

# Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse

**Hayri ESMER**

*Yard.Doç.,*

*Anadolu Üniversitesi*

*Güzel Sanatlar Fakültesi*

*Baskı Sanatları Bölümü, Öğretim Üyesi*

Otto Dix'i ve sanatını anlayabilmek 20.yüzyılın ilk yarısında, Avrupa'nın ekonomik ve politik kaosunu anlamakla eşdeğerdir neredeyse. Çünkü onun yaşamı, iki dünya savaşının varolmasını sağlayan koşullarla yoğrulmuş bir yaşamdı. Buna onun tüm yaşananlara tanık olmak istemindeki ısrarını ilave edersek; onun yaşamı bize o dönemin tam bir kesitini verir.

Savaşın, milliyetçiliğin ve her tür yıkıcılığın yüceltilen bir değer olarak yaygınlaştığı bu dönemde sanatçılar da buna tepki olarak, insani sorunları öncül bir kategori olarak ele almışlardır. Nitekim Grosz'un askerlere, sanayicilere ve nasyonal parti temsilcilerine karşı, suçlamalara dönüşen anlatımı, Kathe Kolwitz'in Leipzig'deki sosyalist işçi hareketinin gençlik günü için yaptığı 'Savaşlara Son' isimli afiş bunun bir örneği olarak görülebilir. Ayrıca Ekspresyonistlerin çoğunun (Beckmann, Campendonk, Dix, Grosz, Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Macke, Schmidt-Rottluff gibi) gönüllü olarak ve coşkuyla savaşa katılmaları, yaşamı dönüştürmeye yönelik kaygılarla birlikte sonradan hortlayacak milliyetçiliğin sınırlarını da göstermekte idi. Yok etmek ve yıkıcılık bir erdem gibi yüceltiliyordu; ve onun bir 'temizlik' işi olduğuna inanılıyordu. Daha doğrusu bu sanatçılar, çocukluklarında aldıkları eğitimle bunlara inandırılmışlardı. 'Büyük Almanya' ideali uğruna savaşa katılmak, onurla kabullenilecek gönüllü bir eylemdi; ayrıca gerekliydi de. Nitekim 1916'da Verdum'da vurularak yaşamını kaybeden Franz March, savaşı; "toplumu yenileştirmek, temizlemek için toplumsal bir cesaret ve en

doğru yol olarak görür. Ancak basit insanların savaştan mutluluk duyamayacaklarını Kandinsky'e yazar bir mektubunda (Giray, 1995: 56). Başlangıçta bu düşünce o dönem Avrupa'sında yaygın bir anlayışı belirtir aslında. Nitekim Fütüristlerin savaşı, kahramanlığı, yurtseverliği yücelten yaklaşımları da aynı doğrultudadır. Ekspresyonistlerdeki bu bakışın egemenliği, ancak ölümler, yok oluşlar, parçalanmalar, açlık ve sefalet gibi savaşın i yüzü or-



Otto Dix  
Bürüksel'de Aynalı Salon  
Anissa 1920, Tuval zerine  
Yağlıboya 124 x 80,4 cm

taya çıkana dek sürebildi. Tam da bu noktada, sanatlar korumaları gereken yaşamı yok ediyor olduklarını fark ettiler. Ve politik tavırlarında 180 derecelik bir dönüş yaşandı. Böylece onların birer suçlama belgelerine dönüşen yapıtları, toplumun çürüyen ve kokuşan yapısına yöneldi. Bu yapıyı sokaklarda, barlarda, fabrikalarda, genelevlerde, gece kulüplerinde ve günlük hayatın her noktasında yakalamaya çalışıyorlardı. Çünkü çürümüşlük ve belirsizlik bir virüs gibi yaşamın her noktasına nüfuz etmişti. Dönemin insani koşullarını tekrar hatırlatmaya yönelen bu sanat, yine o dönemin güvensiz ve kuşkucu özelliklerinden besleniyor ve onu değiştirmeyi hedefliyordu. Sanatcının böyle bir görevi üstlenmesi, içinde yaşadığı koşulların kendisine yüklediği bir durum olmuştur. Toplumsal değer yargılarında bir belirsizliğin ve zlmenin yaşandığı bu yıllar, 18. yüzyıldan beri gelişen ve 20. yüzyılın başlarında patlama noktasına varan teknolojinin

