



ARAŐTIRMA SERİSİ No.75

Sanatta Ekspresyonizm

EKSPRESYONİST AKIM

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, Ekspresyonizm, 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 fıskırdığı 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 reformlarını 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'in bir resmi önünde, bu resmin hâlâ bir Ekspresyonizm 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 kök bilgisi (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 ressamı 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 Herve 1901'de yapıtlarını sergiledi. Bu sözcük kuşkusuz Ekspresyonizmce 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 Herve, Fransız resim tarihinde önemli bir iz bırakmadığından bu sözcüğün kullanımını enderliğini korudu. Kaldı ki, Herve'nin sözcüğü tekil yerine çoğul olarak kullanmış olması bunu bir estetik akımına ad takmak üzere düşünmediğini de belirtmektedir.

Bu nedenle, ünlü sanat aracı 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 yüceltici 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 isteğindedir. Theodor Daubler ayrıca, kuşkusuz bu terimi eleştiren Louiř Vauxcelles'in sorumlu olduğu Fovizm ile karıştırarak, Louis Vauxcelles'i Matisse'in bu yeni tanımının bulucusu olarak göstermekteydi.

Aslında Theodor Daubler'ın Matisse konusundaki bu yakıştıması tümüyle dayanaksız sayılmazdı. Matisse'in adını anarak Alman resminin bir süredir tutturduğu yolun yönünü tanımlamaya çalışmak, Matisse'nin Neo-Expressionizm (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 olguların (pozitivist) ve fizikçilerin haksız savlarına karşı gelmek üzere yaratıcının doğasından çıkar; yapıt renklerle bilinmeyen bir güç tarafından yönetilen, saldırgan 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: "Her şeyin 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 sözlerimi 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 Herve veya Matisse ile bağıntılı olarak gerçekleşti. Olanak bu 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 resamlardan kaynaklanmamıştır. Kun Hiller 1945'den sonra yazdığı anılarında ısrarla, bu terimin Empresyonizm'den hoşnut olmayan genç Fransız resamları tarafından bulunduğu söylencesine inanmaktadır. Nitekim 1911 Nisan'ından sonra o dönemin sanat eleştirmenleri Berlin Sezession'u sergisi konusun da 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 Fransa-Belçika kökenli sanatçı kendilerine Ekspresyonist demeye karar vermişlerdir" demiştir.

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 Cari Vinnen, Alman resim galerilerinin yabancı resamlar 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 resamlarını böyle tanımlıyordu), bu akıma bir hiçten başlamadıklarını, Cezanne, van Gogh ve Matisse'den teknikler aldıklarını, hepsinin Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşmış sanatçılar olduklarını söylemiştir.

Bu sonuncu ayırım artık belirleyici oldu ve yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamlarının ayırım 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, Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır.

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 katalogu 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, dışavurumdur; 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 görünümünü iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletir".

Bundan böyle tüm sanatsal yaratıcılık, sanatçının kendi içindeki derinliği yansıtması olmalıydı. Ekspresyonizme ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırı, 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, dışavuruş şekline bakmaksızın yaratıcı etkinliğin dayandığı temel ilkeleri açıkça göstermiştir. "Ekspresyonizmin 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 den 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 (özünürlük), Barlach'ın gözlemlene gücü, Carl Einstein'ın Bebuquin'inde temel kural olarak üstlediği 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 öz savunucu 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)'da 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 Ekspresyonizmin 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 düşüncüne özgürlük vermek için üstü örtülü bir neden olan nesnenin resmini yaparken o zamana değil yalnız bestecilerin uyguladığı şekilde kendilerini dışa vururlar. 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 üretiminde 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 filmlerin 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 Rene 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 alışlagelmiş 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 İki Eğilim

Somut gerçekçiliğe her türlü bağıllık eğilimini reddederek özneliğin anlatımını yeğleme yaratıcının iki temel öğeyi gözönünde tuttuğunu varsaydı: Yürek ve anlama gücü. Bu yollarını kullanma olanağını ortaya çıkardı, Fakat sonuçta, birinde anlama gücü, diğerinde de yürek öğelerine 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 nedendir. 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 nesnelere yaratılır, ama başlangıç nesneyle değildir, özneyledir. Nesne, özdeksel dışavurumculukta görünüşe katkıda bulunur. Arınmışlığı ve yoğunluğu için gerekli olmayana yadsıyarak öznenin özünü damıtır".

Bu yorum Kandinsky'nin resim ve tiyatro denemelerini, August Stramm'ın şiirsel çözümlerini, Lothar Schreyer'in dramlarını, Emil Pirchan'ın tiyatro dekorlarını ve Hindemith'in kimi bestelerini tanımlayan bir yaklaşımı göstermektedir. Tiyatroda psikolojinin yadsınması, her şeyden 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 çarpıntılı, yapay davranışlı özellikler ve çarpıtılmış biçimler vardı. Bunlar, hüznü bir acı, bir abartma, bir başkaldırma çığı, 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, ülküsel insanlığı yücelten bir erkek görülür.

