

EKSPRESYONİZM VE ŞEHİR

Hakkı Engin GİDERER*

Ekspresyon ve Ekspresyonizm terimleri bize neyi anlatır?

Batı dillerinden Türkçe'ye giren "Ekspresyonizm" terimi, "ekspresyon", "anlatım" olarak çevrildiğinde batıdaki anlamını zayıf bir biçimde temsil eder. Bir sanat kuramı olarak Ekspresyonizm'in "Anlatımcılık" olarak çevrilmesi ise kayıp zincirine eklenen yeni bir halkayı tanımlar. Ekspresyonizm'in düşünsel ayırddedici noktası, *anlatmakta* değil, neyin, nasıl anlatıldığındadır. Anlatım (expression), psikolojide, kendini anlatma; Romantizm kuramında ise sanatçının kendini ve duygularını ortaya koyması olarak bilinir. İngilizce sözlükte "ekspresyonizm" in anlamlarından bir de, "duygulu anlatım"dır. Gustave Moreau ve Paul Fıst, 1986: (Elsen 1986:15), 1899'da ekspresyonizmi "expression of self" yani "ben'in anlatımı" olarak kullanmıştır ama ekspresyon, "bir objenin bize yansıttıkları" anlamına da gelebilir. Andre Derain arkadaşı Maurice de Vlaminck'e yazdığı bir mektupta şöyle der: "...Çünkü bir nesne, bize pek çok bilgi aktarır...". Buradan yola çıkarak bir sanat yapıtının da anlattıklarından söz edilebilir. Örneğin, Matisse, 1908'de bir tablonun işlevini ikiye ayırır: "ekspresyon" ve "dekorasyon". Roger de Piles'a göre de (Brandt ve Hight 1987:13), ekspresyon, "insan düşüncesinin kalbidir". Piles, "expression" sözcüğünün içinde, "doğrudan", "saflığı bozulmadan", "bir dürtüden kaynaklanan yaratıcılık" gibi anlamların da yattığını söyler. Ekspresyon, sanatçının içindekileri yapıta yöneltmesi veya bir objeden çıkan uyarımların sanatçı tarafından algılanması anlamında kullanıldığında, Türkçe'de "dışavurum" sözcüğünü kullanmak akla daha uygun gelmektedir. Çünkü ekspresyon terimi, içten dışa doğru

atılan bir şeyi ifade eder. 1715'te Charles le Brun'un terimi, "tutkuların anlatımı" olarak kullanımına benzer bir anlam içerir. Louis de Marshell 1921'de ünlü Ekspresyonist ressam Kirschner'in resimleri için şöyle yazar: "Donuk hesaplarla değil, kanla, sinirle yapılmış resimler..." "Duygunun dışavurumu" yani "gerçekliğin subjektif yanının anlatımı" gibi tanımlar (Koltzsch 1829:27). Ekspresyonizm öncesi ekspresyon terimini anlamak için uygun anahtarlardır. 1905-25 yılları arasında ortaya çıkan birbirine benzer sanat hareketleriyle, terime, "anlatımının şiddetli Liği", "kaotik anlatım", "savaşın anlatımı" gibi anlamlar da yüklenir. Romantizm ve Ekspresyonizm kuramlarının temel taşı olan oluşturan ekspresyon terimine, tarihsel dönemler açısından bakıldığında benzerlikleri ve ayırdedici özellikleri ortaya çıkar. Her iki kuramda da ağırlık sanatçıdadır. Sanatçı, doğayı olduğu gibi yansıtarak değil, iç dünyasından geçirerek davranır. Her iki kuram da sanata, duyguların anlatımı olarak bakar. Romantik akıma bağlı sanatçılar, bireyin dertleri, aşk acıları, ince duyguları ile ilgilenir. Ekspresyonizm ise, modern bir sanat akımı olarak, endüstrileşmenin, kırsal kesimlerden kentlere göçün sermayenin ve rekabetin getirdiği acılı ama dinamik ortamın ürünüdür. Ekspresyonizm'in başlangıcını dikkate aldığımızda, sanatçının, hızlı toplumsal değişim karşısında, tanımlayamadığı ama şiddetle hissettiği yeni duygularını yansıtmaya isteğini, hedefi belli olmayan bir başkaldırı, bir çırpınış veya bir tepki olarak ele alabiliriz. Ekspresyonistlerin, şehirleşmeye, şehre ve doğaya bakışlarını anlamak için, bu terime yüklenen tüm anlamları dikkate almak gerekir.

