

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM SANAT DALI**

**YABANCILAŞMA KAVRAMI ve  
OTTO DIX, GEORGE GROSZ, MAX BECKMANN  
ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Senem YAZICI**

**KOCAELİ 2021**

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM SANAT DALI**

**YABANCILAŞMA KAVRAMI ve  
OTTO DIX, GEORGE GROSZ, MAX BECKMANN  
ÜZERİNDEN BİR İNCELEME**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Senem YAZICI**

**Prof. Dr. Neslihan KIYAR**

**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurul Karar ve No:  
16.06.2021/14**

**KOCAELİ 2021**

## TEŐEKKÖR

Tez sürecim boyunca, ilgisini ve desteğini esirgemeyen, bilgilerini ve tecrübelerini benimle paylaşan danışman hocam Prof. Dr. Neslihan KIYAR' a sonsuz minnettarımı sunarım. Hayatım boyunca bana her daim destek olan canım aileme ve bu süreçte yanımda olan tüm dostlarıma teşekkür ederim.

Senem YAZICI



## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
RESİM LİSTESİ .....	V
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

1.YABANCILAŞMA.....	4
1.1. FELSEFE'DE YABANCILAŞMA.....	6
1.1.1. Hegel, Feuerbach, Marx, Lukacs, Marcuse'de Yabancılaşma.....	6
1.2. SOSYOLOJİ'DE YABANCILAŞMA.....	15
1.2.1. Weber, Durkheim, Simmel'de Yabancılaşma.....	15
1.3. YABANCILAŞMA'NIN 19. ve 20. YÜZYIL'DA SANAT ALANINDAKİ ETKİSİNE GENEL BAKIŞ.....	20

## İKİNCİ BÖLÜM

2.1. I. VE II. DÜNYA SAVAŞI, NAZİZİM VE AVRUPA'NIN TOPLUMSAL BUHRANI.....	40
2.2. YABANCILAŞMA'NIN 20.Y.Y. ALMAN SANATÇILARIN ESERLERİNE OLAN ETKİSİ.....	53
2.2.1. Otto Dix .....	55
2.2.1.1. George Grosz.....	67
2.2.1.1.1. Max Beckmann.....	82
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA.....	102

## ÖZET

Bu çalışmadaki amaç, bireyin yaşadığı toplumdaki ideolojik etmenler ve kapitalist sistemin yaratmış olduğu yabancılaşma olgusunu analiz ederek Batı Sanatında Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann'ın eserlerinde yansımalarını incelemektir.

Yabancılaşma kavramının sanata olan yansımalarını ele alırken tarihsel ve etimolojik analizler yaparak felsefe ve sosyoloji dalları incelenmiş ve kavram tanımlanmaya çalışılmıştır. Kavramın anlam bütünlüğünü oluşturmak için edebiyat ve tiyatro dallarında incelemeler yaparak kavramın farklı sanat dallarında nasıl ele alındığı gösterilmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu özellikle I. ve II. Dünya Savaşları insanlık tarihinin en büyük yıkımlarına tanıklık ettiği dönem olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda bu dönemde yaşamış olan Alman sanatçılar Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann'ın eserlerinden seçki yapılarak bireyin ve toplumun yabancılaşması çerçevesinde tartışmalar yapılmıştır. Tüm bu incelemeler sonucunda üretilen eserler teorik bir alt yapıya oturtularak sunulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, Yabancılaşma, Şeyleşme, Meta, Toplumsal Buhran, Dışavurumculuk

## ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the reflection of the ideological factors in the society in which the individual lives and the alienation phenomenon created by the capitalist system in the works of Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann in Western Art.

While discussing the reflection of the concept of alienation on art, philosophy and sociology branches have been examined and the concept has been tried to be defined by making historical and etymological analyzes. In order to create the meaning integrity of the concept, it has been tried to show how the concept is handled in different branches of art by making examinations in the branches of literature and theater. As a result of the examinations, especially I. and II. World Wars It has been observed that were the period when human history witnessed the greatest destructions. In this context, a selection was made from the works of German artists Otto Dix, George Grosz and Max Beckmann, who lived in this period, and discussions were made within the framework of the alienation of the individual and society. The works produced as a result of all these investigations were tried to be presented by placing them on a theoretical background.

**Keywords:** Modernism, Alienation, Reification, Commodity, Social Depression, Expressionism

## GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Francisco Goya, Of What Ill Will He Die ,1799.....	28
Görsel 2: Francisco Goya, Might Not the Pupil Know More?, 1799.....	30
Görsel 3: Gustave Courbet, The Stone Breakers, 1849.....	30
Görsel 4: Jean- François Millet, The Gleaners, 1857.....	31
Görsel 5: Vincent Van Gogh, A Pair Shoes ,1886.....	32
Görsel 6: Andy Warhol, Diamond Dust Shoes, 1980.....	33
Görsel 7: Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	33
Görsel 8: Edvard Munch, The Scream, 1893.....	34
Görsel 9: Edvard Munch, Workers Returning Home, 1913-1915.....	35
Görsel 10: James Ensor, The Intrigue, 1890.....	36
Görsel 11: James Ensor, Christ’s Entry Into Brussels, 1888.....	36
Görsel 12: Kathe Kollwitz, Need, 1893-1897.....	37
Görsel 13: Kathe Kollwitz, Attack, 1893-1897.....	37
Görsel 14: Diego Rivera, Detroit Industry, 1933.....	38
Görsel 15: Alfred Leete, Your Country Needs You, 1914.....	41
Görsel 16: James Montgomery Flagg, I Want You For U.S Army, 1917.....	42
Görsel 17: Fritz Erler, Zafer için Yardım Et, 1917.....	42
Görsel 18: New York Tribune Gazetesi, The Rape of Belgium, 1917.....	43
Görsel 19: Kasimir Malevich, Black Square, 1913.....	44
Görsel 20: Ernst Ludwig Kirchner, Self-Portrait as A Soldier, 1915.....	45
Görsel 21: Fernand Leger, Soldier Playing Cards, 1917.....	46
Görsel 22: Hubert Lanzinger, The Standart Bearer, 1934-36.....	47
Görsel 23: Albert Janesch, Water Sports, 1936.....	48
Görsel 24: Joseph Goebbels ‘‘Yozlaşmış Sanat’’ Sergisi ziyareti, 1937.....	49
Görsel 25: Pablo Picasso, Guernica, 1937.....	50