1913'de Die Weissen Bladetter (Ak Yapraklar) dergisi Ekspresyonizmin bu yönünü aşağıdaki tanım içine çerçevelemeye çalışır: "Yoğunlaşma, tutumluluk, kütleli güç, sağlam olarak yerleştirilen biçimler ve şiddetli hisleri açığa çıkaran bir hüznün 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 diyagramı 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."



Kişisel üsluplar işte bu çarpıtma, biçimini bozma, coşma, aşırı duygulanma ve yoğun dışa vurumla 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 mal edilemeyen, 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 çözümlenmeleri arasındaki farklılıkları, somut uluscu tutumları görmemeziğe 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 tan 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 ayırım gütmeyen, modern eğilimleri simgeleyen tüm sanatçılar için geçerli olduğu anlaşılıyor. SSCB'de ilk halk eğitimi uzmanı ve Alman



yazını konusunda önemli bir yetkisi olan Lunatçarski, 1920lerde Maiakovski'ye en örneksel Ekspresyonist ozan derecesini vermiştir. 1919'da Belçika da çıkan L'Art Libre (Özgür 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 getirilen 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 Andre Lhote. Nouvelle Revue Française (Yeni Fransız Dergisi) de bu kullanıma karşı çıktı. Fransız ressamı için bu terimin kullanıldığı sergilerde ilki 1935 sonunda Paris'de gerçekleşti. Bu sergiyi La Gazette des Beaux Arts (Güzel Sanatlar Gazetesi) destekliyordu. Kendini "İçgüdüsel ressamlar"a adanmış 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. Katalogun giriş bölümünde Alman Ekspresyonizminin etkileri Chagall'a kadar indiriliyor, ayrıca bu sanatçı Alman ve Fransız Ekspresyonist üsluplarının birleştiricisi olarak da 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. Her şeyden önce, bu terimin genel özellikleri, çeşitli sınıflandırmaların kapsamına girmeleri zor olan, buna karşılık bastırılmış duyguları, coşkuları ve güçlü istekleri için bir çıkış arayan ressamı sınıflandırmaya yarıyordu. Ayrıca, Ekspresyonizm terimi, bir sözcük bulunup kullanılmadığı için tanımlanamayan sanatçılar, örneğin yüzyılın başında Norveç'li Munch, van Gogh, Belçikalı Ensor ve Fovlar için de kullanıldı. İlk kez 1905'de Sonbahar Salon'u sergisinde Fovizm terimini kullanan Louis Vauxcelles, daha sonraları terim dağıncısını değiştirilip, 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 ayırım 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 Kari Schmidt

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, anlaksal güçlerin önemini saptamaya ve salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar. Doğanın derin varlığını abartmaya çalıştılar. Hiddet ve kabalık her şeyden önce özgün bir bildirişim duygusu taşımalıydı.

Gerçekten bu ilkellik (primitiflik) yüzyılın başında yaşanan önemli bir olaydı. O dönemle 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 ülkeye duyulan özlemi, geçmişle olan bağları koparma isteğini ve sanata peygamberce bir bakışı anlatıyor ve sezgisel yaratıcı güçleri yüceltiyordu. Program,



Nietzsche ve Bergson' dan etkilenecek, sanatçıların kendilerini yaşam öğelerinin ana kaynaklarına kaptırmalarına izin vermeleri için olanak hazırladı. Var olan düzeni değiştirme isteği, yaratıcı dürtülere öncelik veren bir kişisellekle birleştirildi.

Kirchner'in sorumlu olduğu bu durum Die Brücke ressamı 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, Ekspresyonizme karşı çıkıyor ve sanatçının içgüdüsel güçleri üstünde duruyordu. Die Brücke sanatçılarına gelince, insanın kökenlerine dönüş, bellikle Kandinsky ve çevresindekilerin aklından çıkmıyordu. Gizemci düşünceleri yazınsal illere yönelten ve belirli bir ilkelik öğesini 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 ressamı mı ilgileniyordu? 1890 dolaylarında doğan ve o kuşağın tüm aydınlan tarafından paylaşılan bir ruh durumu, 1911'den başlayarak gelişmesini sürdürdü. O yıl yeni özelemler ortaya çıkmaya başladı. Haziran'da Kurt Hiller, Berlin'de Cabaret neo-pathetiquei (pathetique: 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 dünya ya ulaşmak için tüm gelenek ve görenekler yıkılıyordu. İnsanlar kendi başkaldırılarını amaçlarını yayınlamak dile getiren dergilerin çevresinde toplanıyorlardı. Nitekim, Ekspresyonizm sözcüğü bulduktan 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: Cari 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 Henvath Walden tarafından kurulmuştu. 1900 den başlayarak, Walden 1910 yılında en yaygın düzeyine erişen yeni ruh durumunu tanımaya başladı. Dergi, ressamı ve genç yazarları bir araya toplayarak, sanat alanında bu bileşime ulaşmaya çalıştı. Fütürizm ve Kübizm gibi yaşamakta olan akımların ayrıntılar verdi; estetik sorunları üstünde genel bir düşünce ortamı



