Heinz Martin. Dekor: Robert Neppach 207
TRAKL. GEORG (1887-1914): *Portre:* Hildegard Jone'un taşbaskısı. Fotoğraf: Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek 154

UNRUH, FRİTZ VON (1885-1970): *Meydan* (Platz). İlk sahneleme 6.3.1920 185
Gerard Beck'in yaptığı büst. Fotoğraf: Lehmbruck 184

VLAMİNCK, MAURİCE DE (1876-1958): *Pipolu Adam.* 1900. Tual, 73 x 50 cm. Musée national d'Art moderne, Paris 107
Bougival. 1905. Tual, 80 x 100 cm. Emery Reves Koleksiyonu 108

WALDEN, HERWARTH (1878-1941): *Portre.* Oskar Kokoschka'nın çizimi 16
WAUER, WİLLİAM (1866-1962): *Dans.* 1918 115
WEBERN, ANTON VON (1883-1945): *Portre.* Döblin'in çizimi. Fotoğraf: Lipnitzki-Viollet 266
WEDEKİND, FRANK (1864-1918): *Bahar Uyanışı* (Frühlings Erwachen) için afiş 186
Toprağın Ruhu (Erdgeist). E. Reicher ve G. Eysoldt ile bir sahne 187
WEGENER, PAUL (1874-1948): Reinhard Sorge'un *Dilenci* (Der Bettler)'sinde (Deutsches Thenter, Berlin 1917). Bruno Paul'un çizimi 214
Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag)'den bir sahne 215
Golem'den bir sahne: panik içindeki kalabalık 221
Prag'lı Öğrenci (Der Student von Prag)den bir sahne 242
Golem'den bir sahne 242
Der Rattenfänger von Hameln'den bir sahne 243
WEİCHERT, RİCHARD (1880-1961): Walter Hasenclever'in *Oğul* (Der Sohn)unun sahnelenmesi. Eskiz: Ludwig Sievert (National Theater, Mannheim 1918) 192

Bertold Brecht'in *Gece Çalınan Trampetler* (Trommeln in der Nacht)'inin sahnelenmesi. Eskiz: Ludwig Sievert (Städlische Bühnen, Frankfurt 1923) 195
WEISS, ERNST (1882-1940): Portre 155
WERFEL, FRANZ (1890-1945): *Portre.* 1919 156
WIENE, ROBERT (1881-1938): *Doktor Kaligari'nin Odası* (Das Kabinett des Dr. Caligari) için afiş 216
Doktor Kaligari'nin Odası (Das Kabinett des Dr. Caligari)'ndan bir sahne. Fotoğraf: Cinémathèque française 218
Doktor Kaligari'nin Odası (Das Kabinett des Dr. Caligari)'ndan bir sahne 244
Raskolnikov'dan bir sahne 244
WIGMAN, MARY (1886): *Grup düzeltmesi* 251

Kapaktaki resimler: Max Beckmann *Sinagog*, 1919 - Alexei von Jawlensky *Şakayık Çiçekli Kız*, 1909 - Edvard Munch *Çığlık*, 1893- Emil Nolde *Altın Buzağı Çevresinde Dans*, 1910- Karl Schmidt-Rottluff *Norveç'ten Görünüm*, 1911 - Maurice de Vlaminck *Bougival*, 1905 - Ernst Ludwig Kirchner *Japon Şemsiyeli Kız*, 1909 - Chaim Soutine *Deli Kadın*, ykl. 1921 - Franz Marc *Mavi Atların Kulesi*, 1913.

Dizin

Adler, Guido 266
Adler, Paul 269, 276
Adorno 247
Aisenpreis, Ernst 126
Altman, N. 213
Amiet, Cuno 32
Annunzio, Gabriele d' 150
Antoine, Andre 190
Apollinaire, Guillaume 14, 18, 43, 46, 48, 78, 88, 97, 142, 275
Appia, Adolphe 190, 197, 200, 209, 211, 217, 219, 259
Aragon 12
Aravantinos, P. 255
Archipenko, Alexander 109, 110, 111, 113, 114, 251
Arnold, Armin 7
Arp, Hans 12, 18, 33, 110, 133, 134
Ayzenştayn 220