1900'lerde Kentleşmenin Olumlu ve Olumsuz Etkileri

Gordon'a göre (1987:122), Ekspresyonistler, başlangıçta, ne komünizmi ne de faşizmi bir çözüm olarak düşünmezler. "Evrensel bir devrim"den çok, geleneksel değerlerin yıkılmasını isterler. Bu nedenle, burjuvalardan çok, fabrika sahiplerine ve bankerlere karşı tavrı alırlar yani şehir toplumuyla ilgilenirler. Onlara göre, insanın umudu, kapitalist ve endüstriyel olmayan bir ütopyada yatmaktadır. Bu yeni yaşam biçimi, eski değerlerde yürümekte, insanları eski ve yeni

arasında bir çatışma içinde bırakmaktadır.

Gordon, şehirleşmenin olumsuzluğunu vurgulayan iki oyun yazarını, 1900'li yılların Almanya'sını daha iyi anlamamız için örnek olarak verir. Bu yazarlar, Georg Kaiser ve Ernst Toller'dır. Kaiser'in 1916'da yazdığı "Sabahtan Geceyarısına Kadar" adlı oyunun kahramanı olan banka veznedarı büyük bir kibirlilik içinde şunları söyler: "İnsan, artık isterse hiçliğı bile satın alabilir, hem de dünyanın bankalarından. Her zaman ödediğinden daha az alır ve aldığı şeyin değerinden daha fazlasını harcar. Para, neyin gerçek olup olmadığını ölçer. Para, bütün sahtekarlıkların içinde en sahtekar olanıdır". Ernst Toller'ın 1919'da yazdığı "İnsan ve Yığınlar" adlı oyunda, koro, şehirde çalışan yığınların umutsuzluğunu şöyle dile getirir:

"Hep çelik kalyonlara tıklan bizler
Bunalarız kayadan damların altında
Kurtaran Makinadır
alay ederek çeker bizi yukarı
Bizler ağlarız doğduğumuzdan beri
Yüzünü kaybetmiş bizler, gözyaşı gecelerinde
Fabrikaların derinliklerinde ağlayarak annemizi ararız.
Sesleniyoruz size:
Ne zaman tadalacağız yaşamın zevklerinden
Ne zaman duyacağız çalışmanın, emeğin zevkini
Ne zaman gelecek kurtuluş." (Gordon, 1987:122).

Endüstri devrimi, dünyaya yayılan komünikasyon ağı, standardizasyon, merkezileşme, hem bireysel hem toplumsal kimlik problemlerini de beraberinde getirir. Kırsal kesimlerden kentlere göç eden yığınlar feodaliteden getirdikleri değerlerle kentlerde yaşamaya başlarlar. Kentliler de nüfus patlamasının ve hızlı toplumsal değişimin içinde eski değerlerini korumaya çalışırlar. Her iki kesim için yeni düşünceler, yeni duygular ve yeni tutumlar kaçınılmazdır. Değişen topluma uymak zorunludur. Bu durum, bireylerin kimliklerini kaybetme korkusunu dolayısıyla irrasyonel tepkileri ortaya çıkarır (1989:35).

Llyod (1991:130), Berlin'in nüfusunun 1870'de 826 000'den 1910'da 3 milyona çıkarak, yüzde altmış oranında arttığını yazar.

Yalnız sanatçı değil, bilim adamı da Avrupa'daki toplumsal değişimi anlamaya çalışmaktadır. Tonnie, 1887 yılında kapitalizm birlikte yaşam biçiminin ikiye ayrıldığını farkeder. Ona göre, kapitalizm öncesinde, halkın yaşama biçimi, kırsal yaşam ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu yaşam biçimi, sıkı aile ilişkileri, komşuluk, sevgi ilişkilerine dayalıdır. Eğitilmiş sınıfların yaşama biçimi ise, bireylere, sözleşmelere, meta ilişkilerine dayanmaktadır. Tonnie, bu yaşama biçimlerine organik topluluk ve mekanik toplum adını verir. Sosyolojik tanımlamayla, organik topluluk, doğal isteklere ve kendiliğinden bir anlaşmaya dayanır. Mekanik toplum ise akılcı istekler ve nesnel bağlarla oluşur. Tonnie'e göre mekanik toplum, bozulmaya, hızlı değişikliklere eğilimlidir (Elsen 1962; Kösemihal 1982). Durkheim da Tonnie'in izinden giderek, 1987'de intihar ve akıl hastalıklarının, şehirlerde daha çok görüldüğünü yazar (Aron, 1986:332).