ve kapitalist üretim mantığının bir sonucuydu. Endüstrileşme ve teknolojik yeniliklerle biçimlenen toplum ilişkileri eski değer yargılarını, yaşama alışkanlıklarını bir tarafa itmekle kalmıyor, aynı zamanda insan yaşamının geleneksel düzenini bozup kaosa, bunalımlara ve yaşamın parçalanmasına yol açıyordu. Yine emek-sermaye atışması, kitle örgütleri, grevler boy gösteriyor; işsizlik ve ekonomik bunalımın yarattığı umut kırıcı ortam giderek dengelenemeyen toplumsal, ekonomik ve politik karşıtlıklar meydana getiriyordu. Kent yaşamının ve sanayi toplumunun yarattığı bunalılar, gelir dağılımindaki dengesizlikler, toplumsal sınıflar arasındaki keskin uçurum adeta bir bunalıma ve belirsizliğe işaret ediyordu. Tüm bunlara ilave olarak R-

nesans'tan beri geliştirilen humanizma, kapitalist burjuva toplum değerlerinin hizmetine sokulmuştu. Her yönüyle parçalanmış bir dünyanın bir türlü toparlanamayan kırıntıları yayılıyordu ortalığa.

Böylesine, belirsizliğin önemli bir karakteristik olarak belirlediği bir dönemin egemen sanat anlayışı, nesneden uzaklaşan ileri derecede bir deformasyonla soyut arasında geniş bir yelpazede dolaşıyordu. Picasso, Klee, Malevich, Mondrian, Kandinsky'de görüldüğü gibi... Konumuz olan Dix'in de erken dönem çalışmaları bu doğrultuda parçalanmış biçimlerin egemen olduğu soyutlamalardır. Bu yapıtlarda 1912'de Dresden'de gezdiği Van Gogh sergisiyle, sonradan İtalya gezisinden edindiği Kübist ve Fütüristik parçalanmaların etkileri dikkat çeker. Dinamik fırça vuruşlarının ve gerilimsel imgelelerin egemen olduğu bu soyutlamaları sonradan terk eder. Gerek Dix, gerekse sonradan üyesi bulunduğu Yeni Nesnelcilerin diğer üyeleri için, böylesine parçalanarak algılanamaz hale gelen bir dönemlerinin sanat anlayışı soyut olamazdı. Nitekim Kandinsky "20. yüzyılda sanatın iki güzergahı olduğunu bunlardan birinin 'büyük soyutlama' diğeri'nin 'büyük gerçeklik'" (Schimed, 1993: 5) olduğundan bahsetmişti. Aslında Dix ve Yeni Nesnelciler yüzlerini nesnel gerçeklere çevirerek, varlıklarıyla Kandinsky'nin bu düşüncesini doğruladılar. Onlar her şeyin nesneleştiği parçalanmış bir değerler dünyasının görsel karşılığını aramakta idiler. Bu nedenle de nesneye geri döndüler.

Yeni Nesnelcilik dünya tarihinde büyük bir savaşın yıkımının hemen ardından gelen, siyasal ekonomik ve toplumsal krizlerle dolu bir anda, nesnelere yeniden ele geçirmeyi, onları yeniden denetim altına almayı hedefliyordu. Burada Kübizm'in parçalanma ve kavrama dönüşen nesnesine bir tepki de söz konusu idi. Çünkü Kübizm nesneyi parçalıyor, algılanmasında bir 'karmaşa' yaratarak yok ediyordu. Sanatın kendisine ilişkin bir sorununa, biçim sorununa vurguyu yapıyordu; oysa Dix "benim için en önemli sorun 'neyin' 'nasıl'dan daha önemli olduğunu olabildiğince açıklığa kavuşturup kavuşturamamamdı" (Whitford, 1992: 14) demekte idi. Dolayısıyla dönemin sosyal koşullarını vurgulamak adına sanat yapıyorlardı. Zaten Dix'in yakın arkadaşı olan Grosz'da kendisini politik bir eylemci, sanatını da bunun aracı olarak görmüyor muydu? (Bkz. Elger). Dolayısıyla görülen o ki; bu sanatçılar, sanatın kendi plastik sorunlarını sorgulamak yerine, sanatı, göstermek istedikleri şeyleri ifadede bir araç olarak kullanıyorlardı. Yani sanat yapma işini bir tarafa bırakıp, kurtuluşu arayan insana yüzlerini çevirmişlerdi. Böyle bir kaygıyı, Dadaistlerde daha uç noktalarda görmekteyiz. Dolayısıyla onlar için en uygun yol nesneyi olduğu gibi alıp, gerçek sırlarıyla yansıtma eğilimidir. Böylece karışık ve kavranamaz hale gelmiş bir dünyada tek tek nesnelere bütüne varılacaktı. Nesnelere dünyasına karşı girişilen bu mücadele ile sanatçılar çağdaş dünyanın çelişkilerini ortaya çıkarma ve



