

173680

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNUN
TARİHSEL GELİŞİM İÇERİSİNDE
ANİMASYONA ETKİSİ
VE KONU ÜZERİNE BİR DENEME

İpek Torun

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Animasyon Anasanat Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Sebahattin ÇALIŞKAN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi
Şubat, 2003

17380

88

**ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNUN
TARİHSEL GELİŞİM İÇERİSİNDE
ANİMASYONA ETKİSİ,
VE KONU ÜZERİNE BİR DENEME.**

Yüksek Lisans Tezi
İPEK TORUN
ESKİŞEHİR
2003

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

YÜKSEK LİSANS TEZİ ÖZÜ

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞUNUN TARİHSEL GELİŞİM İÇERİSİNDE ANİMASYONA ETKİSİ VE KONU ÜZERİNE BİR DENEME.

İpek Torun

Animasyon Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Şubat, 2003

Danışman: Yrd. Doç. Sebahattin ÇALIŞKAN

Bu çalışmanın temelinde, aşağıdaki ön koşullar bulunmaktadır.

- Bir sanat akımı, belirli bir zaman dilimi içerisinde ortaya çıkıp, akıma ait en belirgin eserler yine aynı zamanda üretilse de, akımın etkisi daha sonraki bir tarihte yapılmış bir eserde görülebilir.
- Bir sanat akımı, belirli bir geçmişin getirdiği birikimlerle ülkesel özellikler gösterse de ülkelere ait değildir. Benzer koşulların varlığıyla benzer yaklaşımlar gerçekleştirilebilir.
- Animasyon filmleri, bir sanat akımını yansıtmak ya da yeniden yorumlamak için en az diğer sanat dalları kadar yeterlidir.

Bu önkoşulların dahilinde, Türkiye’de daha önce animasyon alanında uygulanmamış bir akım olan Dışavurumculuğun, tarihsel ve mekansal bağlarının ötesinde, doğduğu yer ve zamanın dışında, günün anlayışlarıyla yeniden yorumlanabilirliği araştırılmıştır. Bu çalışmada amaçlanan ilk örnekleriyle birlikte bugün dahilinde bazı filmlerde görülen dışavurumcu estetik anlayışının, bir animasyon filmine uyarlanmasıdır.

İlk bölümde, Dışavurumculuğun tarihsel gelişimi, sanat dallarına etkileri, 20. yüzyıl ilk yarısında Almanya’da Nasyonal Sosyalizm ile ilişkisi, Dışavurumcu Alman sinemasındaki faşizan yaklaşımlar, bu filmlerdeki estetik anlayış ve psikolojik öğelerle, bu öğelerin daha güncel filmlerdeki yansımaları incelenmiştir.

İkinci bölümde, konu üzerine yapılacak bir animasyon filmi denemesinde, yapılan araştırmanın ışığında elde edilen verilerden ve uygulanan animasyon yöntemlerinden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde, yapılan uygulamanın konusunu ve içeriğini oluşturan öğelerden sözedilmiş, film için uygulanan tasarımlar yer almıştır.

Dördüncü bölümde, uygulamanın, yapılan araştırmanın ışığında, konu, içerik, biçim ve öz olarak Dışavurumculukla paralel olan, ve bağdaşmayan yönlerine değinilmiştir.

ABSTRACT

GERMAN EXPRESSIONISM'S EFFECTS ON ANIMATION THROUGH HISTORICAL DEVELOPMENT AND AN EXPERIMENTATION ON THE SUBJECT

The following statements are essential in the preparation of this study.

- Although a movement of art is to appear in a certain period of time and the most characteristic examples of the movement are given in that certain period, the influence of the movement can be recognised on a piece of work created thereafter.
- Although a movement of art bears national characteristics, regarding the social and historical background of the country it has been brought in; it doesn't belong to nations. That is to say; similar conditions may result with the creation of similar approaches.
- Animated film is a medium capable in both reflecting, recreation and interpretation of a certain movement of art, as successful as any other art form.

On the interior of these conditions, the possible re-interpretations on expressionism with today's understanding is being researched, disregarding its background affiliations to its birthplace and era and as an approach that has not been practised on the medium of animation in Turkey. The aim of the study is to adapt the expressionist esthetics to an animated film, in a way that can be observed in some examples of today's cinema; along with its former applications.

In the first section, the historical progress of expressionism, its effects on various art forms, its relations to the German national socialist movement of early 20th century, the fascist approaches in German expressionist cinema, the aesthetic and psychological elements in these movies and the consequences of these elements are considered.

In the second section, concerning the experimentation of an animation movie related to the subject, the output that has been refined by the emphasis of the research and the techniques that have been used are being reflected.

In the third section, the elements that form the subject and the contents of the process that have been done are determined, and the designs that have been used for the movie take place.

In the fourth section, the process -with the emphasis of the research- is considered by means of subject, components, form and core, in the ways that it is similar and dissimilar with expressionism.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İpek TORUN'un "Alman Dışa Vurumculuğunun Tarihsel Gelişim İçerisinde Animasyona Etkisi ve Konu Üzerine Bir Deneme" başlıklı tezi 14 Mart 2003 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Çizgi Film (Animasyon) Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Sabahattin ÇALIŞKAN

Üye : Doç.Hikmet SOFUOĞLU

Üye : Doç.Dr.Reha Recep ERGÜL

Prof. Dr. Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i	ii
ABSTRACT.....		iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....		vi
ÖZGEÇMİŞ.....		v
RESİMLER LİSTESİ.....		vii
1. GİRİŞ.....		1
1.1. Dışavurumculuğun Tanımı.....		3
1.2. Dışavurumculuğun Sanat Dallarındaki Yansımaları.....		8
1.2.2. Mimari.....		14
1.2.3. Müzik Ve Edebiyat.....		17
1.1.4. Sahne Sanatları.....		21
1.2.4.1. Tiyatro ve Set Tasarımı.....		21
1.2.4.2. Sinema.....		24
1.2.4.3. Animasyon.....		27
1.3. Dışavurumculuğun Etkilendiği Olgular Ve Yarattığı Etkiler.....		30
1.3.1. Etkilendiği Olgular.....		31
1.3.2. Yarattığı Etkiler.....		37
1.4. Alman Dışavurumculuğunun Sahne Sanatları Açısından İncelenmesi.....		37
1.4.1. Dönem Sinemasından Örneklerle Bir Bakış.....		37
1.4.1.1. Prag'lı Öğrenci.....		38
1.4.1.2. Golem.....		41
1.4.1.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi.....		43
1.4.1.4. Balmumundan Figürler Odası.....		46
1.4.1.5. Nosferatu.....		47
1.4.1.6. Metropolis.....		51
1.4.2. Dönem Sinemasının Ortak Özelliklerinin İncelenmesi.....		53

1.4.2.1. Stüdyo Çekimleri ve Set Tasarımları.....	54
1.4.2.2. Işık ve Gölge.....	54
1.4.2.3. Üçgen, Diagonaller ve Deformasyon.....	56
1.4.2.4. Diktatörler, Tiranlar, Tek Kötü Güç.....	57
1.4.2.5. Ayna ve Şizofreni.....	58
1.4.2.6. Psikolojik Öğeler.....	59
1.5. Alman Dışavurumculuğunun Tarih İçerisinde Animasyona Yansıması.....	60
1.5.1. Dışavurumculuğun Animasyonda Yarattığı Görsel Anlayış.....	60
1.5.2. Örneklerin İncelenmesi.....	61
1.5.2.1. Kısa Animasyon Filmleri.....	61
1.5.2.2. Uzun Animasyon Filmleri.....	64
1.5.2.3. Müzik Klipleri.....	68
1.6. Amaç.....	71
1.7. Önem.....	71
1.8. Sınırlılıklar.....	72
2. YÖNTEM.....	73
3. BULGULAR VE YORUM.....	75
3.1. Sinopsis.....	75
3.2. Öykü.....	75
3.3. Senaryo.....	75
3.4. Storyboard.....	77
3.5. Karakter Tasarımı.....	79
3.6. Set Tasarımı.....	81
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	86
KAYNAKÇA.....	88

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 Prag'lı Öğrenci filminden sahneler.....	39
Resim 2 Golem filminden sahneler	42
Resim 3 Dr. Calgari'nin Muayenehanesi filminden sahneler	44
Resim 4 Nosferatu filminden sahneler	48
Resim 5 Metropolis filminden bazı sahneler	52
Resim 6 Vincent filminden sahneler	62
Resim 7 Tim Burton'un Vincent eskizi	64
Resim 8 Noelden Önce Kabus filminden sahneler	65
Resim 9 Otherside/Red Hot Chilli Peppers klibinden bazı sahneler.....	69
Resim 10 Gilda storyboard.....	77
Resim 11 Gilda karakter tasarımı.....	80
Resim 12 Böcek karakter tasarımı.....	80
Resim 13 Gilda ve böceğin maketleri.....	81
Resim 14 Oda setinin basit bir planı.....	82
Resim 15 Dış mekan arka planı için kullanılan ağaç baskılar.....	84
Resim 16 Gilda filminden sahneler.....	85

1. GİRİŞ

Gelişen dünya koşulları, sürekli değişen sanat ve tasarım anlayışları, gündelik görüntülerin, insanların, yaşamın sürekli bir etkileşim içinde olması, üretme amacındaki kişiyi bir arayışa itmektedir. Bu arayış, pek çok başka sıfatla birlikte özellikle 'yeni'yi bulma yolundadır. İnsanın yeni arayışında varolan bilgilerinden yararlandığı sürece-ki aksi düşünülemez, geçmişte yaşamış değer ve anlayışlarla bugünün sentezini yapmayı bir çözüm olarak kabul edecektir.

Tıpkı Nietzsche'nin tarihi ile ilgili anlatısında olduğu gibi içinde bulunulan 'döngü' zaman içerisinde tekrarlara neden olacaktır. Ancak bu tekrarlar mutlak tekrar olmaktan çok, kendi zamanına uyarlanmış bir tekrar olacaktır, ki bu da aslında 'yeni'yi tanımlayabilir.

Bu çalışmada ele alınan, 20. yüzyıl ilk yarısında, Almanya kökeninde, ortaya çıkmış bir akımın, beraberinde getirdiği ve öncesinde oluşmuş politik ve sosyolojik olayların, dönemdeki görsel yaklaşımların, bugüne yansıma biçimidir.

Konusu geçen dönemin yaşantısı, Dışavurumculuk akımı ile içiçe iken, zamanının toplumsal ve bireysel bunalımlarının etkisindedir. Bu bunalımlar, tüm gelişen olayların ve akımların hem sebebi hem de sonucudur. Dönemi daha iyi algılamak, varılan noktaya nereden geldiğini anlamak için daha önceki olaylara göz atılması gerekir. Dışavurumculuğun paralelindeki Nasyonel Sosyalizm, hem akımın, hem de akımın da oluşmasında katkısı olan toplumsal buhranların etkisindedir. Bu da dönemin akımla birlikte tüm gelişen olaylarının aynı merceğin altında incelenmesi gerekliliğini doğurur.

Dönemin birbirinden farklı sanat dallarındaki gelişmelerin incelenmesi, bugün bu akımın etkisindeki eserlerin daha iyi kavranmasını sağlar. Dönemin sosyo-politik olayları, bugün akımın etkilerini taşıyan filmlerin hikayelerinden çıkarımlar yapılabilmesini sağlar.

Özellikle animasyon alanında güncel olarak en başarılı isimlerden bir tanesi olan Tim

Burton'un filmlerinde karşılaşılan bu Dışavurumcu etkinin, filmlerin incelenmesiyle, oluşturduğu görselliğin sebep ve sonuçları, bu alanda yapılacak bir çözümleme, akımın güncel eserlere olan etkisinin açığa çıkmasına yardımcı olacaktır.

Akımın etkilerini hiç yaşamamış Türkiye için, kökeni Avrupa olan bu akımın, günün koşullarına ayak uydurmaya çalışan Türkiye'de yeniden yorumlanması bir tekrardan çok bir sentez niteliği taşımaktadır. Tamamen başka kültürlerin hüküm sürdüğü iki ülkenin, birbirlerinin yaşamışlıklarından etkilenmemeleri olası değildir. Bu da beraberinde Almanya'nın yaşadığı toplumsal bunalımın, Türkiye'de ve bugün neyle sonuçlanacağına verilecek cevapla açıklanabilir.

Bu çalışma, tarih içerisinden bir zaman diliminin sökülüp bugüne yapıştırılmasından çok, dönemin görsel anlayışının, güne yeniden uyarlanmasıdır. Bir dönemin en önemli iki tarihi olayı olan Birinci ve İkinci Dünya savaşları arasında yaşanan bu akım, yine dönemin en insanlık dışı katliamlarının da etkisindedir, ve bu nedenlerden önemlidir. Özellikle sanatın toplum üzerindeki etkisi düşünülecek olunursa, dönemin sanat anlayışının incelenmesinin gerekliliği anlaşılır.

1.1. Dışavurumculuğun Tanımı

Zahir Güvemli klasik anlamda dışavurumun tanımını, ihtirasların belirtisi (ifade) olarak yapmıştır.¹ Dışavurum, felsefedeki anlamıyla; ruhsal olayların belli işaret veya tanımlarla yansıtılması; insan ruhunun algılanabilecek bir biçimde kendini dışı yansıtmasıdır.

Fransızca kökenli ‘expression’ terimi Türkçe’ye çevirildiği zaman, dışavurumculuğun dışında, iki ayrı kelimeyle daha karşılaşılr. Bunlardan ilki ‘Ekspresyonist’ kelimesi, diğer bir kelime de ‘ifadecilik’ kelimesidir. İfade sözcüğü, Türkçe’ye arapçadan girmiş olup, anlam olarak anlatım; deyiş; bir duyguyu yüz aracılığıyla anlatan belirtilerin bütünüdür.

Kelimenin nereden geldiğini bulmak adına araştırmacılar Ekspresyonist kelimesini, kökbilgisi (etimoloji) açısından incelemiştir. Bu araştırmacılardan Armin Arnold’a göre bu kelime ilk olarak 1850 yılında bir İngiliz dergisinde yazarı belli olmayan bir makalede geçmiş, “modern sanatın ekspresyonist okulundan” bahsederek ortaya çıkmıştır. 1880 yılında İngiltere’de, Charles Howley bir konuşmasında modern ressamlardan söz ederken ‘ekspresyonist’ terimini kullanmış ve bu terimin “duygularını ve tutkularını dışavurmayı amaçlayan kişileri tanımlamak” için kullandığını öne sürmüştür. 1878 yılında ise Birleşik Amerika’da Charles de Kay’in bir romanında bir grup yazarın, yapıtları için kullandıkları bir kelime olarak bahsi geçmiştir.

‘Dışavurumcu’ tanımının ilk kez nerede kullanıldığı tam olarak kesin değildir. Konuda değişik görüşler bulunmaktadır. Ancak değişik araştırmacı ve yazarların ortak olduğu bir görüş ekspresyonizm kelimesinin empresyonizme tepki olarak çıktığı ve kullanılmaya başlandığıdır.

1901 yılında, alanında tanınmış olmayan Fransız ressam Julien Herve, sekiz eserini ‘Expressionismes’ adıyla Paris’te Salon. des Independants’ta (Bağımsızlar Salonu) sergilemiştir. Expressionismes kelimesinin çoğul olması, ressamın bu kelimeyi kullanma

¹ Zahir Güvemli, **Sanat Tarihi** (Varlık, 1908) s. 126

amacının bir kuram oluşturmaktan çok eserlerinin niteliğini belirtmek adına seçilmiş bir isim olduğunu düşündürmektedir. Sanatçının sanat çevrelerince çok tanınan biri olmaması, ya da ülkelerarası bir nitelik taşınamaması, terimin gündemde kalmasını engellemiş, ve bir kaç sene daha dışavurum sözcüğü, sanat çevrelerinde kullanılan bir sözcük olmamıştır.²

1909'da ünlü ressam Henri Matisse'in 'Ressamın Notları' adlı yazısında, kendisinin bireysel ve öznel olduğundan bahsetmiş ve "Herşeyin üstünde kendime dışavurum için bir yol arıyorum." demiştir.

Bazı kaynaklar, terimi ilk olarak 1910'da, Berlin'li bir sanat tüccarı olan Paul Cassirer'in kullanarak sanat çevrelerinde yayılmaya başlamasını sağladığını savunmaktadır. Yazar Lionel Richard'a göre, Cassirer, Pechstein'in bir resminin önünde, kendisine sorulan, yapıtın bir empresyonizm örneği olup olmadığı sorusuna, yapıtın empresyonist olarak değil ekspresyonist olarak adlandırılabileceği yolundaki alaylı şakası sonucunda terimi gündeme getirmiştir. Başka bir yazar olan Dietmar Elger'in görüşüne göre, Cassirer, Edvard Munch'un eserlerini ekspresyonist olarak nitelendirmiştir.³

Ayrıca 1911'de Lovis Corinth'in 22. Sezession Fransız Kübist ve Fovist sergisindeki şu yorumu da terimin kazanılmasında etkili olmuş olabilir: "Dahası bir grup genç Fransız ressamın işlerini de sergiliyoruz-Dışavurumcular. İnanıyoruz ki onları halk önüne çıkarmamazlık edemeyiz çünkü Secession her zaman Almanya'nın dışında yaratılan ilginç şeyleri gösterme görevine bağlıdır."⁴

Başka bir görüşe göre terim, 1911'de 22. Berliner Sezession Fuarı'nın kataloğuna eklenen önsözle, Picasso, Bracque ve Dufy gibi genç Fransız ressamlarının sanatını ayırt edici bir kavram olarak girmiştir. Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Etki) adlı kitabın yazarı Wilhelm Worringer'in, Cézanne ile Van Gogh'u da içeren "Parisli genç sentezciler ve

² R. Sheppard, **Ön.ver.**, s.239, L. Richard, **Ön.ver.**, s.7-8

³ Dietmar Elger, **Expressionism**. (Taschen, 1998) s.7, L. Richard, **Ön.ver.**, s.7-8

⁴ D. Elger, **Ön.ver.**, s.7

Wilhelm Worringer'in, Cézanne ile Van Gogh'u da içeren "Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular" göndermesi sayesinde duyulmuştur.

1911'de sebebi ne olursa olsun, dışavurumculuk hızla yayılmaya ve duyulmaya başlamış, sonunda izlenimciliğe karşı çıkan bütün resamlara dışavurumcu denilir olmuştur.

Dışavurumcuşuğun Edebiyat alanında gündeme gelmesini sağlayan Kurt Hiller olmuştur: "... tepkiden başka bir şey bilmeyen, izlenimlerin önünde mumlu kağıt ya da hassas kayıt makinesi gibi davranan sanatseverleri küçümsediğimiz doğru en azından. Biz dışavurumcuyuz."⁵

Kurt Hiller'in 1945'ten sonra yazdığı anılarında, bu terimi empresyonizmden hoşnut olmayan Fransızların bulduğuna inanmaktadır.

Terimin yaygınlaşmasından sonra, akımın üretken kurucularını belirlemek adına, Avustralyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta ekspresyonist akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blau Reiter gibi Alman grupları üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoshka ve Egon Schiele'yi almıştır.⁶

Sanat tarihi alanında pek çok kitabı olan, Oxford ve Londra Üniversiteleri gibi pek çok üniversitede sanat tarihi dersi vermiş olan Ernst H. Gombrich, tarih ve öykü kavramlarını birleştirdiği kitabı "Sanatın Öyküsünde" dışavurumculuğun deneyciliği cesaretlendirdiğinden bahsetmiştir.

"Eğer sanatta önemli olanın, doğanın taklidi değil de, çizgi ve renklerin seçimi aracılığıyla duyguların ifade edilmesi olduğu doğruysa, konu dünyasından uzaklaşıp yalnızca tonların ve biçimlerin etkisine dayanarak sanatın daha katıksızlaştığını ileri sürmek haklı bir şeydi."⁷

⁵ R. Sheppard, **Ön.ver.**, s.239

⁶ L. Richard, **Ön.ver.**, s.9

⁷ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Remzi 1992), s. 450

Yazar, bu yani gelen akımın, sahte ve iteklenmiş güzelliklerin sunulmasından duyduğu rahatsızlığı, varolan ve sunulan anlayışlara karşı tepkisinden de bahsetmiştir.

“İfadeciler, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu, öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin pek dürüst bir şey olmadığına inanıyorlardı. Klasik ustalar ... onlara sahte ve iki yüzlü görünüyorlardı. Varolmanın acımasız olgularını, yoksullara ve çirkinliklere duydukları acıyı ifade ederek göğüslemek istiyorlardı. İfadeciler için zerafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak, ve onların gerçek ya da hayali, kendini beğenmiş doyunluklarını sarsmak, neredeyse bir namus belirtisi olmuştu.”⁸

Dışavurumcu sanatın olumlu bir amaç gütmeyeceğini, insanları bakınca mutlu eden değil, daha çok rahatsız eden ve belirli bir yıkıcılığa sahip bir yapıda olduğunu niteleyen Rudolf Kurtz, Der Sturm (Fırtına) dergisinin ilk sayısı için kaleme aldığı önsözde, hiç çekinmeden derginin toplumu sarsma çabasında olduğunu belirtmiştir: “Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyumsuzluk olarak görüyoruz.” İnsanın özünü kaybetmesi, doğasını yitirmesi, duygularını hiçe sayması inancındaki Dışavurumcuların burjuva toplumundan duydukları rahatsızlık, temelinde kapitalizme bir tepki, bireysel özelliklerin kaybolarak, iradelerin yok olduğu gerçeğine bir başkaldırıdır.⁹

Diğer akımlarda pek raslanmayacak biçimde nice sanat alanında dışavurumculuk etkisini göstermiştir. Plastik sanatlardan resim başta olmak üzere, heykel, edebiyat, müzik, tiyatro, opera ve en az resim kadar dönemini yansıtan sinema alanında dışavurumcu eserler verilmiştir.

Dışavurumculuk, oluştuğu koşullar sebebiyle, kişinin kendi iç dünyasına dönüp, içsel sıkıntılarını ve birikimlerini aktarmaya, duygularını anlatmaya çalıştığı bir sanattır. Empresyonistler gibi doğadaki gelişmelerle veya gündelik olaylarla ilgilenip onları olduğu gibi yansıtmak ya da taklit etmek yolunu seçmez. İnsan duyguları ve tutkularıyla ilgili olduğundan üretimlerin çıkış noktaları bireyseldir. Ancak aynı ya da benzer bir dönem

⁸ Aynı, s. 448

⁹ R. Sheppard, **Ön.ver.**, s.240

dahilinde, aynı ya da benzer sorunları paylaşmış kişilerce benzer algılamalar, benzer yaklaşımlar doğurabilir.¹⁰

Herbert Read'e göre kişiselliğin ya da kişiselleştirmenin ön plana çıktığı dışavurumculuk, tanımı bakımından bireycidir ve belirtileri devirlere ve memleketlere sıkı sıkıya bağlanmaz.¹¹ Fransa'da ilk örneklerini verdiği savunulup, esas etkisini ve etkileşimini Almanya'da göstermiş de olsa, ülkesel özellikler göstermez.

Dışavurumculuğun gündeme gelmesinde dönemin sosyolojik ve politik olayları önem taşır. Savaş dışavurumcuların üzerinde reddedilemez bir etki yaratmıştır. Bu tip toplumsal baskılar, sıkıntılar, yönetsel sorunların yarattığı kargaşa, Dışavurumculukla bir çıkışa girişmiş olan sanatı, daha saldırgan, daha açık ve daha içe dönük bir akıma sürüklemiş, sanatçıların duygularını ön plana almalarını sağlamıştır.

Dışavurumcuların içe dönmeleri, kaynağı toplumsal sorunlar olsa da ortaya çıkan eserlerin gerçekle bağlantılı olmamasına sebep olmuştur. Burada ortaya çıkan eserlerdeki gerçeklik, sanatçının gerçekliğiyle sınırlıdır ve toplumsal gerçeklikle bağlantısı azalmıştır. Bu toplumsal gerçeklikten uzaklaşma onları toplumun değerlerinden de uzak olmaya itmiş, fakat gene de ortaya çıkan eserler bireysel de olsa sanayi toplumunu eleştiren bir yana sahip olmuşlardır.

“Dışavurumcular, hayal dünyaları inşa etmeleriyle, burjuva toplumunun dilinden, değerinden, modellerinden uzak olmalarıyla, insan kişiliğinin derinliklerini ... ifade etmeleriyle olduğu kadar, sembollerini modern sanayi dünyasından seçmeleriyle de dikkati çekiyorlardı.”¹²

¹⁰ Herbert Read, **Sanatın Anlamı** (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974) s.157

¹¹ Aynı, s. 158

¹² Richard Sheppard, Modernizmin Serüveni, “**Alman Dışavurumculuğu**” (YKY, 1997) s.242

1.2. Dışavurumculuğun Sanat Dallarındaki Yansımaları

1.2.1. Plastik Sanatlar

Plastik sanatlarda en etkin eserler resim alanında verilmiştir. Bu eserlerin çoğu genel yapısı bakımından Grafik Sanatlarla paralellik göstermektedir, ancak dönem içerisinde resim ile grafik sanatlar arasında, ya da ressamlarla grafik sanatçılar arasında çok net bir çizgi, bir ayırım yoktur. Dışavurumcu heykellerin ve dışavurumcu heykeltraşların sayısı ise oldukça azdır. Pek çok sanatçı dönem dönem dışavurumcu eserler vermişlerse de, genel olarak bakıldığında yine çoğuna dışavurumcu denilemez.