canlandırdı. Franz Marc, Hans A ve Kandinsky modern sanatı anlamamıza büyük katkıda bulunan kuramlar geliştirdiler. Walden, yabancı sanatçılar arasından Delaunay, Boccioni, Cendrars. David Burliuk, Ap linaire, Fernand Leger, Marinetti hakkında yayınlar yaptı. Dergiye ek olarak Mart 1912' 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 nitelendirmektedir. Kendisinin de açıkça belirttiği gibi amacı, 'kültürsüzlük' olarak adlandırdığı şeyle ya da barbarlıkla, yorulmadan, amansızca savaştı. O bunun çok çetin bir savaş olduğunu, 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 koparmak için onun tüm yaratıcı güçlerini onarmak gereklidir. Alman gençliğinin bir bölümü bu ruhsuz gerçekçiliğe karşı çıkmış; aklın köleleştirilmesini reddetmiş; makine çağına yürürlükteki ahlâk değerlerine saldırmıştır. İnsanca koşullarının yeniden doğmasını istemiştir.

Kuşağının ozanlarını biraraya getiren ünlü antolojisi İnsanlığın Doğuşu'nun özünde Kurt Pinthus şöyle demektedir: "Tümüyle kendi yaratıcılığı, kendi bilimi, teknoloji istatistiği, ticaret ve sanayii ile burjuva gelenek ve göreneklerinin fosilleşmiş toplum ıra düzenine dayalı bir toplumun olanaksızlığı gittikçe daha da belirginleşmektedir". Gottfried Benn tüm üslup ayrılıklarını bir amaçta birleştiren bir tanım buldu. Bu tanıma göre Ekspresyonizm, dünyayı da yok etmek için kendi kendini yok eden dil kullanan "patlayan bir ayaklanma, bir kendinden geçme, nefret ve birtakım yeni değerlere susama"ydı. Toplumda bir yeniden doğuşa ulaşmak umuduyla sanatın tüm güçlerini araçlarını birleştirmek gerekiyordu. Sanatta somut gerçeğin yıkılmasıyla başarılan ve yeniden insancillaştırılan 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 dolaşılıyor. Eğer iki ayağımızın



üstünde durmaya hâzırsak. bizi ana rahmine bağlayan göbek kordonunun kesilmesi gerekir. Geçmişin dünyasını bırakmamızın zamanı gelmiş midir? Yeni bir yaşam (vita nuova) için gerekli olgunluğa verdik 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 sınırlandırılmaz. 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 ülküsel 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.

Her şeyden 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 etkin bir makine olduğu görülüyordu. Bu makineyi yok etmek gerekiyordu. Ekspresyonistlerin yapıtlarında seçtikleri konu ve biçim yoluyla yüzeye çıkan şey buydu. Kuşaklar arası 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 darın, 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 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 temelini ütopyacı ülkücülükte olduğunu düşündü. Kurtuluş umudu ortak bir toplumsal çaba o tamında ya



da toplumun ekonomik ve siyasal yönden değişiminde değil, insanın içten yenilenmesinde görülüyordu. Her bireyin inanca ermesi ve en yüksek mutluluğa inanması gerekiyordu. Ekspresyonistlerden kimisi (Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Ludwig Baumer, Johannes R. Becher ve Kurt Hiller'in ve onun Das Ziel (Amaç) adlı yayını çevresinde toplan; eylemciler) de kendilerini siyasal bir davaya adanmak 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 Kurultay'ının sorumlularından birisiydi; Ernst Toller ise Bavyern 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: Cari Einstein da Kasım 1918 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 Nesne'ye, entelektüel Barbarlık'a, Makine'ye ve Merkezileşme'ye karşı; Akıl, Tanrı 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 devri ve savaşın edebiyatıdır, aydınının 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 gelişim 1920 sonlarına rastlayan Henvath Walden sanata siyaset katılmasına karşı çıkmıştı) ve Ekspresyonist olarak bilinen herkes tarafından paylaşılmıyorlardı. Bu düşünceleri paylaşan kişiler arasında da ülküsel açıdan farklılıklar vardı. Devrimci yanlıların bu akımın dağılmasına çabuklaştırdığı da bir gerçektir. Yıkılış ve çöküş 1919-20 arasında başladı. Sanatçıların misisi usdışıcılığa ve acılar içine düştü, ötekiler ise zamanın havasına uydu. İkinci grubun iç deki 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. 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. Sanatçı ve halk arasındaki bağlar kopmuştu. Almanya açlık içindeydi ve sarsılmıştı. Tiyatro oyuncuları grevdeydi, çünkü aldıkları ücret ancak iki çift ayakkabı almalarına yetiyordu.



Ancak Ekspresyonizm hemen ölmeyi. Son kıvılcıklar, özellikle Leopold Jessner'in sahneye koyduğu oyunlarla ve Cari Mayer'in sinema için yazdığı senaryolarla birkaç yıl daha söndü. 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, saldırgan 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 büyümlü bir dil kullanmıyordu. Erich Mendelsohn, Bruno Taut ve Hans Scharoun gibi mimarlar, kent dokusu ve yapı tekniği konularında kişisel düşüncelerini 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 yönlerle 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 bulunduğunu.