Bach, J.S. 253
Bachmair, Heinrich F.S. 134, 276
Bahr, Hermann 9
Bakst, Léon 45
Ball, Hugo 133, 134, 270, 272, 276, 277
Balla, Giacomo 35, 37, 38, 105
Balzac, Honoré de 153, 156
Barbusse, Henri 272
Barlach, Ernst 10, 34, 38, 110, 111, 112, 114, 137, 204
Barnes, Alfred 107
Barnowsky, Viktor 170, 201, 205, 206
Barraqué, Jean 252
Bartok, Béla 252, 253, 254
Bassermann, Albert 201, 241
Baudelaire 154
Bauer, Thea 177
Becher, Johannes R. 20, 21, 130, 131, 132, 134, 136, 142, 163, 275, 276, 277
Beckett, Samuel 168
Beckmann, Max 34, 39, 40, 41, 47, 139, 189, 275, 277
Beethoven 253, 261
Behrens, Peter 117, 126
Belling, Rudolf 109, 110, 112, 113, 115
Baumer, Ludwig 20
Benn, Gottfried 18, 20, 130, 135, 136, 140, 143, 145, 147, 148, 149, 156, 163, 275, 276
Benn, Joachim 138
Berg, Alban 213, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 261, 266, 267
Berg, Max 118, 123, 213
Berghe, Frits van den 36, 41, 75, 95, 104, 105
Bergson, Henri 17
Berlioz, Hector 246
Bismarck, 126, 184
Blake 156
Blass, Ernst 144, 149, 269, 276
Blei, Franz 177, 258, 271
Bleyl, Fritz 16, 32, 58, 68, 101, 275
Bloch, Ernst 269, 276, 277
Bloy, Léon 99
Blümner, Rudolf 154, 269, 270, 277
Boccioni, Umberto 9, 18, 35, 37, 41, 42, 44, 100, 105
Bonnard, Pierre 34, 79, 105
Boudin, Eugêne 52
Boulez, Pierre 252
Bourdelle, Antoine 114
Böcklin 90, 91, 259
Brancusi 88, 109, 110, 114
Braque, Georges 8, 9, 27, 28, 33, 42, 43, 50, 52, 53, 56, 114
Brecht, Bertold 112, 147, 160, 164, 165, 166, 171, 195, 196, 202, 203, 209, 210, 214, 257, 269, 274
Breton, André 142, 143
Brod, Max 146, 151, 276, 278
Bronnen, Arnolt 132, 157, 163, 165, 166, 204, 276
Bronnen, Ferdinand 166
Bruckner 258
Brückmann, Wilhelm 12
Brust, Alfred 269
Buber, Martin 151
Buffet, Bernard 22
Burliuk, David 12, 18, 33, 35, 43, 65, 75
Burliuk, Vladimir 12, 33, 35, 43, 65
Busch, E. 208
Busoni, Ferruccio 250, 269, 274
Büchner, Georg 162, 250, 254
Bülow, Hans von 263
Cain, James 156
Camoin, Charles 23, 27, 43, 44, 78, 81, 83
Campendonk, Heinrich 33, 34, 277
Carra, Carlo 12, 35, 41, 44, 45, 105
Casella, Alfredo 252
Cassirer, Bruno 38
Cassirer, Paul 7, 38, 73, 269
Cendrars, Blaise 18, 46, 273
Cézanne, Paul 9, 28, 39, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 56, 58, 65, 74, 76, 78, 87, 88, 105, 108, 115, 245
Chagall, Marc 9, 14, 29, 44, 45, 46, 47, 107, 111, 201, 203, 251
Chamisso 224
Chirico, Giorgio de 44, 133
Chopin 263
Clair, René 10
Constable 44
Corinth, Lovis 8, 47, 76
Corot, Camille 42, 43, 50
Corrinth, Curt 129, 130, 136, 137, 146, 153
Courbet, Gustave 99, 105, 107
Craig, Edward Gordon 190, 198 201, 209, 211, 217
Crémieux, Benjamin 211
Cross 79, 81, 84
Csokor, Franz Theodor 270

Dallipiccola, Luigi 252
Darwin 131, 132
Däubler, Theodor 8, 137
Daumier 12, 99, 100
Debschnitz 65
Debussy, Claude 245, 251, 266
Degas 75
Dehmel, Richard 175, 261
Delaunay, Robert 9, 18, 29, 33, 34, 46, 47, 48, 70, 75, 76, 78, 81, 86
Delaunay-Terk, Sonia 48
Delaunay, Elie 99
Delavilla ,F.K. 173
Derain, André 8, 23, 27, 33, 36, 49, 50, 75, 81, 84, 97, 98, 101, 107, 108
Deutsch, Ernst 202, 208, 231
Diaghilev 58,. 75, 251, 265
Diebold, Bernhard 189
Dietrich, Robert 240, 241, 242
Dix, Otto 36, 50, 276