Görsel 26: Hans Hofmann, The Third Hand, 1947.....	52
Görsel 27: Otto Dix, Small Self-Portrait, 1913.....	56
Görsel 28: Otto Dix, The Cannon, 1914.....	57
Görsel 29: Otto Dix, Wounded Man (Der Krieg), 1924.....	58
Görsel 30: Otto Dix, Shock Troops Advance under Gas (Der Krieg), 1924...59	
Görsel 31: Otto Dix, Dance of Death (Der Krieg), 1924.....	59
Görsel 32: Otto Dix, The Skat Players, 1920.....	61
Görsel 33: Otto Dix, The War Cripples, 1920.....	61
Görsel 34: Otto Dix, Prager Street, 1920.....	62
Görsel 35: Otto Dix, Match Seller, 1920.....	63
Görsel 36: Otto Dix, Big City, 1927-8.....	64
Görsel 37: Ernst Ludwig Kirchner, Street, Berlin, 1913.....	65
Görsel 38: Otto Dix, Portrait of Journalist Sylvia Von Harden, 1926.....	67
Görsel 39: George Grosz, Explosion, 1917.....	68
Görsel 40: Ludwig Meidner, The Burning City, 1913.....	69
Görsel 41: George Grosz, Explosion, 1916-17.....	70
Görsel 42: George Grosz, Metropolis, 1917.....	71
Görsel 43: George Grosz, To Oskar Panizza, 1917-18.....	72
Görsel 44: George Grosz, Germany, a Winter's Tale, 1918-19.....	73
Görsel 45: George Grosz- John Heartfield, Dada-merika, 1919.....	75
Görsel 46: George Grosz, Cheers Noske! Proleteriat has been Disarmed, 1919.....	76
Görsel 47: George Grosz, Grey Day, 1921.....	77
Görsel 48: George Grosz, Eclipse of the Sun, 1926.....	78
Görsel 49: George Grosz, Pillars of Society, 1926.....	79
Görsel 50: George Grosz, The Agitator, 1928.....	80
Görsel 51: Max Beckmann, The Destruction of Messina, 1909.....	82



Görsel 52: Max Beckmann, The Sinking of the Titanic, 1912-13.....	83
Görsel 53: Max Beckmann, The Grenade, 1915.....	84
Görsel 54: Max Beckmann, Morgue, 1915.....	85
Görsel 55: Max Beckmann, Morgue, 1922.....	85
Görsel 56: Erich Heckel, Two Wounded Men, 1915.....	86
Görsel 57: Max Beckmann, This Descent from the Cross, 1917.....	87
Görsel 58: Matthias Grünewald, Isenheim Altarpiece, 1512-16.....	88
Görsel 59: Max Beckmann, Night, 1918.....	89
Görsel 60: Max Beckmann, Family Picture, 1920.....	90
Görsel 61: Max Beckmann, The Dream, 1921.....	91
Görsel 62: Max Beckmann, Dance in Baden- Baden, 1923.....	92
Görsel 63: Max Beckmann, Party in Paris, 1931-47.....	93
Görsel 64: Max Beckmann, Departure, 1932-33.....	94
Görsel 65: Max Beckmann, Birds' Hell, 1937-38 .....	95
Görsel 66: Max Beckmann, Dejenere Sanat Sergisinden, 1937.....	96

## GİRİŞ

Modernizm 19.y.y. Aydınlanma Çağı'yla beraber ortaya çıkmış, gelenekselciliği reddeden yenilikçi bir bakış açısı olarak tanımlanabilir. Modern sözcüğü Latince'de *modemus*'tan, Latin kök sözcük *modo*'dan gelmektedir ve hemen şimdi anlamını taşımaktadır (William, 2012: s.251). Modernizm 19. ve 20.y.y. aralığında akıl, bilim ve felsefe üzerine yoğunlaşan, insan değerini ön plana çıkaracak ideolojilerle büyük gelişimleri başlatan bir dönemdir. Modernizm ile beraber, dinin ve kilisenin bireyler üzerinde oluşturduğu etki günden güne etkisini yitirmeye başlamıştır. Bilim'e, felsefeye ve sanata yoğunlaşan bireyler dinin kurduğu egemenliği reddetmişlerdir. Immanuel Kant'a göre modernizm bireyin din veya başka kişilerin kılavuzluğuna başvurmaksızın karar alma durumudur (Kant, 1993: s.139). Kant'ın söylemiyle yönetimin insan hayatındaki gelişimini yavaşlattığını ve özgün olma durumunun var olmadığını varsayabiliriz. Kant modernizmin insanlar için gerekli olduğunu gelişim ve ileriye gitmek için bir çözüm olduğunu, bireyin ergin olmama durumundan kurtulması olarak da savunmuştur (Kant, 1993: s.139). Modern düşünce, akıl ve bilim üzerinde kendini geliştirmiş bireyler ve medeni bir toplum oluşturmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda teknolojinin gelişmesi ve makineleşme insan gücünün azaltılması, bireyin yararına tasarlanmıştır. Burjuva sınıfının yükselişi ve proletarya ile aralarında oluşan uçurum bireyde yabancılaşma olgusunu doğurmuştur. Kapitalist sistemin bireye sunmuş olduğu özgürlük (maddi güç) aslında zorunluluğu temsil etmektedir ve daha çok çalışan, üreten işçi ürettiği üründen fayda sağlayamadığı için ürüne sonrasında da kendisine yabancılaşmaktadır. Politik değişkenler, kapitalizm ve hırs, makineleşmenin kötü yönde kullanılmasına sebep olmuştur. Özellikle I. Dünya Savaşının başlamasıyla, devrim niteliğinde sayılabilecek makineleşme, insanlığı nasıl yok edilebileceğini kanıtlamıştır. Fütürizm makineleşmeyi, hızı, modernizmi aynı zamanda savaşı yücelten ve savunan taviyle dönemin en belirgin sanat akımı olmuştur. Filippo Tommaso Marinetti'nin önderliğinde 1909 yılında yayınlanmış Fütürizm manifestosu büyük yankı uyandırmıştır. Klasik geleneği ve kuralcılığı geride bırakmayı hedefleyen Fütüristler yeni fikirlere ve teknolojiye kucak açmışlardır. Tüm makineleşme, teknoloji ve savaş heyecan verici ve kutsal görünmüştür. Edebiyat, müzik, mimari, heykel ve resim sanatında etkili olan bu ideolojiler savaşın başlamasıyla değişime uğramıştır. I. Dünya Savaşının bitiminden sonra bireyler belki rahat bir nefes alacakken 21 yıl sonra II. Dünya Savaşı patlak vermiştir. 1933 yılında Adolf Hitler'in Almanya'nın başına geçmesiyle yaymış olduğu

milliyetçilik duygusu Alman toplumunun ideolojilerini baştan aşağı değiştirmiştir. Alman toplumu I. Dünya Savaşının yaralarını henüz yeni sarmışken Nazi'lerin yapmış olduğu propagandalarla tekrardan cesur bir savaşçı haline dönüşmüşlerdir. II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve savaş esnasında yapılmış olan toplu katliamlar eşi benzeri görülmeyen yıkıcılığa sebep olurken, toplum ve sanatçılarda yaratmış olduğu etki, toplum ve sanat değerlerinin yargılanmasına yol açmıştır. Savaşa katılan tüm ülkeler savaşın etkilerini büyük ölçüde yaşamışlardır. Bu toplumlarda yaşayan sanatçılarında etkilenmesi kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

Bireyin topluma, kültürüne ve değerlerine olan yabancılaşması bazı sanatçılar tarafından eleştirel bir dille ele alınmıştır. O dönemde sanatçılar yaşamışlıklarını dışavurumcu bir üslupla toplumun kaosunu yansıtmaya çalışmışlardır. Toplumun yaşadığı psikolojik ve sosyolojik tüm değişken inançları dile getirirken, klasik sanat anlayışını yıkan deformasyonlarıyla, içlerinde duygu karmaşasını ve vahşiliği dışarı yansıtmışlardır.