1922'de vurgulamıştır. Hollanda'da ve Flaman Belçika'sında da. Almanya ile kurulan düşünsel alışveriş, 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 Cante ve Josef Cante ile karşılaştırıldığında, Frans Masereel, bir ayrıcalık taşır; çünkü o, Alman Ekspresyonistleriyle doğrudan doğruya işbirliği yapmış, Becher ve Sternheim'in yapıtlarını besimlemiştir. 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 gözlemlendiği dönemdeki, kabaca 1918-1925 yılları arasında, siyasal durumu dikkate almak gerekir.



1914'den önce tüm ülkelerin ressamaları arasında çok verimli bira ilişki vardı. Alfred Kubin bu ilişkiyi, akü 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 sayısız uluslararası ilişki kurarak, dış dünyaya karşı davranışlarında daha açık bir tutum takılırken, 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 ı girebileceği sırada, yok olmaya yüz tutmuştu. Sonuçta. 1914'den ne önce, ne de, sonra, yerleşmiş ve tutulan dergiler Ekspresyonizme önem veremediler. Yalnız Clarte, Action, Esprit Nouveau, La Revue Europeenne adlı gösterişsiz yayınlar. Ekspresyonizm hakkında bilgi verici yazılar çıkartıp Ekspresyonist yazından özetler verdiler. İki dil bilen Lorraine'li Yvar 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 Lumiere, Resurrection, L'Art Libre, Selection ve Ça İra 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 Andre 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 Resurrection'un yöneticisi Clement Pansaers 1918'den başlayarak Cari Einstein ve Hervath Walden'den çeviriler ve çözümler yaptı.

Artık sadece düzeltilmiş 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-ekspresionista 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 Jose Clemente Orozco, Peru'da David Alfonso Siqueiros. Sabogal ve Coresido. Brezilya'da ise Dresderi 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 sınırlandırmak. 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 bulunduğu 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.



RESİM VE GRAFİK SANATLAR

1905 yılı yeni bir ressam kuşağının doğuşuna tanık oldu. Paris'de sonbahar Salonunda 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 alışıl gelmiş 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 (Yabanılar 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 ressamı 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, Gauguin ve Seurat) bakan bir sanatçı çevresi oluşturdu.

Ekspresyonizmin 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 kendini 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), Ekspresyonizmin ışığı



yalnız içgüdülere dayanarak çözümlenmesi ve kendiliğinden olma özelliği ile yetinmeyen güçlü ve usçu bir akli vardı. Ekspresyonizmi 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 çözümlenmeleri konusunda yaptığı sistematik araştırmalar ve renklerin kendiliğinden olan karşıtlıklarını (kontraslarını) incelemesi onu şaşırtıcı bir sonuca götürdü: Renkler artık palet üstünde karıştırmıyor, tam tersine bu karışım izleyicinin gözünde oluşuyordu.

Edebiyat

Ekspresyonizm. Alman Edebiyatı tarafından önce Natüralizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'ya karşı çıkan bir akım olarak görüldü. Bu akımın temsilcilerinden biri. Kurt Hiller, çoşkuyla 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 Ekspresyonistleri) hor gördüğünü yazıyordu Kurt Hiller ve ekliyordu: "Bize gelince, bizler Ekspresyonistiz. Bizim için önemli olan, bir öz, bir irade, bir ahlâkın vurgulanmasıdır."

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. Sökel 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.

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 müzicklilerin 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.



EKSPRESYONİZMİN ÇEŞİTLİ YÖNLERİ

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 canlanıştan 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.

Yaşamını kazanmak için gazetelere yazı yazdı ve Derain'in resimlemeleriyle süslenmiş, sonu kuşkulu öykülerini üretti. İlk resimlerinde rengi yeşin 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 Independants'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 katıksızlıkla resim yaparak, canlı ve engellenmemiş bir dünyayı anlatmakta büyük başarı kazandı. Fovizm V'laminc için ne bir yenilik, nede bir tutum biçimiydi, ama olmak, davranmak, düşünmek ve solumak için bir yoldu. Bu nedenle "Fovizm benim!" dedi.

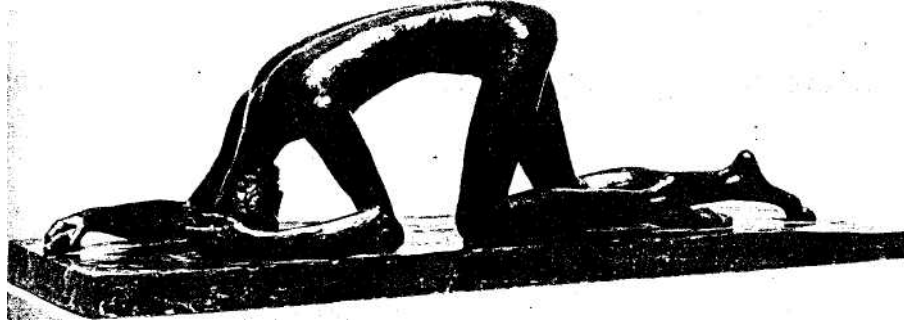
1906'da sanat aracı Vollard, onun tüm yapıtlarını satın aldı ve 1910'da onun ilk kişisel sergisini düzenledi. V'laminc. 1906'dan beri Picasso, Van Dongen ve Bateau Lavoisier grubuyla birleşmişti. 1908den sonra paletini Cezanne'in etkisiyle yumuşattı ve birkaç Kübist düzenleme denedi. Ama Ekspresyonizmden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