Simmel, 1903'te yazdığı "Zihinsel Yaşam ve Metropol" adlı denemesinde, kent yaşamının yabancılaştırıcı bir etkisi olduğunu, bazen kişinin kendini metropollerin kalabalığında hiç hissetmediği kadar yalnız hissedebildiğini yazar. Ona göre büyük şehirler hakiki değil yapay, aldatıcıdır (Gordon 1987:125).

Şehre karşı olumsuz tutumlar Barbizon Okulu'na kadar götürülebilir. Barbizon Okulu şehre karşı kırı yüceltir. Empresyonizm ise 1870 sonrası endüstrileşmenin ilk etkilerini özümseyince, yavaşça kent manzaralarına geçer ama tüm kent manzaralarında kır manzaralarına benzeyen şiirsel görünümleri çalışır. Gauguin, 1890'lardan sonra endüstrileşmenin yok etmeye başladığı doğayı korumaya çalışır. Bradbury (1993:138) ise "Modernizm ve Kentler" adlı yazısında, tüm bu olumsuzlukların yanı sıra, Avrupa'daki metropollerini, geleneksel ve yeni sanatın, yayınevlerinin, kitapçıların, müzelerin, tiyatroların ve dergilerin mekanı olarak da görür. Ona göre, 19.yy'dan sonra batının kentleşmesi, sanatçıları, patronlara ve belli kültürel tabakalara olan bağımlılıklarından kurtarır ama sosyal bir belirsizliğin içine atarak yabancılaşmalarına da neden olur.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi, 19.yy. sonlarında

şehirleşmenin doğayı bozduğu, insanı doğadan uzaklaştırması ve toplumsal yaşamı değiştirmesi sanatçılar ve bilim adamları tarafından araştırmaya, yansıtılmaya başlanır. Şehirleşmenin olumsuz etkilerinin yanı sıra olumlu yanlarını da görenler ve yazarlar vardır. Örneğin Nolde şehrin olumsuzluklarını görür ama görkeminden de etkilenerek resimler yapar. Grosz'un Berlin resimlerinde, aşk ve nefret, suç ve hayatta kalmanın eşzamanlılığı okunabilir.

Savaşı anlatan tablolarıyla tanınan Meidner, 1913'te şöyle yazar:

“Sonunda, hepimizin anavatanı olan büyük şehrin resmini yapma zamanı geldi. Tuvallerimiz duvar resimleri kadar büyük olsun. Fırçalarımız şanlı ve fantastik olanla dehşetli ve dramatik olanı hızla çizsin. Caddeler, tren istasyonları ve kuleleri, ışıldayan pencere dizilerini, makinaların göz alan pırıltılarını, reklam işaretlerini ve onların şekilsiz renklerinin bombardımanını çizelim” (Gordon, 1987).

Ünlü Ekspresyonist mimar Taut, yalnızca şehirleşmenin olumsuz yönlerini görmekle kalmaz, bu olumsuz etkileri düzeltmek için sanatıyla çözümler arar. Şehrin dışlayıcı ve yabancılaştırıcı etkisinin karşısında, aynı zamanda yaşattığı heyecan, macera duygusunu kullanarak, insanların içinde mutlu olacağını umduğu planlar çizer. “Kent Meydanı” kavramını geliştirir. Çizdiği en önemli şehir planlarından birinin ortasına meydan yerleştirir. Meydanda dört dev bina yer alır. Bunlar, tiyatro, dinleti salonu, konferans salonu ve opera binasıdır. Binalar, yüzlerini dört ana yöne doğru çevirmiştir. Merkezde, yüksekte, dış hatları doğuyu çağrıştıracak, içi ise Gotik mimari özelliklere sahip olacak büyük bir sergi salonu binası vardır. Bu bina renkli camlarla donatılır ve gün ışığına göre aydınlanacak resim ve heykellerle donatılır. Taut'un tasarladığı 500 000 kişilik bu şehirde, meydanın çevresinde evler, evlerin dışındaysa fabrikalar ve parklar yer alır. Parklar, toplumsal buluşma yerleri olarak düşünülür. Taut'un görüşleri, daha sonra kültür merkezleri ve kent meydanlarına öncülük

etmiştir (Richard, 1984:127). Kortan'a göre (1985:74-63), Ekspresyonist mimari yüzyılın en düşsel yapıtlarını tasarlamıştır.