Çalışmanın amacı, bireyin yabancılaşma olgusu doğrultusunda tarihsel ve etimolojik inceleme yapılarak, kavramın felsefi ve sosyolojik tanımlamalarıyla Batı Sanatında Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann'ın eserlerinde yansımaları incelemek, bireyin yabancılaşması ekseninde üretilen eserler sunmaktır.

Bu çalışmanın önemi, felsefi ve sosyoloji alanlarında değerlendirilen yabancılaşma kavramının estetik bağlamda değerlendirilmesidir. Özellikle Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann'ın incelemelerinde destek alınan yabancı kaynaklar, bu bağlamda araştırma yapacak kişiler için önemli bir referans olacağı düşünülmektedir.

Tez metninde yer alan birinci bölümde yabancılaşma kavramı literatür taraması yapılarak kavramın farklı dönem, filozoflar ve sosyologlar açısından ele alınışı üzerinde durulmuştur. Kavramın değişen toplumsal normlarıyla, tarihsel süreç içerisinde değişen tanımlamaları ortaya konmuştur. 18.y.y'da felsefi bir kavram olarak tanımlanan yabancılaşmayı tarihsel süreç içerisinde sosyolojinin felsefeden ayrılmasıyla kavram sosyolojik alanda da değerlendirmesi yapılmıştır.

Çalışmanın birinci bölüm alt başlığında yabancılaşma kavramının 19. ve 20. yüzyılları arası sanata olan yansımalarına genel bakış kapsamında disiplinler arası değerlendirilmesi yapılırken edebiyat, tiyatro ve resim sanatı ile sınırlandırılma yapılmıştır. Modernizmin getirmiş olduğu yabancılaşma olgusu sanatsal estetiğin akışını etkilerken bu bağlamda kavramı sanatsal boyutta edebiyat alanında Dante, Goethe, Kafka, Sartre, Camus, Canetti'nin eserleri incelenmiştir. Tiyatro dalında ise Brecht'in

eserleri üzerinde durulmuştur. Bu incelemeler sonrasında kavramın resim dalında Goya, Courbet, Millet, Van Gogh, Warhol, Duchamp, Munch, Ensor, Kollwitz, Rivera gibi önemli sanatçıların eserleri üzerinden incelemesi yapılmıştır.

Tezin ana konusu olan ikinci bölümde yer alan yabancılaşma kavramının batı sanatında Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann'ın eserleri üzerinden inceleme yapılırken sanatçıların yaşamış olduğu dönem ve toplumsal olgular literatür taraması ile incelenmiştir. Özellikle iki Dünya Savaşı arasında kalmış sanatçıların eserlerinde sosyolojik olguları, anti-rasyonel ve dışavurumcu bir üslupla ortaya koydukları için kavramın estetik boyutu bağlamında destekleyici olarak görülmüş ve tercih edilmiştir. Sanatçıların eserlerinde yabancılaşma kavramının, estetik yansıması ve yapıt çözümlenmeleri ile açıklanmıştır. Birinci bölümde yer alan sosyolojinin kavrama katmış olduğu tanımlar eser incelemelerinde önemli bir yer tutmaktadır.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **1. YABANCILAŞMA**

Yabancılaşma; bireyin topluma, kendisine veya herhangi bir nesne ile kurduğu bağdan uzaklaşma olarak tanımlanabilir. Gordon Marshall yabancılaşma kavramını

“Sosyoloji Sözlüğünde; (...) *en genel çerçevede bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşma*” olarak tanımlamıştır (Marshall, 1999: s.798). Yabancılaşma kavramı Fransızca “*alienacion*” Latince “*alienationem*” den türemiştir. Latince *alienare* kökünden gelen kavram yabancılaşmak ya da başkalaşmak anlamına gelmektedir buda *alienus* başka kişi ya da başka öze ait olan alius’tan öteki başkası anlamındadır. *Alienare* batı dillerine “*alienation*” şeklinde geçmiştir (William, 2012: s.42). Kavram genel olarak felsefi alanda tartışılmıştır ancak daha sonrasında sosyolojinin felsefeyle ayrılmasıyla sosyoloji alanında da ele alınıp değerlendirilmiştir.

18.y.y.’da ilk kez Jean-Jacques Rousseau kullanmıştır. J.J. Rousseau, *Toplumsal Sözleşmesi* kitabında yabancılaşma terimini ilk kez kullanırken kavramı tam anlamıyla tanımlamamıştır. J.J. Rousseau’da Karl Marx’ta yabancılaşmayı toplumsal ve iktisadi oluşumlara değinerek ele almıştır. Doğal yaşamından kopan bireyin toplumsal sözleşme ile bireyde yabancılaşma olgusu doğmuştur. J.J. Rousseau’da kavramı ele alırken Thomas Hobbes ile aynı fikirleri ileri sürer ancak Hobbes toplum ile insan arasındaki bağlamı çözümlenmeye çalışmış ve yeni bir tanım ortaya koymuştur. Rousseau ise insanın “toplum” oluşuna uyum sağlarken doğasından kopmasına odaklanmıştır. “*Rousseau’nun doğal insan ve toplumsal insan arasındaki zıtlık, yabancılaşmış insan ile kendine yabancılaşmış insan arasındaki zıtlıkla karşılaştırılabilir*” (Aktaran: Bilgili, 2012: s.2). İnsan doğal yaşam halindeyken yeni bir güç birliği oluşturma eylemine girmiştir. Bu yeni güç birliğini toplumsallaşma olarak tanımlanmaktadır. Doğa’da yaşayan insanın yeni bir güç birliği oluşturmadan önce kendi istekleri ve özgürlükleri doğrultusunda yaşamaktaydılar. Ancak artan nüfus, yerleşik hayat ve gelişen tarım yeni bir sistem kurma eğilimi göstermiştir. Güç birliği kurulmasıyla insanlar arasında toplumsal sözleşme oluşmuştur ve bu sözleşme insanın gücü ve özgürlüğünü koruma amaçlıdır (Rousseau, 2012: s.13). Rousseau’ya göre “*insanların her birinin canını, malını, bütün güçle savunup koruyan öyle bir toplum biçimi bulmalı ki, bireyler birleştiği halde yine de kendi buyruğunda kalmalı, hem de eskisi kadar özgür olmalıdır.*” (Rousseau, 2012: s.14). Ancak bu toplumsal sözleşme ile kurulan yeni sistem kuralları bireye indirgendiği zaman herkesin ortak isteklerinin var olmayacağı gibi zengin-fakir, mülk sahibi ve köle gibi sınıf ayrımları oluşturmaya başlamıştır. Rousseau’nun doğal insan ve toplumsal insan arasındaki zıtlık tamda bu ayrımdan ibarettir. Rousseau’ya göre “*özgürlüğünden vazgeçen bireyler insan olma niteliğinden, insan haklarından ve ödevlerinden vazgeçmiş demektir*” (Rousseau, 2012: s.9). Bu bağlamda kurulan ve

ilerleyen toplumsal sözleşme, bireyin kendi doğasından uzaklaştırmış ve yabancılaşmış hale getirmiştir. Ancak Rousseau insanların doğal yaşam halindeyken karşılına çıkan korunma zorluklarını yenmesi için toplumsallaşmanın bir diğer değişle devlet olgusunun var olması gerektiğini, aksi takdirde ilkel yaşamın sürdürülemeyeceğine de değinmiştir (Rousseau, 2012: s.13). Bu bağlamda Rousseau göre ideal toplum, birey özgürlüğü ve otoritenin yeniden oluşturulmasını, kurtuluşun ancak bu şekilde olduğunu vurguladığını söyleyebiliriz.