Otto Dix  
Buyüksehir (Triptik),  
1927 / 28 Ağaç Üzerine  
Karşıklı Teknik: Sol ve Sağ  
Kanatlar: 181 x 101 cm;  
Orta: 181 x 200 cm

yaraya parmak basma amacını başat sorun olarak görüyorlardı. Böylece kontrol altına alınamayan ve kavranamaz hale gelen bir dünyada kesinlik sunmak isterler. Dolayısıyla onlar için her şey somut bir objeye dönüşür. Wieland Schmied Yeni Nesnelcileri açıklarken "bağlam yitince tekillikler - yani, nenler- önem kazanır. Neni anlamlı bir bütün halinde yeniden toparlayamayacağımız, kırılmış ve dağılmış bir mozaığın parçalarına benzetebiliriz. Bu şeylere, de Chirico'nun yaptığı gibi, eski soruları sorarsak, anlaşılmaz, yabancı ve "metafizik" bir görünüme bürünürler. Ama o sorulardan vazgeçip onları sorgusuz sualsiz, oldukları gibi alırsak, o zaman yeni bir nesnelciğe ulaşmış oluruz" (Schmied, 1993: 5). İşte bu nedenle nesne onlar için önemli idi; ve doğal olarak da günlük hayata bakmaları yeterli idi. Aslında sadece gördüklerini yapmak; ve bunları insanlara göstermek istiyorlardı. Kuşkusuz bu onların bir yaklaşımı idi; günün politik problemlerinden uzak ve insancıl olan bir anlayış... Dix'e göre "sanatçılar değiştirmeye ve geliştirmeye çalışmamalıdır. Bu çok anlamsız bir şey. Onlar sadece tanık olmalı." (Whitford, 1992: 22) Dix bu tanıklığını, son derece keskin gözlemcilikle oluşturduğu yapıtlarında çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. O günlük yaşamın acımasız ve zalim yönlerini abartılı bir gerçeklikle birleştirip dramatik bir etki yaratır. Kurbanlarının sefaleti ve zavallılıkları onu hiç ilgilendirmez. Onların acınacak hallerine karşı olabildiğince soğukkanlıdır. Tüm duygusallığından arınarak gerçekliği yakalayabileceğini düşünür. Bunun için de nesneye sıkı sıkıya bağlıdır. Ona göre nesnenin kendisi söyleyecek her şeyi ifade etmektedir. Gereken tek şey yeterince bakmaktır. Nesne onun için deneyimin ta kendisidir. Bu gerçekçi yaklaşımı o derece ileriye götürür ki Dix, gerek cephede yaptığı desenlerde, gerekse savaştan döndükten sonra Dresten'de hastanenin patoloji bölümünde ve morgunda çalıştığı ve sonradan baskı ve tuvallere de aktardığı resimlerde korkunç ve tiksindirici bir atmosfer ortaya koyar. Parçalanmış vücutlar, tecavüze uğramış

kadınlar, vücutlarından dışarı çıkmış iç organlar, darmadağın olmuş beyinlerle savaşın kötülüğünü değil, iğrençliğini göstermeye yeltenir. Bunlar, gerçekten de bakılmaya tahammül edilemeyecek derecede korkunç görüntülerdir. Ama yalnız bizim için. Onun için ise sadece yaşandığı (gerçek olduğu) için önemlidir.