Doesbrug, Theo van 122
Dongen, Kees van 8, 23, 32, 33, 50, 51, 52, 63, 95, 108
Dostoievski 170, 244
Döblin, Alfred 10, 18, 130, 131, 132, 137, 138, 140, 141, 146, 276, 272
Duchamp-Villon 109
Dumont, Louise 214
Dunoyer de Segonzac 48
Dunoyer de Segonzac 48
Dufy, Raoul 8, 27, 42, 43, 52, 53, 56
Dutilleux, Henri 252
Dürrenmatt, Friedrich 132, 147
Dvorak, A. 203

Ebbel, Ole Falk 126
Edschmid, Kasimir 10, 138, 139, 150, 189, 276, 277
Ehrenstein, Albert 132, 139, 140, 271, 275
Einstein, Albert 151
Einstein, Carl 9, 10, 18, 20, 22, 130, 132, 140, 141, 142, 153, 277
Eisler, Hanns 248
Eisner, Kurt 181
Emmel, Felix 196
Endell, August 34, 63
Ensor, James 15, 29, 30, 34, 36, 61, 70, 73, 115, 259
Epstein 109
Erbslöh, Adolf 33, 53
Erkel, Franz 253
Essig, Hermann 270
Etienne-Martin 110
Ewers, Hanns Heinz 151, 217, 231, 241, 242
Eysoldt, Gertrud 187, 270

Falckenberg, Otto 164, 202, 210
Falk, Fobert. 203
Fattori 88
Fehling, Jürgen 202, 205, 233
Feininger, Lyonel 12, 34, 53, 54, 55, 276
Felixmüller, Conrad 11, 17, 20, 270, 274, 276
Feuchtwanger, Lion 165
Ficker, Ludwig von 154, 278
Filla, Emil 34, 36, 56
Finsterlin, Hermann 122, 123, 124
Flake, Otto 151, 152, 273, 275
Flaubert, Gustave 150
Fontane 138
Forain 50
Frank, Leonhard 130, 131, 132, 141, 142, 163, 276, 277
Freud, Sigmund 131, 132, 146, 155, 223, 258, 270
Freund, Karl 220, 231, 238, 240, 243
Freundlich, Otto 12, 110, 113, 275
Friedrich, Caspar David 223
Friesz, Emile Othon 8, 23, 27, 42, 43, 44, 52, 53, 56, 81
Froelich, Carl 239, 243
Fuchs, George 217
Furtwängler 211

Gad, Urban 215, 241
Gade, S. 210
Galeen, Henrik 214, 217, 220, 223, 227, 228, 231, 238, 241, 242, 343
Gallen-Kallela, Axel 32
Garbe 109, 110
Garbo, Greta 239
Gauguin, Paul 16, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 32, 44, 45, 48, 68, 76, 96
George, Stefan 152, 248, 261
Gerlach, Arthur von 219, 220, 224, 231, 237
Gesualdo 245
Gide, André 271
Giotto 44
Giraud, Albert 261
Gleizes, Albert 9, 46, 48
Gliese, Rochus 202, 210, 231, 232, 242, 243
Glückstadt, Wilhelm 215, 241,
Goering, Reinhard 182, 211, 276
Goethe 126, 136, 138, 155, 175, 203, 211, 239, 259
Gogh, Vincent van 9, 15, 16, 23, 25, 26, 29, 32, 36, 43, 45, 48, 49, 50, 51, 53, 59, 62, 68, 69, 70, 79, 84, 88, 90, 91, 96, 97, 99, 101, 103, 105, 108, 190, 199, 259
Gogh, Theo van 25
Gogol 213
Goll, Claire 270, 274
Goll, Yvan 7, 11, 20, 22, 141, 142, 248, 250, 270, 275, 276, 277
Goncharova, Natalia 12, 35, 36, 43, 56, 57, 58, 75
Gorki 208
Gourfinkel, Nina 213
Goya 73, 156
Graatkjaer, Axel 215, 231, 233, 243
Grabbe, Christian Dietrich 162, 197, 204, 205
Graf, Oskar Maria 132, 275, 276
Granovski, Alexei 201, 203
Grass, Günter 132
Greco 12, 97, 105
Gromaire, Marcel 58
Gropius, Wlater 117, 119, 122, 126, 127, 277
Gross, Otto 132, 270
Grosz, George 20, 36, 140, 270, 272, 276
Gruber, Francis 22
Grune, Karl 229, 232, 236
Grünewald 12, 258
Guillaumin 56
Gulbransson, Olaf 210
Gutfreund, Otto 34, 114
Gütersloh 110, 270