Rousseau'dan sonra 19.y.y'da yabancılaşma kavramına felsefi boyutta ilk tanımını ve anlamını kazandıran düşünür G.W.F. Hegel'dir. Hegel yabancılaşma kavramını tinsel diyalektik çerçevesinde tanımlarken L. Feuerbach bu tanımını eleştirerek yabancılaşma kavramını somut bir olguya yerleştirmiştir. 19.y.y'da Hegel'den sonra kavramın önemi ve niteliği daha da çok artmıştır. Kapitalist sistemi eleştirerek emek-insan ilişkisinde ele alan Karl Marx kavrama büyük ölçüde önem kazandırmıştır. Marx'ın kavrama katmış olduğu anlamlar çerçevesinde birçok düşünür ve sosyoloğun kavramı ele aldığını görmekteyiz. Felsefi alanda Georg Lukacs, Marx'ın yabancılaşma kavramına yapmış olduğu "meta faşizmi" tanımına odaklanmış ve bu olgu çerçevesinde araştırmalar yaparak kavramı geliştirmiştir. Herbert Marcuse ise üretim bandında yer alan kitle iletişim araçlarına odaklanmış ve "yanlış bir bilinç" geliştirdiklerini vurgulamıştır (Marcuse, 1990: s.10). I. ve II. Dünya Savaşı ve sonrasında, ekonomik, politik ve siyasi değişiklikler, toplumsal normları da etkilemiştir. Bu olguda doğrudan kavramın yeni tanımlarını ve tartışmalarını doğurmuştur. Sosyolojik alanda toplum düzenini inceleyen Max Weber, Emile Durkheim ve Georg Simmel yabancılaşma kavramına, sanayileşen ve kentleşen dünyanın problematikleriyle yaklaşmışlardır.

Modernleşme ile beraber makineleşmenin artışı, kentleşme ve teknolojinin gelişmesi, insanın insan olma değerlerinden uzaklaştığını bizlere göstermektedir. Felsefi ve sosyolojik açıdan değerlendirilen bireyin yabancılaşması, 19.y.y.'dan günümüze kadar gelmiş ve günümüz toplumlarının da yabancılaşma duygusunu yaşadığı yadsınamaz bir gerçekliktir.

### **1.1. FELSEFE'DE YABANCILAŞMA**

Literatür taraması yapıldığında yabancılaşma kavramının 18. yüzyıla dayandığını ve ilk kez felsefe dalında karşımıza çıktığını gözlemlemekteyiz. Hegel'in yabancılaşma kavramını tinsel boyutta ele almasının ardından iktisadi ve siyasi boyutta Karl

Marx'ın anlam kazandırdığını söyleyebiliriz. Tarihsel süreç içerisinde dönemin değişimiyle beraber kavram karşımıza farklı anlamlarda çıkmaktadır. Süreç içerisinde anlamın nasıl değişkenlik ve farklılık gösterdiğine gelmeden önce felsefe alanında düşünürlerin kavrama katmış olduğu değerleri incelemek yerinde olacaktır.

### 1.1.1. Hegel, Feurbach, Marx, Lukacs, Marcuse'de Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramını felsefi alanda ele alan ve kavrama anlam kazandıran düşünür Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. Hegel yabancılaşma terimini anlamca birbirine yakın olan iki farklı kelime ile kullanmıştır. Bunlardan biri *Entfremdung* (yabancılaşma), diğeri ise *Entaussering* (dışsallaşma) olarak kullanmıştır (Inwood, 1992: s.35-36). Hegel kavramı ilk kez *Tinin Görüngübilimi* adlı eserinde “Kendine Yabancılaşmış Tin” bölümünde ele alırken, kendi felsefi amacı olan Mutlak'a dayandırmıştır. Hegel'e göre “*Mutlak İdea ya da Mutlak Bilgi gerçek bilgidir. Mutlak İdea dünyanın nasıl görüldüğüyle ilgilenmez gerçeklik başka bir olgudur. Hegel'in felsefi amacı bu gerçek bilgiye ulaşmanın nasıl olacağı doğrultusundadır*” (Aktaran: Kiraz, 2011: s.59). Mutlak İdea'ya ulaşmak isteyen birey diyalektik süreç içerisine girmektedir. Bu süreçte birey başta doğada kendi kendinedir ve daha sonrasında birey nesnelere üretirken kendinden ayrı bir özne yaratır. Bu öznelere birey kendi yaratmış olsa da kendinden ayrı bir şey olarak görmektedir. Birey kendi kendine bu olguyu düşünmektedir ve bu süreçteki birey kendini tamamlamamıştır, kendi ruhunun ürünü olarak doğadan koparmış ve dışsallaşmıştır. “*Hegel yabancılaşmayı kendisinden uzaklaşmış ruh olarak tanımlamaktadır*” (Pappenheim, 2002: s.75). Birey varoluşuyla kendisini doğadan ayrı bir öz olarak kavramaktadır. Kendisini doğadan, toplumdan, nesneden dışsallaştıran öz olarak algılayan birey yabancılaşmaya mahkum hale gelmiştir. Hegel için bu dışlaşma (yabancılaşma) bireyin doğal dürtüsüdür ve birey kendi özüne dönmesi için bu diyalektik sürecin gerçekleşmesi gerektir. Tin “*doğallığın, duyusallığın, kendine yabancılığın kabuğunu kırıp bilinç ışığına çıkma, yani kendisine gelme içgüdüsüdür*” (Hegel, 1995: s.160). Hegel'e aynı zamanda yabancılaşmayı, basit bir dağılmadan ortaya çıkan, daha sonra bir birlik içinde bir araya gelen bir uzlaşma süreci olarak tanımlamıştır (Inwood, 1992: s.36). Bu birlik kavramı J.J.Rousseau'nun ilkel insanların güç birliği oluşturması ile devleti kurması aynı anlamdadır. Rousseau'nun aksine Hegel “Devlet” olgusuna olumlu anlam yükleyerek Tin'in özgürleştiğini ve kendini meydana getirdiğini savunmaktadır. Hegel “*Devlettir ki... birey Özgürlüğünü onda bulur ve yaşar... Çünkü Devlet evrensel, özsel İstencin ve öznel İstencin birliğidir*