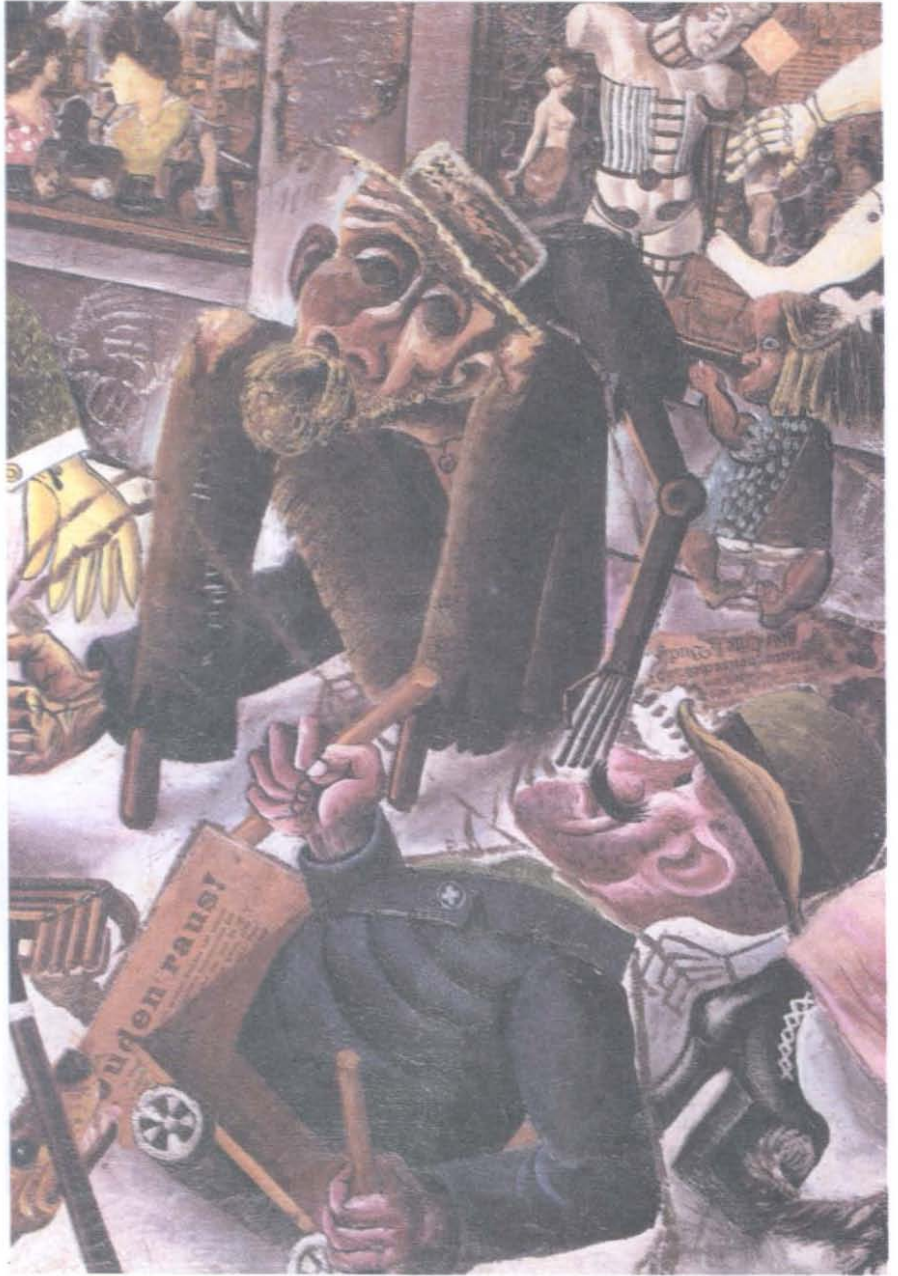
Nitekim bunları yaptıktan sonra dönemin bazı sanatçıları onu şiddet kışkırtıcılığı ve sansasyonel bir etki yaratmayı istemekle suçlarlar. Halbuki onun için sorun bunların iticiliği değildi. Bu iticiliği acımasızca ortaya koymaktı. Buna benzer görüntüler daha önceleri Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisinde görülmüştü. II.Dünya Savaşı sonrasında ise, Bacon'un kadavraları andıran tahrip olmuş bedenlerinde benzer endişeleri duyumsarız. Günümüzde ise bu olağanlaştı. (Bu yaklaşım artık bir sanatsal kategori olarak varlık göstermekte) Neredeyse savaş deneyimi onu Grosz'dan, Beckmann'dan daha fazla etkilememişti. O bunlarla, o döneme ait gerçekliğin tanıklığını yaparak, savaşın korkunçluğunu yansıtmak; dolayısıyla bu sanatın dünyayı o gün için daha iyiye götüreceğine inanıyordu. Bunu da samimi ve dürüst bir şekilde yaparsa sanatçılık görevini yapmış olacağına inanıyordu.