WEISGERBER Albert (St. İngbert. 21.4.1-Fromelies-Ypres. 10.5.1915). Weisberger eğitimine 1891'de Kaiserslautern'de Mimarlık Okulunda başladı. Frankfurt'a iç mimarlık yaptı sonra Münih Sanat

ve El Sanatları Okulu'na geçti. 1909'dan sonra Münih Yeni Sanatçılar Birliğine üye oldu ve 1913'de Yeni Münih Sezession'unun başkanlığını yaptı. 1914'de askere alındı 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 heykeltçiler etkilenmiş, yalnız sanatsal erekleri kısıtlanmakla kalmamış, aynı zamanda bir yapıtı tamamlamaları için gerek duydukları süre, zorluklar karşısında kısıtlanarak, verimliliklerinin gelişmesi engellenmiştir. Heykeltçiliğin toplumla bütünleşmesi sorunu ancak Rus Devrimi ve bir yıl sonra da Almanya'da 1918 Ekim Devrimi ile canlanmıştı. Kasım Grubu'nu oluşturan Alman heykeltçileri (Hoetger, Emy Roeder, Garbe, Max Krause, Steger, Belling ve Matare) de özellikle bu sorunun üzerine eğildiler.



Sanat piyasasında heykeltçilerin 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 heykeltçilerin 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 (elan) gelen, bir anlık yaratıcı işlem olarak dışavurulan dürtü sonucu oluşan çarpıtma arasında bir ayırım yapar.

Eğer Almanya'da bir karışıklık varsa, bunun nedeni bu iki eğilimin 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 Lehbruck'dan söz edilmeye değer. İkinci grupta da Oswald Herzog ve William Wauer yanında Belling'in adı sivrilmıştır; ancak Belling daha sonra soyut sanala yönelecektir.

İki eğilimi de kapsayan önemli bir bulgu vardır. Heykel sanatına içsel bir dinamizm aşılanamıştır. Heykel yalnız kendine özgü bir enerji ve ılım kazanmıştır. Bu sanat dalında bundan böyle hareket ve ritm egemen olacaktır. 1910 dolaylarında sayısı dansöz figürü üretmiş olan Rodin'in kışkırtmalarıyla, bir yandan Garbe, öte yandan Archipenko, Belling ve Wauer gibi heykeltçiler özellikle dans etme temasını işlediler. Mazıları için heykel içsel bir ritm dönemi geçiriyordu; ötekileri 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 heykeltçilerini kazanmıştır: Barlach ve Lehbruck. Bu sanatçıların ayrıca yansıttıkları Ekspresyonizm havası, kuşkusuz onların başarısını kolaylaştırmış böylelikle bu alanda da Ekspresyonizm, ne denli küçük çapta olursa olsun, yapıcı bir güçtü, Kısacası. Almanya'da başka hiçbir akım heykeltçilikte 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 Jaspers, ölüm saplantısı ve sürekli kıyamet günü korkuları aşıl原因 yapıtlarıyla Germaine Richier; 1930'larda kendini Kübizmden kurtararak, akımın özünü yeni bu 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 Kears ve Rus Neizvestny gibi sanatçıları da unutmamak gerekir.

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 depolandığı 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 katılımla bastırılmış bir üslubu vardır.

MİMARLIK

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 yada genelde insanın çevresi açısından, yeni aydın kuşağın bu konuya büyük önem vermesi doğaldı.

Daha Birinci Dünya Savaşı'ndan önce bile zamanın ressamalarının yaptığı resimlerde kent, yol ve çeşitli yapı görüntüleri sık sık konu edilmekle kalmıyor, Der Sturm, Die Aktion, 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.

VASİLY KANDİNSKY

Wassily Kandinsky (1866-1944) 1886'da üst orta bir aile içinde aralığın 4'ünde Masow' da doğdu. Sibiryalı babası çay tüccarı annesi ise İydi idi. 1869' da ailesiyle İtalya'ya yolculuk etti ailesi de Odesa'ya yolculuk eder ailesi boşanır ve teyzesi onu yetiştirme görevini üzerine alır. 1871'de çizim ve müzik dersleri alır. 1885'te Odessa'da dilbilgisi okuluna katılır. Babasıyla yıllık seyahat eder.

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 Ekspresyonistlerin 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.