...’’ (Aktaran: Kiraz, 2011: s.76). Hegel’in düşüncesinden yola çıkarsak devlet olmazsa insanlar kaosa sürüklenebilir. Devlet insanlar üzerinde düzen oluşturup, bireyin kendisini bilim, sanat ve uygarlık alanlarında gelişmesine yol açan bir oluşumdur diyebiliriz. Hegel’e göre Mutlak, tin’dir bütün biçimde veya bütünleşmiş olarak ele alınan varlığın ve gerçekliğin, diyalektik yapısı olarak ileri sürülmesidir. Tin, kendidevarlık (benzerlik, doğa), ayrıca kendi-için-varlık (negatiflik, antitez, insan) ve kendinde ve kendi-için- varlıktır (bütünsellik, sentez, eser, tarih, eylem). Kojeve’ ye göre özne ve nesne, idea ve varlık, doğa ve insan tek başına ele alındığı zaman birer soyutlama olarak kalmaktadır (Kojeve, 2001: s.116). Buradan yola çıkarsak Hegel’in Tin’nin yabancılaşması üzerine kurduğu kuram soyutlamadan ibarettir. Feuerbach, Hegel’in düşüncesinden yola çıkarak yabancılaşmayı ele aldığı kavramı soyut bir çerçeve yerine somut olana yoğunlaştırmıştır. L.Feuerbach’ın düşüncesine göre Hegel’in felsefesi varlık kavramı ya da soyut varlıklarla başlamaktadır. Ancak Feuerbach’ın felsefesi gerçek varlık üzerine kurulmuştur (Feuerbach, 1991: s.13).

L. Feuerbach’a göre “*Hegel’in İdea düşüncesi ya da Mutlak İdea’sının öz ideası varlık ideasını içermektedir*’’ (Feuerbach, 1991: s.14-15). Hegel’in kurmuş olduğu mantık devamlı kendini tekrarlayan ve bir sonuca varmayan süreçten oluşmaktadır. Hegel gibi Feuerbach’ta yabancılaşma kavramını dinsel boyutta incelemiştir, ancak ona göre din, insanın temel istek ve güçlerinin yansımalarından oluşmaktadır. Birey kendisindeki güçleri başka bir öze yani Tanrı’ya aktarmıştır ve bu şekilde Tanrı’ya atfedilen özellikler bireyin kendisinden uzaklaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olmaktadır (Ergil, 1978: s.95). Feuerbach’a göre “*Tanrı’nın zenginleşmesi için insanın yoksullaşması gerekmektedir ve bu durumda tanrı her şey olurken insan hiçbir şey olacaktır*’’ (Feuerbach, 2008: s. 62). Birey kendi özelliklerini ve güçlerini Tanrı’ya aktardıkları zaman kendilerini nesnelleştirmektedirler. Tanrı’ya ulaşmak için kendisini nesnelleştirme sürecine giren birey kendi özüne ve dünyasına yabancılaşmaya başlayacaktır. Karl Max’ta, Feuerbach gibi dinin insan yaratısı olduğunu savunmaktadır. Karl Marx için din; “*henüz kendine erişmemiş ya da kendini yitirmiş bulunan insanın öz bilinci ve öz duygusudur*’’(Marx, 2010: s.16-17). Bu düşünürlere göre, dinin varoluşu ve Tanrı’ya atfedilen insan özellikleri bireyin yabancılaşmasının en önemli faktörlerindedir. Karl Marx’a göre “*insan dünyanın dışında herhangi bir yere çekilmiş bir öz değildir*’’(Marx, 2010: s. 17). Din olgusu insan yaratısıdır bu yüzden insan aslında özü beşeri dünyadır, buda devleti ve toplumu barındırmaktadır bu yüzden bireyin



yabancılaşmasını yalnızca dini boyutta inceleyemeyiz. Bu yüzden Marx, Hegel'in yabancılaşma kavramını soyut felsefi bir yabancılaşma olduğunu düşünmektedir. Marx, Hegel'in ilk dönem yazılarında geliştirdiği dinsel yabancılaşmanın kökeni yerine, bireyin yabancılaşmasını, toplumsal ve politik güçler içinde aramıştır (Hyppolite, 2016: 174).

Karl Marx yabancılaşma kavramını toplumsal bir zeminde ele almış ve kapitalist sistemi eleştirerek, insanlarda ve özellikle proletaryada bir bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Marx “yabancılaşmış emek” kavramı üzerinde durarak yabancılaşmayı; nesnelleşme, şeyleşme ve meta fetişizmi olarak ele almıştır. Nesnelleşme bireyin kendi üretimi olan meta olgusuna yabancılaşması ve kişinin kendisini nesnelleştirmesiyle oluşmaktadır. Kişinin emeği ile üretilen nesne, kişinin karşısına kendisinden bağımsız yabancı bir nesne olarak çıkmaktadır buda maddeleşmiş emektir. Emek işçinin doğasının bir parçası olmaktan çıkıp yabancılaşmaktadır (Tolan, 1980: s.145). Emeğin nesnelleşmesi yabancı bir varlık ürünü olarak tanımlanabilir ve emeğin gerçekleşmesi nesnelleşmedir. Marx bu olguyu şu şekilde açıklamıştır; “*emeğin gerçekleşmesi, işçi için gerçeğin yitirilmesine, nesneleşen nesnenin yitirilmesi veya nesnesinin kölesi olarak, sahiplenme, yabancılaşma ve yoksullaşma olarak görünür*” (Marx, 2010: s.21). Emeğin gerçekleşmesi işçi için kendi öz yaşamının gerçeğinin yitirilmesine yol açmaktadır ve nesneleşme işçinin yalnızca yaşam gereksinimlerini yitirmekle kalmayıp çalışma nesnelere de uzaklaştırır. Birey sermayeye ne kadar çok şey verirse, kendisinde de o kadar az öz kalır bu olgu dinde de bu şekildedir. “İnsan tanrıya ne kadar çok şey verirse o kadar eksik kalır, işçide nesneye hayatından ne kadar verirse, hayatı o kadar nesneye ait olur” (Marx, 2018: s.76). Nesne üretiminde birey yaşamını nesnede gerçekleştirir ve bu durumda birey yaşamı kendisinin değil bir nesne uğruna harcamakta ve nesneleşmektedir. Bu yüzden nesne ne kadar büyükse insanda o kadar küçüktür. Marx insanın kendi nesnesi üzerindeki yabancılaşmasını *Yabancılaşma* adlı kitabında şu şekilde bahsetmiştir;

*‘İşçinin kendi nesnesi içinde yabancılaşması, iktisat yasalarına göre kendini şu biçimde dile getirir: İşçi ne kadar çok şey üretirse, o kadar az tüketecek nesnesi vardır; ne kadar çok değer yaratırsa, o kadar çok değerden düşer ve saygınlığının azaldığını görür; ürünü ne kadar biçimliyse, işçi o kadar biçimsizdir; nesnesi ne kadar uygarsa, işçi o kadar barbardır; iş ne kadar erkliyse, işçi o kadar*

*erksizdir; işçi ne kadar us işi olmuşsa, işçi ustan kadar yoksullaşmış ve doğanın o kadar kölesi durumuna gelmiştir” (Marx, 2018: s.77).*