Daha sonraki yıllarda açıkladığı gibi savaşa sadece bu gerçeğin ipuçlarını yakalamak için gitmişti. Şöyle diyordu Dix "birisinin yanı başımda nasıl kurşunlandığını nasıl düştüğünü ve nasıl öldüğünü gördüm. Bunu kendim görmek istedim. Bundan dolayı pasifist değilim. Yoksa öyle miyim..? İnsanlara yalan söyleyemem. Bunların hepsini kendim için görmem gerekiyordu. Ben tam bir gerçekçiyim bunların böyle olduğundan emin olmam için gözle-



rimle görmek zorunda idim. İşte bu nedenle savaşa gönüllü olarak katıldım (Winford, 1992: 17). Dix savaşı çoğu Ekspresyonistlerin ve İtalyan fütüristlerinin gördüğü gibi eski toplumu temizleyen ve ortadan kaldıran bir eylem olarak görmez. O daha çok bir gözlemci gibidir. Savaşın oluşumunda ise kimsenin bir hatası olmadığına inanır. Onu, sadece insanlık için hoş olmayan bir sürpriz ve doğal bir olgu olarak yorumlar. Savaş deneyimleri ve onların yarattığı travmatik anılar hafızasından hiç silinmeyerek yaşamının sonuna kadar yapıtlarında başat öneme sahip olur. 30'lu yıllarda yaptığı düşsel ve natüralist resimlerde de aynı temayı farklı bir boyutta ele alır. Detay-

Otto Dix  
"Flandern" 1920,  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
ve Kolaj  
200 x 250 cm



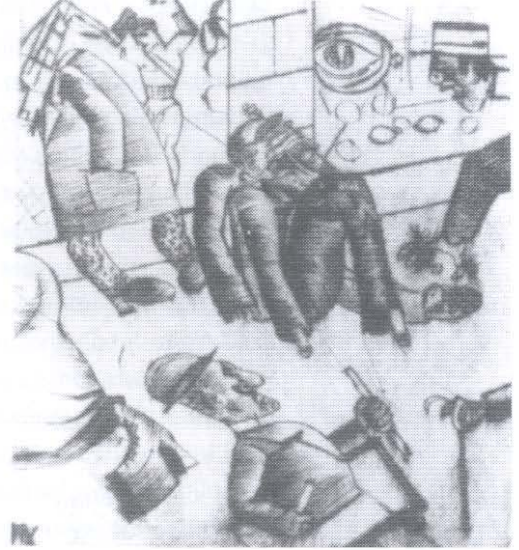
Otto Dix  
Prager Strasse 1920,  
Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kola,  
101 x 81 cm

ları özenle işlenmiş bu resimler, ıssız, talan edilmiş harabeleri andırır. Savaşın izleri bu kez işkence edilmiş, düşmüş ve yaralı bedenlerle tekrar ortaya çıkar. Bu resimlerde korku ve umutsuzluk dolu bir atmosfer, büyüleyici bir gerçeklik içinde sunulur. Bunlar 16. yüzyıl Alman manzara ustalarına (Cranachs, Dürer, Van Eyck, Hans Baldung Grien) yönelen ve onları çıkış alan resimlerdir. Dix'in bu yönelişini Grosz, devrimci olan her şeye ihanet etmekle suçlayarak, 'Hans Baldung Dix' diye alay konusu bile yapar. Gelen

eleştiriler üzerine Dix tekrar tekrar "kendi resmini propaganda olarak değil, yalnızca tanımlama olarak gördüğünü" vurgular. Ancak yine de, bu resimlerin politik etkileri olduğu üzerine şiddetli tartışmalarla birlikte, sanatçının bu resimlerde "korkunun büyüleyiciliğini" ürettiği söylenerek defalarca suçlanır (Elger, 1991: 15).