Doğaya Kaçış ve Ekspresyonizm

Ekspresyonizm'in başlatıcılarından biri sayılan Gauguin için Gombrich (1980:439), "uygarlıktan midesi bulan bir sanatçı" der. Gauguin, bu tepkisini, Fransa'dan ayrılıp Tahiti'ye yerleşerek gösterir. Doğanın bozulmamış düzenini resmetmeyi amaçlar ve ilkel insanların ruhlarına ulaşarak onları tuvale geçirmek ister. 1897'de yaptığı bir resim olan "Düş Kurma"da ilkel insanlarla olan yakın ilişkisini ve onlara ulaşma çabasını görebiliriz.

Aynı konu, şehir konusuyla birlikte bir çok Ekspresyonist ressamda görülür. Bu resimlerde, ilkel insan, çıplak bir biçimde ve doğanın içinde resmedilir. Die Brücke Grubu, Gauguin'in seçtiği yolu seçmez, şehir ressamı olarak çalışırlar, şehirde yaşarlar ve şehirde ilkel insanlar gibi çıplak olarak denize girmeyi, onlar kadar rahat ve serbet bir biçim de sevişmeyi tasarlarlar. İlkel gibi olmak ve bohem yaşamak Die Brücke ressamının varoluş biçimleridir. İlkel dünyaya şehirden bakarlar. Bu nedenle, doğa içinde gösterilen insanlar, modelleri, kendileri veya sevgilileridir. Ekspresyonistlerin düşledikleri, bu dünyada geçmiş bir zaman veya bir yerdir. Aynı bağlamda Matisse'i ele alırsak, O'nun da ilkellere özlem duyduğunu söyleyebiliriz. Ama "Dans" adlı tablosunda veya "Müzik" adlı tabloda görüleceği gibi, Matisse, doğayı bir fona dönüştürerek evrensel bir šiire ulaşmak ister.

Lloyd'a göre (1991:103), Ekspresyonistlerin ilkel yaşama duydukları ilgi düşsel bir şeydi çünkü düşledikleri türden bir ilkel yaşam, endüstrileşme ve sömürgecilik nedeniyle bir realite olarak dünyanın hiç bir yerinde yaşanmamaktaydı. Endüstrileşme ve sömürgecilikten Afrika ve Amerika'nın en uzak adaları bile paylarını almışlardı.

Lloyd, aynı yapıtında, 1850'lerde Nasyonalist söylemin de kırsal olanı korumaya çalıştığını yazar. Nasyonalistlere göre, manzara ve geleneksel değerleri işleyen sanat eserleri, Alman ulusunu temsil etmektedir. Şehirler Yahudiler gibi köksüz halklar tarafından temsil edilmekteydi. O yıllarda milliyetçilik doğayı korumanın ardına

gizlenmektedir. 1880-1890 yılları arasında akademi dışı resimi yapan birçok ressam vardır. Arnold Böcklin, Carl Vinnen, Wilhelm Leibl ve Max Liebermann bu ressamlar arasında en önemlileridir. Böcklin, o dönemde çok popüler olan mitolojik manzaralar; Vinnen, bir ruh halini yansıtan manzaralar; Leibl ve Liebermann ise etnografik bir gerçekliği yansıtan, yöresel giysiler içinde köylü resimleri çizerler. Leibl ve Liebermann; Cranach, Courbet ve Holbein geleneğine yaslanarak resim yaparlar. Liebermann, 1890'dan sonra modernist ve enternasyonalist bir çizgide resim yapmaya başlar ve modern kent konularına yönelir. Almanya, resim anlayışı çeşitliliği açısından 1905'te karmaşık bir görüntü içindedir. Ekspresyonist ressamlar bu birikimden yararlanarak seçimlerini yaparlar ve kendi yollarında yürümeye başlarlar (Lynton, 1991:30-49).