Marx için emek bireyin en önemli faaliyetlerinden biridir. Bu emek aynı zamanda yaşamsal bir faaliyettir. Birey bu faaliyeti gerçekleştirirken zorundalıklarla değil kendi öz iradesi, aklı ve isteği doğrultusunda hareket etmelidir. Bu bazda çalışılan ve ortaya çıkan emeği, yabancılaşmış bir emek olarak varsayamayız. Yabancılaşmış emek, insanın kendi iradesi ve istekleri dışında var olan ve üretilen nesnelere için söylenebilir. İşçi emeği varlıklar yani zenginlik üretir ve bu varlıklar işçi için değil çalıştığı sermaye sahibi içindir, işçi ürettiği ürün kadar sermaye sahibini zenginleştirir ona kalan tek şey ise yoksulluktur. Özel sermayelerin oluşması, tikel çıkar ilişkileri ve iş bölümü bireye dayatılan onun yabancılaşmasının yanı sıra köleleşmesine de yol açmaktadır. Hayatının ve doğanın hakimiyetini kurduğunu düşünen yabancılaşmış birey aslında şeylerin kölesi haline gelmiştir. Marx emeğin yabancılaşmasını bireyin *cinsil*<sup>1</sup> yaşamına yabancılaşması olarak da değinmektedir. Cinsil hayat, insanın örgensel-olmayan doğada yaşaması ve hayvandan farklı olarak evrenselleşmesi ve bu doğrultuda doğanın evselleşmesi olgusuna dayanmaktadır (Marx, 2010: s.26). İnsan bilincinin bir bölümü doğada var olan nesnelere oluşmaktadır ve besin, barınma, giyinme vb. ürünleri insan doğadan karşılar. Doğa bir bedene bürünmemiş ancak insanın örgensel-olmayan bedenidir. Doğa insanın tüm yaşamsal faktörlerini karşılayarak, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi birbirine sıkı sıkıya bağlar. Bu yüzden insan doğanın bir parçasıdır. Bireyin yaşamsal faktörlerini üretmesi gibi hayvanlarda üretim yaparlar arı, karınca, kuş vb. gibi hayvanlar kendilerine barınaklar kurarlar. Ancak insanla hayvanın ayrıldığı nokta insan bilinçli bir varlıktır bu yüzden insana cinsil varlık diyebilmektedir. Diğer bir deyişle birey yalnızca cinsil bir varlık olduğu için bilinçli bir varlıktır diyebiliriz (Marx, 2010: s.27-28). Yabancılaşmış emek bireyin üretmiş olduğu nesneyi yabancı bir şekilde koyarken aynı zamanda bireyin cinsil yaşamına da yabancılaşmasını sağlar. “*İnsanın kendi emek ürününe, kendi yaşamsal etkinliğine, kendi cinsil varlığına yabancılaşmasının dolaysız sonucu insanın insana yabancılaşmasıdır*” (Marx, 2010: s.29). Marx’ın düşüncesinden yola çıkarak, bireyin emeğine yabancılaşması kendisine, doğasına, yaşama ve diğer insanlara yabancılaşması olduğunu

---

<sup>1</sup> O çağda felsefesinde çok kullanılan bir deyimdir. Hegel cinsi ‘somut evrensel olarak tanımlamıştır. İnsanın cinsin varlık olduğunu söylemek, insanın kendi öznel bireyselliğini, nesnel evrenseli kendinde tanıdığını ve sonlu varlık olarak kendini aştığını söylemektir. (bkz.: Karl Marx, 2010, Yabancılaşma, Çev. Der. Barışta Erdost, Ankara: Sol Yayınları, s.26)

söyleyebiliriz. Emeği ile yabancılaşan birey nesnelleşerek kendi gerçekliğinden özünden ayrılmaktadır ancak birey kendisi dışında bir nesne değildir. Bireyler kendi varoluşunun dışında toplumun, ekonomik güçlerin bir aracı değildir. Bireyi bu konumda değerlendirmek, varoluşunu hiçe saymaktır. Bu noktada da Marx'ın savunduğu gibi birey kendi bedenine de yabancılaşmaktadır. Çağdaş tüketim toplumun yaşadığı, tüketim çılgınlığı ve bunun akabinde gelişen bireyin yabancılaşmasını Marx döneminde öngörebilmiştir. Özel mülkiyet, gelişen sanayileşme insana yeni gereksinimler sunmaktadır bu gereksinimlere sahip olmak isteyen bireyler daha çok çalışmak ve emek harcamak durumundadır. Bu sistem bireye yapılan bir zorlamadır. Marx'ın bu konudaki görüşü şu şekilde olmuştur;

*“Herkes başkalarının üzerinde dışsal bir egemenlik kurup kendi bencil gereksinimlerini doyurmaya bakar. Nesnel niceliğinin artışı, insanın boyundurluğu altında olduğu dışsal güçler dünyasının genişlemesi demektir ve her yeni ürün karşılıklı dolandırıcılık ve karşılıklı soygunculuk yeni bir potansiyeli temsil eder”* (Marx, 2018: s.125).

Modern iktisadi sistemin yarattığı gereksinim para olmuştur. Para insanın tüm gereksinimlerini karşılayacak güçtür. Ancak parayı kazanmak için bir emek sarf etmek gerekmektedir. Bu emekte insanın kendisine ve öz dünyasına yabancılaştığını savunursak eğer insan para kazanmak için yabancılaşmış, köleleşmiş durumda olduğunu da varsayabiliriz. *“Para Marx’a göre insanlığın yabancılaşmış gücüdür”* (Aktaran: Ergil, 1980: s.50). Birey kendisine fayda sağlamayan kendi emeği ile mutsuzluğa giderken başkalarının mutluluğunu sağladığı noktada köleleşmiş ve meta haline geldiğini savunabiliriz. Tüm bu yabancılaştırma unsurlarıyla beraber insan yoksullaşmıştır *“kendi bilinci de ve kendi kendine etkin olan bir meta haline dönüşmüştür”* (Marx, 2018: s.93). Marx *Kapital* kitabında kapitalist toplumda değişen meta değerlerini ve bu değerlerin üzerine kurulan insan ilişkilerine değinmiştir ve yabancılaşmış emekten söz ederken son tahlilde meta fetişizmine vurgu yapmıştır. Marx’a göre insan emeği meta biçimine büründüğünde meta gizemli bir hal almaktadır. Bu metanın gizemi ise, ürünün insan emeğinin toplumsal niteliği olarak, insana nesnel bir nitelikte dayatılmasından kaynaklanmaktadır (Marx, 1986: s.87). Meta fetişizmi, üretim sürecine bağlı bir olgudur. Üretim insanların ihtiyaçları doğrultusunda yeni nesnelere çıkartırken bu duruma bireyin etkisi bulunmamaktadır. Birey çalışıp, emeğini para karşılığında satıp

ve para ile metalar alması üzerine öğretisi bulunmaktadır. Bireylerin kedisine dayatılan böyle bir sistemin farkında olmadan yaşamlarına devam etmektedirler ve bu durum insanların birbirleri arasında da şeyler arası ilişkiye sürüklemektedir. Marx;

*“Şeylerin, metaların varlığı, ve bunlara meta damgasını vuran emek ürünleri arasındaki değer ilişkisi ile bunların fiziksel özellikleri ve bu özelliklerden doğan maddi ilişkiler arasında mutlak olarak bir bağ yoktur. Burada insanlar arasındaki belirli bir toplumsal ilişki, onların gözünde, şeyler arasında düşsel bir ilişki biçimine bürünüyor”* (Marx ,1986: s.87).