Dix'i asıl etkileyen sanat çevresinden gelen bu tepki değil, Nazilerin tutumu olmalı. 1933 yılında, Nazileri eleştirdiği için, altı yıl çalışmış olduğu Dresten Sanat Akademisinden uzaklaştırılır. Daha önce yapılan gravürleri Naziler tarafından yok edilir. Naziler bununla yetinmezler, 1934 yılında Dix'in sergilerini ve çalışmalarını dejenere bularak yasaklarlar. Goebbels, Dix'in Zeigler tarafından el konulmuş 260 resmini ister. Bu resimler arasında Münih'te Dejenere Sanat Sergisinde sergilenen savaş sakatları, savunma ruhunu sabote etme suçlanır. Yine aynı yıl (1934) sanatçının önceki yıllarda yaptığı Dresten Sağlık Müzesinin fresklerini tahrip ederler ve 1000 kadar eserini yakarlar; dahası 1939 yılında Hitler'in hayatına saldırması suçlaması ile karşı karşıya kalır ve tutuklanır. Böylesine zor ve sıkıntılı bir dönemde bile bugünkü sanatçıları imrendirecek kadar verimli ve üretken bir sanatçı olabilmesi ve inandıklarını inatla gerçekleştirmeye kalkışması onu farklı kılan önemli bir özellik olsa gerek.

Otto Dix çağının bir tanığı olarak, pek çok yapıtında; birikimlerini, yaşadıklarını, tanığı olduğu olayları zekice örtüştürdüğü etkili ve şok edici anlatımıyla güçlü bir ironi yaratmıştır. Üzerinde önemle durduğu ve neredeyse yaşamının sonuna dek kullandığı savaş deneyimi ile ilgili ürettiği im-  
gelerde dönemin sosyopolitik olaylarına karışmadan onlara ilişkin yaklaşımlarını ortaya koyması onun tarafsız bir gözlemci anlayışını da belirlemektedir. Bu anlayışı onun sanatını anlamamıza da olanak sağlar. Sanatını oluşturan tüm verileri dönemin koşulları ona sunmaktadır. Bu anlamda yaşam karşısında son derece iyi bir gözlemcidir o. Gözlediği olaylar arasında kurmaya yeltendiği ilişki ve yarattığı metaforik anlamlar, onun yapıtlarına güçlü bir düşünsel derinlik katar. "Prager Strasse" adlı yapıtı da onun bu ilişkilendirmeleri yaparken ne kadar yetkin olduğunu açığa çıkartır. Bu resim 1919'da Versay anlaşmasının ardından savaşın, sefaletin ve politik bir kaosun hüküm sürdüğü bir dönemde yapılır. Alman İmparatorluğu'nun çöküşünü yaşadığı yıllardır. Rusya'daki devrimin etkisiyle güçlenen solcu ve Marksist eğilimlerin tehlike olarak görülmeye başlandığı asıl tehlikenin ise, sağdan geleceğini söyleyenlerin -Dix'te bu yapıtında bunlara ilişkin gönder-



Otto Dix  
Caddé  
1920, Gravür  
24,8 x 22,3 cm

melerde bulunur- kaale bile alınmadığı bir dönemdir. 1919'da "Spartakistler Birliği" tarafından gerçekleştirilen Alman İhtilalinin ardından Berlin valiliğine atanan Noske ile ihtilalciler arasında şiddetli çatışmalar olur. Bu çatışmalar kısa zamanda Dresten de dahil olmak üzere Almanya'nın pek çok kentine yayılır; ve yüzlerce ihtilalcinin ölümüne yol açar. Bunlar arasında önce tutuklanan sonra da öldürülen ihtilalcilerin liderleri olan Liebknecht ve Luxemburg da bulunmakta. İşte Dix'in bu yapıtının sağ diktatörlüğün ilk önemli işareti olan, bu aylarca süren kanlı sokak çatışmalarının hemen akabinde yapmasının siyasal gönderileri de vardır.