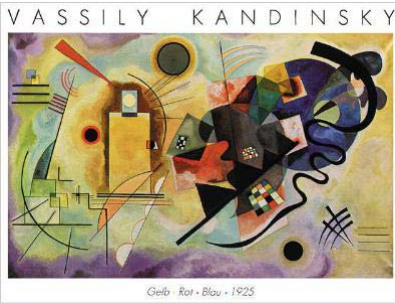
Sonuçta, 1896'da Dorpat Üniversitesi Hukuk Kürsüsü'nde kendisine önerilen görevi kabul etmeyerek kendini tümüyle resim yapmağa adadı ve Münih'e taşındı. 19. yüzyılın sonlarında Münih sanat eğitimi için en önemli yerlerden biriydi ve özellikle Kuzey Avrupalı genç sanatçıları çekişiyordu. Aynı zamanda 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 düşünceleriyle kesişen eğilimler buldu. Anton Azbe'nin okuluna girdi ve yurttaşı Jawlensky ve Werefkin ile tanıştı. 1900'de Akademi'ye geçti ve Stüçk'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 görünümüleri, tarih ve folklordan alınmış masal dünyasından birçok figürleri içeren görünümüleri 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:

1906-1907'de Paris yakınında Sevres'de, 1907-1908 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 Cezanne, Matisse ve Picasso'nun etkilerini özümledi. Rengin katışıksız gücü birçok doğa görünümü resminde kendini gösterdi. Bavyera halk sanatını tamına 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 ölçüde yararlı oldular. Kandinsky, dış gerçek ve sanatçı tarafından yaşanan iç dünya arasındaki bir bileşimi arayan yoldaydı.

1909'da Kandinsky Münih Yeni Sanatçılar Birliğinin kurucu üyeleri arasındaydı; böylece bu bileşimi bir program düzeyine çıkarabildi. 1910'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, 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 çözüme 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 Üzerineyi yayınladı, bunu Geriye Bakış ve Tonlar izledi. İçimizde birikmiş duyuları dışa vurmak için bir üslup aradığından, Kandinsky'nin imgesel biçimleri 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, 1933'e kadar Almanya'da Bauhaus'da bir öğretmen olarak yeniden çalışmaya başladığında, sanatı da değişmiş ve yeni amaçları doğrultusunda gelişmeye başlamıştı. 1926'da point and Line toplane yayınlandı. 1933' te Paris yakınlarındaki Nevilly'e yerleşti ve 1944'te yaşamının son bulduğu tarihe kadar orada yaşadı.

Vincent Van GOGH



GOGH Viacent van (Groot-Zundert, Hollanda 1853- Auvers-sur-Oise 1890). Gauguin gibi oldukça ileri bir yaşta resme başladı. Bir Protestan papazın oğluydu ve ilk başta ressam olup olmamak konusunda karar verirken güçlük çekti. Yirmi yaşından sonra. Den Haag' da, daha sonra da Brüksel, Londra ve Paris' te resim-satıcısı Goupil'in yanında yardımcı olarak çalıştı. Bundan sonra dindar bir yaşam şekli seçerek, iki yıl boyunca fakir madenciler ve köylüler arasında kendi hesabına gezici vaiz ve misyoner olarak yaşadı. 1878 yılının sonlarına doğru resme başladı; ileri derecede bir Millet hayranıydı ve onun birçok yapıtını kopya etti. Van Rappard ve kuzeni Mauve' dan da yardım gören sanatçı, aynı zamanda Maris ve Israels'in çalışmalarından da etkilendi.

1881'e kadar süren bu dönem sırasında van Gogh Belçika'da yaşadı. Bundan sonra 1881 -1885 yılları arasında Hollanda'ya döndü; Etten, Den Haag, Drenthe ve daha uzunca bir süre de (Aralık 1883- Kasım 1885) Nuenen' de yaşadı. En sonunda da Antwerp'e gitti (Kasım 1885-Şubat 1886). Karakalem çalışmalarında çoğunlukla, gerçekçi bir tutum benimseyen Van Gogh, maden işçilerini, köylüleri ele almış, kalın ayakkabılar, nalınlar, dokuma tezgâhları gibi araç ve aletleri, patates yığınları, kuş yuvaları gibi basit, sıradan konuları işlemiş, bir yandan da karanlık, kasvetli gökler ve koyu renklerle, iç karartıcı



manzaralar resmetmiştir. Van Gogh'un gerçeği bir şiir biçiminde anlatmasında ve her nesneye her varlığa, doğadaki her öğeye insan olmanın verdiği korkutucu duyguyu aktarmasında, onun acayip, vahşi kişiliğine ait izler buluruz. Dokumacı'nın Evinde (1884), Pipolu Köylü (1884), Küçük Testiler (1884), Patatesler (1885), Yuvalar (1885), Nuenen'deki Papaz Evi (1885), Gün Bitiminde Kulübe (1885) isimli tabloları. Patates Yiyenler adlı şaheseri de dahil olmak üzere, bu kasvetli ve iç karartıcı dönemi simgeler.

Rubens'e olan büyük hayranlığı, onun 1885' ten itibaren renkle ilgili deneylere girişmesine yol açtı. Van Gogh, "Rengin kendisi bile bir şeyler anlatır" demektedir. Onun Açık İncil'li Natürmort adlı yapıtında, Paris dönemi olarak adlandırılan yıllarındaki Ekspresyonizmle bağlantısını açıkça görebiliriz.

Van Gogh bundan sonraki iki yılını, yani Şubat 1886'dan Şubat 1888'e kadar olan süreyi. Ekspresyonistlerle devamlı ilişki içinde bulunduğu Paris'te geçirdi. Bu dönemde söylediği ünlü bir sözü vardır: "Artık Paris'te bir atölyede çalışmak kadar, sürekli olarak Ekspresyonist ressamlarla dostluk kurmak da gerekli olmuştur". Sanatçı aynı zamanda Neo -Ekspresyonizm ve onun noktacı (Pointilliste) tekniğinden: ayrıca Sembolizm ve Gauguin'le arkadaşlarının kullandıkları parlak renklendirme yönteminden hoşlanıyordu.