Geç ondokuzuncu yüzyılın yenilenmiş Romantizmi, modern dışavurumcu resme temel teşkil etmiştir. Gauguin'in Avrupalı uygarlığı reddetmesi ve duygusal biçim ve rengin alternatif bir varoluşum içinde oluşunu kutlaması; Ensor'un hoş resimden şaşkıncu objelerin amaçlı bir biçimde şok edici tekniklerle sunumuna ani geçişi; Munch'un evhamlı görüntüleri kişisel sefaletine genel bir biçim kazandırmak için kullanması; Van Gogh'un doğayı ve doğal renkleri tutkulu ama kontrollü bir biçimde deforme etmesi ve güçlü bir iletişime sahip olarak yaratmak için kullanması; bunlar yirminci yüzyıl ressamlarının dışavurum anlamında aradığı modeller olmuşlardır.¹³

Zahir Güvemli, "Resimde mana ve duygu aramak, bu görüşün başlıca vasfıdır. Bu nedenle nerede bir cemiyet buhranı, ruh karışıklığı varsa, oranın sanatı ekspresyonizme yönelir."¹⁴ biçiminde bir açıklamayla dışavurumculuğun aslında belirli bir dönemin ya da ülkenin sanatsal patlaması olmadığını, benzeri toplumsal patlamalar yaşayan toplumların benzeri sert dışavurumsal sanat eserleri meydana getirebileceğini savunurken, Vasili Kandinski, "Her sanat eseri zamanının çocuğu, çoğu zamanda duygularının anasıdır."¹⁵ yorumuyla sanat akımlarının sadece oluştukları zaman ve mekanda yaşanıp, yine zaman ve mekan değişiklikleriyle beraber değişmeye mecbur olduğunu belirtmiş ve "Böylece her kültür

¹³ Norbert Lynton, "Expressionism" **Concepts of Modern Art**, (Thames&Hudson, 1994), s.32

¹⁴ Z. Güvemli, **Ön.ver**, s.126-127

¹⁵ Vasili Kandinski, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, (YKY, 1993) s.21

dönemi kendine özgü ve artık tekrarlanmaz bir sanat yaratır. Eski sanat ilkelerini canlandırma çabası olsa olsa ölü doğmuş bir çocuğa benzeyen bir sanat eseri yaratır.”¹⁶ diyerek bu görüşünü pekiştirmiştir. Bu güne bakmak gerektiğinde Kandinski'nin 1914'de kaleme aldığı görüşleri değerlendirilirken, şunu da göz önünde bulundurmak gerekir ki, değişen dünya koşulları, teknoloji ve başkalaşan sanat, günün gereği olarak, postmodernizmin doğrultusunda tekrarı da beraberinde getirmiştir.

Dışavurumculuğa ve on dokuzuncu yüzyıl başlarına geri dönüldüğünde, bir 'cemiyet buhranı, bir ruh karışıklığı' yaşayan Avrupa'nın en katı disiplin anlayışlarından birine sahip Almanların, kişiselleşerek topluma ulaşma çabası gözlemlenmektedir.

Dışavurumcu resmin oluşumundaki etkenlerin başında yer alan ifade ve itiraf, Kandinski'nin de desteklediği gibi, çarpıtılmaya başlamış nesne görünümüne eklenen anlamdır. Sanat eserini sohbeta benzeten Kandinski, nasıl ki birisiyle sohbet ederken, karşıdaki kişinin soluk alıp, bunu ciğerlerine taşıması, sonra ses tellerinin yardımıyla seslere dönüştürmesine dikkat etmeksizin çözülen kodlama yani dil göz önüne alınarak karşı taraftakinin söylediği duygu ve düşüncelerle ilgileniliyorsa, resmin de ilgilenilmesi gereken boyutu aynı biçimde duygu ve düşüncelerdir.¹⁷

Bir diğer önemli etken ise, renk, yani renklerin ifadesel değerleri, boşluk ve oranlardır. Bu konuda Matisse, şu açıklamayı yapmıştır;

“dışavurum... herhangi bir resmin tümel örgütlenmesindedir. Nesnelerin kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir.”¹⁸

Genelde parlak renkler ve çeşitli basit formlarla çalışan dışavurumcular başlangıçta işlerinde direkt bir sosyal eleştiri ve ya kişisel kırgınlık belirtisi göstermemişlerdir.

¹⁶ V. Kandinski, **Ön.ver**, s.21

¹⁷ **Aynı**, s.88

¹⁸ L. Richard, **Ön.ver**, s.23

Bir Fransız olan Matisse'in etkisindeki renk kullanımı ve kuramları, sıra Almanya'ya geldiğinde yerini siyah beyazın az ama güçlü ifade yöntemine bırakmıştır. Almanların dışavurumcu yöntemi olan siyah beyaz kullanımı ve renklerin indirgenmesi de dışavurum etkisinin artırılması ile ilgilidir. E. Göpel şu yorumu yapmıştır: “Kişinin kendisini siyah ve beyazla ifade etmesi sadece biraraya geldiklerinde formu oluşturabilen ve tek başlarına bir şey olmayan iki uç noktanın arasındaki gerilimle oluşan kontrastla uyum içerisinde olmasıdır.”¹⁹

Teknik olarak özellikle Alman dışavurumcu ressam, siyah beyaz kontrastlığını yakalamak için, ağırlıklı olarak ağaç baskı, tarama ve litografi kullanmışlardır.

Yazar Lionel Richard'a göre dışavurumcu sanatçıların etkilendiği üç öncü olmuştur. Bu sanatçılardan ilki Seurat, dışavurumculuğu ileri götürebilmek için usçu bir akılla renk ve ışıkla ilgili bilinçli araştırmaların neticesinde katıksız renkler kullanarak, renkleri paletin üzerinde karıştırmaktansa, tuvalde izleyicinin gözünün önünde karışımları oluşturacak dizilimleri yaratmıştır. Küçük noktalardan oluşan katıksız renkler uzaktan bakıldığında bir araya gelerek ara renkleri vermektedir. Seurat ve çevresindekiler kendilerine neo-empresyonist demişlerdir.

İkinci isim olan Gauguin; Sanat soyutlanmadır diyerek daha gerçekçi sonuçlar elde etmek için daha ilkel deneyimler aramıştır. Gauguin'in Tahiti'ye yaptığı yolculuklarda yaptığı gözlemleri sonucunda Dışavurumcular kendi yaşamları ve toplulukları için ideal tabanları bulmuşlardır. Gauguin için Gombrich; “uygarlıktan midesi bulanana sanatçı”²⁰ demiştir.

Jill Lloyd dışavurumcuların ilkel yaşama duydukları ilginin düşsel olduğunu, düşledikleri türden bir ilkel yaşamın, endüstrileşme ve sömürgecilik nedeniyle bir gerçeklik olarak

¹⁹ N. Lynton, **Ön.ver**, s.36

²⁰ E. H. Gombrich, **Ön.ver**, s. 451

dünyanın hiçbir yerinde yaşanmadığını, endüstrileşme ve sömürgecilikten Afrika ve Amerika'nın en uzak adalarının bile paylarını aldıklarını belirtmiştir.²¹

Üçüncü kişi olan Van Gogh, dış dünyanın yarattığı tedirginlikten kurtulmak için benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye açmış, doygun renklerin sert fırça darbeleriyle uygulanmasıyla bir geçiş üslubu yaratmıştır.

Dışavurumcular Van Gogh'dan öyle etkilenmişlerdir ki Emil Nolde, kendilerine Die Brücke ismini vermektense Van Goghiana ismini arkadaşlarına önermiştir.²²

Avustralyalı yazar Hermann Bahr 1914'te yazdığı bir kitapta Ekspresyonizmi yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve der Blau Reiter gibi Alman grupların üyelerini Viyanalı Oscar Kokoshka ve Egon Schiele'yi almıştır.²³

Yine Richards'a göre bu üç öncüyü takip eden iki ardıl vardır. Bu sanatçılar James Ensor ve Edward Munch'tur. James Ensor; oldukça gerçekçi ve hatta empresyonist yöntemler kullanarak iğrenç maske yüzleri ve hortlaklar yaparak içe dönük ve korku dolu dünyasını anlatmak için iskeletler ve çürümeyi konu almıştır, ruhsal durumunu yansıtan resimler yapmıştır.

Edward Munch; Kötümser bir mizaçla gizemli doğa görüntüleri, karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuları işlemiştir.

Bunların dışındaki sanatçılardan, George Grosz ve Otto Dix savaşı resmetmişlerdir.

"Hem Otto Dix, hem George Grosz politik bir taraf olarak savaşa ve şehirlere bakmaya çalışırlar. Die Brücke'nin çizdiği şehir resimlerinden farklı olarak resmin öyküsüyle de ekspresif bir etki elde ederler. Her ikisi de Dada hareketi ve Kübizm'le tanıştıkları için desenlerinde farklı resim

²¹ H.E. Giderer, "Ekspresyonizm ve Şehir", **Anadolu Sanat**, (c:5 s:9, 1999) s.61

²² D. Elger, **Ön.ver**, s.7

²³ L. Richard, **Ön.ver**, s.9

malzemeleri kullanırlar.Figürlerindeki ve kompozisyonlarındaki parçalanma da bu etkilerden kaynaklanır.”²⁴

Viyanalı sanatçılardan Oskar Kokochka, resim yapmanın yanı sıra çeşitli tiyatrolara da resimsel dekorlar hazırlamıştır. Viyanalı diğer bir sanatçı olan Egon Schiele de Bleu Reiter sergisinde yer almış ve resimlerinde sıkıntı ve çürümeyi yansıtan figürler kullanmıştır.

Bahsi geçen pek çok sanatçının hayatında dışavurumculuk kısa bir dönem olarak var olmuş ve kısa bir dönem sırasında ‘dışavurumcu’ denilebilecek eserler vermişlerdir.²⁵

Dışavurumcular genel olarak Alman Gotik Heykellerinden, Afrika heykellerinden, ve El Greco’dan etkilenmişlerdir.

Üslup açısından Kübizmi andıran dışavurumcu resim de Kübizm gibi, “dış gerçeklikten değil de, süjenin ben’ dünyasından, iç dünyasına hareket eder.”²⁶

Kübizmle karşılaştırıldığında Dışavurumculuk daha belirsiz ve daha duygusalken, Kübizm farklı olarak daha matematiksel daha katı ve daha rasyoneldir.²⁷

Başka bir Alman ekolü olan Walter Gropius’un Bauhaus manifestosu, fonksiyonelliğe verdiği önem ve formlardaki netlik bakımından ayrı bir çizgide gözükse de tamamen dışavurumcu bir dile sahiptir.²⁸

Dışavurumcu heykelin, resme göre daha yavaş gelişmiştir ve bunun en belirgin sebebi, malzeme pahalılığıdır. Çok az sanatçı heykelle uğraşabilecek mali güce ve isteğe sahip olmuştur. Bu da gerçek anlamda dışavurumcu denilebilecek heykeltıraş sayısının çok az olmasına sebep olmuştur.

²⁴ H.E. Giderer, **Ön.ver**, s.63

²⁵ D. Elger, **Ön.ver**, s.7 .

²⁶ İ. Tunalı, **Ön.ver**, s.166

²⁷ Aynı, s.166

²⁸ D. Elger, **Ön.ver**, s.7

Aynı resimdeki gibi dışavurumcu heykelde de amaç ruhun içinden gelenleri, sanatçının hissettiklerini, tek bir farkla, bu kez üç boyutlu olarak yansıtabilmesi söz konusu olmuştur.

Dışavurumcu heykelde iki eğilim vardır. İlki daha çok Alman heykeltıraşların uyguladığı bir yöntem olan ‘kuralların sorguya çekilmesidir.’ Barlach ve Lehmbruck bu eğilimi benimsemiş heykeltıraşlardandır. Her iki sanatçı da Archipenko’dan etkilenmiştir. Archipenko’nun eserleri dışavurumcu özellikler gösterebilir de sanatçıya tam anlamıyla dışavurumcu denilemez. Archipenko’nun bütünüyle özerk bir anlatım dili vardır.

İkinci eğilim; “... gerçeğinden saptırılmış, soyut ama yine de sanatçının içsel yaratma gereksinmesi duygusuna yakından bağlı biçimlerin yoğun anlatımını kapsar.”²⁹ Bu gruba Oswald Herzog, Willian Wauer ve Belling girmektedir. Ancak daha sonra Belling soyut sanata yönelmiştir.

Bu iki eğilim de birlikte ortaya çıkmıştır ve ikisi de Adolf von Hildebrandt ve onu izleyenlerin Klasisizm üslubuna tepkidir.

Dışavurumculuk adına heykel uygulamalarına, yani heykelsi yapıyı dönemin heykel eserlerinden çok mimari yapıtlarda rastlamak mümkündür. Çünkü dışavurumcu mimarinin en önemli özelliklerinden bir tanesi, mimari bir eser olmasını yanında ‘heykel gibi’ olması, şehrin genel yapısının içinde kaybolmaması, ve bu bağlamda binaların arasına yerleştirilmiş dev bir heykeli andırması ve tümü için geçerli olmasa da dışavurumcu yapıların anıt niteliği taşımasıdır.

²⁹ L. Richard, **Ön.ver**, s.110

1.2.2. Mimari

Dışavurumcu mimari çok kısa olarak, "...şehrin kötü etkilerine karşı bir reform isteği..."³⁰ şeklinde tanımlanabilir. 19. Yüzyıl sonlarında, özellikle Almanya'da sanayileşme hızının artması, kentleşme ile ilgili sorunları da beraberinde getirmiştir. Dışavurumcular, bu soruna bir çözüm bulmak kaygısıyla yeni tutum ve arayışlara yönelmiştir.

"Endüstri devrimi, dünyaya yayılan komünikasyon ağı, standardizasyon, merkezileşme, hem bireysel hem toplumsal kimlik problemlerini de beraberinde getirir. Kırsal kesimlerden kentlere göç eden yığınlar feodaliteden getirdikleri değerlerle kentlerde yaşamaya başlarlar. Kentliler de nüfus patlamasının ve hızlı toplumsal değişimin içinde eski değerini korumaya çalışırlar. Her iki kesim için yeni düşünceler, yeni duygular ve yeni tutumlar kaçınılmazdır. Değişen topluma uymak zorunludur. Bu durum bireylerin kimliklerini kaybetme korkusunu dolayısıyla irrasyonel tepkileri ortaya çıkarır."³¹

Bu arayışlar neticesinde, çoğunun eğitilmiş olduğu bir grup sanatçı, bir yandan, değişen topluma ve sanayileşmeye tepki olarak, insanın yaşama alanlarında doğadan koptuğu, ve bu yüzden özünü kaybettiği düşüncesiyle hareket ederek, bir 'doğaya dönüş'ü desteklemiş, diğer yandan şehrili sanatçı olma isteğini duyarak, yaşama alanlarını şehrin içinde kurmaya çalışmışlardır. Henüz net bir tavır belirlememiş olan bu kuşak, "...bir kutuptan ötekine gidip geliyor, hiçbir zaman değişmez olan bir içsel gereksinim, mümkün olan en kişisel düş gücünün dışavurulması ve sanayileşmiş bir toplumun çağcıl teknik istekleri arasında bir denge kurmaya çalışıyordu."³²

Başlardaki bu kararsız tutuma karşın kentli dışavurumcular, doğaya özlemlerini, kentleri değiştirmeye iterek sağlayabileceklerine inanmışlardır. Dünya ile birey arasındaki ilişkiyi sağlamak "mimar açısından ... doğayı genişletmek, düş gücü ve bina yapımı yoluyla evrensel ve yaşamsal bir itici güç bulmaktır."³³

³⁰ H. E. Giderer, **Ön.ver**, s.59

³¹ H. E. Giderer, **Ön.ver**, s.54

³² L. Richard, **Ön.ver**, s.118

³³ **Aynı**, s.121

Bu bağlamda mimari eserler “...sadece kendi varlıklarını değil, fakat ait oldukları kenti, çevreyi de zenginleştirerek simgeler...” durumunda olmalıdır.³⁴ Niteliksel olarak da irrasyonel, çarpıcı, özgün ve tekrar edilemeyen; güçlü duygusal etkiler yaratabilecek; unutulmayan; mimari bir eser olma özelliğinin yanında bir heykel gibi olan; evrensel; tinsel öz’ü biçimde dışlaştıran; yaratıcı, yüksek imgeler gücünün ürünü, sürprizli, üstün estetik değerlere sahip; sadece akıl ile anlaşılabilen, estetik algı gerektiren formlar, dışavurumcu mimarinin temelindedir.

Modern sanatın biçim ve kapsamı, sanatçıların içinde yaşadıkları şehirden etkilenmiştir. Dışavurumcu ressamlar da kent olgusuyla iç içe olmuşlardır. Ernst Ludwig Kirchner “...şehir manzaralarında yabancılaşma duyguları provoke olmuşçasına resimler yapar, şehrin dinamizmi ile ilgilenir. Şiddetli renklerle ve hızlı, sert kaba çizgilerle çalışır.”³⁵ Emil Nolde “...şehrin olumsuzluklarını görür ama görkeminden de etkilenerek resimler yapar.” George Grosz’un “Berlin resimlerinde, aşk, nefret, suç ve hayatta kalmanın eşzamanlılığı okunabilir.”³⁶

“Sembolist olarak görüldüğü kadar ekspresyonist kategorisine de sokulan Munch, 1862 yılında yaptığı ‘Johan Caddesinde Akşam’ adlı tablosunda, caddeye bir ruh hastasının gözüyle bakar, caddedeki kalabalığı insani sıcaklıktan tümüyle arıtır. Bu resimdeki insan yüzleri her türlü anlatımdan uzaktır.”³⁷

Şair ve tasarımcı Paul Scheebart, Art Nouveau’nun yapay süslü dünyası yerine “...günlük çevreyi değiştirebilen düşlemsel bir gerek...” yaratma amacıyla olmuştur.³⁸

Scheebart, kültürü daha yükseğe çıkarmak, kapalı mekanda yaşama düşüncesinden kurtulmak, varolan mimari yapıyı az çok değiştirmek gereği üzerinde durmuş, bunun

³⁴ Enis Kortan, “Ekspresyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci”, **Mimari Akımlar 1**, (Yem Yayın, 1996), s.70

³⁵ H. E. Giderer, **Ön.ver**, s.61

³⁶ Aynı, s. 56

³⁷ Aynı, s. 61

³⁸ L. Richard, **Ön.ver**, s.119

gerçekleşmesi için yaşama alanlarında cam duvarlar bulunması gerekliliği öne sürmüş ve saydamlığın “...insanın çevresiyle bağlılığını sürdürmesini sağlayıp, evrenle yeniden bütünleştirdiğine...” inanmıştır.³⁹

Ünlü Ekspresyonist mimar Bruno Taut, yalnızca şehirleşmenin olumsuz yönlerini görmekle kalmayıp, bu olumsuz etkileri düzeltmek için çözümler üretmeye çalışmıştır. Hakkı Engin Giderer, Taut’un mimari yaklaşımları hakkında şunları belirtmiştir;

“Şehrin dışlayıcı ve yabancılaştırıcı etkisinin karşısında, aynı zamanda yaşattığı heyecan, macera duygusunu kullanarak, insanların içinde mutlu olacağını umduğu planlar çizer. ‘Kent Meydanı’ kavramını geliştirir.Çizdiği en önemli şehir planlarından birinin ortasına meydan yerleştirir. Meydanda dört dev bina yer alır. Bunlar, tiyatro, dinleti salonu, konferans salonu ve opera binasıdır. Binalar yüzlerini dört ana yöne doğru çevirmiştir. Merkezde, yüksekte, dış hatları doğuyu çağrıştıracak, içi ise gotik mimari özelliklerine sahip olacak büyük bir sergi salonu binası vardır. Bu bina renkli camlarla donatılır ve gün ışığına göre aydınlanacak resim ve heykellerle donatılır.”⁴⁰

1925’de ünlü mimar Le Corbusier’in dergisi olan L’Esprit Nouveau (Yeni Ruh), “Sinir yorgunluğu. Ekspresyonizm! Bruno Taut insanlığın soyunduğu, arındırıcı göllerin içine atlayarak Kutsal Kase’nin durduğu kutsal yere ulaştığı tapınakların düşünüyü kurmaktadır! Ekspresyonizm, çok ağır bir sinir hastalığı. Delilik. Parçalanmış bir ruhun mimarisi!”⁴¹ şeklinde bir yazı yayınlamak, dışavurumcuların doğaya duydukları özlemi ve yeni toplum anlayışlarını eleştirmesine karşın, Le Corbusier’in “Sanat sıkıntısız oluşamaz; sanat canlı bir kalbin haykırışıdır”⁴² açıklaması, oldukça dışavurumcu bir tablo çizer, dışavurumculuğun içten dışa oluşturduğu hareketi desteklemesi bakımından ‘dışavurumcu’ bir açıklamadır.

Taut, “...tüm sanatsal ürünlerin insanın tinsel yaşamından köklendiği...” görüşünde ısrar etmiştir.⁴³

³⁹ Aynı, s.120

⁴⁰ H. E. Giderer, **Ön.ver**, s.56

⁴¹ L. Richard, **Ön.ver**, s.122

⁴² E. Kortan, **Ön.ver**, s.75

⁴³ L. Richard, **Ön.ver**, s.120

“Her şeyin üstünde olan yaratıcı tin, Ekspresyonist sanatsal deneyimlerin gelişiminin temelidir... Dışavurumcuların nefretlerini anlatmak için kentsoylu olarak adlandırdıkları gerçeğe karşı çıkan bu özlem, bu mimarların çoğunu gizemciliğe (mistisizme) ya da dinsel nitelikli bir düşünceye yöneltti.”⁴⁴

Dışavurumcular özellikle Hindistan olmak üzere Doğu Mimarlığından etkilenmişlerdir. Bunun en etkin sebeplerinden bir tanesi mimarlıkla heykel arasında kurmak istedikleri kusursuz birleşimdir. Erich Mendelsohn’un yaptığı olan Einstein Kulesi, bu konuyla ilgili verilebilecek en güzel örneklerden birisidir. Einstein kulesi hem bir anıt, hem de teorilerin gerçekleşebileceği bilimsel bir mekandır.⁴⁵

Bir başka örnek olan Guggenheim Müzesi (1943-1949) “... kentsel bir çevre içinde yer alır; çevresindeki binaların klasik prizmatik formlarını taklit etmez, tam tersine kendi özgün formunu ve iradesini ortaya koyar.”⁴⁶

Yine dışavurumcu mimarının örnekleri arasında, diğerlerine göre daha yeni bir yapı olan, Sydney’deki Opera Binası ve Hans Poelzig tarafından 1919’da yapılan Büyük Tiyatro sayılabilir.

1.2.3. Müzik ve Edebiyat

Müzik için çok net akımlardan, sınırlardan bahsetmek mümkün değildir. Çünkü müzik, plastik sanatların ve mimarının olmadığı gibi, esas değerini bestelenme değil uygulanma aşamasında alır. Yapılan bestenin tarzından söz etmek söz konusu olsa bile asıl bestenin izleyiciye ulaştığı konser, ya da uygulanış sırasındaki yorumu önemlidir.

Tıpkı dışavurumculuğun kendini gösterdiği pek çok sanat dalında olduğu gibi müzik alanında da, zamanında hiçbir besteci ya da virtüöz kendini döneminde dışavurumcu olarak

⁴⁴ L. Richard, **Ön.ver**, s.121

⁴⁵ Aynı, s.121

⁴⁶ E. Kortan, **Ön.ver**, s74

tanıtmamıştır. Sadece Vladimir Vogel piyano için bestelediği parçalara ‘dışavurumcu’ ismini koymuştur.

Dışavurumcu müzikte de geleneğe ve gelenekselliğe karşı bir tepki vardır. Bu bakımdan geleneksel akor dizilişlerine ya da geleneksel ses ve tonlara karşı gelen çağdaşlar, dışavurumcu olarak adlandırılırlar.

Geleneksel kuralları ve yasaları kırmaya, müziğin imkanlarını kalıplar dahilinde kalmadan taşıyabilecekleri en uç noktaya taşımaya çalışanların başında Arnold Schönberg gelmektedir. Bir Yahudi olan Schönberg, tüm Yahudi karşıtı söylemlerine rağmen Wagner’den etkilenmiş, Almanya’da Nasyonal Sosyalizmin başlamasıyla, yani Hitler iktidara gelmeden ülkeyi terketmiş, Amerika’ya gitmiştir. Öğrencileri arasında Viyana’da burjuva bir ailenin oğlu olan, edebiyat öğrenimi gördüğünden müziğin şiirselliğiyle ilgilenen Alban Berg ve müzik eğitimi almış olan Anton Webern bulunmaktadır.

Kandinsky ile Schönberg arasında derin bir fikir benzerliği olduğunu belirten Richards, “Kandinsky, resimde görüleni çizmenin ötesine, soyuta geçerken, Schönberg tonal sistemin zincirlerini kırdı”⁴⁷ demiştir. Gene yazara göre her ikisi de sanat yapıtının tek bir yasaya, içsel zorunluluk yasasına uyduğunu düşünmektedirler. Yani “Eser yaratanın ardındaki derin gerçeği bağırmalı, haykırmalıdır.”⁴⁸

Diğer sanat dallarıyla aynı noktadan, içsellikten ve duyguların dışavurulmasından yola çıkan müziğin teknik gelişimi psikolojik bir gerginliğin, bir iç atılımın sonucudur. Müzikteki dışavurumculuk, çoğu zaman kişisel zorunluluk ve anarşi olarak da adlandırılır. Theodor von Hartmann’ın Blau Reiter almanağında da belirttiği gibi dış yasalar diye bir şey yoktur, iç sesin karşı çıktığı baş kaldırdığı herşeye izin vardır.

⁴⁷ L. Richards, **Ön.ver**, s.245

⁴⁸ **Aynı**, s.246

Blau Reiter almanağında yer verilen, müzikle uğraşmasının yanında resim de yapan Schönberg, “kendini kurallardan özgür kılmak” için, ritmik sistemin tekdüzeliğinden kurtulma yolunu seçmiştir. Bunun için o ve öğretisindekiler, aşırı uç noktada tizler ve peşlerin kullanımını sağlamış, enstrümanın yapısının el verdiğiince oktavları açmış, ve birbiriyle uyumsuz sayılan akor ve ses dizilerini, birbiri arkasına sıralamıştır.

Müzikte, var olan akor dizilimleri ya da ses düzenleriyle ilgili olarak var olan kuralların dışına çıkılmasına atonalite denir. Alışıl gelmiş akor dizilerinde, ikinci akor genellikle ilk akorun ses ya da ses benzerlerinden oluşurken, dışavurumcu müzikte, bu kalıplar dahilinde akla gelmeyecek birleşimler kullanılmıştır.

Schönberg, tüm tonların ve tüm seslerin arasında mutlaka bir ilişki bulunduğunu savunmuş, kendisi bu deyim karşı çıkararak politonalite ya da pantonalite demeyi uygun görmüştür. Schönberg’e göre bu duruma atonalite denilemez.

Müzikte dışavurumculuk için romantizmin devamı denilebilir çünkü tüm müziğin duyguların dışavurumu olduğu ileri sürülebilir ama dışavurumcular teknik olarak olmasa da estetik olarak Wagner’in ateşli yandaşları olarak adlandırılabilirler.