Kirschner'in öncülü sayılan Menzel, 1848'den başlayarak resimlerinde, ironik bir biçimde toplumu eleştirmeye başlar. Menzel, resimlerinde, doğadan kopan insanın ambivalansını anlatır. İnsan ve doğa ilişkisi sanatının problematiğini oluşturur "Menzel, Güzel Doğaya Doğru Yolculuk" adlı tablosunu 1892 yılında bitirir (Llyod, 1991:14). Bu tablo bir tren kompartımanının içini resmetmektedir. Kompartmandakiler doğayı trenin penceresinden dışarı sarkarak veya dürbünle izlemektedir. Oturan kadın elinde kuru çiçekler taşımaktadır. Erkek figürlerin biri elinde açılmış bir kitap tutmaktadır. İnsanların hareketlerinden trenin ilginç yerden geçtiği anlaşılmaktadır. Uyuyan çocuk, makinanın konforunu gösterir. İnsanlar, endüstriyel bir araçla kendilerini doğadan uzaklaştırmıştır ama öte yandan da hızla giden trenin içinde bir konfor yaşamaktadır. Menzel'in yaşadığı yıllarda, bilim adamları insan ve hayvan doğası arasındaki farkı tartışmaya başlar. Bu tartışmalardan etkilenen ressam, "Zulu'lar" tablosunu yapar. Zulu'lar tablosu, bir çadır tiyatrosu sahnesinde yerlilerin dans edişlerini göstermektedir. Afrika yerlilerinin coşkulu dansları, batılıların imrendikleri bir ilkel yaşam sahnesini göstermektedir. Trajik olan, yerlilerin şehirde kurulmuş bir tiyatro sahnesinde dans etmeleridir. Resimde, dansın doğal işlevinden kopuşu vurgulanmaktadır. Yerliler de hayvansı mimikleri ve hareketleriyle resmedilmiştir. Menzel, 1863'te,

hayvanat bahçesi konusunu da bir resimde işlemiştir. Bu üç resim, insanın şehirleşmeyle birlikte doğadan kopuşunu anlatırlar. Menzel'in bir sanatçı olarak en önemli özelliği taraf tutmamasıdır. Kirschner de, bu temayı işlediği resimlerde taraf tutmaz.

Die Brücke ve Doğa Manzarası

Die Brücke'nin doğa manzaralarında köylüler yer almaz. Bu manzaraların çoğunda suya giren çıplak insanlar resmedilmiştir. Die Brücke'nin tüm üyeleri bu konuya ilgi duyarlar ve suya giren çıplak insanları resmederler. Her biri çıplak modelden çalışmayı sever. Kuchling (1985:18), 1903 yılında Kirschner'in "çıplak"ı, güzel sanatların temeli olarak algıladığını yazar. Suya giren insan modelinin ortaya çıkışı, 1890'larda ortaya çıkan çıplak kültürü ile ilgilidir. 1890'larda ortaya çıkan hareketler, vejeteryan doğal yaşam grupları; alkol, tütn, kabare, sinema ve gürültüden uzak, doğanın şehirden uzak bölgelerinde yaşamayı gündeme getirir. Bu hareketlerin hepsi, şehrin kötü etkilerine karşı bir reform isteğini ifade ederler. Yine bu dönemde, sanatoryum, vücut sağlığı merkezleri kurulur, şehrin yorucu atmosferine savaş açılır. Dresden'de kurulan "Ormanda Rahatlama Cemiyeti" bu kuruluşlara örnek olarak verilebilir (Lloyd, 1991:107).

Die Brücke, 1907'den 1911'e kadar yazları Moritzburg ve Göppeln'de geçirir. Die Brücke, buralarda "nudist" gruplarla birlikte yaşarlar, çıplaklığı yakından tanırırlar. Önce sudan çıkan erkekler çizerler sonra Havva ile Adem çağrışımı yapan, kadın ve erkek figürleri bir arada çizmeye başlarlar. Heckel ve Kirschner, Moritzburg'da yaptıkları eskizleri Dresden'deki stüdyolarında 1909'dan başlayarak büyük tuvallere aktarırlar (Lloyd, 1991:125). "Uzanmış Hasır Şapkalı Mavi Figür", Kirschner'in stüdyoda yaptığı çıplak resimlerindedir. Bu resimde, Kirschner, çıplak'a romantik bir köylü gözüyle değil, bir şehirli gözüyle bakar. Kirschner, bu resimde, kadının bedenini mavi çizerek, sanat yapış sürecinin yapaylığını da gösterir. Kirschner, 1909'dan sonra, suya giren figürlere seksüel bir anlam da yüklemeye başlar. "Moritzburg'da Suya Girenler" ve "Ağaçların Altında Oynayan Çıplaklar" seksüel anlamdaki Kirschner resimlerine örnektir. Bu