Onu büyüleyen bir diğer etken de, o zamanlar çok moda olan Japon sanatıydı. Nitekim büyük Japon ustalarının ve özellikle Hiroshige'nin Yağmur adlı yapıtının kopyalarını yaptı. La Guinguette (ykl. 1886) ve Le Moulin de la Galene (1886), sanatçının Nuenen dönemiyle Paris'in çeşitli etkileri altında kaldığı dönem arasında yaptığı bir çeşit geçiş resimleridir. Butte Monmartre'deki Küçük Bahçeler (1887), Asnieres Lokantasında (1887) ve Restaurant de la Sirene adlı resimleri ise van Gogh'un sanatının giderek nasıl geliştiği ve Ekspresyonist ressamları tekniğine yaklaştığını gösteren yapıtlardır. Öte yandan Tanguy Babanın Portresi (1887) ve Tef Çalan Kadın (1887) adlı resimlerde ise, Japon baskılarının etkisi açıkça görülür.

Ünlü "çubuklama" tekniğini ilk kez bu tablolarında kullanmış ve zamanla geliştirmiştir. Resim sanatına getirdiği yepyeni kavrayış biçimi, şimdiye dek yapılanlardan farklı şeyler yaratmaya duyduğu özlem, van Gogh'u yerinde duramaz hale getirince, ressam uzaklardaki güneş ülkelerine, Japonya'ya gitme hayalleri kurmaya başladı. Buna imkân bulamayınca Paris'i bırakıp, Provence'ta Arles'a gitmişti. Bu konuda şunları söylemiştir: "Fransa'nın güneyine gidip burada çalışmak için sayısız nedenlerim vardı. Öncelikle başka tür bir ışığı yaşamak istedim. Sonra doğayı daha berrak bir gökyüzü altında görmeği arzuladım; bu bana Japonların neler duyup, nasıl çizim yaptıkları hakkında fikir verecekti. Son olarak da güçlü güney güneşini görmeyi istedim".

Van Gogh'un Arles dönemi, Şubat 1888' den Mayıs 1889'a kadar sürmüş ve bu güzel yerde yaratıcı dehası, yeterli ilhamı bulmuştur. Çarpıcı renkleri kullanmasıyla dikkati çeken resimleri, artık her zamankinden daha haşın ve etkiliydi. Oldukça verimli bir dönem geçirmiş, bir yılı biraz aşan bu süre zarfında 190 tablo yapmıştı. Güney Fransa'yı sevmiş ve anlamıştı. Ancak Provence manzarasını, klasik denge ve ritm niteliğine sahip bulan C6zanne'in aksine van Gogh, burayı aşırılıklar ve trajik şiddet divan

olarak görmüştür. Van. Gogh'un gözünde Provence, amansız, kızgın güneşin kavurup, yaktığı, çılgın mistral rüzgârının kırları kurutup, ağaçları birbirine sarıp sarmaladığı bir ülkeydi. Tablolarında her şey keskin ve sivri hatlarla resmedilmiştir. Biçimler sanki işkence edilmesine zorlanarak garip helezonlar, kıvrımlar ve bükümler alacak şekilde çarpıtılmıştır. Her nesne sanki sürekli hareket halindeymiş izlenimini vermektedir.

Van Gogh resimlerinde, boşluk etkisi yaratma fikrini aklından çıkaramıyordu. Sürekli olarak yok olan ve bir yandan da yenilenen kozmik evren düşüncesi onu adeta büyülemişti. Dengeyi ve uyumu keşfetmeyi umduğu bu eski ülkede, bütün bulabildiği, haşın ve çılgın bir öfkeden başka bir şey değildi. Aşın derecede yorulan ve azap çeken sanatçı, sonunda 1888'in Noel arifesinde Gauguin'le ettiği bir kavgadan sonra usturayla kendi kulağını kesmiş ve aradan çok geçmeden de bölgedeki Saint-Remy akıl hastahanesine gönüllü olarak sığınmak gereğini duymuştur.

Sanatçının bu dönemde yapmış olduğu birçok resim arasında bir seçim yapmak kolay değildir. Ancak bunlar arasında: La Crau (1888); Yıldızlı Gece (1888); Akşamleyin Cafe (1888); Gauguin'in Koltuğu, Ayçiçekleri. Le Pont Levis ve Vincent van Gogh'un Arles'teki Evi (hepsi 1888'de yapılmıştır); Arlesienne (1888); Postacı Roulin (1888); Belçikalı Ozan Boch'un Portresi (1888); Vincent' in İskemlesi (1888-89); Çiçek Açan Ağaçlar (1889) ve Kulağı Sarılı Olarak Kendi Portresi (1889), önde gelen yapıtlarıdır.