Nasyonal sosyalizmin ruhani önderi olarak sunulan Wagner, caz dinleyen Alman gençlerini kast ederek, müziğin yozlaşmasının sebebinin Yahudiler olduğunu savunur. Wagner 1850’de kaleme aldığı “Müzikte Yahudilik” makalesinde Alman toplumunun Yahudilere her açıdan tiksinti ve nefret duyduğunu belirtmiştir, ancak duyulan bu tepkiyi sadece müzikle sınırlayacağını, dini ve politikayı bir yana bırakacağını söyler.⁴⁹

Alban Berg’in yazdığı ‘Lulu Suiti’ ve diğer dışavurumculara görüş olarak karşı olduğunu belirten fakat programlı müziği yadsıması bakımından bestelerinde dışavurumcu özellikler taşıyan Paul Hindemith’in ‘Ressam Mathis’ operası Nazi karşıtı bir direniş taşımaktadır.

⁴⁹ Fırat Kutluk, **Müzik ve Politika**. (Doruk, 1997) s.29

Hindemith'in adı geçen operasını yöneten müzik adamı Furtwangler, bu operayı yönetene kadar, Nazizmin sanata etki etmeyeceğini düşünmüş ve bir tehlike olarak görmemiştir. 'Ressam Mathis'den sonra müzikle ilgilenmesi yasaklanmıştır. Nasyonal Sosyalizmle birlikte çoğu sanatçı ülkeyi terkederken, Furtwangler Almanya'da kalmıştır. Bu durum kendisini Nazizm içinde bulmasına sebep olmuştur.

Alman müziğinin yozlaştığına inanan ve Hitler'in adamı olarak bilinen Richard Strauss, müziğinde romantizmle dışavurumculuğu birleştirmiştir. Strauss ayrıca Wagner'e olan hayranlığıyla dikkat çekmektedir. Almanya'da sanatın yozlaşmasını engellemek ve Alman sanatını ortaya çıkarmak için kurulan Reich Kültür Odası'nın 1934'te yapılan bir toplantısında Hitler, Hess, Göring, Strauss ve Furtwangler bulunmuştur. Bu durum, Strauss'un Hitler'e olan yakınlığının göstergesiyken, Furtwangler'ın sanatla politikayı çakıştırmama görüşüne kendisinin istemsiz bir karşı gelmesi olarak nitelendirilebilir.

Edebiyatta dışavurumculuk, Natüralizme, Neo-Romantizme ve Art Nouveau'ya karşı bir tepki olarak çıkmıştır. Kendilerine dışavurumcu diyen bir grup yazar ve şairin temsilcisi olarak Kurt Hiller öne çıkmıştır. Hiller "Bizler ekspresyonistiz. Bizim için önemli olan bir öz, bir irade bir ahlakın uygulanmasıdır." diyerek kendisi ve takipçileri adına dışavurumculuğu benimsediklerini belirtmiştir.

Dışavurumcu edebiyat 1916'lara doğru yaygınlaşmıştır. Bu sırada iki dergi oluşumu söz konusudur. Bunlardan biri Der Sturm (Fırtına), diğeri Die Aktion' (Hareket) dir.

Dışavurumcular sözcükler üzerine yoğunlaşırlar. Amaçları onları daha yoğun, daha anlatımlı kılmaktır. Alfred Döblin, hiçbir virgülün ayırmadığı uzun ad ve fiil dizileri kullanmıştır.

Dışavurumcu şiir yazış biçimi bakımından incelendiğinde çeşitlilik dikkati çeker. Georg Heym ve Georg Trakl, Rimbaud'nun takipçisi sayılırlar. Onlar "lirik yapıtı garip ve yürekli

benzetme buluşlarına, simge çağrışımlarına dayandırılır; öte yandan yeni izlenimlerle dolu olan şiirleri, kuruluş olarak klasik sayılır.”⁵⁰

Dünya çapında ün yapmış tek dışavurumcu yazar olan Franz Kafka, eserlerinde insanların içinde bulunduğu bunalım ve anlamsızlıklardan bahsetmiş fakat bunları alaycı bir dille aktarmıştır.

1.2.4. Sahne Sanatları

1.2.4.1. Tiyatro ve Set Tasarımı

Sokel'e göre tiyatrodaki dışavurumculuk; “Öznel ve hayalci, çılgınca fikirlerle bezenmiştir; ne bir nesneye dayalıdır, ne bir düşünceye, ne de sözcükler üzerine bir deneyimin sonucudur. Onu sürrealizmden ayıran, yaşamı ciddi bir biçimde ele almasıdır.”⁵¹

Dışavurumcu tiyatro ve sahne sanatları yazarların sosyal konumları ve estetik anlayışları arasındaki farklılıktan dolayı bir bütünlük içermez. Gerek oyunların sahneye konuşunda gerekse içeriklerinde çok çeşitli üsluplar barındırır.

Tüm oyunların çok önemli bir ortak noktası çılgınlık ögesidir. “Tiz bir ses olan çılgınlık, bir estetik olgudur; bir toplumsal duruma karşı yöneltilmiştir ve karanlık bir dünya görüşünden kaynaklanır. Konu ettiği durumu incelemekten çok, etkin olmaya çağırır; çılgınlık aracılığıyla bir heyecan, doğal bir deyişle özetlenir.”⁵²

Öznellik ve soyutlama dışavurumcu oyunların diğer önemli özelliklerindedir. Hem seyirci kitlesi, hem oyunun konusu hem de oyuncular açısından bir öznellik söz konusudur.

⁵⁰ L. Richards, **Ön.ver.**, s.130

⁵¹ L. Richard, **Ön.ver.**, s.158

⁵² **Aynı**, s.157

Oyunların amacı insanı toplumsal çevresinden hatta kendisinden bile soyutmaktır. Tüm bu soyutlanmanın ardından geriye yalnızca tin kalır.

“Yazarlar, gerçeği bir kenara iterek, Almanya’nın iki yüzyıllık toplum ve kültür tarihine uygun bir öznelliğe sığınmışlardı....Soyutlama hem estetikte bir ilerleme olarak görülüyor, hem de yazarı toplum dışı bir yaşama iterek, ruhsal yalnızlığına neden oluyordu.”⁵³

Dışavurumcu tiyatro toplumsal gerçeklerden uzaktır ve bunun en belirgin göstergesi dönem boyunca hiç komedi sergilenmeyişidir. Özellikle “...Almanya’da gerçekçi komediler yerine, acımasız parodiler, karikatürü aşan abartılar ve kaba sapmalar...”⁵⁴ oyunların belirleyici unsurları olmuştur.

Dışavurumcu oyunlar, diyaloglar aracılığıyla bir yere ulaşmayı amaçlamaz. Metin birinci planda değildir ve konuşmalar aracılığıyla bir inceleme sergilenmez. Görsellik ön plandadır ve düşünceye baskın çıkar. Yer ve zaman belirleyici değildir ve zaman ya durdurulur ya da akışı değiştirilir. Duygular hareketlerle açığa vurulur. Diksiyon ise sadece ruh değişikliklerini betimlemek için kullanılır.

Dışavurumcu oyun yazarları arasında önemli kişilerden birisi Stindberg’dir. Strindberg’in tüm eserleri dışavurumcu sayılamasa da oyunlarındaki iç dünyayı sergilemeye yönelişi diğer dışavurumcu oyun yazarları üzerinde bir etki yaratmıştır.

Strindberg’in 1898 yılında yayımlanan üç bölümlük oyunu Şam Yolu’ndaki (Nach Damascus) bir kahraman olan dilenci, tamamen dışavurumcu nitelikte bir simgesel kişidir. Dilencinin, “kendine özgü bir yanı yoktur, yalnız eserin kahramanının bir gölgesi, onun gücünün sembolik bir cisimleşmesi, gerçekte kavranılamayan bilinçaltının açığa çıkarılmasıdır.” Strindberg’in kahramanlarının bilinçaltının çözümlemesinde önem taşıdığını savunan James McFarlane bir açıklama yaparak Strindberg’in rüyalandaki

⁵³ L. Richard, **Ön.ver.**, s.157

⁵⁴ L. Richard, **Ön.ver.**, s.160

mantığı kullanarak yazdığı deneysel oyunlardan olan Şam Yolu'nun ve A Dream Play (Bir Rüya Oyunu, 1902) –Freud'un klinik araştırmalarının en büyük desteği olduğunu belirtmiştir. A Dream Play'in önsözünde Strindberg şöyle demiştir:

Yazar, To Damascus'ta olduğu gibi burada da rüyanın uyumsuz ama mantıklı biçimini yeniden üretmeye çalışıyor. Her şey olabilir, her şey mümkün her şey mükemmel. Zaman ve mekan yok. Arkada sıradan bir gerçeklik, önde değişik desenler dokuyan imgelem. Anıların deneyimlerin, çağrışımların, saçmalıkların, doğaçlamaların bir karışımı. Karakterler bölünüyor, çoğalıyor, buharlaşıyor, katlaşıyor, dağılıyor, yapıyor. Ama hepsine hükmeden bir bilinç var: Rüya görenin bilinci.”⁵⁵

Dönemde eserler veren diğer önemli oyun yazarlarından biri olan Brecht bu akımı eleştirmiş, dilsel anlatımındaki aşırı şişkinlik ve idealizmiyle alay etmiştir. “Brecht'in ilk oyunları, her ne kadar dışavurumculuğun dramaturjisinden bazı öğeler almışsa da, dışavurumcu tiyatroya karşı suçlayıcı oyunlar olarak kabul edilir.”⁵⁶ Ayrıca Brecht'in eserleri idealizmin karşısında tavır takınmanın gerekliliğini vurgular.

“Tiyatro oyunlarının çoğu 1912-1916 yılları arasında yazılmış ama sansür korkusu nedeniyle kimse tarafından oynanmaya cesaret edilememiştir. 1920'li yılların başlarında, Max Reinhardt ve Leopold Jessner, o tarihe kadar yalnızca dergilerde yayınlanmış şiirlerle ve pek az kişinin uğradığı sergilerde gösterilmiş tablolarla tanınan bu duyarlılığı, sahneledikleri bir dizi dışavurumcu oyunla bir anda geniş bir seyirci kitlesine yaymışlardır.”⁵⁷

Bu bakımdan Dışavurumcu oyunların ve sinemanın üzerinde, set tasarımlarına verdiği önem sayesinde, en büyük etkiyi oluşturanlardan birisi Max Reinhardt'tır. Bir Yahudi olan Reinhardt'ın sahneye koyduğu oyunlar, dışavurumcu akımın Almanya'da yayılmasını, halkın anlayacağı biçime dönüşmesini sağlamış, ama kendisi akımın içinde yer almamıştır. Reinhardt Tiyatrosu, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra pek çok eleştiriye hedef olmuştur. Bu eleştirilerin yöneltildiği nokta, Reinhardt'ın setlere verdiği önemdir. Dönem'in içinde bulunduğu maddi sıkıntılar, setlere bu kadar önem verilmesini, ve haliyle harcama yapılmasını hoş karşılatmamıştır.

⁵⁵ James McFarlane, Modernizmin Serüveni, “**Modernizm ve Zihin**”, (YKY, 1997) s.219

⁵⁶ Jean-Michel Palmier, Modernizmin Serüveni, “**Dışavurumculuk ve Sanatlar**”, (YKY, 1997) s.257

⁵⁷ Aynı, s.256

Reinhardt'la birlikte set tasarımı açısından ışık ve gölge yeni bir anlam kazanmıştır. Set değişiklikleri sırasındaki geçişlerde ışığın farklı kullanımı ya da sahne değişimlerinde sahnenin karartılması, ışık efektleri, oyunun atmosferini tamamen değişmesini sağlamış, ve bu da drammatizasyon açısından oyunlara önem kazandırmıştır.

Alman dışavurumcu sinemasıyla ilgili *The Haunted Screen* kitabının yazarı Lotte Eisner'e göre "Alman ruhu içgüdüsel olarak alaca karanlığı gün ışığına tercih eder."⁵⁸ Max Reinhardt'ın önderliğinde ilk başlarda resimde kullanılan ışık teknikleri ve ışık ve gölge estetiği, set tasarımları aracılığıyla oyunlara yansımıştır. Eisner ayrıca, tıpkı Almanlar gibi, melankoli ustası Rembrandt'ın kullandığı ışık gölge ve 'kaba siyah'ın, Lang Behn'e göre her zaman varoluşun karanlık tarafına ve karanlığın daha karanlık, aydınlığın daha aydınlık gözüktüğü alacakaranlığa yönelişe sebep olduğunu dile getirmiştir. Bu da Almanları aynı zamanda hem haşin, kaba, sert hem de ince, nazik, şevkatli yapmıştır.⁵⁹

Set tasarımlarıyla da dönemi oldukça etkilemiş olan dışavurumcu tiyatro, bir taraftan dışavurumcu sinemanın set tasarımları için bir yol gösterici olmuş, diğer taraftan da dışavurumculuğun Alman sınırlarının dışına taşmasına ve daha fazla izleyiciye ulaşmasına belki de resim alanından fazla sebep olmuştur.

1.2.4.2. Sinema

Birinci Dünya Savaşı sonundaki iç karışıklıklar ve bunalım milliyetçiliğinin artmasına sebep olurken, sinema endüstrisi de milliyetçi propoganda için kullanılmaktan kaçamamıştır. Bu dönemde Alman film endüstrisinin sürdüğü iki tip film ortaya çıkmaktadır; ilki sansürün kaldırılmasıyla çekilen erotik filmler, ikincisi Max Reinhardt'ın tiyatrosu etkisindeki tarihi görkemli filmlerdir.⁶⁰

⁵⁸ Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Secker & Warbung, 1973) s.51

⁵⁹ L. Eisner, *Ön.ver.*, s.55

⁶⁰ Serhat Günaydın, "1920'lerde Alman Sineması: Dışavurumculuk", *Sinema Akımları*. (1997) s.107

Bunun dışında dışavurumculuğun etkisinde bu iki türden farklı olarak görselliğin ve hikayelerin ön plana çıktığı bir dizi film daha çekilmiştir. Bu sinemanın öncülerinden Danimarkalı yönetmen Stellan Rye'nın *Der Student von Prag* (Prag'lı Öğrenci, 1913), dışavurumcu sinemada çok kullanılacak, daha önceden *Dorian Gray*, *Faust*, *Dr Jackyll* ve *Mr. Hyde* gibi eserlerde bulunan biri iyi, diğeri kötü çift kişilik temasını işlemiştir. Bu çift kişilik teması yönetici sınıfıyla, orta sınıf, burjuvalarla proleterya gibi ikilemleri anlatan ikiye bölünmüş Almanya'yı simgelediği söylenebilir.

Prag'lı öğrenci filminin başrol oyuncusu Paul Wegener'in Henrik Galeen'le birlikte çektiği ilk yahudi karşıtı sayılabilecek *Der Golem*, konusunu bir Yahudi efsanesinden almıştır ve kalbine bir mücevher yerleştirerek hayata getirilen Golem'in yaratıcısının kontrolünden çıkarak saldırgan ve yıkıcı bir güç haline gelmesini anlatmaktadır.

1916'da *Golem*'le benzer bir konuya sahip olan, Otto Rippert'in *Homunculus*'u da bir bilimadamı tarafından icat edilen bir robotun, *Golem*'den farklı olarak sevginin peşine düşmesini konu etmiştir. Serhat Günaydın bu konuda şöyle demiştir;

“Her iki karakter de hareketlerindeki şiddeti, anormal yaratılışlarına borçludurlar. Ancak içinde buldukları aşşağılık duygusu bir bakıma o günlerde Alman toplumunda yaşanan savaş sonrası ezikliğin bir bakıma dışavurumudur. Bu iki filmde rastlanan bir başka özellik de, daha sonra ülke çapında filizlenecek milliyetçiliğin ve Nazi yönetiminin yaratacağı insanüstü diktatör Führer kavramının kabercisi olmalarıdır.”⁶¹

1919'da Robert Wiene'nin çektiği *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Muayenehanesi) döneme damgasını vurmuş bir filmidir. Daha sonradan benzer anlayıştaki filmlere 'Caligarism' denmesini sağlayacak olan bu film ilginç dekorları ve set tasarımıyla dikkati çeker. Filmin bir sistem eleştirisi yapan senaryosunu Carl Meyer ve Hans Janowitz yazmıştır.

⁶¹ S. Günaydın, *Ön.ver.*, s.111

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi'nden sonra 'Caligarism' denilebilecek bazı filmler şöyledir; Arthur Robinson'un gölge oyunlarından faydalanarak çektiği Schatten (Gölgeler, 1922), Paul Leni'nin Wachsfigurenkabinett'i (Balmumundan Figürler Odası, 1925), Galeen ve Wegener'in Golem'i, Fritz Lang'ın Der Müde Tod'u. (Yorgun Ölüm, 1921)

Benzer etkiyi taşıyan filmlerin arasında sanat tarihi eğitimi görmüş olan F. W. Murnau'nun 1920'de çektiği bir Dr. Jackyll ve Mr. Hyde uyarlaması olan Der Januskopf'u ve kendisini başarıya ulaştırmış en bilinen filmi Nosferatu, Eine Symphonie des Graunes (Nosferatu, Bir Korku Senfonisi, 1922) sayılabilir. Nosferatu, konusunu Bram Stroker'ın Drakula'sından alarak, özellikle tek karelik stop-motion tekniğini andıran çekimleri, negatif görüntüleri ve efektleri ile gerçekle gerçekdışını doğalla doğalüstününün ayırımını belirginleştirmiştir.

Diğer bir yönetmen olan Fritz Lang, mimari eğitimi görmüş ve onun mimariye olan ilgisi filmlerindeki setlere yansımıştır. 1921'de çektiği Der Müde Tod (Yorgun Ölüm), sevgilisinin hayatı için ölümlü pazarlık eden bir kadını anlatmaktadır. Bu film mimari tasarımlarıyla dikkatleri üzerine çeken ilk filmidir. Daha sonra, 1922 yılında çektiği Dr. Mabuse der Spieler (Kumarbaz Dr. Mabuse), bir canı olan Dr. Mabuse'nin insanlar üzerinde kurmaya çalıştığı egemenliği anlatır. Lang'ın Amerikaya gidip gelmesinin ardından 1927'de çektiği, ülke sınırlarının dışına çıkmış en başarılı filmi olan Metropolis, bir taraftan içinde pek çok Nazi yanlısı unsur bulundururken diğer taraftan görkemli mekan tasarımları ve mimarinin ustaca kullanımıyla New York'u andıran setleri açısından başarıya sahiptir. Lang, Hitler iktidara geldiğinde ülkeyi terkedip Amerika'ya gitmiş olmasına rağmen Metropolis, Nazilerin çok sevdiği bir film olmuştur.

Dışavurumculuğun etkisinin yirmili yıllarda azalmaya başlaması ile birlikte, adını Max Reinhardt'ın tiyatro geleneğinden alan 'Kammerspiel' türünde filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde dekorlar az ama heybetli ve de mimari olarak etkileyicidir. Alt yazı kullanılmamış, duygu ve düşünceleri hareketlerle anlatma yoluna gidilmiştir. Leopold Jessner'in Carl Meyer'in senaryosunu yazdığı Arka Merdiveni (Die Hindertreppe, 1921) ve

Lupu Pick'in Scherben (Ray, 1921) ve Sylvester (Yılbaşı Gecesi, 1923) bu filmler arasındadır.

Bu sırada gelişen başka bir sinema akımı da dışavurumculun aksine sokak olgusunun işlendiği Die Neue Sachlichkeit'tir. Bu filmlere Almanya da Strassenfilmen (Sokak filmleri) de denmektedir. Carl Meyer in görüntü yönetmenliği ve yönetmenlik yaptığı ve hareketli kameranın ilk kez kullanıldığı bu akım dahilindeki filmler sokaktaki insan, işçiler gibi konuları işlemiştir. Bu filmlere örnek olarak dışavurumcu filmleri hatırlatan G. W. Pabst'ın çektiği Der Schatz (Hazine, 1925) sayılabilir.

Dışavurumcu sinema ve 'Caligarism' ile ilgili daha ayrıntılı incelemeler ikinci bölümde verilecektir.

1.2.4.3. Animasyon

Animasyon alanında yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da dışavurumcu diye nitelendirilebilecek bir sanatçı ya da film yoktur. Ancak bu zaman diliminde ortaya iki çeşit animasyon şekli çıkmıştır. Bunlardan ilki, Kandinski'nin tamamen soyut tablolarını takiben ortaya çıkan soyut animasyon, diğeri ise reklamsal amaç içermeyen değişik stillerden oluşan resimsel animasyondur.

Dışavurumculukla birlikte Yapısalcılık, Gerçeküstücülük, Kübizm ve Dadaizm, yeni gelişen soyut sanat kavramının birer parçası olmuşlardır. Özellikle deneysel animasyon alanında soyutluk kavramı ilk olarak bu zaman diliminde geliştirilmiş, ve bununla uğraşan sanatçılar da dönemin getirisi olan akımların etkisinde soyut animasyon kavramını uygulamaya çalışmışlardır.

‘Şerit resimler’ adı verilen dizi halindeki resimlerin bir araya gelmesiyle oluşturulan filmler döneminin başlarında resim eğitimi almış bir grup sanatçının değişik yöntemlerle oluşturduğu deneysel animasyonların başlangıcını teşkil eder.

İlk olarak Moscova doğumlu Léopold Survage, 200 suluboyadan oluşan bir dizi resim ile soyut bir animasyon oluşturmayı amaçlamış ancak bu hale getirememiştir. Survage, Renk Hareket Ritim isimli yazısında durağanlıktan kurtulmak gerektiğini belirterek, resmi hareketlendirmeyi istediğini söylemiş soyut resme eylem kazandıracağını ve bunu yaparken kullanacağı enstrümanının sinematografik film olacağını vurgulamıştır.⁶²

Deneysel filmi Colored Rhythm (Renkli Ritim) ile ilgili bir yazısında, müziğin illüstrasyon olmadığından sözetmiş, yaptığı eserlerin müzik gibi psikolojik unsurlara dayanmasına rağmen otonom bir sanat olduğunu ileri sürmüştür.⁶³

Dönemde adı geçen başka bir sanatçı Walter Rutmann’ın, 1921’de Frankfurt’ta sahnelediği kısa filmi Lichtspiel Opus I (Işık Oyunu Opus I) de uyguladığı teknik ile ilgili bir kayıt bulunmamakla birlikte, konuyla ilgili çeşitli tahmin ve görüşler bulunmaktadır. Hans Richter, Rutmann’ın plastisin çubukları kare kare biçimlendirerek sonuca ulaştığını iddia ederken, Lotte Reiniger küçük bir cam tabağı boyadığını ileri sürmüştür. Standish Lawder ise sanatçının çizimini ayna yoluyla yansıtarak deforme ettiği yüzeydeki görüntüsünü kaydederek filmi oluşturduğunu düşündüğünü söylemiştir.⁶⁴

İsveçli Viking Eggeling’e göre enstrümanlar ve orkestrasyon birer ifade malzemesidir ve amaçları da mümkün olan en saf formlarla insanlara bir mesaj iletmek olmuştur.⁶⁵ Ayrıca B. G. Kawan’a göre Eggeling filmde grafik sanata yeni bir kapı açmıştır. Kontrastlar ve yönlerdeki ilişkiler, ışık, konum, hız ...vb.nin düzenli bir biçimde değişiyor olması, belirli

⁶² Robert Russett ve Cecile Starr, **Experimental Animation** (Van Nostrand Reinhold Company, 1976) s.36

⁶³ R. Russett ve C. Starr, **Ön.ver.**, s.36

⁶⁴ **Aynı**, s.40

⁶⁵ <http://www4.hmc.edu:8001/humanities/mus127s/eggeling97.html>

doğrultuların (yatay, dikey, diagonal), ya da formların baskın olmasının filmin grafik anlatımını bütünlediğini eklemiştir.⁶⁶

Alman Hans Richter de değişik yöntemlerle 'şerit resim'in uygulayıcılarındandır. Filmi Rhythm 21 (Ritim 21) için, film karelerini basitçe bölmek için bir kare kullandığını, şeritlerin resim olduğunu ve filmin değil resmin kurallarını uyguladıklarını farketikten sonra basit karenin kendisine çizimin karışıklığından kurtulup zaman ve hareketin orkestrasyonuna konsantre olma şansı yarattığını belirtmiştir.⁶⁷

Resimsel animasyon denilebilecek diğer uçta ise üç Avrupalı sanatçının ismi geçmektedir; Lotte Reiniger, Berthold Bartosch ve Alexander Alexeieff. Her üç sanatçıda değişik karakteristik sitillere sahiptirler. Reiniger sert bir kontrasta sahip siyah beyaz permasalları ve macera hikayeleri ile ilgili filmler üretirken, Bartosch puslu ve fakat parıltılı modern toplum karikatürleri yapmıştır. Alexeieff ise noktasal yarımtonlarla yüzyılın dönümünde Rusya'daki gerçek ve fantezi yaşamı çağırıştırılmıştır.

Bir süre yapımcı Max Reinhardt'la ve bir filmi için Paul Wegener'le çalışmış olan Reiniger, gölge oyunu benzeri iki boyutlu hacimsiz karakterle animasyonlar üretmiştir. Eserleri arasında uzun metrajlı filmi The Adventures of Prince Achmed (Prens Ahmet'in Maceraları, 1923), Papageno (1935) ve The Grasshopper and the Ant (Çekirge ve Karınca, 1954) gibi örnekler bulunmaktadır. Yaklaşım olarak olmasa da görsellik olarak, siyah-beyaz kontrastından dolayı Reiniger'in filmleri dışavurumculuğa yakın bir estetiğe sahiptir.

Viyana da mimari eğitimi görmüş olan Bartosch, bir süre Reiniger'le birlikte çalışmış, ve Prens Ahmet'in Maceraları'nın yapımına katılmıştır. The Idea (idea, 1932) Bartosch'un yaklaşık yarım saat süren ancak yapımı iki yıldan fazla sürmüş bir filmidir. Hafif çarpıtılmış perspektifi, ışık ve gölge'nin kullanımı ve kontrast yoğunluğu nedeniyle bu film, Bartosch'un dışavurumcu estetikten etkilendiğini göstermektedir.

⁶⁶ R. Russett ve C. Starr, **Ön.ver.**, s.46

⁶⁷ http://vax.wcsu.edu/~mccarney/fva/hans_richter.html

Rus Alexeieff, sahne tasarımların az ödeneklerinden rahatsızlık duymuş ve ağaç baskı ve litografi gibi yöntemleri kendi kendine öğrenerek sahne tasarımının bir parçası haline getirmeyi denemiştir. Rus yazarlardan, Dostoyevski ve Gogol'den etkilenmiştir.