Hagemann, C. 211
Haller, Hermann, 70
Harbou, Thea von 231, 234, 235, 238
Hardekopf, Ferdinand 129, 271
Hartmann, Theodor von 246
Hartung, Gustav 173
Hasenclever, Walter 131, 132, 136, 153, 156, 157, 158, 162, 163, 166, 168, 169, 174, 192, 193, 202, 211, 214, 219, 228, 276, 277
Hatvani, Paul 11, 271
Hauer, Josef 261
Hauptmann, Gerhart 88, 129, 186, 237, 238, 271
Hausenstein, Wilhelm 11
Hausmann, Raoul 145, 276
Heartfield, John 271, 273
Heckel, Erich 12, 16, 32, 39, 55, 58, 59, 60. 61, 63, 68, 69, 73, 90, 94, 95, 101, 102, 275, 276
Heckroth, H. 205
Heine, Heinrich 130, 144, 176
Held, Franz 271
Hellmer, Arthur 171
Hennings Emmy 134
Herlth, Robert 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241
Herrman-Nerisse, Max 271
Herterich 53
Hervé, Julien-Auguste 7, 8
Herzfelde, Wieland 20, 271, 273, 275, 276
Herzog, Oswald 11, 110, 111
Herzog, Wilhelm 271, 276
Hesse, Hermann 133, 277
Heym, Georg 129, 130, 143, 144, 149, 153, 249
Heymann, Walter 8
Hilar, Karel Hugo 203
Hildebrand, Adolf von 110
Hille, Peter 130
Hiller, Kurt 8, 18, 20, 129, 140, 146, 148, 149, 269, 271, 274, 275, 276, 277, 278
Hindemith, Paul 11, 245, 248, 257, 258,
Hoddis, Jakob van 18, 130, 132, 143, 144, 145, 148, 149
Hodler 91, 101
Hoelzel, Adolf 34, 63, 92
Hoetger 109
Hoffman, Carl 233, 234, 238, 239
Hoffmann, Ernst 237, 238
Hoffmann, Joseph 117
Hofman, Vlatislav 121, 122, 203, 204, 255
Hofmannsthal, Hugo von 152
Holitscher 174

Holländer, Friedrich 212, 213, 217, 219, 231
Hollander, Walter von 195
Hopkins, Arthur 198
Howard, Ebenezer 117
Hoy, Senna 271
Höger, Johannes Friedrich dit Fritz 124
Hölderlin 155, 224
Hörth, F.L. 255
Hugo, Valentine 262
Hunte, Otto 233, 234
Hülsenbeck, Richard 130, 145

Ihering, Herbet 165, 270
Isaac, Heinrich 266
Ives, Charles 252

Jacob, Max 88, 105
Jahnn, Hans Henny 130, 131
Jammes, Francis 153
Jannings, Emil 201, 229, 236, 238, 239, 240, 243
Jacques-Dalcroze, Emil 197
Jarry, Alfred 134, 149
Jawlensky, Alexei von 23, 33, 34, 53, 59, 61, 62, 63, 65, 88, 90, 275
Jean, Paul 224
Jespers, Oscar 110
Jessner, Leopold 20, 161, 190, 191, 192, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 217, 219, 229, 231, 232, 233, 236, 237
Johst, Hanns 20, 131, 163, 165, 169, 170, 174
Jolivet, André 252
Jones, Robert Edmund 198
Jooss, Kurt 205
Jorn, Asger 22
Joyce, James 133
Jung, Franz 129, 130, 132, 141, 145, 146, 270, 275