Sanatçı, hastanede kaldığı süre boyunca (3 Mayıs 1889-16 Mayıs 1890) resim yapmaya devam etti. Bu dönemdeki resimleri, şekil ve renk açısından yoğun, lirik bir güzellik taşıyan yapıtlardır: Emile Bernard, onun "bu denli iyi ve güvenle" hiçbir zaman resim yapmadığını söylemektedir. Lekeler, noktalar, virgüller ve çizgiler halinde, parçalanmış izlenimi veren fırça vuruşlarıyla, tualine koyu renk boya uygulayarak, şaşırtıcı bir teknik geliştirmiştir. Bu dönemde yaptığı eserlerinde dokunaklı bir sanrı duyumu yaratmıştır. Vincent'in Arles'teki Odası (1889); Yıldızlı Gece (1889); Zeytin Ağaçları (1889); Selviler; Selvili Mısır Tarlası (1889); Arles'teki Hastane Koğuşu (1889); Zeytinlik (1889); Alpillen Yakınındaki Selvili Yol (1890); Kaldırımcılar (1889); Saint-Paul Hastanesindeki Baş İdareci (1890); Arles'li Kız. Gauguin'den Sonra (1890); Sonsuzluğun Eşiğinde (1890); Mahkumlar Postası (1890) bunların başlıcalarıdır. Bu son iki resim, görünürde sanatçının kendi acıklı yazgısını simgelemektedir.

Bunu nispeten güvenli ve sakin bir dönem izler. Doktor Gachet ve hastane hemşirelerinin dikkatli bakımı altında, van Gogh'un tam olarak mutlu olmasa bile, belirgin bir huzura kavuştuğu görülür.





Auvers-sur-Oise'da, 23 Mayıs 27 Haziran 1890 tarihleri arasında yaptığı resimlerde, yeşilin ve Delft çinilerinin mavisinin ağır bastığı parlak ve canlı renkler göze çarpar. Bu tablolarla kah çiçek toplarken, kah yürüyüş yaparken, kah piyano çalarken resmedilmiş peri kızını andıran figür, aslında Dr. Gachet'nin kızıdır. Van Gogh'un kıvrımlar, bükümler, kavisler halinde, hareketli ve süslü şekillerden oluşan kendine özgü tekniği, hâlâ varlığını korumaktadır. Yaptığı portrelerin asimetrik oluşu, bu resimlerde dikkati çeken bir başka özelliktir. Bu birkaç aylık süre içinde yaptığı resimlerde, yeni bir denge duygumu elde etmiş ve acıyla, gerginlikten kurtulmuş gibi görünür.

Renklerde ve resim yapma işinde kendini tedavi edici nitelikler bulmuş gibidir. Bu dönemin belli başlı yapıtları şunlardır: Mademoiselle Gachet Bahçede (1890); Cordeville'deki Anız Tarlaları (1890); Mademoiselle Gachet Piyano Çalarken (1890); Auvers'ten Görünüm: Fırtınalı bir Gökyüzü Altında Tarlalar (1890); On Dört Temmuz'da Auvers Belediye Binası (1890); Auvers'te Manzara (1890); Auvers'teki Kilise (1890) adlı resmi konusunda sanatçı, kızkardeşi Wil'e şunları yazmıştır: "köy kilisesinin bir başka büyük resmini yaptım: burada bina koyu mavi gökyüzüne doğru morumsu bir şekilde yükseliyor. Kilisenin camları, denizin derinliklerine özgü kobalt mavisinde, çatı ise hafif turuncuyla karışık mor renkte, ön planda çiçekli bir çimenlik ve pembemsi bir kumluk var. Bu resmin uyandırdığı etki, eski Nuenen Kulesi ve Mezarlığında yaptığım resimlerin verdiği etkiyle hemen hemen aynı; sadece son resmimde renkleri daha zengin ve etkileyici bir biçimde kullandım".

Van Gogh'un bundan sonra verdiği iki önemli yapıt şunlardır: "Yüzünde o günün insanların taşıdığı üzüntülü ifade"yle Doktor Gachet'nin Portresi ve mavi, turkuvaz renkleri, bakını rahatsız eden delilere özgü esrarengiz yüz ifadesiyle Kendi Portresi (1890).

Kendi portrelerinin sonuncusu olan bu resim, sanatçının acıklı sonunu önceden hissettirir. Vincent Van Gogh, bu resmini yaptıktan iki gün sonra, 29 Haziran 1890'da tabancasıyla intihar etti. Ölümünden sonra, üzerinde kardeşi Theo'ya yazılmış; ama bitmemiş bir mektup bulundu,. Mektubunda şöyle diyordu: "Kısacası sanatım uğruna hayatımı tehlikeye atıyorum ve bu yüzden aklımın yarısını yitirdim".

Van Gogh sürekli "sonsuzu arayış"ından söz eder. Sanatı, çağdaş ressamlar üzerinde olduğu kadar, kendinden sonra gelen ressamlar üzerinde de derin ve sürekli bir iz bırakmıştır. Çizgi ve rengin olanakları üzerinde yaptığı deneylerinde ve araştırmalarında Ekspresyonist ressamlardan da öteye gitmiştir. Van Gogh, Fovizm ve Ekspresyonizmin yolunu açarak, çağdaş sanata büyük katkılarda bulunmuş bir ressamdı.

.....