1.3. Dışavurumculuğun Etkilendiği Olgular Ve Yarattığı Etkiler

Tüm akımların ortaya çıkarıldığı dönemin etkilerini taşıdığı düşünülecek olunursa, aslen bir akımın oluşumunda, toplumu o an bulunduğu noktaya getirecek bazı faktörler vardır. Tıpkı Alman ulusunu dışavurumculuğa iten savaş bunalımı gibi savaş öncesi bazı yazarlar, felsefeciler, bilim ve siyaset adamlarının da bulunulan noktaya gelinmesinde etkisi olmuştur. Birinci bölümün bu son kısmında ilk olarak incelenecek olan, Almanya'da dışavurumcu akımın doğmasına sebep olan patlamaların çok daha önceye dayanan sebepleridir.

İkinci olarak, yine Almanya baz alındığında, dışavurumculuğun, özellikle dışavurumcu sinemanın toplum üzerinde yarattığı etkilerdir. Aslında bu önce-sonra ilişkisi tamamen bir zincirden ibarettir ve herhangi birşeyi direkt olarak başka bir şeyin sonucu olarak göstermek uygun değildir. Ancak, bu olaylar dizisi, birbirine hem bağlı hem de bağımsız olarak, içiçedir, ve neticede kökenler araştırıldığında, şu anda bile dışavurumculuğun etkisi altında denilebilecek bir eserde, dışavurumculuğun ilişkide olduğu olayları aramak gerekir.

1.3.1. Etkilendiği Olgular

Dışavurumculukla beraber incelenecek olayların başında, en yakın tarih olarak Birinci Dünya Savaşı vardır. Gelişmesi akımla içiçe olan bu durum, toplumun içinde bulunduğu sıkıntılar, bireylerin çıkış arayışları dışavurumculuğun temellerini oluşturmuştur. 19. Yüzyılda Avrupa'daki fabrikalaşmayla beraber değişen sınıflar, varolan düşünce temellerinde de değişiklikler ortaya çıkmasına neden olmuştur. Değişen düşünce temelleri, toplumdaki sorgulamaları ve sıkıntıları beraberinde getirerek, toplumu bir patlama noktasına doğru itmiştir.

Dışavurumculukla birlikte en çok adı anılacak gelişme Nasyonal Sosyalizm'dir. Almanya'da Nazizm beraberinde gelen Nasyonal Sosyalizmin kökleri Platon'un 'devlet'ine kadar uzandırılabilir. Alfred Weber'in tanımlamasına göre Platon'un önerdiği devlet şöyledir:

"Platon'un ideal devleti, bir birey gibi üç elemanı ve üç sınıfı içerir: Birincisi filozoflar; bunlar kanun ve yürütme gücünü, devletin zekasını ve kafasını, yöneten sınıfı oluştururlar. İkincisi askerler; bunlar devletin kalbi, savaşı sınıfıdır. Üçüncüsü tüccarlar, zanaatkarlar, çiftçiler, köleler, hizmet eden sınıf; bunlar insan vücudunun aşağı kısmına atılan şehvetli ruha karşılıktır. Yöneten sınıfa bilgelik, savaşı sınıfa cesaret, işçi, tüccar ve hizmet eden sınıfa onun için düşünen ve harbedeb yüksek iki sınıfa itaat yakışır. Kollektif insan yahut devletin gerçek bir birlik, büyütülmüş bir birey olması için, özel çıkarların genel çıkarlarla bir olması, ailenin devlet içinde erimesi, bireyin mala sahip olmaktan çıkması gerekir. Bundan sonra çocuklar, büyük bir aile haline gelen devle aittirler. Çocukların babası devlettir."⁶⁸

Ayrıca buna göre " ...Çocukların neleri okuyacakları ve hangi müziği dinleyecekleri saptanacak, bunların dışındakiler yasaklanacaktır. Küçük çocuklara söylenecek masallar da devlet tarafından belirlenecektir. tanrıları her zaman iyi ahlak temsilcileri olarak göstermeyen Homeros ve Hesiodos yasaklanacaktır."⁶⁹

Buradan anlaşıldığı gibi tıpkı Nazizmin önerisi olan ari ırk gibi, bir ırk oluşumundan bahsedilebilir. Platon dosdoğru olarak bir ırkı hedef almıyor olsa dahi, sonuçta ortaya

⁶⁸ Alfred Weber, **Felsefe Tarihi**, (Sosyal Yayınlar, 1993) s.49

⁶⁹ Sabri Şatır, **Başlangıçta Bilgisizlik ve Korku Vardı**, (Pan, 2001) s.79

çıkacak olan insan yapısı, birbirinin benzeri ve aynı derecede yetiştirilmiş olacaktır. Sabri Şatır'a göre Platon'un devletindeki insanlar;

“...Özel yaşamlarındaki günlük dertlerinden uzak kalmalarını ve böylelikle kendilerini yönetime verebilmelerini sağlayacak bir komün yaşam önerir. ... Evlilik kaldırılacak, bütün kadınlar bütün erkeklerin ortak eşleri durumunda olacaktır. Çocuklar doğumdan sonra analarından alınarak toplumun ortak evlatları olarak yetiştirilecek, ana ve babanın çocuğunu, çocuğun da ana babasını bilmemesine özen gösterilecektir. Özürlü doğan çocuklar özürlüleriyle yaşamak durumunda kalmamaları için yok edilecektir. Ortak yaşam kişisel ve özel duyguları zayıflatacak, kamu ruhunu ise güçlendirecektir.”⁷⁰

Bu konuda Hitler'in 'Kavgam' isimli kitabında belirttiği, tüm canlıların kendi türleriyle çiftleşmesi gerekliliği, başka bir cinsle çiftleşen canlının saflığının bozulacağı görüşleri aslında Platon'a aykırı düşüyor gibi gözükse de her iki anlayışta da sterotip bir sağlıklı insan bireyi şablonu çizilmiştir ve bu şemanın dışında kalanlar yok edilmelidir. Hitler bu görüşünü aynı kitapta şu biçimde açıklamıştır;

“Tabiat zayıf bir mahlukun kuvvetli ile çiftleşmesini istemediği gibi, üstün bir ırkın aşağı bir ırkla karışmasını da istemiyor. Aksi halde binlerce asırdan beri insanlığın terakkisi için yaptığı her şey bir anda hiçe indirilmiş, boşa gitmiş olur.”⁷¹

Platon'un devlet anlayışında, sadece toplum yaşamında değil, sanatta da belirli kalıplar uygulanacaktır. “Devlet esas itibarıyla dünya üzerinde iyi ve doğruyu gerçekleştirmeye yarayan bir eğitim kurumu olduğundan, sanata bile ancak bir eğitim aracı ve iynin hizmetinde olduğu ölçüde mücade edilecektir. ...Bunun içindir ki tiyatro, Platon devletinin dışında bırakılmıştır, çünkü kötülüğün zorunlu olarak iyilikle karıştığı bir alemini bizim gözlerimiz önüne koyar.”⁷²

Platon'la beraber etkilenilen bir diğer kişi Alman düşünürü Friedrich Nietzsche'dir. Her ne kadar Nietzsche'nin bazı konulardaki görüşleri belirli yönere çekilmeye eğilimli de olsa,

⁷⁰ S. Şatır, **Ön.ver.**, s.79

⁷¹ Adolf Hitler, **Kavgam**, (Yağmur, ?) s.283

⁷² A. Weber, **ÖN.ver.**, s.64-65

değişik yazarlar, düşünürün olaylardaki etkisi çeşitli görüşlere bağlamışlardır.

Hitler'in Nietzsche okumuş olduğu, ve onun üstinsan (ya da insanüstü) kavramını kendince yeniden biçimlendirip, amacına hizmet için kullandığı düşünülebilir. Nietzsche kendisi üstinsanı şöyle açıklar; “İnsana göre maymun nedir? Gülünecek bir şey ya da acı bir utanç. İnsan da tıpkı böyle olacaktır. Üstinsana göre: gülünecek bir şey ya da acı bir utanç.”⁷³ Sabri Şatır ise üstinsan tanımını şöyle açıklamıştır;

“Bedensel olsun ya da ahlaksal olsun, güçsüzlüklerin her türlüünü kınayacaktır ve toplumun bozulmuş uygarlığını kurtarmak olan amacına gitmesinde ona engel olmasına izin vermeyecektir. (...) Yaşamı tam yapan her şeyi bu ahlak ve din anlayışlarını çignese bile, yüceltecektir. Şevkat alçakgönüllülük ve bunlara benzer erdem denilen şeyler sadece güçsüzlük belirtileridir.”⁷⁴

Nietzsche'nin sunduğu kavramı Hitler'in kendi amacı doğrultusunda biçimlendirdiğini düşünenlerin başında düşünürün takipçisi sayılabilecek Georges Bataille, ‘Nietzsche Üzerine’ adlı kitabında şöyle belirtmiştir;

“Bugün, Yahudi karşıtı aptallığın Hitlerci ırkçılık için sahip olduğu anlama dayanıyoruz. Hitlercilikte Yahudi nefretinden daha temel hiç birşey yoktur. Nietzsche'nin şu davranış kuralı buna karşı çıkıyor: ‘İrkların bu küstah üçkağıtçılığı içinde olan kimseyle görüşmeyin.’ Nietzsche, hiç bir şeyi Yahudi karşıtlarına olan nefreti kadar açık dile getirmemiştir.”⁷⁵

Bu görüşe katılanlardan birisi de Sabri Şatır'dır. Sabri Şatır, Nietzsche'nin düşünürler arasında en çok yanlış anlaşılma ve yorumlanma, bu nedenle de gerçek anlamından uzaklaştırılmış birisi olduğunu belirtmiş ve bunun sebepleri olarak da, özgür geliştirdiği düşüncelerin sonradan değiştirilmesi ve geliştirilmesiyle birlikte bütün olarak ele alınmamasını, Nietzsche'nin anlatımlarında mecaza ve simgelere fazlaca yer vermesinden kaynaklanan yanlış anlamaları, okuyucuların önyargılarını, kitaplarının yüzeysel olarak okunmasını, ve akli dengesini yitirdiğinde yazdığı bazı yazıların kızkardeşi tarafından ‘Güçlü Olma İradesi’ ismiyle toplanarak yayınlanması gösterilebilir.⁷⁶ Bu görüşünü desteklemek amacıyla yazar şunları eklemiştir;

⁷³ Friedrich Nietzsche, **Böyle Buyurdu Zerdüşt** (Milli Eğitim Basımevi, 1964) s.7

⁷⁴ S. Şatır, **Ön.ver.**, s.511

⁷⁵ Georges Bataille, **Nietzsche Üzerine**, (Kabalci, 1998) s.210

“Bu durumdan yararlananlar ise, bu yanlış anlaşılmadan kendi siyasetlerine destek bulma fırsatını kaçırmayan, partilerinin ilkelerinin temelini oluşturmada ona sarılan Naziler ve Faşistler oldu. Zira güçlü olma iradesi, erdemın özü olarak gücün yüceltilmesi; Hıristiyanlığın ussalığa ve güçsüzlüğe neden olan Batı kültürünün çöküşüne yol açan yıkıcı niteliğın üzerinde durulması; güçlü olma iradesini özgürce kullanacak olan üst insan; bunların hepsi , önyargılı ve kasıtlı yorumlandığında bu partilerin siyasetlerinin bulunmaz destekleyicisi olabilecek şeylerdi. Aynı biçimde, saptırmalarla ve bütünün içinden alınan ama bütünün anlamını yansıtmayan cümlelerin yardımcılığı ile, Yahudi karşıtlığı, belirli bir ırkın üstünlüğü, devletin biray karşısındaki egemenliği gibi konular Nietzsche’de güçlü bir destekleyici buldu. (...) Ve üst insandaki güçlü olma iradesi üstün birahlaksal güç olarak alınmak yerine, kaba güç ve bu güce sahip olma ve onu silahlı savaşa dek kullanma özgürlüğü olarak alındı.”⁷⁷

Nietzsche’nin fikirlerinin çarpıtıldığının tam tersi yönündeki bir görüşe sahip olan Orhan Hançerlioğlu, “Yarı çatlak Alman düşünürü insanüstü varsayımıyla geleceğın nazizm ve faşizm gibi ünlü canavarlıklarının temelini atmış oluyor.”⁷⁸ diyerek, Nietzsche’nin faşizmin temellerini attığını vurgulamaktadır. Benzer bir yaklaşım, Hançerlioğlu’nunki kadar direkt olmasa da, Nietzsche’nin ‘Tarih Üzerine’ isimli kitabının önsözünde, Nejat Bozkurt tarafından yapılmış, ve Bozkurt konuyla ilgili şunları söylemiştir;

“Nietzsche’nin üstinsan anlayışı önce sanat sonra da felsefe alanında etkili olmuştur. Görüşü özellikle sanatı, özgün ve yüce yaratma eylemi diye gören düşüncelerin gelişmesine olanak sağlamış, ama öte yandan da "üstinsan" kavramını toplumsal bir görüşün odağı haline getirerek, başka ulusları küçümseyen yalnız kendi ulusunu dünyanın efendisi olarak gören bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur.”⁷⁹

Bozkurt düşünürün toplum öğretisiyle de ilgili “...Toplum öğretisinde öne sürdüğü anti demokratik ilkeler daha sonra nasyonal sosyalizmin (Nazizmin) beslendiği kaynaklar olmuş, düşünceleri saptırılarak uygulanmaya çalışılmıştır.”⁸⁰ görüşünü belirtmiştir.

Felsefecilerin dışında, Avrupa’daki karışıklıkların, haliyle tekrar Nazizmin ve Nasyonal Sosyalist görüşün patlamasına sebep olmuş etkenlerin en önemlilerinden biri de din faktörüdür. Musevilik-Hristiyanlık anlaşmazlığı çok uzun zaman öncesine dayanır.

⁷⁶ S. Şatır, **Ön.ver.**, s.512

⁷⁷ S. Şatır, **Ön.ver.**, s.513-514

⁷⁸ Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi** (Remzi, 1999) s.345

⁷⁹ F. Nietzsche, **Tarih Üzerine** (Say, 2000) s.51

⁸⁰ F. Nietzsche, **Tarih Üzerine**, s.53

Yahudilerler Hristiyanlar, aslen ortaçağ başlarına kadar içiçe sosyal bir yaşam sürdürmüştür. Onüçüncü yüzyılda yüksek din adamlarının bu içiçelikten rahatsız olması, özellikle Hristiyan din adamlarının Hristiyanların Yahudilerle sosyal ilişkilerine sınırlama getirmeleri gerekliliği üzerine bazı yasaklar getirmiş olmaları, daha öncesinde İsa'nın başlangıçta bir Yahudi olmasından ötürü Museviliğe saygı duyan Hristiyanları alevlendirmiştir. Yine onüçüncü yüzyılda din dışı evlilik yasaklanmıştır ve din dışı cinsel ilişki ve evliliğin cezası oldukça ağırdır; oğlancılığa verilen cezaya eşit olan ölüm cezası.

Tarihçi Langmuir'in açıklamalarına göre, ortaçağdan bu yana süren Yahudi nefretinin sebepleri ilk Hristiyanlara dayanmaktadır. İlk Hristiyanlar, Yahudilerin İsa'yı öldürdüğüne, Yahudi anlayışının sapma olduğuna ve Tanrı'nın, tanrı katili olmaları nedeniyle Yahudileri cezalandırdığına inanmışlardır. Bu görüşler Hristiyan camialarında yüzyıllar boyunca perçinlenmiş, ve Yahudilerin ritüel olarak Hristiyan çocukları çarmıha gerdiklerine, ritüellerinde insan eti ve kanı kullandıklarına, 'kutsal ekmek'e hakaret ettiklerine, ve Hristiyanlığı yok etmek istediklerine inanmaya kadar varmıştır. Ortaçağda Hristiyanlar arasında, 'efendileri İsa'ya çarmıha gerenlerin torunları olduklarını insanoğluna hatırlatmak' için Yahudilerin, aralarında yaşamalarına izin verdikleri görüşü yaygındır.⁸¹

Yahudilerle Hristiyanların aralarındaki bu uzun süreli gerginliğin sebeplerinin arasına Hristiyanların dışlamasının ve işkencelerinin dışında, Yahudilerin çok kapalı bir topluluk olması, aralarına başka din mensuplarını kabul etmemeleri, kendi içlerinde yardımlaşmaları bulunmaktadır. Freud'a göre; "Yahudiler kendilerine gerçekten seçilmiş bir kavim gözüyle bakmakta, Tanrı'ya özellikle yakın bulduklarına inanmakta bu da onların içini bir gurur ve özgüven duygusuyla doldurmaktadır."⁸² Bu yaklaşım, kapalılık ve gizlilik, Hristiyanların zaten temellerinde Yahudilere duyduğu güveni iyice sarsmış ve onları kendilerinden uzaklaştırmıştır.

Çok uzun zamandır ticaretle ve tefecilikle uğraşan Yahudiler, ekonomilerini sağlam

⁸¹ Mark. R. Cohen, **Haç ve Hilal Altında**, (Sarmal, 1997) s.168

⁸² Sigmund Freud, **Hız. Musa ve Tektanrıcılık**, (Can Yayınevi, 1998) s.162

tutmaya çalışmış, kendi içlerinde yardımlaşmış ve genelde para sahibi olmuşlardır. Bu da maddi açıdan kalkınmalarına ve 20. yüzyıl başlarında, Hitler tarafından fazlaca mal sahibi olarak Hristiyan halkı kötü duruma düşürmekle suçlanmalarına, neden olmuştur. Savaşın ve enflasyonun tek nedeni Yahudiler olarak gösterilmiş, ve Yahudiler orta sınıfın ve köylünün kötü durumundan sorumlu tutulmuştur. Yahudi bankalarının endüstriyi ellerinde tuttuğunu iddia eden nasyonal sosyalist düşünce, Yahudiler tarafından yönetilen büyük mağazaların, orta sınıf tüccarları için öldürücü bir rakip olduğunu savunmuştur.⁸³

19. yüzyıl başlarında bazı haklar elde etmeye başlayan Yahudiler, 20. yüzyıl başlarında Almanlarla kaynaşmış ve Birinci Dünya Savaşı'nda cephelerde Yahudiler fedakarlık göstermiş ve hatta ölmüştür.⁸⁴ Ancak daha sonradan sadece bazı Yahudi sanatçılara izin tanınarak çoğu Yahudi daha önceden olduğu gibi hor görülmeye başlanmıştır.

İki dinin üyeleri için de diğerinin toplum içerisindeki yeri vazgeçilmez değildir. Bu da beraberinde toplumun azınlığını oluşturan Yahudiler için bir yabancılaşma ve dışlanmayı beraberinde getirmiştir. Mark R. Cohen, bu konuyla ilgili şunları söylemiştir;

“Özellikle Yahudilerle ilgili popüler korku ve nefretin yoğunlaştığı popüler antisemitik basmakalıpların mantar gibi bittiği geç ortaçağda Yahudi mahalleleri gizemli, korku dolu yerler haline alıp, giderek daha fazla ürkmüş, antisemitik hristiyan kalabalıkların hedefi haline geldi.”⁸⁵

Hristiyanlarca karanlık ve pis olarak gözüken Yahudi mahalleleri ve yaşamı da böylelikle zaman içerisinde akıllara yerleşmiş, ve sonrasında kimi hikayelerdeki kötü adamlar, ya da dışavurumcu filmlerdeki tiranlar olarak Yahudi karakterlerle karşılaşılabile hale gelmiştir.

⁸³ Hans Behrend, *Almanya'da Milliyetçi Sosyalizm*, (Evren, 1965) s.19

⁸⁴ Prof. Dr. Hüseyin Salihoğlu *Alman Kültür Tarihi*, (İmge, 1993) s.195

⁸⁵ M.R. Cohen, *Ön.ver.*, s.170

1.3.2. Yarattığı Etkiler

Kökene eskilere dayanan Yahudi-Hristiyan çatışmasının filmlere ve edebiyata yansımaları, filmlerin ve kitapların diğer sanat dallarına göre çok daha geniş bir kitleye seslenmesi nedeniyle, belki de dosdoğru bir biçimde olmasa da, Yahudi karşıtı görüşlerin pekişmesine neden olmuştur. 1914'ten 1927'ye kadar zamanda çevirilen filmlerin izleyicileri olasılıkla birkaç sene sonra Hitler'in adamları olacak gençler oluşturmuştur. Her ne kadar bahsi geçen filmlerin yönetmenlerinin çoğu, faşizm yanlısı olmasa da, ve hatta Fritz Lang gibi önemli pek çok yönetmen Hitler'in iktidara gelmesiyle ülkeyi terk etmiş de olsa, bilinçli ya da bilinçsiz filmlerdeki bazı öğeler, onları izleyen bir neslin etkilenmesine sebep olmuştur.

Ayrıca dönemin dışavurumcu anlayışı, özellikle filmlerde 'tek güç' sunumu, belki de ülkeyi gelecek olan rejime hazırlamış, karşılaşılabilecek şeyler hakkında bilgi vermiştir. Filmlerin çoğunda bir biçimde konrolden çıkan bir güç, yönetimi ele geçirmek için savaşmış, ve fakat sonunda ölümü seçmiş ya da öldürülmüştür. Filmlerin sonu her ne kadar 'kötü'nün ölmesiyle sonuçlanıyor olsa da, yarattıkları tahribatın kalıcılığı göz önündedir.

Örneğin, Der Golem filminin konusunu bir Yahudi efsanesinden alması, Golem adlı yaratığa hayat verenin bir haham olması, yaratığın konrolden çıkışı, zaten hali hazırda yerleşik olan din ayrılığını bir kez daha gündeme getirmiştir.

1.4. Alman Dışavurumculuğunun Sahne Sanatları Açısından İncelenmesi

1.4.1. Dönem Sinemasından Örneklere Bir Bakış

Daha önceden de sözedildiği gibi dönem, yaklaşım olarak değişik anlayışlardaki filmleri içerir. Genel olarak benzeşen öğelerin dışında, bu bölümde adı geçen altı film, üzerinde durulan estetik anlayışının en net göstergesidir. Altı değişik yönetmenin bu altı filmi; tarih sırasıyla, Der Student Von Prag (Praglı öğrenci, 1913), Der Golem (Golem, 1914), Das

Kabinett Des Dr. Caligari (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1919), Nosferatu, Eine Symphonie Des Graunes (Nosferatu, Bir Korku Semfonisi, 1922), Das Wachsfignrenkabinett (Balmumundan Figürler Odası, 1924) ve Metropolis (1926)'dır. Bu örnekler dönemin tüm filmlerden seçilmiş örnekler olmaktan çok, belirli estetik anlayışına sahip olan filmlerdir.

1.4.1.1. Prag'lı Öğrenci

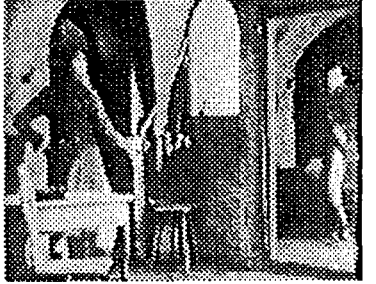
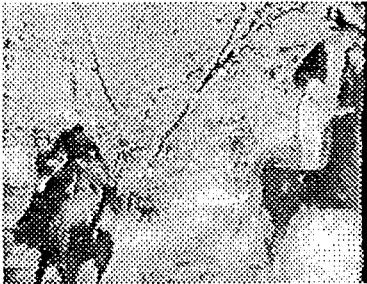
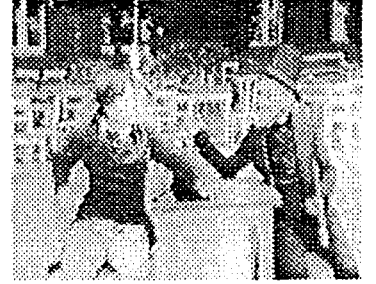
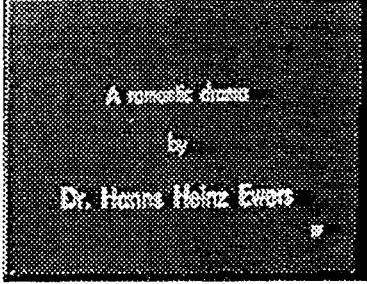
İlki 1913 yılında, Danimarkalı yönetmen Stellan Rye tarafından, ikincisi 1925 yılında Henrik Galeen tarafından olmak üzere iki kere çekilen filmin konusu şöyledir. Fakir öğrenci Balduin, aşık olduğu güzel kontese yakın olabilmek için gerekli zenginliği sağlayabilmek amacıyla Scapinelli ile bir anlaşma yapar. Scapinelli Balduin'e 600,000 parça altın vererek karşılığında Balduin'in odasından istediği herhangi birşeyi alma olanağını ister. Balduin çevresindeki ucuz mobilyalara bakar ve histerik bir kahkahayla birlikte anlaşmayı imzalar. Ancak Scapinelli Şeytan'dır, ve anlaşmanın getirisi olarak isteği doğrultusunda, Balduin'in aynadaki yansımasının dünya üzerindeki varoluşa, aynanın içinden çıkarak, adım atmasını sağlar.

Balduin'in aynadaki yansımasından oluşan ikizi Scapinelli'nin isteklerini gerçekleştirmek için varolmuştur. Balduin'in aşkı için düello yapacağı, fakat öldürmemek için söz verdiği rakibini, Balduin'in aynadaki yansımasından oluşan ikizi öldürür. Balduin'in artık aşık olduğu kontesi kazanma şansı kalmamıştır ve üniversiteden de uzaklaştırılmıştır.