Kaesbach, Walter 61
Kafka, Franz 129, 130, 131, 132, 146, 147, 151, 155
Kahnweiler, Daniel-Henry 8, 44, 50, 52
Kaiser Goerg 131, 132, 160, 161, 162, 163, 170, 171, 172, 193, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 211, 212, 214, 218, 219, 228, 248, 274, 276
Kalkreuth, Leopold von 91
Kandinsky, Wassily 9, 10, 11, 15, 17, 18, 21, 23, 33, 34, 35, 43, 53, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 73, 76, 80, 81, 83, 88, 90, 121, 189, 245, 246, 259, 275
Kanoldt, Alexander 33, 53
Kersten, Hugo 271, 275
Kipling 155
Kirchner, Ernst Ludwig 13, 14, 16, 17, 32, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 74, 90, 95, 101, 103, 143, 275
Klabund, Alfred Henschke dit 147, 275, 276, 277
Klee, Paul 9, 12, 33, 34, 70, 73, 78, 101, 133
Klein, Cesar 170, 197, 200, 201, 205, 206, 212, 219, 240, 243
Kleist 135, 165, 167, 168, 175, 185, 214, 231, 271
Klerk, Michel de 122, 124
Klimt, Gustav 70, 101, 117, 209, 270
Kobe, Hans 219, 237
Kodaly, Zoltan 252, 253
Koffka, Friedrich 271
Kokoschka, Oskar 9, 10, 16, 18, 20, 34, 47, 70, 71, 72, 73, 107, 139; 168, 189, 211, 219, 223, 248, 249, 257, 276, 277,
Kolbe, Georg 114
Kornfeld, Paul 20, 157, 172, 173, 174, 194, 211, 276
Kortner, Fritz 181, 194, 195, 201, 202, 206, 207, 208, 236, 238, 240, 243
Koulbine, N. 246
Kraus, Karl 10, 70, 149, 271
Krause, Max 109
Krauss, Werner 201, 231, 236, 239, 240, 241, 243, 244
Krenek, Ernst 245, 248
Kubin, Alfred 21, 33, 55, 70, 73, 101, 237
Kubista, Bohumil 32, 36, 74
Kupka, Frank 29, 36, 74
Kurtz, Rudolf 271
Kühn, Herbert 9, 20

Laban, Rudolf von 205, 250
Laemmle, Carl 236
Landauer, Gustav 171
Lang, Fritz 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237
Larionov, Michael 12, 35, 36, 43, 56, 57, 58, 74, 75, 249
Lasker-Schüler, Else 135, 147, 149, 150, 151, 154, 211, 271, 274
Laurencin, Marie 14, 42
Laurens, J.P. 75
Le Corbusier 117, 122
Leeder, Sigurd 205
Le Fauconnier, Henri 29, 33, 41, 48, 58, 70, 75, 76, 105
Léger, Fernand 9, 18, 46, 58, 111
Lehmbruck, Wilhelm 110, 114, 174
Leni, Paul 213, 220, 221, 231, 233, 236, 237
Leonhard, Rudolf 20, 207, 272, 275, 277
Leybold, Hans 272, 277
Lhote, André 12
Lhuillier, Charles 52
Lichtenstein, Alfred 130, 132, 144, 148, 149, 275
Liebknecht, Karl 272
Lindberg, Per 179
Liszt, Franz 253, 263
Loerke, Oskar 153
Loos, Adolf 70, 117
Lotz, Ernst Wilhelm 272
Lunatçarski 12

Macke, August 9, 33, 34, 44, 47, 60, 70, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 275
Macke, Helmut 44
Maderna 252
Madsen, Holger 215, 241
Maeterlinck 11, 175, 212, 237, 261
Mahler, Gustav 246, 254, 258, 261, 265, 266
Mahler-Werfel, Alma 73, 258
Maïakovski 12, 143
Makart, Hans 209
Malevitch 33, 46
Malfatti, Anita 22
Mallermé Stéphane 245
Manet 39, 99
Manguin, Henri 8, 23, 27, 78, 81, 83, 98
Mann, Heinrich 149, 150, 177, 272, 276, 277
Mann, Thomas 129, 150
Maranek, Jiri 203, 204
Marc, Franz 9, 17, 18, 19, 33, 34, 37, 39, 44, 53, 60, 63, 65, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 101, 121, 189, 259, 275
Marcks, Gerard 114, 115
Marcus 151
Marinetti, Filippo Tommaso 12, 18, 35, 41, 44, 100, 130, 131, 135, 138, 146, 153, 272
Marlier, Georges 22
Marquet, Albert 23, 26, 43, 44, 53, 78, 79, 81, 82, 83, 99, 209
Martin Karl Heinz 171, 174, 190, 192, 195, 196, 202, 207, 208, 212, 218, 219, 240
Marks 131, 132
Masereel, Frans 21, 141, 269, 272, 277
Massine 201
Mataré 109
Matisse, Henri 8, 9, 23, 26, 27, 33, 34, 43, 44, 49, 51, 53, 55, 56, 62, 63, 65, 75, 76, 78, 81, 83, 84, 85, 91, 95, 97, 98, 99, 100, 108, 114
Maupassant 156
May, Joe 231, 233, 235, 236, 237, 240
May, Karl 130, 141
Mayer, Carl, 20, 228, 230, 231, 233, 236, 237, 238, 240, 241, 243, 244
Mehring, Walter, 145, 275