Resimde biri asker diğeri burjuva memuru elbisesi ile seçilmiş iki savaş kurbanı, üst üste bir moda dükkanının vitrin önünde; yaşamda kalabilmek için köpeğin pisleyerek geçtiği yerde dilenen, dışlanmış, küçük düşürülmüş savaş sonrasının utanç verici bir manzarası içinde sunulur. Dix bu ilginç kahramanlarını 1919 başlarında sivillere karşı işlenen kanlı eylemlerin yapıldığı Dresten'in en önemli caddesi olan Prager Strasse'ye yerleştirir. Bu kalabalık caddedeki yoğun ve telaşlı bir yaşamın aldırmaazlığı, ilgisizliği arasında kamufle edilmiş bir yaşamı gün yüzüne çıkarır Dix. "Öndeki figürün alt kısmında fark edilen yayının manşetinde 'Yahudiler Dışarı' anlamına gelen 'Juden Raus' başlığı yer almakta. İronik bir şekilde köpeğin burun kısmına denk getirilen bu kolaj 1920 haziran seçimlerinde kullanılan broşürün bir parçası idi. Bu seçimler sağ kesimin, devrimcilerin ve işçilerin Yahudi-Bolşevik düşüncesinin etkisinde olmuş olduğunu iddia ederek ve sol politikalarda Yahudi bağlantısına saldırarak açık bir şekilde Yahudi karşıtı politikayı propaganda malzemesi yaptığı ilk seçimler idi (Hartley, 1992: 99-100). Dix burada savaş, militarizm ve dönemin sosyopolitik olayları arasında bir ilişki kurmaya ve geleceğe yönelik öngörülerde bulunmaya yeltenir. O hiç bir politik partiye katılmamasına ve tarafsızlığını korumaya çalışmasına rağmen bu resim onun sağ diktatörlüğe karşı olduğu; dolayısıyla sola sempatisini açığa çıkaran önemli bir belgedir. Ya da olası tehlikenin hangi yönden geleceğinin işareti...

Resimde kullanılan imgeler dönemin yaşamına ilişkin ipuçlarını yeterince göstermektedirler: Peruklar, protez kadın eli, süs eşyası, korse, zayıflama pedi gibi güzelleştirmeye yardım edecek eşyalar... Vitrinin önünde yer alan savaş sakatları ise, hayatlarını kolaylaştıracak olan bu eşyalarla hem birlikte hem de onlardan yararlanamamanın yarattığı paradoks içinde sunulur. Bu, kompozisyonun dramatik etkisini daha da artırır. Yine Dix, benzer bir şeyi resimde kullanmayı tercih ettiği gazete kağıtları (bu gazete parçalarında prezervatif reklamları ve savaş sonrası doğum kontrolünü yasaklayan haberler ve tartışmalar yer almakta) aracılığıyla kullanır. Bunlar ile cinselliklerini tamamen kaybeden kahramanları aynı kompozisyonda buluşturarak güçlü bir etki yakalar. Cinselliklerini bile yaşayamayan bu zavallı kurbanlar



için prezervatif reklamı ya da doğum kontrolünü yasaklayan bir yasa neyi ifade eder? Bu birbirine karşıt ve çelişkili durumlar resimdeki düşünsel derinliği daha yoğun hissetmemize olanak sağlar.