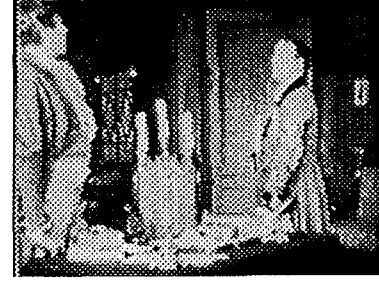
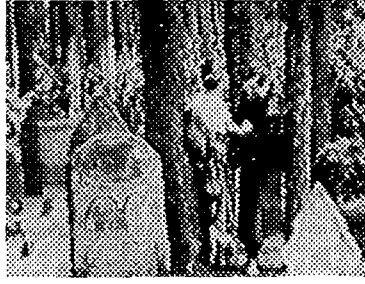
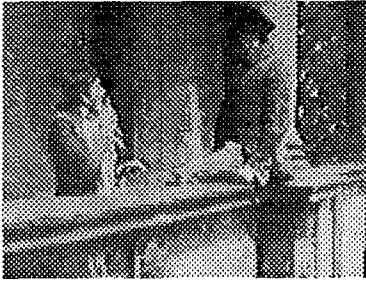
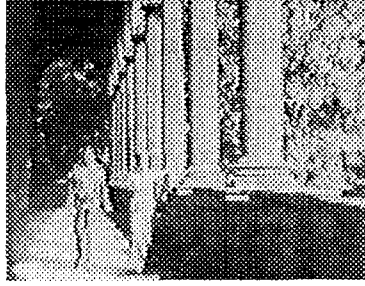
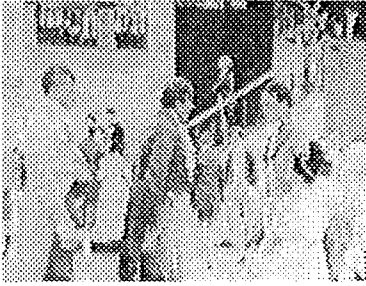
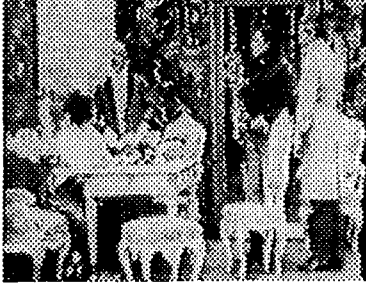
Sonuçta Balduin'in yansıması, Balduin'i eski odasına gidene kadar izler. Acımasız takipçisi yavaşça içinden çıktığı aynanın önüne doğru ilerler. Balduin odasında bulunan silahla ateş eder, kötü ikizi yok olur ve ayna kırılır. Bir kez daha Balduin aynadaki gerçek yansımasını görür. Tam sevineceği sırada beyaz gömleğinde koyu bir lekeyi farkeder. Balduin kırık aynanın önünde yere düşer ve ölür.

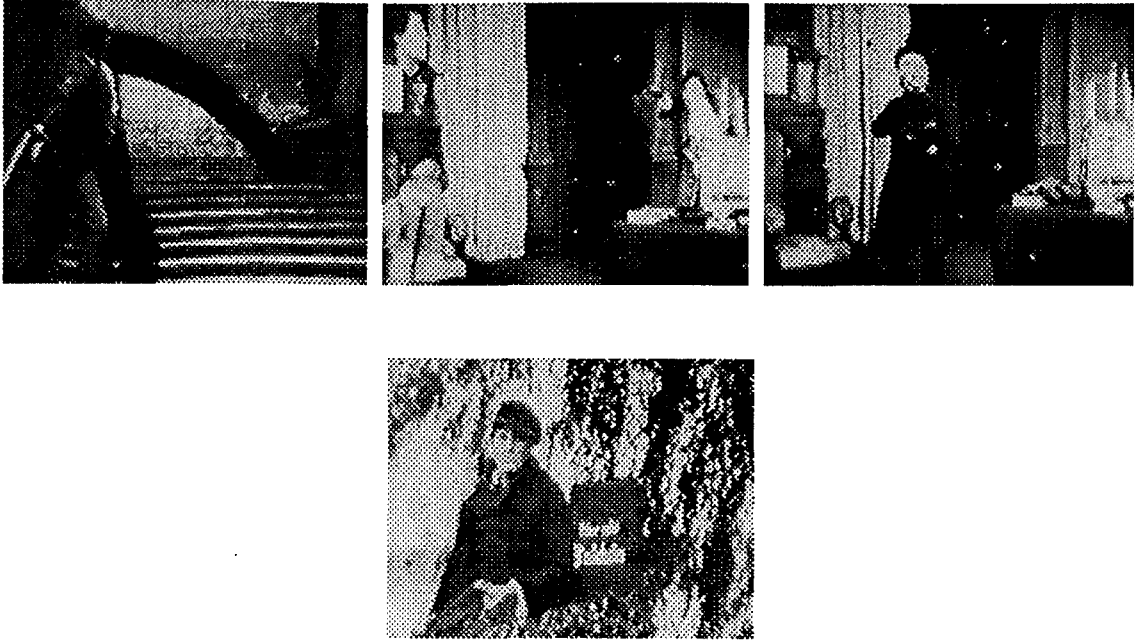
1913'te çekilen filmin yönetmeni Stellan Rye, 1880'de Kopenhagen'da doğmuş ve 1914'te savaş sırasında Fransa'da ölmüştür. Prag'lı Öğrenci'nin hikaye yazarı Hanns Heinz Ewers, Rye'yi bu filmi çekmek için Berlin'e getirmiştir. Bir dönem Max Reinhardt tiyatrosunda çalışmış olan Paul Wegener hem Rye'in, hem de Henrik Galeen'in 1925'te çektiği filmde başrol oynamıştır.⁸⁶

Dönemin Alman filmlerinde ve hikayelerinde sıkça ortaya çıkan biri iyi diğeri kötü olan kişilik bölünmesi bu filmin de konusunu oluşturmaktadır. Konu edilen bölünme, gerçek düşmanı kendisinden başkası olmayan kahramanın anlatısıdır.



⁸⁶ <http://www.geocities.com/Hollywood/Studio/7624/alltext/Mirror.html>





Resim 1

Student Von Prag (Prag'lı Öğrenci, 1913) filminden sahneler

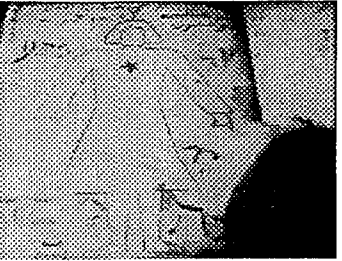
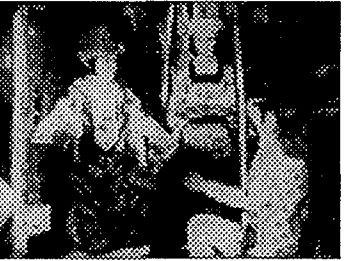
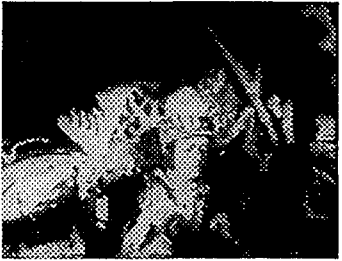
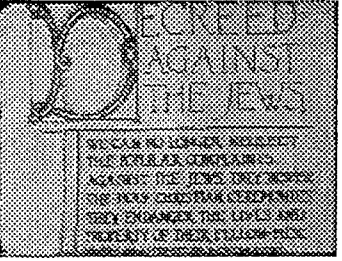
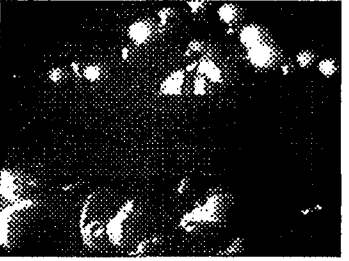
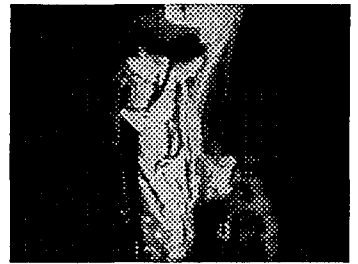
<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/student>

1.4.1.1. Golem

1914 yılında, bir sene önce Prag'lı Öğrenci filminde oynamış olan oyuncu Paul Wegener tarafından çekilen 85 dakikalık Golem filmi, bir serinin ilk parçasıdır. Bu ilk filmin konusu 16. yüzyılda Prag gettosunda geçer. Rabbi Loew, Kayzer Rudolf II tarafından verilen bir emirle Yahudilerin kentin dışına atılmasını engellemek amacıyla. Bir büyücü olan Rabbi Loew çamurdan bir Golem figürü oluşturur ve kalbine değerli bir taş yerleştirerek hayat verir. Golem Rudolf'un hayatını kurtarır ve Rudolf emrini geri çeker. Rabbi Loew, amacına ulaştığını düşünerek Golem'e verdiği yaşamsal gücü geri almak ister. Ancak yardımcısı bu gücü bir düşmanını yakalatmak için Golem'e geri verdiğinde İnsan duygularına sahip bir hale gelerek aşık olur ve aşkını elde edemediği için kızgınlıktan çıldırarak gettonun yarısını yerle bir eder. Daha sonra kalbine yerleştirilen taş aşık olduğu kız tarafından çıkarılır ve

Golem o anda parçalanarak yere düşer.

Senaryosunu Henrik Galeen ve Wegener'in beraber yazdığı Golem filminin görüntü yönetmeni dönemin önemli kameramanlarından Karl Freund'dur. Wegener bu filmi hem yönetmiş hem de filmde oynamıştır.⁸⁷



⁸⁷ <http://www.kjenkins49.fsnet.co.uk/wegener.htm>



Resim 2

Der Golem (Golem,1920) filminden sahneler

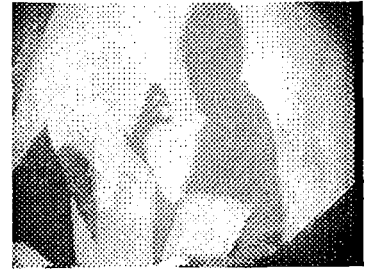
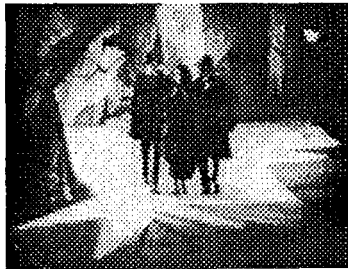
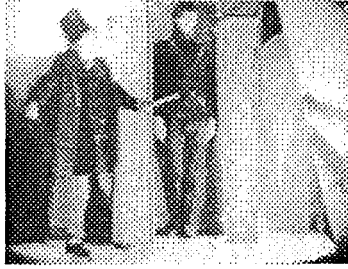
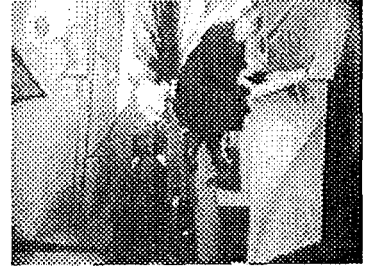
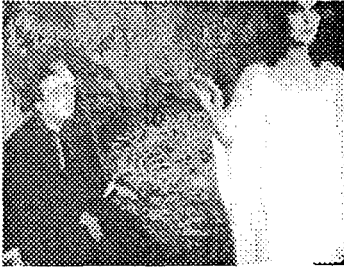
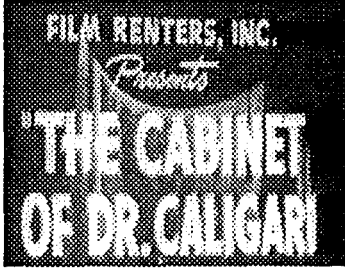
<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/golem>

1.4.1.3. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi

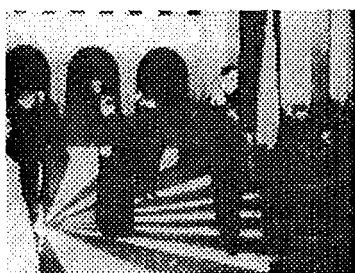
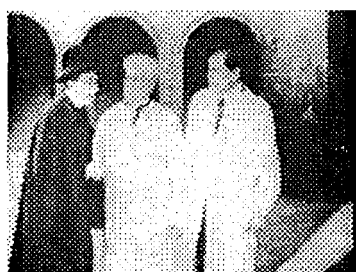
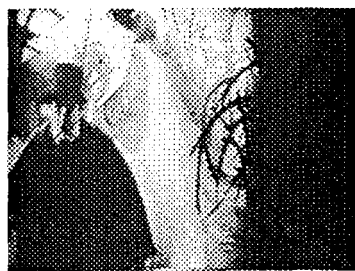
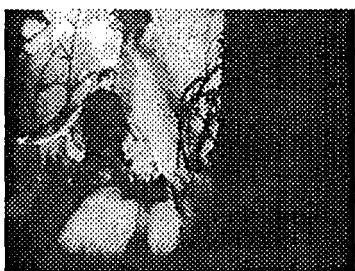
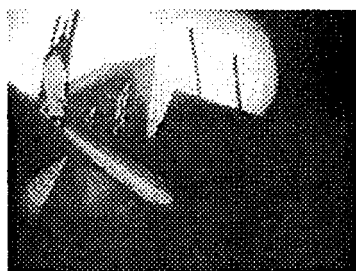
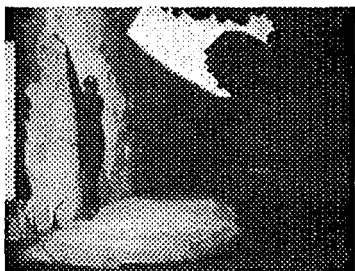
Bu filmler arasında etkisini en belirgin olarak gösteren Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Robert Wiene tarafından yönetilmiştir. Gerek dekorları, gerek sunduğu görsel anlayış ile kendisinden daha sonra çekilen filmlere 'Caligariizm' denmesini sağlamış olan filmin konusu şöyledir; Dr. Caligari Kuzey Almanya'da bir kasabaya gelerek bir panayır sırasında yaptığı bir gösteride Cesare'ı uyutarak ona seyircilerin sorduğu soruları yanıtlamaktadır. Bu sırada seyircilerden birinin ne kadar yaşayacağını sorması üzerine Cesare'ın şafağa kadar yanıtını vermesi ve ertesi gün soruyu soran kişinin ölü bulunması üzerine gelişen olaylar dahilinde Dr. Caligari'den şüphelenen birinin onu izlemesi ve araştırması sonucunda Dr. Caligari'nin bir akıl hastanesinin müdürü olduğu anlaşılır. Bu durum akıl hastanesinin doktorları tarafından belirlenince Caligari yakalanıp bir odaya kapatılır. Sonrasında filmin başındaki mekana dönüldüğünde Cesare ve diğerleri akıl hastası, Caligari ise başhekimdir.

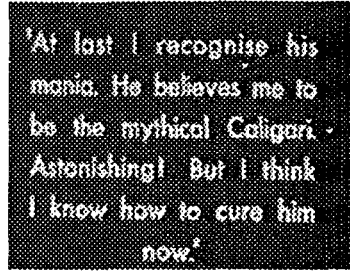
Senaryosu Carl Mayer ve Hans Janovitz tarafından yazılan film bir bakıma Birinci Dünya Savaşı'na gönderme yapar. Ancak daha önemlisi, film gelecek olan Nazizmin habercisi niteliğinde olmuştur. Ayrıca yazarlar savaşın acımasızlığına ve Dr. Caligari tarafından temsil

edilen ve insanı robotlaştıran otoriteye bir başkaldırıda bulunmuşlardır.⁸⁸



⁸⁸ S. Günaydın, *Ön.ver.*, s.114





Resim 3

Kabinett Des Dr. Caligari (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1919) filminden sahneler
<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/caligari>

1.4.1.4. Balmumundan Figürler Odası

Birbirini takip eden üç hikayeden oluşan Balmumundan Figürler Odası Paul Leni tarafından yönetilmiş, başlangıçta dört hikayeden oluşması planlanırken üç hikaye çekilebilmiştir. Senaryosu Henrik Galeen tarafından yazılan filmin konusu, fakir bir yazarın balmumundan heykelleri sergileyen bir adamın iş ilanına cevap vermesi ve figürler hakkında hikayeler yazmayı kabul etmesi üzerinedir. İlk hikayede Bağdatlı bir halife olan Harun El-Raşit'in fırıncı Assad'ın karısına aşık olmasıyla başlar. Karısı halife'nin zenginliğinden etkilenip onunla ilgilenmeye başladığında Assad kendini kanıtlamak için gizlice saraya girip halife'nin parmağından bir yüzüğü çalmaya çalışır. Ancak yüzüğü çıkaramayınca halifenin elini kesip kopararak alır. İkinci hikaye Korkunç İvan'ın hikayesidir ve çağırıldığı bir düğünde biri tarafından zehirlendiğini düşünerek çıldırmasını konu almıştır. Üçüncü hikaye sırasında uyuya kalan yazar, rüyasında kendisine iş veren müze sahibinin kızının Karındaşen Jack tarafından takip edildiğini görür.

Film, Dr. Caligari'nin Muayenehane'sinin etkilerinin taşır, hatta Caligari'nin setlerini andıran setleri ve benzer görselliğiyle filmin takipçisi olduğu düşünülebilir. Bağdat

sokaklarını içeren sahneler labirent benzeri sokakları ve bu sokaklardakarıncalar gibi gözüken insanları resmeder. Assad'ın evi ise halifenin sarayının dev kubbesinin gölgesinde klostrofobik bir mekandır. Korkunç İvan'ın hikayesinin geçtiği mekan, bir Rus Ortodoks Kilisesi'dir; ancak garip bir biçimde stilize edilmiştir. Caligari'ninkine benzeyen görselliğin en belirgin olduğu setler üçüncü hikaye olan Karındaşen Jack'inkindedir. Işık ve gölgelerin ön plana çıktığı ve bozulmaların en belirgin olduğu bölüm, özellikle de bir bilinçaltı bölümü, yani yazar için bir rüya sahnesi olduğu için, bu bölümdür.⁸⁹

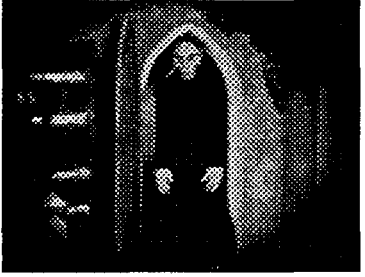
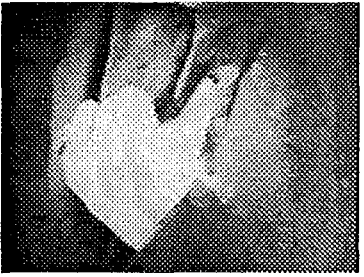
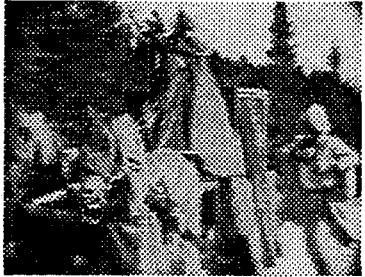
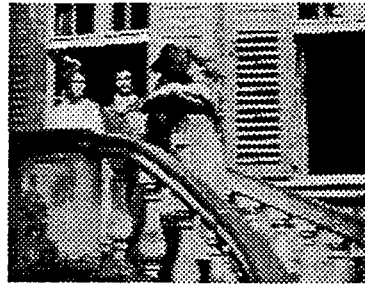
1.4.1.5. Nosferatu

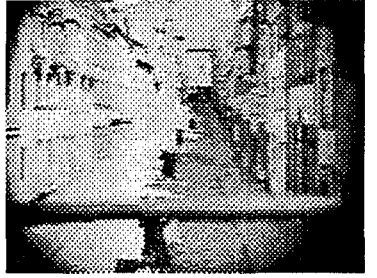
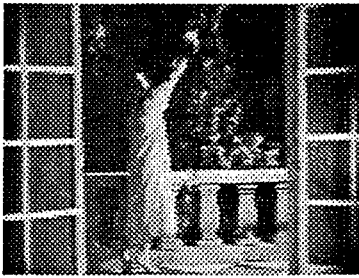
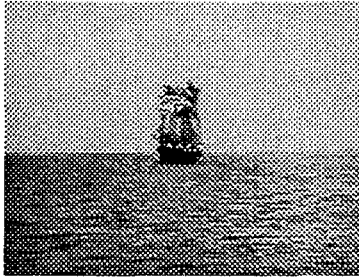
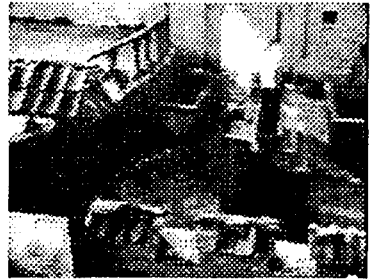
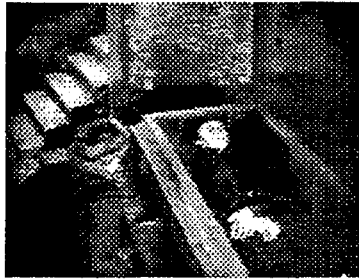
Konusunu Bramstroker'ın Drakula'sından alan Nosferatu, Bir Korku Senfonisi, Friedrich Wilhelm Murnau tarafından yönetilmiş, bir vampir hikayesidir. Bir emlakçı olan Thomas Hutter, karısıyla birlikte mutlu bir hayat sürmektedir. Bir gün patronu tarafından bir iş için Transilyanya'ya, Kont Orlok'la anlaşma yapmaya gönderir. Karısı Ellen bir tuhaflik olduğunu hisseder, ve kocasının içinde bulunduğu tehlikeyi farkeder, ancak gitmesine engel olamaz. Gece Hutter şatonun efendisiyle tanışır ve kontratı imzalarlar. Ertesi sabah Hutter uyandığında boynundaki ısırık izini görür ve Kont Orlok'un bir vampir olduğunu ve karısı Ellen'in peşine düşeceğini farkeder. Geri dönmeye çalışır. Bu sırada veba taşıdığı düşünülen bir gemide herkesin boynunda aynı izlerden vardır. Durumu anlayan Ellen, kendisini feda ederek Kont'a teslim olur ve bu sırada Kont'un gün ışığına maruz kalmasını sağlayarak vampiri yokeder.

Yenilenmiş ve arayazı eklenmiş bir yorumu da bulunan filmin en belirgin özelliklerinden bir tanesi kadrajlamaların ve görüntülerin özellikle çok dikkatlice seçilmiş olmasıdır. Kurgusal anlatım olarak oldukça zayıf olan filme kare kare bakıldığında sunduğu görsellik etkileyicidir.⁹⁰

⁸⁹ <http://www.rottentomatoes.com/click/movie-1053335/reviews>

⁹⁰ <http://www.nyfavidio.com/content/cat-MURNAU.htm>







Resim 4

Nosferatu (Nosferatu, 1922) filminden sahneler

<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/nosferatu>

1.4.1.6. Metropolis

Fritz Lang'ın yönettiği Metropolis, ilk bilim kurgu filmlerinden biri sayılabilir. Konusu gelecekte geçmektedir. Johann Fredersen Metropolis'in, yüzeyinde arkaik kölesel bir yaşam süren işçilerin yaşadığı dev ileri teknoloji şehrinin, yöneticisidir. Oğlu Freder, işçilerin insanlık dışı çalıştırılmalarına şahit olmuş ve despot babasına karşı durur bir haldedir. Freder, yer altı mezarlıklarında bir topluluk keşfetmiş ve bu topluluktan geç bir kadın olan Maria'nın uyum ve sevgi değerleri üzerine demeçler verdiğini farketmiştir. Ancak Fredersen de Maria'yı görmüş ve sinsi planlar yapmaya başlamıştır. Bilimadamı Rotwang'den Maria'nın bir robot ikizini yapmasını istemiş, böylelikle işçiler üzerinde hakimiyet kurmayı amaçlamıştır. Plan işe yarar ancak Freder ve Maria son dakikada faciadan kurtulmayı başarırlar. Kitlesele histeri ortaya çıkar ve öfkesini robot Maria'ya yöneltir, ve robot Maria bir direğe bağlanarak yakılır. Freder ve Maria yeni bir toplum düzeni oluştururlar; filmin "el ile beyin arasındaki dengeleyici kalp olmalıdır" ilkesine uygun bir biçimde Fredersen yenilenmede yardım önerir.