resimler aynı zamanda seksüel reforma da gönderme yaparlar. Krischner, “Moritzburg’da Suyu Girenler” adlı tabloda, 1907’de Berlin’deki Cezanne sergisinden sonra yapmıştır ve bu resimde Avrupa sanatına göndermeler yapar. Resim, Dresten’deki stüdyoda, üç çıplak model kullanılarak yapılmıştır. (Llyod 1991:186). Krischner’in özgünlüğü, çıplaklığı yaşamın kendisine doğru yönelmek olarak değil, bir araç olarak kullanmasında yatar. Diğer Die Brücke üyelerinden farklı olarak Pechstein, Moritzburg resimleriyle yetinmez, 1914’te Güney Denizi’ndeki Palau’ya giderek, ilkel yaşamın güzelliğine övgüde bulunan çıplak resimleri yapar, çıplak’ı mitolojik bir imge olarak kullanır. Yeni Nesnelcilerde ise Çıplak, daha çok kadın figürleriyle, savaşı ve şehveti yansıtır. Şehir konusu, şehirli oluş, şehirli bakış, tüm resimlere hakim olur.

Şehir ve Ekspresyonizm

19.yy. sonuna gelmeden önce, Avrupalı sanatçılar, şehri yapıtlarına konu etmeye başlarlar. Modern sanatın biçim ve kapsamı, eskiden olduğu gibi sanatçıların içinde yaşadıkları şehirlerden etkilenmiştir. Modern şehirlerin yapısal olarak değişmesi, modern resim stillerinin gelişmesiyle de yakından ilişkilidir.Örneğin Vermeer, 1658 yılında yaptığı “Delf’in Görünüşü” adlı tablosunda, Schie Nehri’nin karşısından, Delf şehrinin resmini yapar. Resim, dökümanter değerinden daha çok şey ifade eder; ideolojik ilişkiler ve günlük yaşamla ilgili bilgiler de sunar Monet, 1864 yılında yaptığı “Capucines Bulvarı” çalışmasında, Vermeer gibi, gördüğünü tümüyle aktarmaktan çok, yeniden yorumlayarak resmeder (Elsen, 1962: 302). Monet, bu resminde bulvarı kuşbakışı resmeder. Cezanne da bu yöntemi kullanarak şehir resimleri çizer. Sanatçıların, yapıtlarında kente kuşbakışı bakması, şehirleşmenin bir uzantısı olarak, yapı malzemeleri üretimindeki yeni buluşlar sayesinde yükselen binalarla da ilgilidir. Elsen, Monet’in resmindeki kalabalığın kişisizleşmesini ve aynılaşmasını, sanatçının yaşadığı gerçekliğin bir sonucu olarak görür. Sembolist olarak görüldüğü kadar ekspresyonist kategorisine de sokulan Munch, 1862 yılında yaptığı “Johan Caddesinde Akşam” adlı tablosunda, caddeye bir ruh hastasının gözüyle bakar, caddedeki

kalabalığı insani sıcaklıktan tümüyle arıtır. Bu resimdeki insan yüzleri, her türlü anlatımdan uzaktır. Cadde, izleyiciyi resmin derinliklerine çeker. İnsansız pencereler, bir örnek şapkalar ve ters yöne doğru yürüten figürle ressam, insanın dünyadaki yeri konusunda duyduğu kaygıyı izleyiciye bulaştırır.

Die Brücke ressamları, öncelikle Dresten'i çizerek "şehir"i, resimlerine konu yaparlar. Resimlerinde, Dresten'in barok şehir özelliklerini yansıtırlar. 1909'dan başlayarak Ruttloff, kendi stüdyosunun penceresinden, Monet ve Cezanne geleneğini sürdürerek, caddeleri kuşbakışı gösteren Berlin resimleri yapar.

Kirschner, Berlin'i ilk kez görür ve aynı yıl Berlin resimleri yapmaya başlar. Aynı dönemde, Die Brücke'nin diğer üyeleri de büyük şehrin olanaklarını, kapitalin olanaklarını farkederler. 1910'da Berlin'de Galerie Arnold'da açılan Die Brücke sergi eleştirilenlerden olumlu eleştiriler alır ve böylece Die Brücke, sergisi sonrası Berlin'de daha iyi bir parasal duruma kavuşacaklarını umut etmeye başlarlar. Kirschner, 1912'de yazar Döblin'le ve entellektüel çevresiyle tanışır. Döblin'in "ComteB Mizzi" adlı oyunu için erotik ağaç baskılar yapar. Döblin'in portresini çizer. Kirschner ilk Berlin resimlerinden başlayarak, şehir manzaralarında yabancılaşma duyguları provoke olmuşçasına resimler yapar, şehrin dinamizmi ile ilgilenir. Şiddetli renklerle ve hızlı, sert, kaba çizgilerle çalışırlar (Llyod, 1991:153). Kirschner'in, 1913'te yaptığı "Halle'deki Kırmızı Kule" adlı tablosunda şehir, ressamın ambivalans içindeki duygularını yansıttığı bozulmuş bir perspektifle resmedilmiştir. Şehir hem heyecan verici hem de yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir. Çarpıtılmış perspektif ve ıssız bir alan, Max Beckmann'ın "Frankfurt'taki Sinagog" adlı tablosunda da görülen özelliklerdir. Bu özellikler izleyiciye, yalıtılmışlık ve yalnızlık duygularını geçirirler. Kirschner, bu resimlerde, fahişeleri hem burjuva hem de anti burjuva imgeler olarak kullanır. Bu orta sınıfın değer yargılarında da görülen bir durumdur. Orta sınıftan insanlar, gece hayatını yaşamayı severler ama gündüzleri ondan kötü bir şeymiş gibi sözedirler. Caddelerdeki kadınlar, moda giysiler, köşeli çizmeler, kürkler ve sivritilmiş ellerle resmedilmiştir. Erkekler müşteri, kadınlar