Marx’ın da belirttiği gibi kapitalist sistemin doğurmuş olduğu meta üretimi ve ilişkisi insanları şeyler arası ilişkiye dönüştürüyor. Emek üretimi, meta üretimi haline dönüştüğünde ve bu üretimin birbirinden ayrılmaz bir hal almasına Marx, meta fetişizmi olarak nitelendirmiştir (Marx, 1986: s.87). Buradan çıkaracağımız sonuç insan ürünü olan metanın, kendi içerisinde insan emeğini gizlemesi ve insanın kendi emeğine karşı bir pazar piyasası oluşturması, kendinde bir varlık olması bireyin yabancılaşmasını etkileyen bir unsurdur. Marx bireyin yabancılaşmadan kurtulmasını sınıf bilincinin yükselmesinin yanı sıra kapitalizmin çöküşü ve toplumun komünist sistemde yönetilmesinde bulmuştur. Çünkü ona göre yalnızca komünizm bir tarihin sonuna eşlik edebilirdi. *“Komünizm özel mülkiyetin, insanın kendine yabancılaşmasının olumlu kaldırılışdır ve böylece insan aracılığıyla ve insan için beşeri doğanın gerçek sahiplenilmesidir”* (Aktaran: Hyppolite, 2016: s.124). Buradan yola çıkarsak Marx’a göre Kapitalizm bireyin, zorunluluklar altında çalışmasına ve yeni gereksinimler yaratarak yabancılaşmaya yol açarken, komünizm insanın doğal yaşamına dönüşünü ve yabancılaşmasının nihai çözümlenişini ifade etmektedir. Marx komünizmi tanımlarken şu sözleri de ifade etmiştir: *“Komünizm tam olarak gelişmiş bir natüralizm olarak, hümanizmadır”* (Aktaran: Hyppolite, 2016: s.124). Marx komünizmle bireylerin kendi istedikleri zamanlarda üretken faaliyetlerini gerçekleştireceğini ve bu durumu hiçbir zorunluluk altında yapılmayacağını düşünmektedir. Böylelikle komünist sistemde emek (zorunlu emek) olgusu ortadan kalkacaktır. Aynı şekilde egemen sınıfta etkisini yitirecektir (Ergil, 1980: s. 53).

Marx'dan sonra yabancılaşma kavramını kapsamlı bir şekilde ele alan Georg Lukacs, Batı Marksizmin<sup>2</sup> en önemli temsilcilerindendir. Karl Marx'ın sınıf kuramı üzerinde duran ve kavramı geliştiren Lukacs, sınıf bilinci üzerinde teoriler ortaya koymuştur. Lukacs yabancılaşma kavramına Marx'ın meta fetişizmi kavramından yola çıkmaktadır ancak meta sorununa yalnızca tikel veya ekonomi gibi bilimin merkezinde bir problem olarak değil, kapitalist sistemin tüm yaşam belirtilerinde ortaya çıkması olarak yaklaşmıştır. Çünkü Lukacs için burjuva toplumunun tüm nesnelleşme biçimlerinin ve buna denk düşen biçimlerin kökü, ancak meta ilişkisinin yapısında bulunmaktadır ve meta fetişizmi çağın yani modern kapitalizmin en büyük problemidir (Lukacs, 1998: s.157-158). Lukacs “*Tarih ve Sınıf Bilinci*” adlı eserinde Marx'ın yabancılaşma terimine denk düşen *şeyleşme* terimini kullanmıştır ve kitapta neredeyse yabancılaşma yerine şeyleşme terimini görmekteyiz. Bunun sebebi bireyin nesne ile ilişkisini yabancılaşma yerine şeyleşmenin daha genel bir kavram olduğunu düşünmesidir (Osmanoğlu, 2016: s.83). Şeyleşme, insani ilişkilerin veya faaliyetlerin insandan bağımsızlaşması ve onun hayatını meta ilişkilerine dönüşmesi olarak tanımlanmaktadır (Bottomore, 1991: s.539). Meta ilişkileri, insan ilişkilerini şeyleştirmesinin doğal erozyondur. Nesnel dünyasının büyümesi, insanların nesnelere olan bileşimi, şeyleşmenin başlıca etmenlerdendir bu etmende bireyin yok oluşuna işaret etmektedir. Şeyleşme, hem toplumun nesnel gelişimi, hem de toplumun davranışlarında kesin bir anlam kazanmaktadır. Marx'ın söz ettiği bireyin kendi faaliyetinin sonucunda çıkan ürünün karşısına yabancı bir şeymiş gibi dikilmesini Lukacs karakteristik özelliklere ayırmaktadır. Bu karakteristik durum hem nesnel hem de öznel olarak meydana gelmektedir: “*nesnel olarak (metalar ve metaların pazarındaki hareketlerinden meydana gelen dünya), öznel olarak ise (insan faaliyetlerinin insana karşı nesnelleşmesi)*” şeklindedir (Lukacs, 1998: s.161-162). Gelişen dünyada, gelişen metaların bireye kabul edilmesi gereken yasalar dayatmaktadır. Bu yasalar aslında bireyin bilinci dışında gerçekleşmektedir. Birey süreç içerisinde sistemin dayatmış olduğu güçlere karşı koyamayacağı gibi, çarkın dişlisinin bir parçası olamaya boyun eğmektedir. Kapitalist sistem kendi amaçlarına uygun faaliyetlerini yerine getirmek için kullandığı proletarya sınıfı Marx'ta nesne konumundayken Lukacs'ta yabancılaşmış olsa da özne konumun-

---

<sup>2</sup> Batı Marksizm 20.yüzyılın başlarından Orta ve Batı Avrupa'da ortaya çıkan Marksist düşünce yapısını devam ettiren felsefi ve politik bir görüştür. Batı Marksizmi içinde İtalya'da Antonio Gramsci, Orta Avrupa'da Georg Lukacs ve Karl Korsch önemli temsilcilerindendir. 1930'lu yıllarda Frankfurt Okulu bu düşünce tarzının sürdürülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. (Bottomore, 1991: s.64)

dadır. İnsan özne olarak kendi faaliyetine boyun eğmesi üzerine meta yani “şey” haline gelmiş olmaktadır. Giderek artan iş bölümü ve sanayileşme, işçinin nitel özelliklerini dışta bırakmaktadır. Bu durumda Lukacs sanayileşmenin ve bundan doğan iş bölümünün, parça işlemlere bölünmesini ve bu düzlemde de işçinin de parçalanacağını vurgulamaktadır (Lukacs, 1998: s163). Organik birliğin sağlanmaması ve işçinin parçalanmasını toplumsal boyutta baktığımızda toplumsal bilincin parçalandığını ve bütüncül bir bakış oluşturmadığını söyleyebiliriz. Toplumun sınıflara ayrılması, aradaki uçurumun açılması işçi emekçi ve köle, sermaye sahibi yönetici ve refah içinde yaşaması bu iki ayrı sınıfa bir araya getiremeyecek önemli noktalardandır. Böylece oluşan alt ve üst sınıf tabakalaşmasında bütüncül bir düşünce anlayışı oluşması ütöpik bir inanıştan öteye geçememektedir. Bu noktada Lukacs bireyin yabancılaşmasının onun tanımıyla şeyleşmeden kurtulması için teori pratik bütünlüğü sağlayan sınıf bilincine ulaşılması gerektiğini savunmuştur (Osmanoğlu, 2016: s. 83). Yabancılaşmayı modern teknolojinin insana dayatığı bir unsur olarak ortaya koyan ve kavramı kapsamlıca inceleyen Herbert Marcuse, Lukacs’ın ele aldığı parçalanmış iş bölümünü, bireyin artık kabullendiği ve yaşam içerisinde sürdürdüğü bir yabancılaşma olarak görmektedir.