Meidner, Ludwig 36, 85, 86, 107, 134, 144, 151, 232, 275, 276, 277
Meinert, Rudolf 235, 237
Mendelsohn, Erich 21, 118, 120, 122, 124, 125, 126, 263
Messiaen, Olivier 252
Metzinger 47, 75
Meyer, Alfred Richard 148, 149, 278
Mierendorff, Carl 272, 277
Miró, Joan 86
Modersohn, Otto 87
Modersohn-Becker, Paula 29, 30, 86, 87
Modigliani, Amedeo 14, 29, 46, 85, 87, 88, 105, 107, 111
Moilliet, Louis 70, 78
Moissi, Alexander 241
Molière 177, 204
Monet, Claude 43, 63, 75
Mondrian, Piet 75
Moore, Henry 110
Moreau, Gustave 26, 27, 43, 78, 81, 83, 99
Morgner, Wilhelm 34, 88
Morosov 35
Morot 81
Mozart 211, 259, 263
Mueller, Otto, 16, 32, 59, 69, 74, 88, 89, 275
Munch, Edvard 15, 29, 31, 32, 34, 36, 67, 68, 73, 96, 97, 101, 102, 178, 190, 202, 211, 214, 259
Murnau, F.W. 219, 221, 224, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 239
Muschg, Walter 138, 154
Münter, Gabriele 33, 63, 65, 90, 91
Mynona, Salomo Friedländer dit 129, 140, 150, 153, 273, 275

Nauen, Heinrich 34, 91
Nedoschivin, G.A. 12
Neher, Caspar 165, 209
Neppach, Robert 196, 207, 208, 219, 233, 238
Nietzsche 17, 19, 131, 132, 151, 170, 175, 259
Nolde, Emil 10, 16, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 47, 59, 63, 68, 91, 92, 93, 102, 107, 223, 275
Novalis 22, 224

Obrist, Hermann 63, 65
Olbrich, Fritz Maria 117
Olivier, Fernande 97
Orozco, José 22
Osthaus, Karl Ernst 34
Otten, Karl 168, 270, 272, 276
Otto, Teo 256
Ozenfant 48, 75

Öhring, Cläre 144
Öhring, Richard 272

Pabst, G.W. 239, 241
Pansaers, Clément 22
Pascal, Gabriel 237
Pascin 14
Passetti, L. 202
Paulsen, Wolfang 157, 279
Paxton, Joseph 119
Pechstein, Max 7, 16, 32, 59, 68, 69, 90, 93, 94, 95, 275
Péguy, Charles 153
Permeke, Constant 22, 36, 41, 95, 104, 105
Peschka 101
Pfemfert, Franz 18, 21, 148, 149, 166, 174, 270, 271, 273, 275, 278
Picabia, Francis 42, 86
Picasso, Pablo 8, 9, 28, 29, 33, 36, 41, 43, 50, 52, 56, 65, 76, 83, 88, 95, 96, 97, 108, 110, 114, 133, 250, 265, 276
Pick, Lupu 220, 228, 229, 230, 237, 239, 240, 241
Pinthus, Kurt 18, 113, 156, 168, 174, 273, 274, 276, 278
Pirchan, Emil 11, 197, 198, 200, 204, 206, 208, 209, 210
Piscator, Erwin 202, 205, 210, 269, 273, 275, 276
Platon 170
Poelzig, Hans 116, 118, 125, 126, 211, 214, 220, 231, 240
Pollock 22
Pommer, Erich 219, 235
Porten, Henny 236, 243
Poussin 42
Pörtner, Paul 144, 157
Procházka, Antonin 36, 97, 98
Prokofiyev 252
Purrmann, Hans 85
Puy, Jean 23, 27, 43, 78, 84, 98