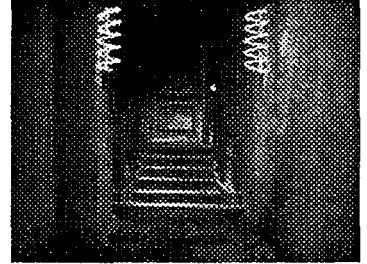
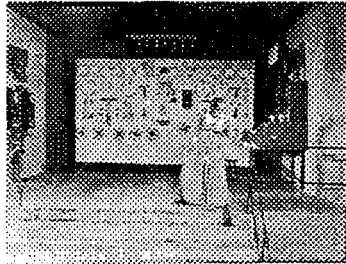
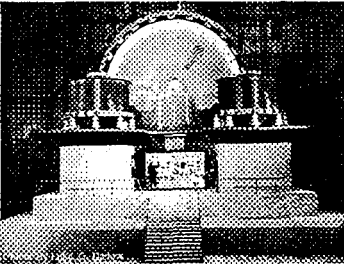
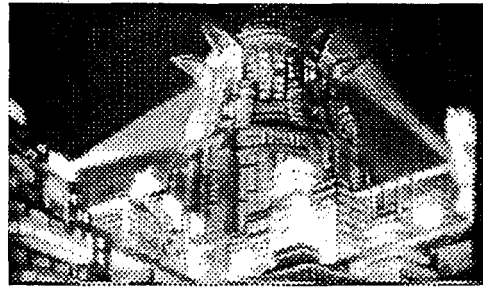
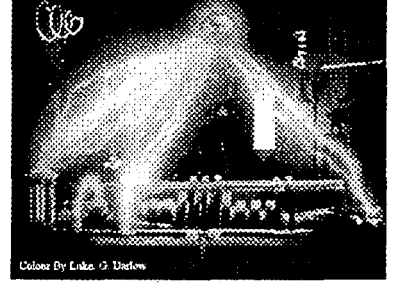
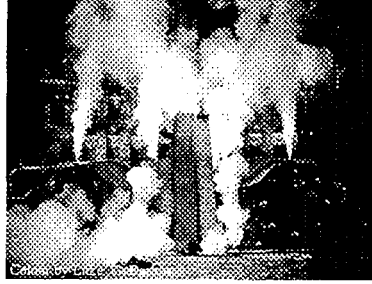
Kendisinden sonra çekilen pek çok bilim kurgu filme temel oluşturan Metropolis de bir sistem eleştirisidir. Ayrıca tıpkı Caligari gibi bu film de gelecek olan yönetimin habercisi durumundadır.⁹¹

Daha sonraları Hitler için propoganda filmleri çekecek olan oyuncu-yönetmen Leni Riefenstahl ile evli olan Lang, Hitler'in iktidara gelmesiyle ülkeyi terketmiş ve Amerika'ya yerleşmiştir. Kendi gibi diğer göç eden yönetmenlerle birlikte Hollywood sinemasının temellerini Amerika'da çektiği filmlerle atmıştır.⁹²

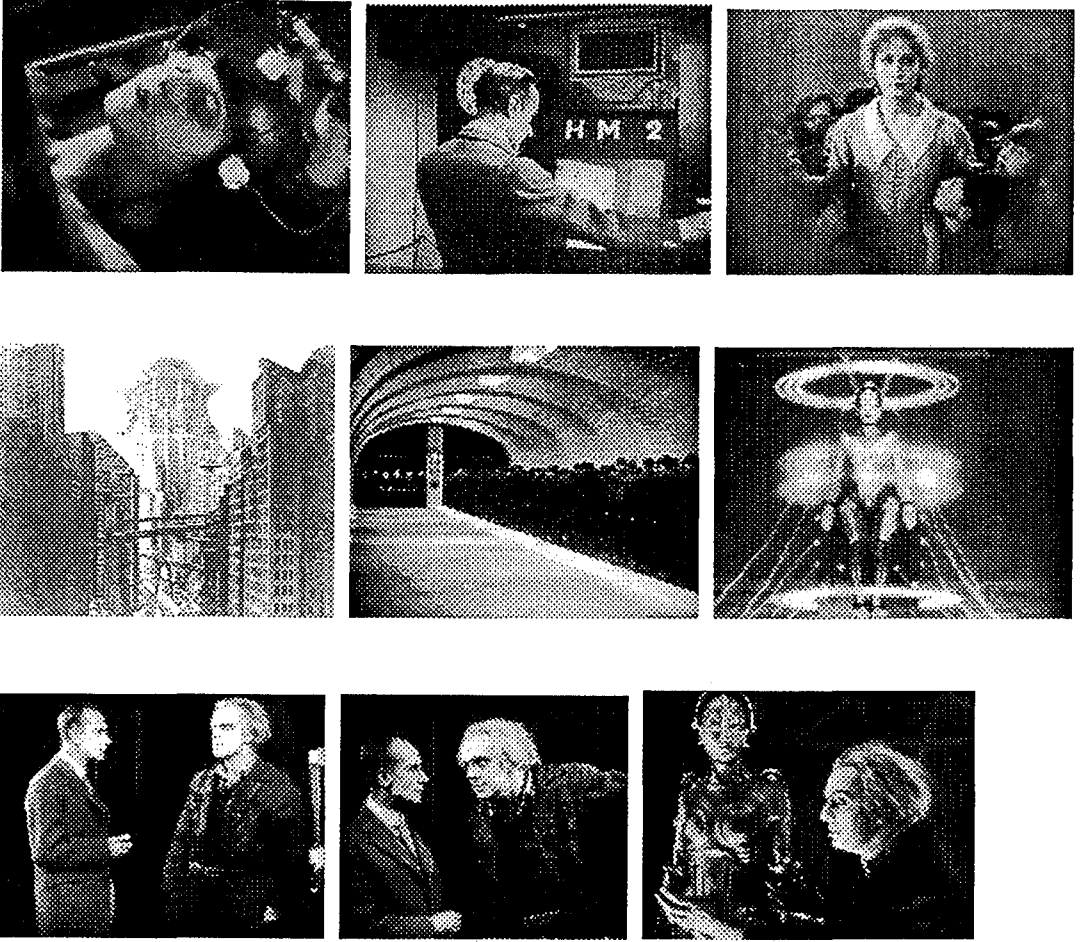
⁹¹ http://www.german-cinema.de/archive/film_view

⁹² <http://www.nyfavidio.com/content/cat-WEGNER.htm>

Daha önce de New York'ta bulunmuş olan yönetmenin Metropolis'in setlerini tasarlariken, aldığı mimarlık eğitiminin yanısıra New York'un yüksek binalarının ve genel görünümünün etkisi olmuştur.⁹³



⁹³ <http://web.balliol.ox.ac.uk/01/tutors/english/m>



Resim 5

Metropolis (1926) filminden bazı sahneler
<http://www.uow.edu.au/~morgan/Metrod.html>

1.4.2. Dönem Sinemasının Ortak Özelliklerinin İncelenmesi

Gerek yönetmenlerin yaklaşımları, gerek konuları farklı gözükse de, bu filmler pek çok ortak noktada birleşir. Bu ortak noktalar aslında Almanların yüzyıllar boyunca biriktirdiği ortak geçmişin bir parçası olarak filmlere yansır. Her ne kadar dönem içerisinde çekilen filmlere, gerek dönem içerisinde, gerek daha sonradan yapılan eleştirilerde, 'dışavurumcu'

denilmese de bu ortak birikim ve ortak noktalar, filmleri hangi başlık altında olursa olsun bir noktada toplar ve bir ulusun, yani Almanya'nın, bir dönem içerisindeki sinemasal yaklaşımlarını gösterir.

1.4.2.1. Stüdyo Çekimleri ve Set Tasarımları

Dönem sinemasının en belirgin özelliklerinden bir tanesi, maddi sıkıntı olmasına karşın, üretilen filmlerin çoğunun stüdyo filmleri olmasıdır. 1910'a kadar kendi film endüstrisi olmayan Almanya, daha sonra devlet tarafından desteklenen Deulig (Deutsche-Lichtspiel-Gesellschaft), Bufa (Bild-und Filmamamt) ve Ufa (universum Film A. G.) gibi film şirketleri kurulmuştur. Film endüstrisinin yayılmaya başlaması beraberinde stüdyo çekimlerini getirmiştir. Gerek dış çekimlerde koşulların yeterli olmaması, gerekse Max Reinhardt etkisinde set tasarımına verilen önem çoğu filmin dış sahnelerinin bile stüdyolarda çekilir hale gelmesini sağlamıştır. Örneğin Fritz Lang'ın Metropolis filminin pek çok sahnesinin stüdyo çekimi olması, belki de set tasarımı açısından geçmişindeki mimari eğitiminden faydalanan yönetmenin, görkemli New York'vari setleri hayata geçirmesini sağlamıştır.

Set tasarımlarında özellikle göze çarpan bir husus ön plan arka plan ilişkisinin alışıldık anlamından çıkışı, birbiriyle karışmasıdır. Dönem filmlerinde oyuncular da kimi sahnelerde dekorun bir parçası haline gelirken ön plan arka planla birleşir.

1.4.2.2. Işık ve Gölge

Işıklandırma ve gölgeler, özellikle kontrastı yakalamak adına önemli olmuştur. Kimi detayların karanlık olduğu için, kimini fazla pozlama yapılmışçasına aydınlık olduğu için gizleyen aşırı kontrast, belirsizliği ve gerginliği yakalamak için belki de en uygun yöntemlerden biridir. Bunun için aydınlatmada chiaroscuro denilen teknik kullanılmıştır.

Chiaroscuro; tek ve kısmen eğik bir açıdan gelen güçlü bir ışığın, ve bu aydınlatmadan dolayı oluşan koyu gölgelerin, sert hatların meydana getirdiği kontrast görüntü tekniğidir. Chiaro, italyanca ışık, oscuro; gölge demektir. “Chiaroscuro aydınlatması adını ve tekniğini Manierist (Geç Rönesans) ve Barok (yaklaşık1530-1650) dönemleri çalışmalarında özellikle yüksek kontrast kullanarak ışığın önemini belirten chiaroscuro ressamlarından almıştır.”⁹⁴ İtalyan ressam Caravaggio ve Flemenk ressam Rembrandt bu tekniği kullanarak eser veren ressamların en çok göze çarpanlarındandır.

Bu aydınlatmanın en önemli özelliklerinden birisi güçlü ışığın yarattığı kontrasttır. Gölgelerde detaylar rahatça gizlenebilirken, dikkat aydınlatılmış alana rahatça çekilebilir. Aydınlık-karanlık arasındaki ilişki ön planla arka planın birbirinden ayrılmasını sağlar.

Chiaroscuro aydınlatması, aydınlık-karanlık arasındaki kontrastın derecesine göre üç biçime ayrılabilir. Bunlardan ilki olan Rembrandt aydınlatması, ışık bakımından güçsüz bir aydınlatma şeklidir. Arka plan ya tamamen karanlık, ya da oldukça loştur. Konu aydınlık olan alanda aktarılır. Aydınlık alanlardan karanlık alanlara geçiş diğer iki aydınlatmaya göre yumuşaktır. İkinci biçim olan Cameo aydınlatmasının Rembrandt aydınlatmasıyla hemen hemen aynı sistemde olmasına karşın en büyük farkı, ışığın daha noktasal kullanılıyor olması ve bunun sonucunda kontrastın artmasıdır. Arka plan ise tamamen karanlıktır. Üçüncü yöntem olan Silüet aydınlatması kontrastın en fazla olduğu aydınlatma olmasıyla beraber, diğer iki aydınlatmanın aksine arka alanın aydınlık ve önde olup asıl konuyu oluşturan nesnelere karanlıkta kaldığı bir biçimdir. Burada nesne arka plandan ayrılmakla beraber boyutsuzlaşır ve detaylarını yitirir. Dönem filmlerinde en sık rastlanan chiaroscuro biçimi Rembrandt aydınlatmasıdır.

Sadece ışıklandırma ile oluşan gölge değil, suni gölgeler de dönem filmlerinde kullanılan bir öğedir. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ndeki bazı gölgeler, daha keskin hatlar vermesi

⁹⁴ Levent Kılıç, **Görüntü Estetiği**, (İnkılap,2000) s.24

için set üzerine boyanarak elde edilmiştir. Gölgenin keskinliği filmde dramatisasyonu arttırırken, durağanlığı konusu itibariyle yaratmaya çalıştığı gerçek dışı atmosferi destekler.

Gölge teknik ve estetik bir unsur olmasının yanında psikolojik bir unsur olarak da konu edilmiştir. Sözelimi kişinin gölgesinden bağımsız hareket etmesi ya da gölgesinin bir ikinci kişilik oluşturması gibi.

1.4.2.3. Üçgen, Diagonaller ve Deformasyon

Bir objenin yatay ya da dikey olmasına alışkın insan algısı, diagonellere alışkın değildir. İnsanın görüş alanının yatay bir dikdörtgen olduğu düşünülürse, ufuk çizgisi yatay, üzerinde yerleşik olan insanlar ve binalar dikeydir. Günlük hayatta diagonal konumdaki objelere ender rastlanır. Bu da özellikle savaşın yarattığı gerilimi ve gerçeküstünü sembolize etmek adına filmlerde diagonallerin kullanımını arttırmıştır. Ayrıca diagonallerin çokluğu, özellikle belirsiz açılı hatlar, hem dönemin getirisi olan karışıklığı destekleyen bir görsellik oluştururken hem de ani ve her an her yerden herşey çıkabilirmiş hissini yaratan savaş sonrası psikolojisini oluşturur.⁹⁵

İnsan vücudunun, karşıdan bakıldığında ortadan bir hat geçirilmiş halde, iki tarafın birbirine simetrik olduğu düşünülebilir. Kendi yapısından kaynaklanan bu durum insan algısında, özellikle dikey olarak simetrik olan formların daha alışıldık ve daha güvenilir kabul edilmesine sebep olur. Genel bir tavır olarak uygulanan asimetri, bu filmlerin yaratmaya çalıştığı güvensizlik hissini desteklerken, yine bunalımdaki Alman halkının içinde bulunduğu güvensizliği yansıtan bir tablo çizer.⁹⁶

Filmlerde sıkça kullanılan bir biçim olan üçgen, doğası gereği, bir yönü işaret eden yada hareket halinde bir anlatıya sahiptir. Kare ne kadar durağan ve güvenilirlik hissettiren bir

⁹⁵ T. F. Uçar, **Ders Notları**

⁹⁶ Aynı,

biçimse, üçgen bir o kadar her an harekete hazır izlenimi verir. Bu da üçgen formu sıkça kullanan fütüristler gibi dışavurumcuların da günün hızı ve değişimi ile ilgili yorumlarını destekler.

Örnek olarak Dr. Caligari'nin Muayenehanesi filminde Caesare, bilinçaltı saldırganlığın sembolüdür ve üçgen biçimleriyle ilişkilidir. Bu rolü oynayan aktör Conrad Veit, duruşundan ve vücut yapısından dolayı üçgen biçimine benzetilebilir. Kalın siyah kaşlarının altındaki gözleri makyaj yardımıyla siyah üçgenlerin içinde duran ters dönmüş iki beyaz üçgen görünümündedir. Caesare'nin kaması, siyah yeleşinin üzerinde beyaz bir üçgen gibi durmaktadır.⁹⁷

Objelerin biçimlerinde yapılan deformasyon da diğer unsurlar gibi gerçektışıılığı sembolize ederken özellikle çarpıtılan perspektif, dışavurumculukla hemen hemen eş zamanlı gelişen kübizmin bir yansıması ya da etkeni olarak, aynı anda değişik açılardaki görüntülerin birleşimi fikrine yakındır.

1.4.2.4. Diktatörler, Tiranlar, Tek Kötü Güç

Özellikle daha önceki bölümlerde konusu geçen filmlerin hemen hepsinin bir ortak özelliği 'tek bir kötü güç' barındırmasıdır. Yine daha önceki bölümlerde, Nazizmi desteklediğinden bahsedilen bu karakter seçimi, belki de gelecek olan 'führer' yönetiminin habercisidir. Dr. Caligari'de çılgın bir doktor, Golem'de konrolden çıkmış bir yaratık, Prag'lı Öğrenci'de kötü bir ikiz, Metropolis'te şehri yöneten bir diktatör, bir kişide toplanmış tek kötü gücü simgelemektedir.

Özellikle Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nde belirtilen bilinçaltına iniş, Prag'lı Öğrenci'de de benzer bir biçimde kişinin bilinçaltında bulundurduğu kötülük ve güç isteğini ortaya serer. Bu da benzer biçimde gelişecek olan Nasyonal Sosyalizm başlığı

altında insanların bu tek gücün peşinden gitmesine olanak sağlayacak bir şaptamadır.⁹⁸

1.4.2.5. Ayna ve Şizofreni

Ayna, gerek malzeme olarak gerekse sembolik olarak dönem dahilinde pek çok filmde varlık göstermiştir. Bir kullanım olarak ayna kişinin iç dünyasını gösteren bir araçtır. Yansıttığı gerçeklik varolan gerçeklik değildir. Ortaya çıkan tamamen bilinçaltına yönelik bir dışavurumdur. Aynadaki görüntünün başka bir hal alması, başka bir görüntüde olması ya da başka hareket etmesi, doğrudan kişinin bastırılmış iç yaşantısıyla bağdaştırılır ve gerçeklikte yapmak istediğini yapamayan kahraman, bilinçaltında yarattığı sahte bir karakter sayesinde yapmak istediklerini ortaya dökebilir.

Prag'lı Öğrenci'de, kahramanın final sahnesinde karşılaştığı kendisinden başkası değildir. Bu anlatım aynı zamanda kişinin iç çelişkilerini ortaya döken bir anlam kazanır. Aynı biçimde, ayna yolu ile olmasa da, iyiliğin oluşturduğu bir kötülük, kahramandan ortaya çıkan bir nemesis, filmlerde varolan baskın yapının birer parçasıdır.

Golem filminde Golem, insan yaratisı bir yaratık, ilk canlanışında yaratıcısının özelliklerine sahip olup 'sevgi ve barış' yüklü bir karakterken, ikinci canlanmasında kontrolden çıkarak özünde iyilik barındırırken bile yıkıcı olabileceğini göstermektedir ki burada iki değişik ikili kişilikten sözedilebilir. İlki Golem'le Rabbi Loew arasındaki kişilik çarpışmasıdır. Rabbi Loew Golem'i yaratmıştır, ve amacı kendi gibi olanı yaratmaktan ortaya çıkan yaratık kendine ters bir hal almıştır, ve düşmanı olmuştur.

⁹⁷ L. Richard, **Ön.ver.**, s.219

⁹⁸ Siegfried Kraucer, **From Hitler to Caligari** (Princeton, 1974) s.101

1.4.2.6. Psikolojik Ögeler

Filmlerin sahip olduğu başka genel bir özellik de belirgin bir ruh durumuna sahip olmalarıdır. Tüm filmlerin ortak noktada birleştii noktalar içebakış, yalnızlık, gerginlik, tedirginlik, öznellik ve gerçeklikten kopuştur.

İçebakış kahramanın, kötü karakterin kendisinden bir parça ya da kendi etkisi olduğunu anladığında yaşadığı durumdur, kahramanın kendi kendisini sorgulamasıdır. Bu beraberinde yalnızlık duygusunu getirir. Gerek hikayesel olarak gerekse görsel olarak yalnızlık teması bu filmlerin tüm atmosferine hakimdir. Kötü karakterlerin bile yalnız olması, kitle olarak sunulan şeylerin sadece edilgen olması ve etken olan her şeyin bireysel olması hikayesel olarak yalnızlık duygusunu destekler haldedir. Görsel olarak ise set tasarımlarında kullanılan kontrast, boş sokaklar, gece, yaprakları olamayan ağaçlar gibi detaylar da yalnızlık duygusunu pekiştirir.

20. yüzyılın başından beri tedirginliği yaşayan Avrupa'nın bu duygular içerisinde geliştirdiği akımın da etkisi ve tepkisi tedirgin ve gergin olduğundan bu durum filmere de yansımıştır. Daha önceden de bahsedildiği gibi, sıkça kullanılan diagonaller, çarpıtılmış perspektif hep bu tedirginliğin, güvensizliğin ve gerginliğin sembolüdür. Alışlagelmişin dışına çıkmak bir taraftan tehditkar olurken diğer taraftan belirli bir yaratıcılığı da beraberinde getirmiştir. Olanı olmadığı gibi görmeye alışmaya çalışan seyirci, filmin kendi içinde sunduğu duygularla bütünleşmiş, özdeşleşmiştir. Bu da beraberinde zaten koşullar gereği bu duyguları yaşayan kitlenin duygusal bir pekişme yaşamasını sağlamıştır.

Filmler kitleleri etkileseler de oluşumları öznelidir. Toplumsal kaygılara göndermeler yapıyor da olsalar çıkış noktalar kişiseldir. Gerçeklikten kopuşun sağlanması, Freud yardımıyla bilinçaltına iyice girilmesi, kişinin ruhunun derinliklerinde yatanın ortaya çıkması, bu filmler için hem sebep hem sonuç olmuştur.

1.5. Alman Dışavurumculuğunun Tarih İçerisinde Animasyona Yansıması

Dışavurumcu akımın etkileri sadece yaşandığı dönemde kalmamıştır. Zaman içerisinde, dışavurumcu görsel anlayış, kendini pek çok filmde hissettirmiştir. Özellikle sinema ve animasyon filmlerinde karşılaşılan bu estetik anlayışı, yarattığı hayal dünyasını andıran atmosfer, belirli bir zamana ait olmayan mekan anlayışı ile gergin ve deliliği çağrıştıran bir his oluşturmak için oldukça uygun bir tablo çizmektedir.

1.5.1. Dışavurumculuğun Animasyonda Yarattığı Görsel Anlayış

Güncel olarak üretilen animasyon filmlerinde, dışavurumculuğun en sıklıkla yansıyan özelliği bozulmuş perspektiftir. Özellikle gerçekçi üç boyutlu animasyon filmleri dışında, bir hayal dünyası sunan animasyon filmleri için yaratmak istenebilecek bu gerçek dışı atmosferi, zaten zamanında aynı amaç için kullanılmış set tasarımlarından fırlayan bozuk perspektif oldukça uygundur.

Yine yaratılmak istenebilecek gerçektışıya hareket kazandırmak, animasyonun doğasında olan her an her şeyin olabilirliğinin destekleyicisi olan gerginlik verici diagonaller ve harekete hazır üçgen formlar ile olanaklıdır.

Bir animasyon filmi, gerçekçi sinemanın dışında olamayacak olana olanak sunduğundan, yaratıcısının hayal gücüyle doğrudan ilişkilidir ve anlatım olarak da sayısız yöntemle açıktır. Hayal dünyasının en belirgin özelliklerinden bir tanesi zamansız olması olduğundan, Dışavurumcu anlayışla tasarlanmış sahnelerin bir zamana ait olmayan görüntüsü bu zamansızlığı vurgulamak için en etkili yollardan bir tanesi olarak kabul edilebilir.

Özellikle aşırı kontrastın kullanıldığı öncü Dışavurumcu filmler, bu tadı taşıyan ardıl animasyon filmleri için bir kolaylık olan 'az detay' kullanımını da beraberinde getirmiştir.

Bir animasyon filminin kolay algılanabilir formlardan oluşuyor olması izleyici açısından önemlidir denebilirse, bu aşırı kontrast sonucunda ortadan kalkan bazı detaylar, uygulayıcıya uygulama sırasında, izleyiciye ise algılama sırasında kolaylık sağlayabilir.

1.5.2. Örneklerin İncelenmesi

Örnek oluşturabilecek filmlerin başında Tim Burton'ın bazı çalışmaları sayılabilir. Hem sinema filmleri hem de animasyon filmleri yöneten Tim Burton, pek çok filmine, Dışavurumcu görsel anlayışı yansıtmış, kendisinin en etkilendiği film olarak da 'Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ni göstermiştir. Bir süre Walt Disney'de çalışmış ve bu sırada ilk kısa animasyon filmi olan 'Vincent'ı çekmiştir. 'Vincent', 'Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ne pek çok göndermede bulunur.

1.5.2.1. Kısa Animasyon Filmleri

Başlangıçta bir çocuk kitabı olarak tasarlamışken, daha sonradan hikayeleştirip, karakterleri tasarlayıp, yönettiği filmi 'Vincent' (1982) ile Tim Burton, Dışavurumcu estetiği taşıyan kısa animasyon filmlerine bir örnek oluşturur. Daha önceden pek kullanılmamış olan stop-motion tekniği ile cel animasyon tekniğinin birarada kullanıldığı film, animasyon alanında daha önceden görülmemiş bir görselliğe imza atmıştır. Tim Burton filmde stop-motion tekniği üzerine denemeler yaptığını ve değişik teknikleri birlikte kullanmanın grafik anlatıma katkıda bulurabilecek sonuçlar doğurduğuna inindiğini açıklamıştır.⁹⁹

Öyküsü yedi yaşındaki Vincent Malloy'un kendisini 50'li yılların korku filmlerinde oynamış olan ve Tim Burton'un hayran olduğu aktör Vincent Price sanması üzerinedir. Film, daha sonradan Tim Burton'un 'Edward Scissorhands' (Edward Makaseller) isimli filminde de rol alan Vincent Price'in kendisinin seslendirdiği bir şiir eşliğinde sürer.¹⁰⁰

⁹⁹ Ken Hanke, **Tim Burton An Unauthorized Biography of the Filmmaker** (Renaissance, 1999) s.39

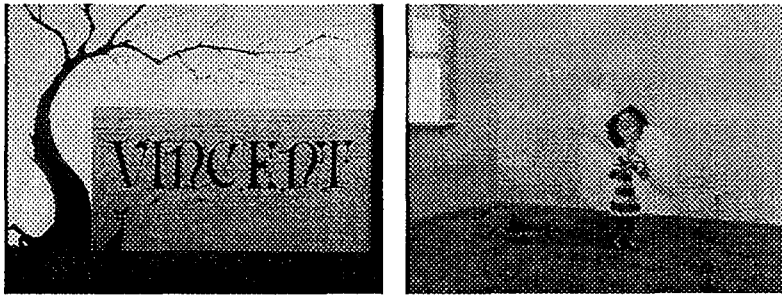
¹⁰⁰ <http://www.euronet.nl/users/mcbeijer/dan/burton/vincent.html>

Şiirin son dizeleri Edgar Allan Poe'nin 'Raven' isimli şiirinden alınmıştır. Son sahnede yerde hareketsiz yatan Vincent için Walt Disney'deki kişilerin onun öldüğünü düşündüğünü söyleyen Tim Burton, Vincent'ın sadece yattığını ekleyerek, tatlı bir hayal alemindeyken birinin ölü olup olmadığına kimin karar verebileceğini sorarak konuya bir açıklama getirmiştir.¹⁰¹

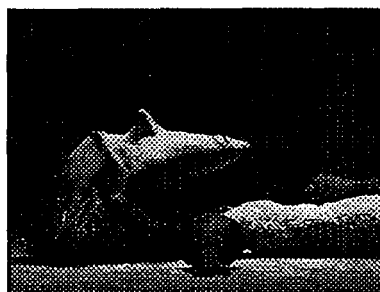
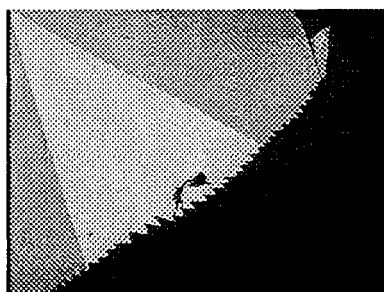
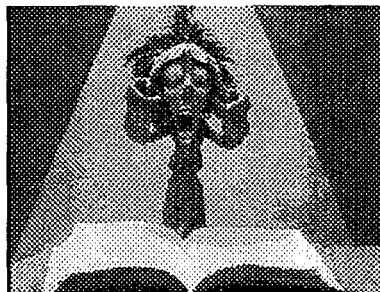
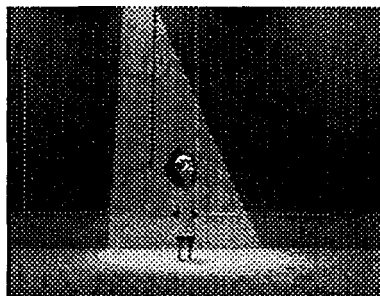
Yüzeysel olarak, Vincent, sıradan orta sınıf varoluşundan sıkılmış bir çocuk olarak pek ilginç bir hikaye kahramanı değildir. Ancak, Tim Burton'un yarattığı hayal dünyası, karakterin sunumu konuyu ilginçleştirir.

Burton'un yedi yaşındaki büyük gözlü, dağınık saçlı bir çocuğun iç dünyasında gaddar ve kötü olma isteğini sunması, çocuk öyküleri kavramına başka bir anlayış getirmiştir. Tim Burton'un karakterleri aynı zamanda hem sevimli ve masum, hem de kötü ve sinsidir.

Burton, Vincent'i çekerken 'Dr. Caligari'nin Muayenehanesi' filminden oldukça etkilendiğini bazı sahnelerde yaptığı göndermelerle göstermiştir. Ayrıca Vincent karakterinin iki kişiliği olması, birinin iyi diğerinin kötü olması, üçgen, diagonaller ve bozuk perspektiften oluşan set tasarımları, Dışavurumcu Alman sinemasında sıkça raslanan öğelerden birinin bir tekrarı niteliğindedir.