da metadır. Resimler, ekonomik değişim ilişkilerini, insan ilişkilerini yansıtır. Kirschner'in hızla yapılmış Berlin eskizleri, şehrin hızını, ritmini yakalamayı amaçlayarak çizilmişlerdir. Kirschner'in sanatının en önemli yanı tarafsızlığı, şehre yönelttiği çok yönlü bakış açısında yatar.

Meidner, 1913'te yaptığı "Berlin Gecesinde Sokak" adlı baskısında ve "Devrim" adlı yapıtında, şehri bir cehennem gibi resmeder. Agust Macke, giysi mağazalarının rengarenk vitrinlerini ve süslü müşterilerini tuvaline konu alır.

Der Blaue Reiter grubu ise resimlerin konularından çok biçimsel sorunlarıyla ilgilendiklerinden Die Brücke kadar şehri yansıtan resimler yapmazlar. Soyutlama, mistik ve şiirsel çizimlerden oluşan resimlerde şehir, genellikle boy göstermez. Daha çok kasaba ve doğa manzaralarına raslanır. Örneğin, Klee, 1920'de yaptığı ve savaşı anlattığı "Tahrip Edilmiş Yer" adlı tablosunda bile matematiksel bir tavırla, sessizlik içindeki bir yerin etkisini oluşturmaya çalışır. Tablodaki apartmanların karanlık pencereleri, mezarın üzerine dikilmiş haç ve yıkılmış bina ölüm sessizliği içindedir. Şehri yansıtmaktan çok, şehirli sanatçı olmak istemiş bir gruptur. Der Blaue Reiter Ekspresyonizminin genelde, biçim sorunlarına ağırlık veren, yumuşak, renkli ve neşeli bir anlatım tarzında birleştiğini söyleyebiliriz.

Yeni Nesnelcilerin yapıtlarında, şehir konusu, büyük bir zenginlikle işlenmiştir. Dix'in Fütürizm etkisi taşıyan cehennemi savaş olayları, savaştan dönenlerin şehirde ayakta kalma savaşlarını konu alan resimleri saldırgan bir tarzla resmedilmişlerdir. Dada grubunda da yer alan Dix, yıkıcı tavrıyla şehirleri de resmeder. Richard'a göre (1854:50) Dix, savaşın sonunda yalnızca kötülüğün ve korkunçluğun başarıya ulaştığını anlayınca yücelmiş coşkusu yok olur, gerçeğe benzerliğe döner. Fahişeler, savaştan sakatlanarak dönüp dilenenler, korkunç derecede yaralanmış yüzler Dix'in ekspresyonunun kaynağıdır.

Grosz da savaşı ve savaş şehirlerini resmeder. 1917'de yaptığı "Cenaze Töreni", fantastik ama korkunç bir etkiye sahiptir. Lynton'a göre (1982:142), karikatüre benzeyen tekniğiyle, Kübizm etkileri taşıyan resimlerinde haksızlığa ve açgözlülüğe karşı nefretini dışa vurur. Burjuvaları, bankerleri, papazları, askerleri gülünç düşüren, onları

çirkin yanlarıyla da gösteren bir ressamdır.

Hem Otto Dix, hem Georg Grosz politik bir taraf olarak savaşa ve şehirlere bakmaya çalışırlar. Die Brücke'nin çizdiği şehir resimlerinden farklı olarak resmin öyküsüyle de ekspresif bir etki elde ederler. Her ikisi de Dada hareketi ve Kübizm'le tanıştıkları için desenlerinde farklı resim malzemeleri kullanırlar. Figürlerindeki ve kompozisyonlarındaki parçalanma da bu etkilerden kaynaklanır.