Rathenau, Walter 177
Ravel, 266
Ray, Man 133
Redon, Odilon 33, 73, 74
Reger, Max 246, 259
Reigbert, Otto 158, 164, 196, 202, 203, 210
Reinhardt, Max 125, 133, 167, 172, 177, 190, 191, 197, 202, 203, 204, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 219, 231, 232, 233, 237, 239, 241, 242, 269, 270,
Rembrandt 67, 99, 105, 107, 211
Rennert, Günther 256
Repin, Ilya 61
Rheiner, Walter 160
Richardson 138
Richier, Germaine 110
Richter, Hans 269, 273
Richter, Kurt 220, 243
Rickert, Heinrich 177
Riemann, Walter 219

Rilke, Rainer Maria 86, 87, 129, 142, 155
Rimbaud 130, 154
Rimskiy-Korsakov 265
Rippert, Otto 233, 235
Riviera, Diego 22
Robichon 107
Robinson, Arthur 231, 240
Rodin 87, 110, 114, 115
Rohlts, Christian 29, 30, 34, 88, 98, 99,
Rops, Félicien 73
Rouault, Georges 15, 27, 28, 29, 33, 78, 81, 83, 99, 100
Rousseau, Henri 14, 33, 47
Rouveyre-André 82
Rowohlt, Ernst 168, 273
Röhlig, Walter 219, 231, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 244
Rubiner, Ludwig 14, 20, 140, 163, 174, 175, 277, 278
Russolo, Luigi 35, 41, 44, 100, 101
Rühle, Günther 160
Rye, Stellan 214, 231, 241, 242, 243
Rysselberghe, van 79

Sack, Gustav 151
Sack, Paula 151
Scham 44
Scharoun, Hans 21, 121, 122, 126
Scheerbart, Paul 119, 120, 127, 129, 150, 273
Schickele, René 151, 152, 153, 277
Schiele, Egon 9, 70, 74, 101
Sehiller, Friedrich 162, 197, 204
Schmidt-Ruttluff, Karl 16, 32, 55, 58, 59, 68, 95, 101, 102, 103, 104, 275, 276
Schnitzler 155
Schönberg, Arnold 10, 21, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 274
Schopenhauer, Arthur 170, 171
Schreker, Franz 246
Schreyer, Lothar 11, 273, 277
Schwitters, Kurt 130, 133, 152, 154, 276
Scriabin, Alexandre 246, 252, 263
Seeber, Clemens 241
Seeber, Guido 215, 233, 239, 240, 241, 242, 243
Serner, Walter 271, 273
Servaes, Albert 36, 41, 95, 105
Seurat, Georges 23, 24, 25, 27, 32, 68, 75, 76, 84, 96, 99, 105
Severini, Gino 12, 35, 37, 41, 104, 105
Shakespeare, William 152, 162, 192, 193, 194, 198, 204, 241
Sievert, Ludwig 179, 192, 195, 196, 198, 199, 211, 212, 214
Signac, Paul 24, 79, 84

Simmel, Georg 151
Siodmak, Robert 244
Siqueiros, David Alfonso 22
Sjöström, Victor 220
Smet Gustave de 22, 36, 41, 75, 95, 105
Socrgel, Albert 129, 131, 150
Sokel, Walter H. 157, 158
Sorge, Reinhard Johannes 159, 166, 168, 169, 174, 175, 176, 190, 191, 202, 211, 212, 214, 219
Soutine, Chaim 14, 29, 105, 106, 107
Stadler, Ernst 129, 130, 151, 152, 153
Stanislavski, Constantin 190, 194, 213, 217
Stchoukine 35
Stein 97
Steiner, Rudolf 126, 127
Steinlen 50, 96
Stephan, Rudi 214, 246, 273
Stern, Ernst 175, 191, 212, 213, 236, 237
Sternheim, Carl 10, 21, 129, 130, 132, 140, 153, 157, 162, 176, 177, 178, 219, 272
Stiller, Mauritz 220
Stirner, Max 273
Stockhausen 252
Straeten, Henri van 21
Stramm, August 11, 130, 150, 152, 153, 154, 159, 248, 258
Straub, Agnes 166, 202
Strauss, Richard 211, 245, 251, 253, 259, 262, 263, 264, 265,
Stravinsky, Igor 251, 252
Strehler, Giorgio 209
Strindberg, August 129, 158, 159, 168, 178, 179, 180, 186, 190, 203, 211, 213, 250, 270
Strindberg, Frieda 186
Ström, Knut 159, 210
Stuck 63, 70, 88, 108
Studer, Claire 142
Szymanowski, Karol 252
Szittya, Emil 271, 273