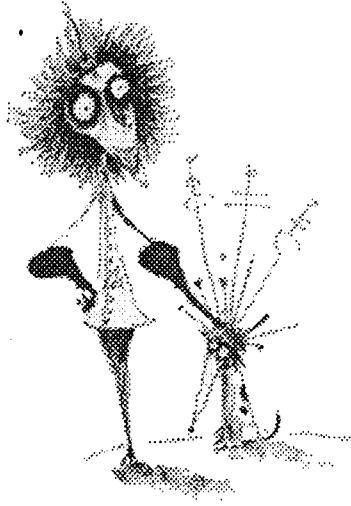
¹⁰¹ Tim Burton, **Burton on Burton** (Faber and Faber, 2000) s.17



Resim 6

Vincent filminden sahneler

<http://www.euronet.nl/users/mcbeijer/dan/burton/vincent.html>



Resim 7

Tim Burton'un Vincent eskizi

<http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html>

1.5.2.2. Uzun Animasyon Filmleri

Dışavurumcu sinemanın etkisi altındaki uzun animasyon filmlerine örnek oluşturabilecek filmlerden bir tanesi Tim Burton'ın yönettiği 'A Nightmare Before Christmas' (Noel'den Önce Kabus)'tur. 1982 yılında 'Vincent'ı tamamladıktan sonra, 1993 yılında, Clement Clarke Moore'un 'The Night Before Christmas' (Noel'den Önceki Gece) isimli öyküsünden esinlenerek yazdığı bir şiir üzerine geliştirdiği öykü ile ilgili çalışmaya başlamıştır.¹⁰²

Öyküsü, Halloween'entown'lu Balkabağı Kralı Jack Skellington'ın, Noel'de Christmastown'da bir evde gördükleri üzerine Noel'i kumandası altına alma tutkusunu anlatmaktadır.

Burton, bu filmin 'Vincent'in bir devamı niteliği taşımasını istediğini, bu bakımdan yazdığı

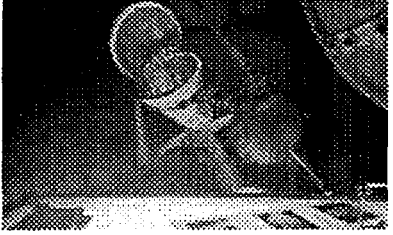
¹⁰² Aynı, s.115

şii okumak üzere tekrar Vincent Price'ı düşündüğünü ancak filmin uzun olması nedeniyle vazgeçtiğini anlatmıştır.¹⁰³

Karakterleri tasarlarken Burton, animasyonun birinci kuralı olarak maketin yüzüne ifade kazandırmak için gözlerin kullanılmasına karşı çıkan bir tavırla, çoğu karakterin gözlerini çukur olarak tasarlamış, ve bununla ifedasızlaştırdığı ve iç dünyalarına inilmesini zorlaştırdığı karakterlere, ürkütücü ama sevimli bir görüntü kazandırmıştır.



¹⁰³ T. Burton, *Ön.ver.*, s.115





Resim 8

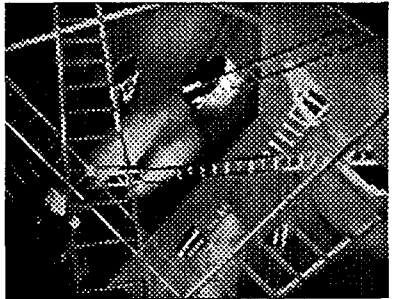
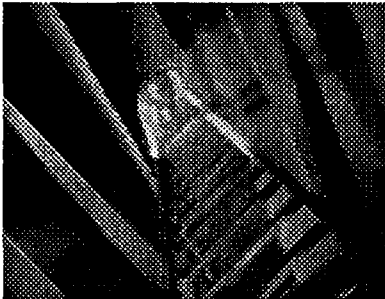
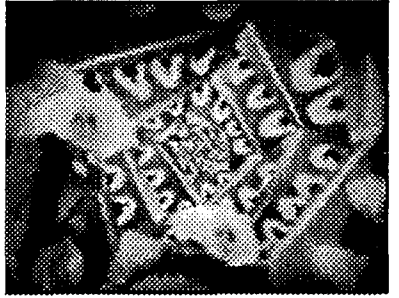
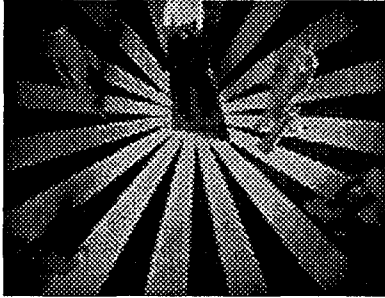
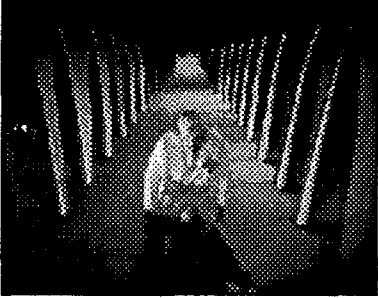
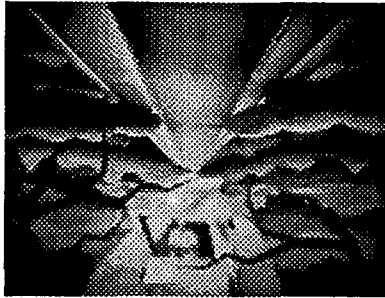
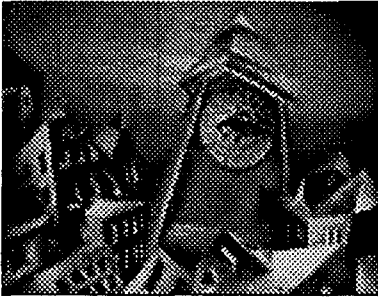
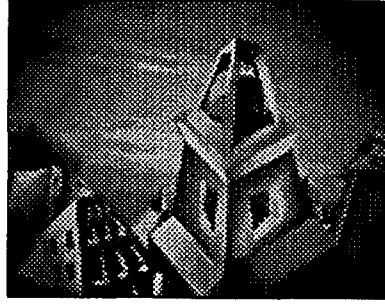
A Nightmare Before Christmas (Noelden Önce Kabus) filminden sahneler

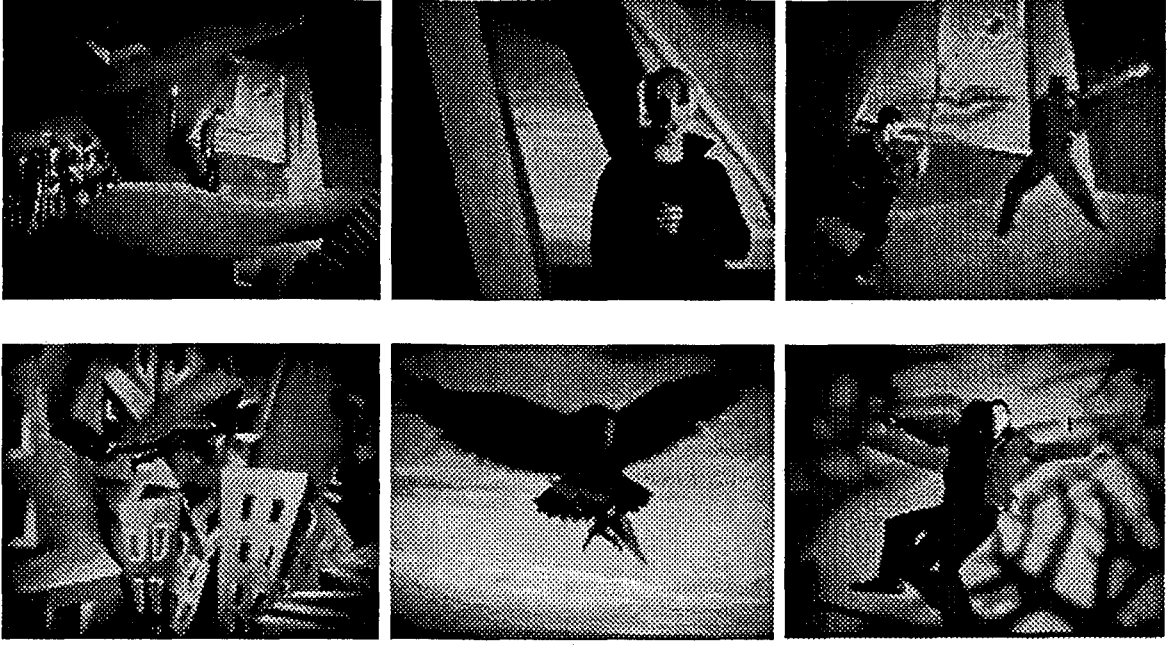
http://www.timburtontcollective.com/nightmare_gallery.shtml

1.5.2.3. Müzik Klipleri

Dışavurumcu görselliğe animasyon filmleriyle birlikte, içinde yer yer canlandırma bulunan bazı müzik klipleri de sahiptir. Bunlardan bir tanesi olan 'Red Hot Chilli Peppers' isimli Rock/Funk grubunun 'Californication' isimli albümünde 'Otherside' isimli parçasına çekilen kliptir.

Bu uygulamada, başlangıçta siyah beyaz olarak çekilmesi tasarlanan film, sonradan siyah beyaz dekorların içine yerleştirilen tek bir renkle, yine monokrom bir görsellikle çekilmiştir. Burada kahramanın gölgesi canlanır ve tıpkı 'Prag'lı Öğrenci' filmindeki aynadaki yansımayla yapılan düello gibi, burada da kahraman gölgesiyle bir dövüş yaşar.





Resim 9

Otherside/Red Hot Chilli Peppers klibinden sahneler
<http://www.redhotchillipeppers.com/videos/otherside100.asf>

1.6. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı; daha önce Türkiye’de varlığını göstermemiş bir akım olan Dışavurumculuğun, günün görsellik anlayışları, yaklaşımları ve teknolojik olanakları ile bir animasyon filmde yeniden yorumlanmasıdır. Bu genel amaç doğrultusunda yapılan araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır.

- Dışavurumculuk akımının farklı sanat dallarındaki yansımaları nelerdir ve bu yansımalar farklı dallarda ne gibi paralellikler gösterirler?
- Dışavurumculuk akımının Nasyonal Sosyalizmle ilişkisi nedir ve nelerden etkilenmiştir?
- Dışavurumcu Alman sinemasının, çağının sosyo-politik olayları ile ilgisi nedir ve ortaya nasıl bir estetik anlayış çıkmıştır?
- Dışavurumcu sinemada görsellik adına kullanılan ortak öğeler nelerdir ve bu öğeler güncel eserlere ne biçimde yansımıştır?

1.7. Önem

Bu çalışmayla, Türkiye’de daha önce örneği görülmemiş bir estetik anlayışla yapılan ‘bir animasyon filmi’ kullanılarak, kendi zamanının ürünü olan ‘bir akımı’, aynı zamanda aynı akımın etkisinde olmayan ‘bir kültür tabanı’na oturtarak, yeniden yorumlanabilirliği sınanmıştır. Bu sınama, ‘yeni’ kavramının, postmodernizmin beraberinde getirerek içinde barındırdığı tekrar öğesini güncel sanat anlayışlarında konumlandırması ve bu tekrarın içinde de bir yeniden yapılandırma olduğu gerçeğine dayandırarak, geçmiş ve bugünün birleşimi olarak ortaya konmuştur. Bu verilerin ışığında yapılmış olan araştırmanın, temelinde dışavurum özelliği taşıyan tüm sanat ürünlerinde olduğu gibi, animasyon

filmlerinde de yeni bir bakış açısı olarak onaylanabilirliği metin/senaryo yazarları, animatör ve yönetmenler tarafından ‘yeni’ olarak kabul edileceği düşünülmüştür.

1.8. Sınırlılıklar

Bu çalışmada varolan sınırlılıklar, kısıtlamalar ve karşılaşılan sorunlar şunlardır;

- Dönemin sinemasını oluşturan filmlerin saptanan kadarı araştırmalar sonucunda bulunamamış, bazı filmlerin kopyalarının kaybolmuş olması, bazılarında ulaşılamaması sonucunda filmlerle ilgili araştırma altı filmle kısıtlı olmak zorunda kalmıştır.
- Aynı biçimde, dönem sinemasının etkilerini taşıyan güncel uyarlamalar ve örneklerden de bir kısmına ulaşılamamış ve bu bakımdan güncel örnek olarak üç film incelenebilmiştir.
- Uygulama çalışmasında, cut-out yöntemiyle çekilecek sahnelerin iki boyutlu maketlerinin geleneksel ağaç baskı yöntemiyle yapılması tasarlanmış, ancak daha sonra maket üretimini pratikleştirmek için tasarlanan yöntem yerine, yöntemin bilgisayar aracılığıyla gerçekleştirilecek görselleştirme ile uygulanmasına karar verilmiştir. Bu uygulama hem zaman açısından uygulayıcıya kolaylık sağlamış, hem de günün teknolojisinden faydalanılmasına sebep oluşturmuştur.
- Uygulama, animasyon uygulamalarının genelinde ihtiyaç duyulan, özellikle stop-motion tekniğinin kullanıldığı sahnelerde, ekip çalışması gerektirdiğinden, bireysel çalışmayla uygulanması bir takım kısıtlamaları da beraberinde getirmiştir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada ilk olarak, saptanan konunun araştırılmasını içeren bir yöntem uygulanmıştır. Araştırma, Anadolu Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinin ve Alman Kültür Merkezi-Goethe Enstitüt kütüphanelerinin taranmasıyla birlikte internet üzerinde yapılan taramalardan ve toplanan görsel malzemelerden oluşmuştur. Böylelikle konu, gerekli bilgilerin derlemesinden oluşan bir araştırma metniyle desteklenmiştir. Yapılan uygulamanın temellerini oluşturması bakımından Dışavurumculuk akımının sanat dallarına yansımaları incelenmiş, daha sonradan bu dallardaki yerleşik özellikler bugünün teknolojisiyle birleştirilerek, iki zaman diliminin sentezi sayılabilecek bir görsellik ortaya konulmuştur. Uygulamanın konusunu oluşturması adına yazar Franz Kafka'nın 'Dönüşüm' isimli kitabının girişi alınmıştır. Ayrıca incelenen akımın yer aldığı dönemin öncesinde ve sonrasında meydana gelen politik ve sosyolojik gelişmeler de konunun temellerini oluşturmuştur.

Uygulama aşamasına iki değişik canlandırma tekniği bir arada kullanılmıştır. Bunlarda hikayenin iç mekanlarda sürdüğü sahneler stop-motion tekniği ile çekilirken, dış mekanlarda geçen sahneler cut-out tekniği ile çekilmiştir. Böylelikle iç-dış arasındaki fark, ilk bakışta tekniğin değişmesiyle de ortaya konur hale gelmiştir.

Stop-motion tekniğinin kullanıldığı sahnelerde arka planlar resimsel bir yaklaşımla boyanarak elde edilmiştir. Özellikle gerçek dışı gölgeler boya ile uygulanmıştır.

Cut-out tekniğinin kullanıldığı sahneler, yine dönemin etkilerini yansıtması bakımından ağaç baskı yapılarak elde edilecek iki boyutlu modellerin bilgisayarda hareketlendirilmesi olarak tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir.

Dönem sineması sonrasında gelişen önemli bir yenilik olan hareketli kamera olgusu da stop motion ve cutout tekniklerinin ve okul olanaklarının el verdiği ölçüde yansıtılmaya çalışılmıştır. Gilda'nın odanın ortasında durup bir böceğe dönüşmesinin olduğu sahnede

(üçüncü sahne), setin üzerinde durduğu platform hareket ettirilerek kamera hareketi görüntüsü sağlanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca, Gilda'nın böceğe ilaç sıktığı sahnede de alan ön ve arka planın boyutları akıcı bir şekilde değiştirilerek, güncel sinemada sıkça kullanılan bir anlatımla, alan derinliği değişiyormuş izlenimi sağlanması denenmiştir.

Stop motion çekimleri sırasında, tek yönlü (chiaroscuro) tipi aydınlatma kullanılmıştır. Bu aydınlatma, gölgelerin daha belirgin ortaya çıkmasını, ön planla arka planın ilişkisini düzenlemeyi ve beyaz alanların parlayarak öne çıkmasını sağlamıştır.

Stop motion sahneleri renkli çekilmiş ve monokrom görüntüler dekorların ve ışıklandırmanın gri tonlarından oluşmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle hafif mavimsi bir ton alan çekimler, eski filmlerdeki renk kaybını andıracak şekilde tasarlanmıştır.

Özellikle az ışık kullanılarak sağlanan ilk bölümdeki karanlık, hem odanın kasvetini ve belirsizliğini yansıtmakta kullanılmış, hem de iç mekan dış mekan farkını vurgulamayı amaçlamıştır.

Dönem dahilindeki filmlerin sessiz olması ve konuşmaların ya da anlatılmak istenenlerin arayazılarla anlatılması, uygulamada da kullanılmıştır. Hikaye arayazılarla anlatılır. Bu yazılar için seçilen yazı karakteri, yine Alman gotik dönemi anımsatacak Black Chancery yazı karakteridir. Film isminin yazıldığı karakter ise gene aynı özellikleri taşıyan Ruritania karakteridir.

Filme eklenen müzik, gene dönem sinemasının bazı özelliklerini yansıtmaya adına mümkün olduğunca kurgusuz, baştan sona tek bir partiyon oluşturacak şekilde, ayrımcı görüşleriyle tanınan besteci Wagner'in Tannhauser adlı operasına aittir. Çok az noktada kurgulanan müzik, dönem sinemasının sessiz oluşu ve bazı gösterimlerinde canlı bir orkestranın yaptığı

müzik eşliğinde gösterilmesini yansıtmak amacıyla akıcı kılınılmaya çalışılmıştır.

Tüm filmin kurgusu Adobe Premiere programında bitirildikten sonra, eski film görüntüsü sağlayacak bir filtre filmin geneline uygulanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Sinopsis

Gilda bir sabah uyandığında kendini bir böcek olarak bulduğunu sanır, ancak böcek Gilda'nın ikinci kişiliğidir. Durumu farkedem Gilda, "kötü" kişiliği olduğunu düşündüğü fakat masum olan böceği, bir süre kovaladıktan sonra, mezarlıkta böcek ilacıyla öldürür.

3.2. Öykü

Gilda bir sabah kalkar ve kendisini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Kalkar, emin olmak için aynaya bakar. Odanın içinde dolaşır. Odanın ortasında durur. Kamera böceğin çevresined hareket etmeye başlar. Kamera böceğin diğer yanına geçtiğinde Gilda oradadır, böceğin yanbaşındadır. Odanın içinde bir süre beraberce hareket ederler. Gilda ve böcek cama doğru yaklaşırlar. Gilda o sırada dışarda böceği koşarken görür. Gilda da artık dışarıdadır. Böcek kaçmaya başlar. Önce şehrin içinde loş bir sokakta Gilda böceği kovalar. Yolun sonunda ağaçlık bir yere gelirler. Gilda böceği yakalar. Üzerine böcek ilacı sıkar. Böcek ölür. Gilda bir mezar kazar. Mezardan uzaklaştıkça yerin bir mezarlık olduğu anlaşılır.

3.3. Senaryo

1. İç mekan. Oda. Gece

Loş ve sadece bir yatakla bir aynanın bulunduğu bir oda. Odanın evin bahçesine bakan bir penceresi var. Ay ışığı camdan içeri giriyor. Yatakta uyuyan siyah saçlı ufak kız GİLDA, aniden yattığı yerden fırlıyor. Hızlı ve şaşkın hareketlerle loş ışıkta aynaya doğru

ilerliyor.

2. İç mekan. Oda. Gece.

Gilda aynasının karşısına geçtiğinde, aynada kendi yansıması yerine parlak bir kabuğu olan çirkin bir BÖCEĞİN yansımasını görüyor. Birkaç kere aynaya doğru yaklaşıp geri çekiliyor.

3. İç mekan. Oda. Gece.

Böcek olarak odanın ortasına doğru yürüyor. Ortada duruyor. Yanında Gilda var. Böcekle Gilda arasında bir içiçe geçme yaşanıyor. Gilda/Böcek camın yanına doğru ilerliyor.

4. İç mekan. Oda. Gece.

Gilda camdan dışarı doğru bakıyor. Bahçede hareket eden böceği görüyor.

5. Dış mekan. Bahçe. Gece.

Böcek yaprakları dökülmüş ağaçların olduğu bahçede dolaşiyor. Gilda onu takip ediyor.

6. Dış mekan. Sokak. Gece.

İki tarafı evlerle kaplı bir sokak boyunca Gilda böceği kovalıyor.

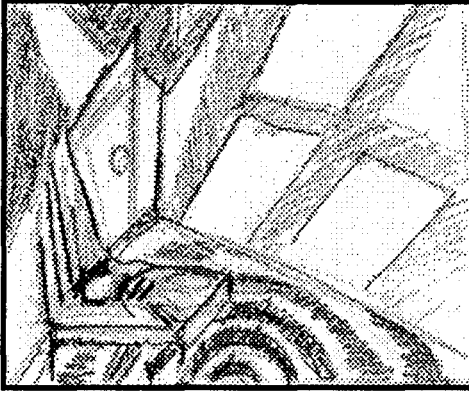
7. Dış mekan. Ağaçlık. Gece.

Kovalamaca onları bir ağaçlığa getiriyor. Burda Gilda böceğe yaklaşıyor. Karşısına geçiyor. Arkasından bir böcek ilacı şişesi çıkarıp böceğe doğrultuyor ve sıkıyor.

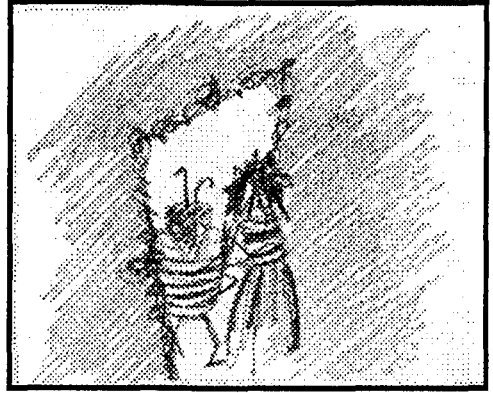
8. Dış mekan. Mezarlık. Gece.

Böcek yerde can çekişerek ölüyor. Gilda bu sırada ağaçlıkta bir mezar kazıyor. Gilda mezarı kazarken biraz daha yukarıda binlerce mezar olduğu görülüyor.