Her iki grubun dışında incelenmesi gereken Beckmann da şehir konusunu resmeder. 1922'de yaptığı "Demir Köprü" de makinaları ve endüstrinin kurduğu yapıları ön plana çıkarır. Artık fabrika bacaları, kilise kuleleleriyle boy ölçüşmektedir. Kirschner de, Berlin'deki atölyesinin çevresinde bulunan fabrikaları resmeder ama dikkatini daha çok caddelere yöneltir. "Demir Köprü" adlı resim, Beckmann'ın endüstriyi bilinçli bir biçimde heceleyerek okumasına dayanır.

Viyana doğumlu Kokoschka da Dresten'i, Berlin'i resmetti. Uzun yıllar yaşayan ve yaşamı boyunca dünyayı dolaşan ressam, Prag, Tunus, Paris, Venedik manzaraların da çizdi. Bu manzaraların çoğunda şehirlere yukardan ve uzaktan bakarak çalıştı. Figürlerinin acılarını, ve psikolojilerini yansıtmaya çalışırken kullandığı, renkli çizgili prizmatik ağ ve renk yamalarını manzaraları da kullandı. Örneğin, 1929'da resmettiği İstanbul manzarası, Schröder ve Winkler'e göre (1991:156) Hollanda ve Almanya şehirlerini çizerken kullandığı kozmik manzara anlayışıyla yaklaştığı, genel anlamda şehrin imajını yakalamaya çalıştığı bir resimdir.

Ekspresyonistler, şehrin yalnızca caddelerine, fabrikalarına ve mağazalarına bakmakla kalmayıp, sirkler, kabareler, genelevler, hayvanat bahçelerini de sıklıkla resmetmişlerdir. Bu mekanlar, hapsedilen ve yokolan doğa, yabancılaştıran insanın yanısıra eğlenen, ayakta kalan, yaşamı şehir koşullarında taşımaya çalışan insanı da anlatırlar.

Sonuç

19.yy sonunda başlayan endüstrileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan metropollerde yaşayan Ekspresyonist sanatçılar, başlangıçta şehrin olumsuz etkilerini farkedeler ve ondan uzaklaşırlar ama sonunda tüm olumsuzluklara rağmen onunla yaşamayı öğrenirler. Şehrin avantajlarından yararlanmaya başladıklarında, onu eleştirme gücünü de kazanırlar. Ekspresyonist sanatçılar, şehirleşmenin oluşturduğu renkli ama şiddetli acılar yaratan ortama yalnızca tanıklık etmekle kalmazlar. Duygularını, tüm şiddetiyle, yarattıkları özgün estetik formlarla bize ulaştırırlar.

KAYNAKÇA

- ARON, Raymond** Sosyolojik Düşüncenin Evreleri, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1986.
- BRADBURY, Malcolm** “Modernizm ve Kentler”, Anglosakson Modernizmi, Yapı Kredi Bankası Sanat Dünyamız Dergisi Eki, İstanbul, 1993.
- BRANDT, Frederick R.ve HİGHT, Elenor M.** German Expresssionist Art, Virginia Museum of Fine Art Press, New York, 1987.
- ELSEN, Albert T.** Purposes of Art; Holt, Rinehart and Winston, Indiana University, New York, 1962.
- GOMBRICH, E.H.** Sanatın Öyküsü, çev:Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980.
- GORDON, Donald E.** Expressionism: Art and Idea, Yale University Press, New York, 1987.
- KORTAN, Enis** XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış, Yaprak Yayınevi, Ankara, 1985.

- KÖSEMİHAL Nurettin Şazi** Sosyoloji Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- KÖLTSCH, Georg** W.German Expressionism, International Corporation of Australia Ltd., Sydney, 1989.
- KUCHLING, Heimo** “Fauvism and Expressionism”, Expressionism, Berghous Verlag, West Germany, 1985.
- LLOYD, Jill** German Expressionism: Primitivism and Modernity, Yale University Press, New York, 1991.
- LYNTON, Norbert** “Fauvism and Expressionism”, The of Modern Art, University of California Press, California, 1986.
- RICHARD, Lionel** Ekspreyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, 1984.
- SCHRÖDER, Klaus Albercht ve WIMKLER, Johann** Oskar Kokoschka, Prestel, Munich, 1991.