Tagore, Rabindranath 151
Tairov, Alexander 213, 217
Tapiès, Antoni 114
Tappert, Georg 17, 88
Taut, Bruno 21, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 277
Taut, Max 118, 121, 126
Tintoretto 105
Titian 105
Toller, Ernst 20, 162, 163, 175, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 207, 276,
Toulouse-Lautrec, Henri de 29, 50, 74, 88, 96, 101
Trakl, Georg 130, 142, 154, 155, 219
Tröster, Frank 213
Tucholsky 167
Turner, 44, 84
Twain, Mark 141

Uccello 44
Uhde, Wilhelm 48
Unruh, Fritz von 162, 163, 184, 185, 203, 211, 276, 272
Uurillo, Maurice 14

Vakhtangov, Yevgeny 213, 217
Valentin, Karl 165
Vallotton, Félix 67
Varèse, Edgar 252
Vauxcelles, Louis 8, 15, 23
Veidt, Conrad 219, 231, 236, 237, 238, 244
Velde, Henry van de 63
Verhaeren 203
Viertel, Berthold 217, 231, 233, 238
Vilar, Jean 209, 210
Vildrac, Charles 272
Vinnen, Carl 9
Vlaminck, Maurice de 8, 23, 26, 27, 31, 33, 49, 107, 108
Vogeler, Henrich 273
Vollard, Ambroise 51, 84, 96, 100, 108

Wagner, Ludwig 212, 214
Wagner, Otto 208
Wagner, Richard 201, 211, 213, 246, 250, 259, 261, 263, 265
Walden, Herwarth 9, 11, 18, 20, 22, 33, 34, 46, 55, 85, 115, 119, 120, 130, 138, 147, 151, 153, 154, 269, 270, 274, 275, 277, 278
Warm, Hermann 219, 231, 234, 237 238, 241, 244
Wassermann, Jakob 129, 150
Wauer, Wilham 110, 115
Weber, Carl Maria 259, 274, 276
Webern, Anton von 245, 246, 247, 249, 250, 252, 261, 264
Wedekind, Frank 147, 162, 165, 166, 168, 170, 177, 185, 186, 187, 202, 203, 204, 210, 211, 228, 233, 248, 257, 270
Wedekind, Pamela 177
Wegener, Paul 213, 214, 215, 217, 220, 221, 223, 231, 232, 237, 241, 242, 243
Weichert, Richard 190, 191, 192, 195, 199, 204, 211, 214, 217, 231, 233
Weigel, Helene 165
Weill, Kurt 248, 250, 270, 274
Weisgerber, Albert 108
Weiss, Ernst 155, 156
Wellesz, Egon 246, 266
Werefkin, Marianne von 62, 63, 65, 90
Werfel, Franz 130, 131, 134, 136, 142, 153, 156, 168, 211, 274, 276, 277
Westhoff, Clara 87
Weyden, Rogier van der 104
Whitman, W. 130, 156
Wiene, Robert 205, 218, 219, 220, 237, 238, 243, 244
Wigman, Mary 250, 251
Wilde, Oscar 265
Wolf, Friedrich 20, 270, 274
Wolfenstein, Alfred 274, 276, 278
Wolff, Hugo 258
Wolff, Kurt 156, 168, 273, 274, 277
Worringer, Wilhelm 7, 9
Wouters 34, 115
Wyneken, Gustav 166

Zadkine 110
Zech, Paul 274, 275, 276, 277
Zuckmayer 165, 277
Zweig, Stefan 265, 276

Sürrealizm
sanat ansiklopedisi

RENE PASSERON

Sanatın temel kuramlarıyla ilgilenen okurlar için el kitabı. Bu ciltte önde gelen tüm Sürrealist sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarının renkli ve siyah-beyaz basımlarını, sinema, müzik, tiyatro ve edebiyatta Sürrealist fikirlerin uygulanmasını bulacaksınız.

Çeviren: Sezer Tansuğ
294 sayfa, 164'ü renkli 415 resim
Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları

Empresyonizm
sanat ansiklopedisi

EMPRESYONİZM SANAT ANSİKLOPEDİSİ

MAURICE SERULLAZ

Sanatın temel kuramlarıyla ilgilenen okurlar için el kitabı. Bu ciltte önde gelen tüm Empresyonist sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarının renkli ve siyah-beyaz basımlarını, sinema, müzik, tiyatro ve edebiyatta Empresyonist fikirlerin uygulanmasını bulacaksınız.

Çeviren: Devrim Erbil
286 sayfa, 165'i renkli 352 resim
Remzi Kitabevi A.Ş. Yayınları