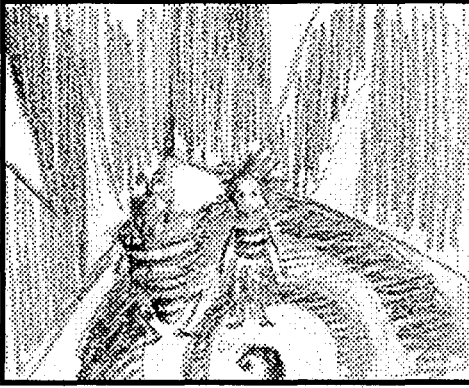
3.4. Storyboard



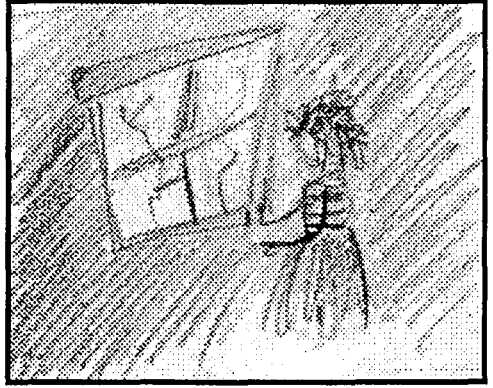
Sahne 1



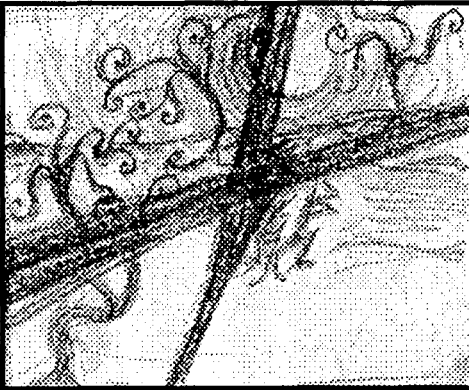
Sahne 2



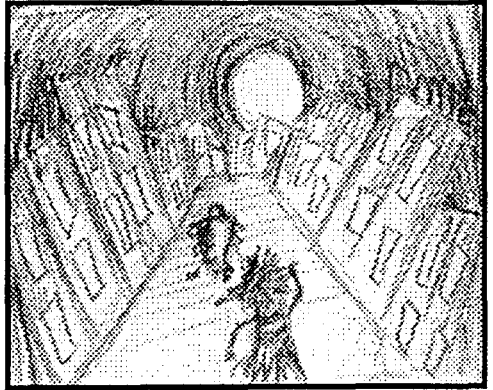
Sahne 3



Sahne 4



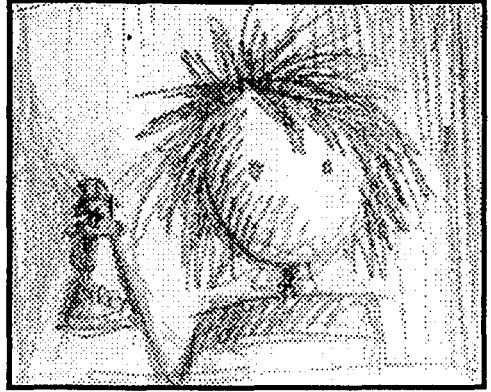
Sahne 5



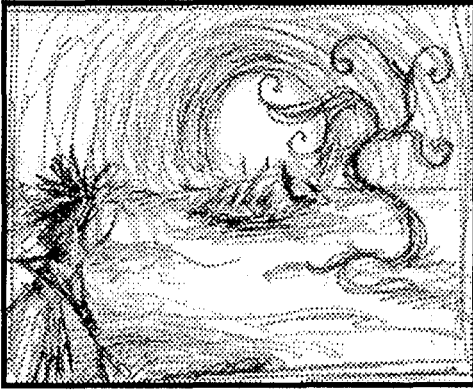
Sahne 6



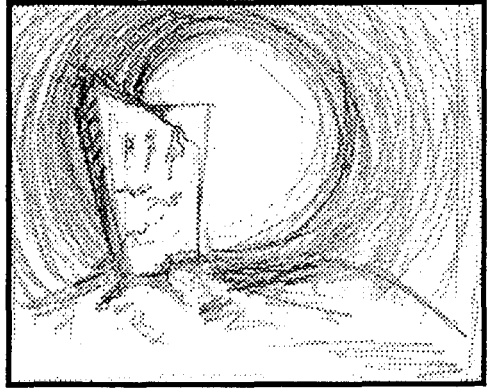
Sahne 7



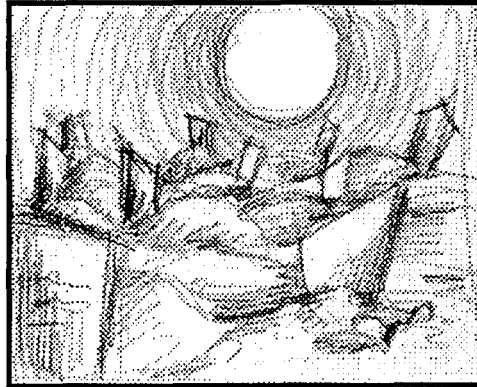
Sahne 8



Sahne 9



Sahne 10



Sahne 11

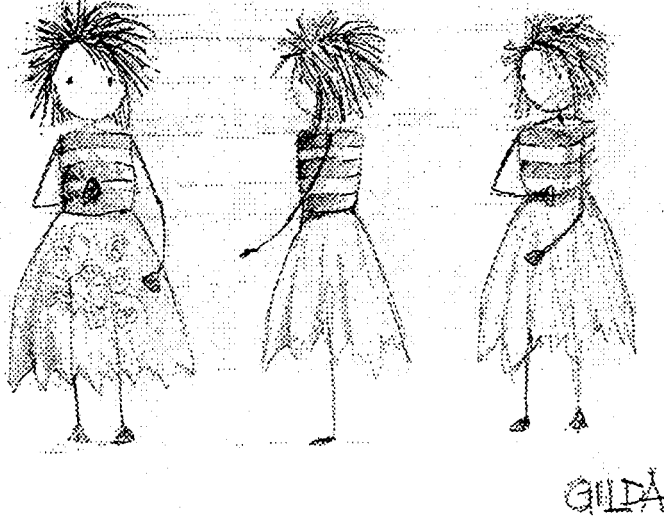
Resim 10
Gilda Storyboard

3.5. Karakter Tasarımı

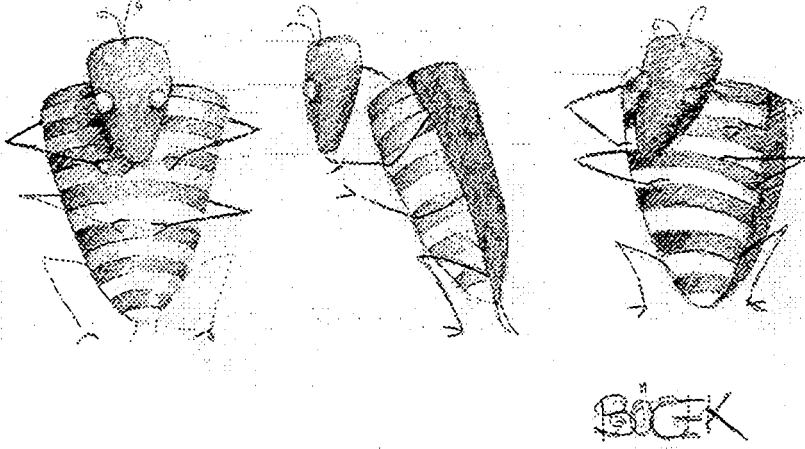
Filmde iki ana karakter vardır. Bunlardan ilki olan Gilda, bir kız çocuğudur. Masum bir ifadesi vardır. Siyah beyaz çizgili gömleğinin kontrast oluşturması amaçlanırken, tül ve dantelden oluşan eteğinin Gotik bir görüntü sergilemesi amaçlanmıştır. İnce kol ve bacakları karakterin naifliğini simgelemektedir. Gilda'nın gövdesi ölçüleri kareye yakın bir sunta parçasından oluşmaktadır. İnce telden burularak iki kat haline getirilen kolları ve bacakları vücuduna vida ve silikon yardımıyla yapıştırılmıştır. Kollarının ve bacaklarının çevresi siyah flasterle kaplanak daha boyutlu ve dönüşeceği böceği çağrıştıran daha kaygan bir görüntü elde edilmiştir. Alt bedeni katkat tülünden oluşmuş eteği oluşturur. Kafası bir pinpon topundan oluşan Gilda'nın saçları siyah peluşun pinpon topuna yapıştırılmasıyla elde edilmiştir.

İkinci karakter olan Böcek, Gilda gibi siyah beyaz çizgili bir ön bedene sahiptir. Gilda'ya oranla kalın hatları vardır. Böceğin yapısını üstüste yapışırılmış balsanın üzerine plastrinle yapılmış siyah beyaz çizgiler oluşturur. Bacakları ve antenleri yine Gilda'nunki gibi ince bir telin çift kat haline getirilmesiyle elde edilmiştir, ve siyah akrilikle boyanmıştır.

Hem Gilda'nın hem böceğin elleri ve ayakları iki telin burulmasıyla oluşan halka şeklindedir. Bu halka içlerinden raptiye geçirilerek setin zeminine sabitlenmelerini sağlamak amacıyla kullanılmıştır.



Resim 11
Gilda Karakter Tasarımı



Resim 12
Böcek Karakter Tasarımı



Resim 13

Gilda ve Böcek'in maketleri

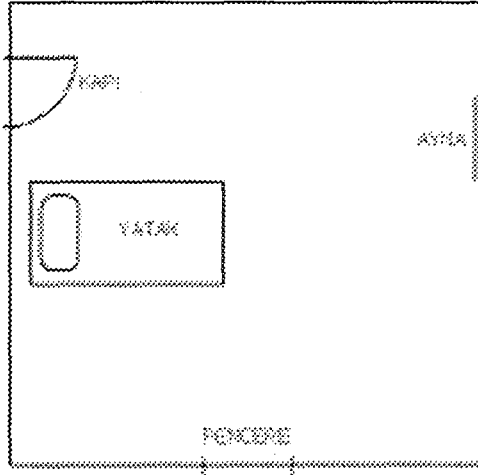
3.6. Set Tasarımı

Filmin seti tasarlanırken, özellikle dönemin resim ve dekor anlayışları yansıtılmaya çalışılmıştır. Stop-motion tekniği ile çekilen bölümlerde, özellikle dönemin dekor anlayışına uygun bir biçimde resimsel dekorlar kullanılmış, sahte gölgeler boyanmıştır.

Bu dekor, iki sahneden oluşmaktadır. İlk sahne üç parçadan oluşan, zemin ve iki duvarın oluşturduğu, üç ahşap parçanın üzerine akrilikle boyanmış yüzeylerin yapıştırıldığı sahnedir. Bu sahnede duvarlar birbirine dikten daha dar bir açıyla monte edilmiştir. Bu uygulamanın amacı dönem sinemasında yaygın olan bozuk perspektif görüntüsünün desteklenmesi ve güçlendirilmesidir.

Odanın duvarlarındaki diğer boyamalar, birer ışık gölge oyunu gibi sunulmaya çalışılırken yarattıkları kontrastın etkisiyle gerginleştirici birer öge olmayı amaçlamaktadırlar. Odanın kapısı da bu duvarlar üzerine akrilikle boyanarak elde edilmiştir. Üç parçadan oluşan bu dekorun içerisinde bulunmayan, ancak odanın tasarımında var olan pencereden yansıyan ay ışığı odanın diğer bir duvarına olabileceğince abartılı bir biçimde resmedilmiştir.

Diğer sahnede kullanılan dekor, bir duvar üzerinde bulunan ayna ve pencerenin bulunduğu dekordur. Tek duvarın üzerinde bu iki unsurun bulunmasıyla odanın bir üçgenden oluştuğu düşünülecek de olsa, aslen tasarımında odada ayna ile pencere birbirinin yanındaki iki duvarda bulunmaktadır. Ancak çekim senaryosu gereği bu iki sahne de geniş çekilmeyeceğinden aynı dekor içerisinde uygulanmıştır.



Resim 14

Oda setinin basit bir planı

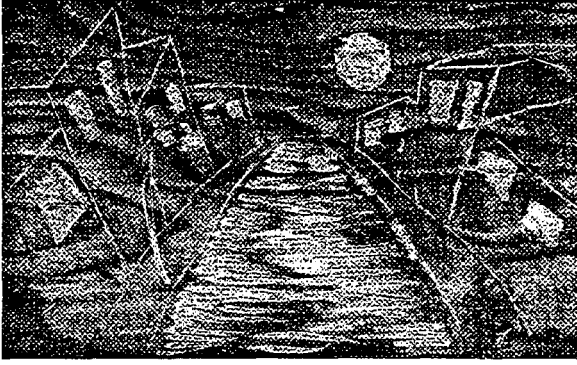
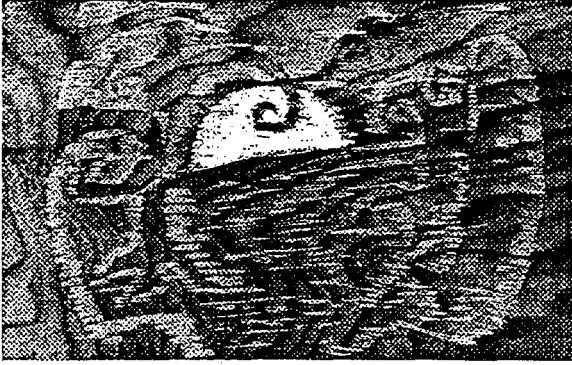
Ayna, çerçevesinin mukavvanın üzerinin boyanıp, balsa parçaları ve sıvı silikonla yine gotik dönemi anımsatacak bir şekilde, asıl ayna kısmının da kesilerek, dekorun arkasındaki aydınlatma ile ayna görüntüsü sağlanacak şekilde yapılmıştır. Bu sahnede Gilda, aynada böcek olan aksi ile karşılaşacağından, ve filmin içeriği gereği çekimlerden sonraki montaj kısmında en az müdahale etmek adına, dekorun arka tarafına böcek yerleştirilerek eş

zamanlı hareket etmelerini sağlanmaya çalışılarak ayna etkisi yaratılması amaçlanmıştır. Yine aynı şekilde, odanın penceresi de aynı yöntemle arkasına yerleştirilen mavi asetat yolula dış mekanı tanımlamaya yardımcı hale getirilmiştir.

Her iki dekorun zemininde kullanılan spiral desen, formu gereği, (dışardan içe dönem bir form olarak) aynı zamanda hem bir içe bakışı, hem de (içeriden dışarıya açılan bir form olarak) dışavurumu sembolize etmesi amacıyla, yerde yani tabanda kullanılmıştır. Burada karakterin yaşadığı içe bakışın bir dışavurum olarak sergilenmesiyle örtüştürülmesi amaçlanmıştır.

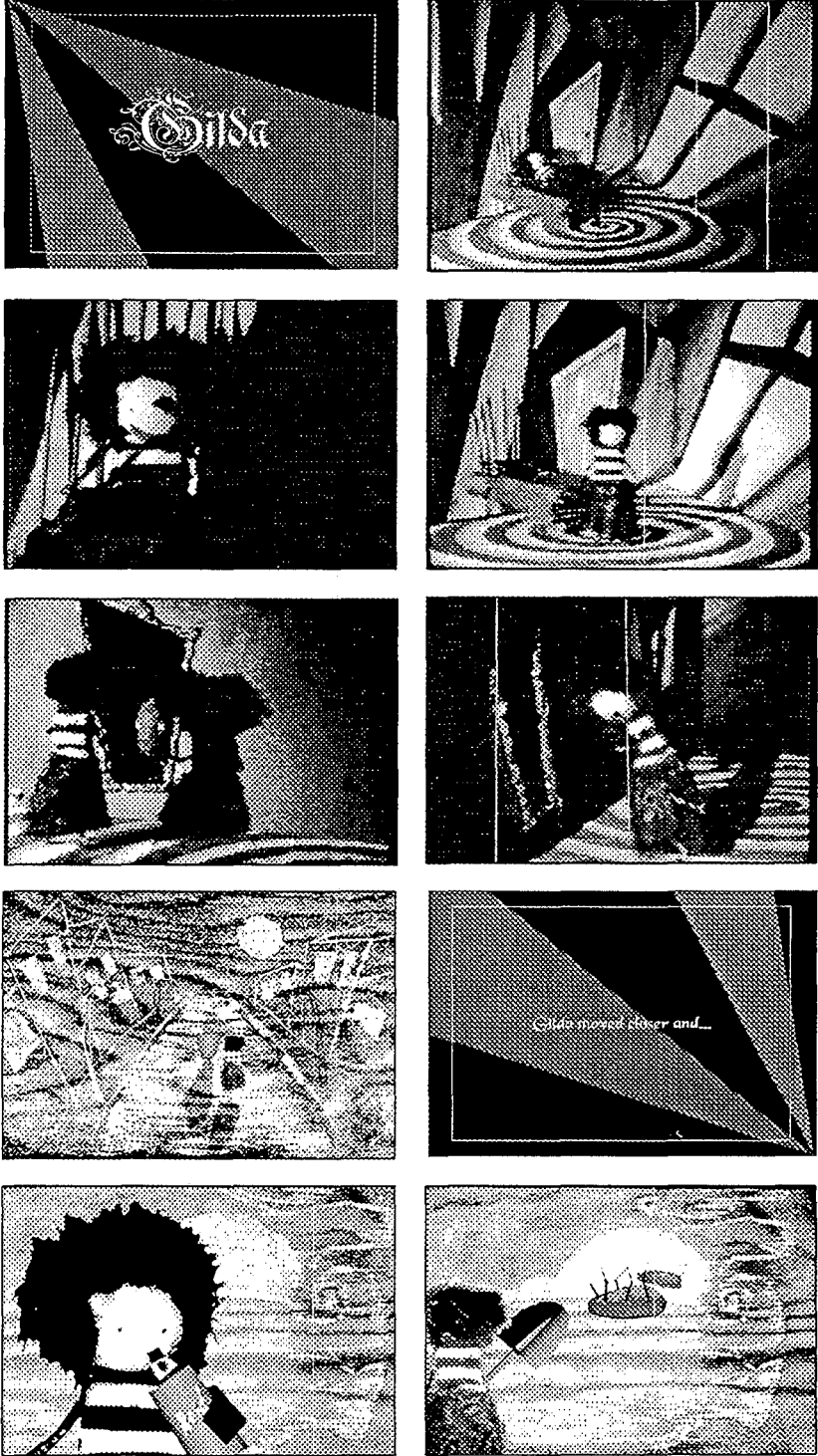
Fazlaca aksesuar bulunmayan odanın en başlıca eşyası, tıpkı Alman dışavurumcu filmlerde kullanılan Gotik yapı uygulamaları gibi, Gotik dönemi anımsatan yataktır. Beş milimetrelik balsadan yapılarak sonradan ceviz tozu ve akrilikle renklendirilen yatağın yan tarafındaki top görünümündeki detaylar sıcak silikonla yapılmıştır. Yatağın baş ucundaki sivri kazık görünümündeki baş bölmesi ağaç çubuklardan yapılmış ve gerek kendi formları gerekse aydınlatmanın etkisiyle oluşturdukları gölgeler bakımından filmin yaratmak istediği karanlık ve sert atmosferin destekleyicisi halini almışlardır.

Cut-out tekniğiyle çekilen bölümlerde ise arka planlar dönemin resim sanatında sıklıkla kullanılan ağaç baskı yöntemi ile, tek renk-siyah kullanılarak yapılmıştır. Ağaç baskı uygulaması gereği, ağacın mürekkebi iyice emerek daha doygun bir renk elde etmesi ancak aynı kalıpla çok sayıda baskıdan sonra elde edilebilecek bir durum olduğundan, ve gerek malzeme gerekse zaman bakımından daha uygun olması adına kalıplardan birer kere baskı alınmış ancak bu baskılar bilgisayar ortamına geçirildikten sonra renk değerleri değiştirilmiştir.



Resim 15

Dış mekan arka planları için kullanılan ağaç baskılar



Resim 16

Gilda filminden bazı sahneler

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Uygulamada konu alan öyküyü ve uygulanış biçimi birlikte ele alınacak olunursa, konu dahilindeki pek çok detayın, zamanının bunalım yaşayan Avrupa'sından yola çıkarak, güne daha yakın Türkiye'sindeki bunalımı örneklediği düşünülebilir. Tam anlamıyla aynı olmasada bir savaşın eşiğindeki bir ülke, durumun yarattığı ekonomik kriz, ve veya gelişen teknoloji doğrultusundaki pekçok sisteme adapte olmaya çalışan bir halk, her iki zaman diliminde de bir bunalımı beraberinde getirmiştir.

Araştırmanın sonucunda varılan nokta, tüm sanat dallarının aslında sanatçının içinde yetiştirdiği birikimlerin dışavurulması olduğuna dayanarak, Dışavurumculuk akımı gibi bu eylemi en iyi yansıtan akımın, zamanının ve mekanının ötesine taşınarak, günün estetik anlayışlarıyla bütünleştirilebileceğidir.

Yine araştırmanın sonucunda, Nasyonal Sosyalizmle yakından ilişkisi olan bu akımın, özellikle daha büyük bir kitleye seslenebilen sinema aracılığıyla, Nazizmi –isteyerek yada istemeyerek, desteklediği düşünülecek olunursa, sunduğu görsel anlayışın dışında, filmlerin öykülerinde ya da karakterlerindeki ayrımcı düşüncelerin, uygulama esnasında eleştirilmesinin sağlanması amaçlanmıştır.

Uygulamada ele alınan film, öyküsü gereği bu eleştiriye üzerinde taşımaktadır. Tamamen dışavurumcu estetik anlayışı üzerine kurulu görselliğinin ötesinde, film, sunulan 'iyi' ile 'kötü'nün gerçekliğini sınama amacındadır. Her zaman için 'sevimli' ve 'masum' olarak nitelendirilebilecek kız çocuğu (Gilda), sunulan anlayış doğrultusunda 'iyi'dir. Çirkin bir böcek ise her zaman 'kötü'dür. Oysa öykü gereği 'kötü' olan böcek, hiçbir kötülük yapmadığı halde 'iyi' olarak sunulan kız tarafından ölümle cezalandırılmıştır. Bu cezalandırmanın sebebi görünüşüdür ve aslında ne yaptığıyla ilgilenilmemiştir. Bu durum asıl rollerin daha farklı olduğunun düşünülmesine yol açar. Gerçekte Gilda bir masumu öldürdüğü için 'kötü' ve böcek göreceli olarak 'iyi'dir. İkilem, Nietzsche'nin iyi ve kötü tanımlarına uygun bir biçimde, neyin iyi neyin kötü olduğunun sunulmalarıyla ilgili

olduğunu düşündürür. Burada eleştirilen Hitler'in sunumuyla 'kötü' olarak gösterilen Yahudiler, ya da yüzyıllar boyunca birbirinin 'kötü'sü ve 'iyi'si olmuş Hristiyanlık-Musevilik'tir.

Ayrıca, dışavurumcu filmlerin en belirgin özelliklerinin işlendiği filmde, Gilda ile böcek aynı kişidir. Gilda'nın öldürdüğüyse kişiliğinde gizlediği bir özelliğidir. Burada Gilda'nın savaşı kendisiyledir. Tıpkı, benzer kökenlere sahip ırkların, içiçe yaşayan farklı anlayışların birbirleriyle savaşmaları gibidir.

Sonuç olarak, sanat dalları için her zaman bir malzeme teşkil eden 'tarih'in getirilerinden biri olan bu akımın, günün anlayışlarıyla yeniden yorumlanması, ancak bu yorumlama sırasında, dönemin bunalımlarının ve toplumsal olaylarının bilincinde, içinde sunulan 'kötü'ye gönderme yapılan bir uygulama gerçekleştirilmesi gerekli görülmüştür.

KAYNAKÇA

Barasch, Moshe. **Theories of Art**. New York: New York University Press, 1985.

Barlow, John D. **German Expressionist Film**. Boston: Twayne Publishers, 1982.

Bataille, Georges. **Nietzche Üzerine**. Çeviren: Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.

Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997

Behrend, Hans. **Almanya'da Milliyetçi Sosyalizm**. Çeviren: Burhan Arpad. İstanbul: Evren Yayınları, 1965.

Buckheim, Lothar-Günther. **The Graphic Art of German Expressionism**. Almanya: Universe Books, 1960.

Coates, Paul. **The Gordon's Gaze**. Kanada: Cambridge University Press, 1991.

Cohen, Mark. R. **Haç ve Hilal Altında**. Çeviren: Ahmet Fethi, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997.

Elger, Dietmar. **Expressionism**. İspanya: Taschen, 1998

Eisner, Lotte. **The Haunted Screen**. Londra: Secker & Warbung, 1973.

Freud, Sigmund. **Hız, Musa ve Tektanrıcılık**. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Can Yayınevi, 1998.

Giderer, Hakkı Engin. "Ekspresyonizm ve Şehir", **Anadolu Sanat**, Cilt no 5, Sayı no 9:1084-22. Mart 1999

Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Gordon, Donald E. **Expressionism Art and Idea**. Londra: Yale University Press, 1987.

Günaydın, Serhat. "1920'lerde Alman Sineması: Dışavurumculuk", **Sinema Akımları**. Derleyenler : Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran. Ankara: Med-Campus proje # A126 Yayınları, 1997.

Güvemli, Zahir. **Sanat Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları, 1908.

Hançerlioğlu, Orhan. **Düşünce Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

_____ **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Hanke, Ken. **Tim Burton: An Unauthorized Biography of the Filmmaker**. Los Angeles: Renaissance Books, 1999.

Hitler, Adolf. **Kavgam**. Çeviren: Refik Özdek. İstanbul: Yağmur Yayınevi, ?

_____ **Tek Kurtuluş Yolu**. Çeviren: İlhami Kaya. İstanbul: Altay Yayınları, 1970.

Kandinski, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üzerine**. Çeviren: Tevfik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Kılıç, Levent. **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Yayınları, 2000.

Kortan, Enis. "Ekspresyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci", **Mimari Akımlar 1**, Sayı no 8. Yem Yayın, 1996

Kracauer, Siegfried. **From Caligari to Hitler**. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

Kutluk, Fırat. **Müzik ve Politika**. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.

Lynton, Norbert. "Expressionism" (Dışavurumculuk), **Concepts of Modern Art** (Modern Sanat Kuramları). Derleyen : Nikos Stangos. Londra: Thames&Hudson, 1994

Manvell, Roger. **Masterworks of the German Cinema**. Londra: Lorrimer Publishing, 1973.

_____ ve Heinrich Fraenkel. **The German Cinema**. Londra: JM Dent & Sons Ltd., 1971.

Nietzche, Friedrich. **Böyle Buyurdu Zerdüş**. Çeviren:Turan Oflazoğlu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1964.

_____. **Tarih Üzerine**. Çeviren: Nejat Bozkurt. İstanbul: Say Yayınları, 2000.

Özer, Bülent. **Bakışlar**. İstanbul: 1969

Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**. Çeviren: Güner İnal, Nusin Asgari. 2. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.

Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çevirenler : Belal Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999

Rotha, Paul ve Richard Griffith. **Sinema Yazıları**. Çeviren: Ayzer Ovatman. İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2001.

Roth, Leland M. **Mimarlığın Öyküsü**. Çeviren: Ergün Akça. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2000.

Russell, Bertrand. **Batı Felsefesi Tarihi**. Çeviren: Muammer Sencer. İstanbul: Say Yayınları, 1997.

- Russett, Robert ve Cecile Starr. **Experimental Animation**. Amerika: Van Nostrand Reinhold Company, 1976.
- Sahakian, William S. **Felsefe Tarihi**. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1997.
- Salihoğlu, Hüseyin. **Alman Kültür Tarihi**. Ankara: İmge Kitabevi, 1993.
- Salisbury, Mark. **Burton on Burton**. Londra: Faber & Faber Ltd., 2000.
- Sarris, Andrew. **Politics and Cinema**. New York: Columbia University Press, 1978.
- Shirer, William S. **Nazi İmparatorluğu Doğuşu ve Yükselişi**. Çeviren: Rasin Güran. İstanbul: Ağaoğlu Yayınları, 1968.
- Steinweiss, Alan E. **Art, Ideology & Economics in Nazi Germany**. Amerika: The University of North Carolina Press, 1993.
- Şatır, Sabri. **Başlangıçta Bilgisizlik ve Korku Vardı**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2001.
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Taylor, Seth. **Left-Wing Nietzscheans**. Berlin: Walter de Gruyter Co., 1990.
- Weber, Alfred. **Felsefe Tarihi**. Çeviren: H. Vehbi Eralp. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1993.

İnternet Üzerinden Yaralanılan Kaynaklar

<http://web.balliol.ox.ac.uk/01/tutors/english/> (8 Haziran 2002)

<http://www.gestalt.org/wulf.htm> (2 Temmuz 2002)

<http://www.gestalt.org/war.htm> (2 Temmuz 2002)

<http://www.imagecircle.org/ISEApropsWT.html> (2 Temmuz 2002)

<http://www.imagecircle.org/final2.html> (2 Temmuz 2002)

<http://www.nyfavideo.com/content/cat-MURNAU.htm> (14 Ağustos 2002)

<http://www.nyfavideo.com/content/cat-WEGNER.htm> (14 Ağustos 2002)

<http://www.nyfavideo.com/content/cat-WEGNER.htm> (14 Ağustos 2002)

<http://silentmoviemonsters.tripod.com/germanexpressionism.html> (14 Ağustos 2002)

<http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9078/cindex.htm> (16 Ağustos 2002)

<http://www.tcf.ua.edu/courses/DShabazz/TI12/F01/Lecture3.htm> (2 Temmuz 2002)

<http://home.nikocity.de/fabianweb/gerexp.html> (2 Temmuz 2002)

<http://home.nikocity.de/fabianweb/gerexpr.html> (2 Temmuz 2002)

<http://web.balliol.ox.ac.uk/01/tutors/english/m> (23 Ağustos 2002)

<http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cap60012a.html> (23 Ağustos 2002)

<http://www4.hmc.edu:8001/humanities/mus127s/eggeling97.html> (23 Ağustos 2002)

http://vax.wcsu.edu/~mccarney/fva/hans_richter.html (23 Ağustos 2002)

<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/student> (24 Ağustos 2002)

<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/golem> (24 Ağustos 2002)

<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/caligari> (24 Ağustos 2002)

<http://rhs.jack.k12.wv.us/sthrills/nosferatu> (24 Ağustos 2002)

<http://www.uow.edu.au/~morgan/Metrod.html> (24 Ağustos 2002)

<http://www.euronet.nl/users/mcbeijer/dan/burton/vincent.html> (24 Ağustos 2002)

<http://www.awn.com/mag/issue1.9/articles/frierson1.9.html> (24 Ağustos 2002)

http://www.timburtoncollective.com/nightmare_gallery.shtml (24 Ağustos 2002)