Bu yapıtın diğer önemli bir yönü sanatçının kalabalık bir sokağın kıyısında ölüme terk edilen bu insanlar ile burjuvaziye ait imgeleri (süs köpeği, yüksek topuk, vitrindeki süs eşyaları gibi) birlikte kurgulamasıdır. Böylece savaşın neden olduğu acımasız sonuç ile birlikte buna neden olan sorumluları da yapıtın içine çeker. Bu noktada Dix tanıklığın biraz ilerisine giderek Grosz ile sanatın politik bir suçlama olduğu noktasında buluşur. Ama yine de her şeye rağmen, Grosz'un saldırgan suçlamalarına tanık olamayız bu resimde. Onunki biraz sessiz ve ironik ilişkilendirmelerle yapılan bir suçlamadır. Takma kol ve bacaklarıyla dilenciler, yüzlerindeki çaresiz bakışlarla ölüme direnen bir yaşam arzusu içindeler. Bu resimdeki her şey bize yıkılmışlığı, çürümüşlüğü ve kokuşmuşluğu hatırlatır. Sanatçı tüm zavallılıklarıyla kurbanlarını sever, sorguladığı şey ise; savaşın neden olduğu yok edici mantıktır. Kapitalist burjuva yaşamının lüksünü, varıllığını ve duyarlılığıyla birlikte bunun neden olduğu sonucu, protez bir yaşamın kalıntıları olarak gözler önüne serer. Bu insan 'kalıntıları' hiçbir zaman tamamlanamayacaktır Dix'in resimlerinde. Çünkü onlar bir şeylerini mutlaka ama mutlaka kaybetmişlerdir. Eksik bedenlerine mahkumiyetleri var sanki. Sıradan bir eğlence oyunu olan kağıt bile oynayamazlar onun kurbanları. Gülümsemeleri donuktur; ve örtük bir suçlamayı taşırlar parçalanmış ve tahrip olmuş bedenlerinde. Ayrıca bu resimde dingin bir atmosfer vardır. Canlı oldukları halde savaş sakatları da vitrinler gibi durağan ve kaskatı kesilmişlerdir. Ruhlarını kaybetmiş birer fiziksel varlık olmanın ötesinde bir şey değiller. Resimdeki tüm öğeler bu caddenin yoğun, kalabalık ve hareketliliğine hizmet etmesine rağmen yine de mekanik soğuk ve itici bir atmosfer hakimdir resme. Tüm bunlara ürkek bir kuzey ışığının buğulu özelliği eşlik etmektedir. Resimde ışık azalmış ve tüm biçimlerin görünümü, gerçeği kamufle edercesine bir sis perdesi ile örtülmüştür sanki. Kullanılan her imge diğerleriyle hem tematik hem de plastik anlamda en küçük ayrıntının bile dışlanmadığı güçlü bir ilişkilendirmeye yaratılan bir organizasyonu vurgular. Bu öğelerin bir araya gelmesinde kent atmosferinin sunduğu bir rastlantısallığı da görebiliriz. Bu yönüyle yapıt çağının karakteristiğini abartılı bir gerçeklik tanıklığında saklı tutar.

Dix gerek bu yapıtı, gerekse diğer bir çok yapıtıyla, insanoğlunun doğasında varolan, ancak bir türlü yenemediği hayvansılığı ve acımasızlığı gözler önüne serer. Fahişelerin hastalıklı, tükenmiş ve kullanılmaz hale gelmiş bedenlerinde; dramatik bir etki yarattığı portrelerinde; toplumun çürüten değerleriyle, burjuvanın yücelttiği değerleri çakıştırdığı triptiklerinde; savaş ve onun sonuçlarıyla ilişkili elde ettiği verileri kullandığı bütün resimlerin-

de, ulaştığımız 'uygarlık' seviyesiyle bir türlü aşamadığımız barbar ve acımasız yönümüzü göstermeye yeltenir. Böylece yok edici bir kültürün sorgulanabileceği gerçeğini de gösterir bize. Sorgulanan, kuşkusuz yapıtlarındaki çaresiz bedenlerde varolan ve kendi karanlığına terk edilmiş kurbanlar değil; tersine bunları var eden ve belki de kendi varlıklarını bu kurbanların varlığına hep borçlu hisseden burjuva toplumunun çürümüş değerleridir.

## Kaynaklar

- 1 Giray, Kıymet , "Sıcak Savaşın Sonut Gerçeklerinin Ressamı Otto Dix" Sanat, Ankara, T:C Kültür Bakanlığı Yay., 7/1995, s.54-65
- 2 Schimed, Wieland, *Weimar Dönemi Eleştirel Grafik Sanatı*, Stuttgart Dış İlişkiler Enstitüsü Yayınları, 1993, s.5
- 3 Whitford, Frank , Otto Dix, "The Revolutionary Reactionary", Tate Galery, 1992, s.14
- 4 Schimed, Wieland , *Weimar Dönemi Eleştirel Grafik Sanatı*, Stuttgart Dış İlişkiler Enstitüsü Yayınları, 1993, s. 5
- 5 Whitford, Frank , Otto Dix, "The Revolutionary Reactionary", Tate Galery, 1992, s. 22
- 6 Whitford, Frank, Otto Dix, "The Revolutionary Reactionary", Tate Galery, 1992, s. 17
- 7 Elger, Dietgemar , *Expresyonizm (Otto Dix)*, Köln, 1991, s.15
- 8 Hartley, Keith -T'wohig, Sarah O Brien, Otto Dix, Tate Galery,1992, S.99-100