Herbert Marcuse *Eros ve Uygarlık* kitabında iş bölümünün özelleşmesinin artmasıyla emeğin daha da çok artacağını ve bireyin artık bir yabancılaşma içinde çalışacağını vurgulamaktadır (Marcuse, 1998: s.51). Marx’a göre işçi, bedensel güçle üreten ve emeğin karşılığı sermaye sahibi tarafından sömürülen bir sınıftır. Marcuse, Marx’ın bu savını destekleyerek, işçiyi gelişen sermayenin kölesi haline gelmiş ve yükselmesi beklenemez bir konumda olarak değerlendirmiştir. Marcuse’ye göre makineleşme bütününde, devamlı ve yarı-devamlı tepkilerle, insan emeğinin yarısını veya tümünü kapsayan, yaşam boyu uğraş, tüketici, ahmaklaştırıcı bir köleliktir. Bu durumda da giderek artan tüketim ve işçinin makineye bağlılığının artması, işçinin birbiri arasında soyutlanmasını mümkün hale getirmektedir (Marcuse, 1990: s.22). Emeğin artması ile beraber artık yabancılaşma, emek içerisinde gerçekleşmesinden çıkmış, yaşamın birer parçası haline gelmiştir ve meta insandan bağımsızlaşarak yeni bir güç ve biçim kazanmıştır (Marcuse, 1998: s.87). Sanayileşme bireyin hayatını kolaylaştıracak bir olgu olarak tasarlanmışken, gelişen sistemlerle rekabet ortamını da artmıştır. Bununla beraber bireyin varlığı bir hiçlik haline gelmiştir. Rekabet ortamı daha fazla meta daha fazla pazar oluşturmuştur ve bireyler meta uğruna yaşamaya, daha fazla tüketmeye ve bununla paralel olarak daha fazla üretmeye başlamıştır. Bu çerçevede baktığımız za-

man insan hayatının öznelliğin, isteklerin ve arzuların bir meta haline dönüşmesi kaçınılmaz bir sonuç olmuştur. İleri sanayi toplumunda üretilen ürünler bireyin gereksinimleri dışında ürünlerdir. Örneğin insanlara farklı modeller ve özelliklerde sunulan bir mutfak robotu, her yeni özelliğin üzerine yeni bir fiyatlandırma getirmektedir. Bu nesnelerin çeşitliği bireyin gereksinimlerini aşmış durumdadır. Bu sistem kapitalizmin getirmiş olduğu bir tür zincirdir, buda bireyleri tüketim çılgınlığına iten durumdur. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan ürünler artık bireyi ele geçirmiş ve birer öğreti oluşturmuş durumdadır. Kitle iletişim araçları ile tüketim çılgınlığına kapılan birey tamamıyla sömürülen ve dış dünya ile ilişkisi kesilen birer robot haline gelmiştir (Tolan, 1980: s.161). Bireyler, kendilerine dayatılan varoluşlarla özdeşleştiğinde ve kendi doyumlarını o varoluşta keşfettiklerinde yabancılaşmanın tamda bu noktada başladığını savunan Marcuse aynı zamanda bireye dayatılan ürünlerle özdeşleşmemesini ‘yanlış bilinç’ oluşturduğunu ve bireyin yaşamsal yolu olan yanlış bilincin ‘tek boyutlu düşünce ve davranış’ kalıbı doğurduğunu vurgulamıştır (Marcuse, 1990: s. 10-11). Yabancılaşma’ yı tüketim toplumu ekseninde inceleyen Erich Fromm ‘*modern endüstri toplumunda bireyin ‘kör ekonomik güçlerin’ objesi haline geldiğini savunmaktadır. Yabancılaşma, yalnızca işçi için geçerli bir olgu değildir artık herkes yabancılaşmış durumdadır*’ (Fromm, 1989: s. 72). Fromm’da tüketim ürünlerini hayatının merkezine koyan birey, yabancılaşmış ve hayatını yoksullaştırmıştır. ‘*Yabancılaşan insan pasif, boş, korkak ve izole edilmiş şekilde hayatını sürdürmektedir*’ (Aktaran: Osmanoğlu, 2016: s.85). Tüketim pazarı, bireye aslında ihtiyacı olmayan nesnelere üreterek suni bir ihtiyaç algısı yaratmıştır. İnsanın barınma, yeme-içme, giyinme gibi ihtiyaçları dışında nesnelere üretilmiştir. Fromm’a göre kültürel bakımdan gelişen insan, sanat beğeniye oluşan nesnelere edindikçe daha fazla tüketme açlığına doğru ilerleyecektir (Fromm, 1990: s.148). Devamlı olarak tüketim içerisinde olan birey gerçek gereksinimlerle herhangi bir bağ kalmamıştır. Bireye daha mutlu ve doyumsuz bir yaşamı sunan tüketim, yalnızca bir amaç haline gelmiştir. Bu amaç doğrultusunda ilerleyen birey, orantılı olarak daha fazla bağımlı, çalışma hayatına tutsak ve yabancılaşmış olacaktır (Fromm, 1990: s.148-149). Bireyin sözle özgürleşmesine değinen Fromm, bu özgürlüğü tamamen bir yanılsama olarak görmektedir. İnsanların suni ihtiyaçlarını gidermeleri için birçok seçenek sunulmaktadır. Bu seçenekler arasında seçim yapma hakkı insanlara aittir. Bu hak insanın özgür iradesine bırakılmış gibi gözükse de aldatmacadır. Fromm insana kendi öz iradesi dışında dayatılan ürünler arasında seçim yapmasını, bu

seçimi de bilinçli olarak kendisinin yaptığına inandırılmasını trajik bir durum olarak değerlendirmiştir (Aktaran: Osmanoğlu, 2016: s.85).

Son tahlilde Marcuse'nin yabancılaşmayı Fromm ile aynı düşüncelerle tüketim ve tüketim toplumu ekseninde incelediğini ve yabancılaşmadan kurtulmanın yolunu Marx ve Lukacs'taki gibi işçinin sınıf bilincinde aramadığını gözlemlemekteyiz. Önceden de bahsettiğimiz gibi işçi artık köleleşmiş, kendinden ve ötekenden soyutlanmış haldedir. Marcuse yabancılaşmanın ve ileri sanayileşmiş toplumun sorunlarının aşılmasında, işçi sınıfının rolünden daha çok etnik azınlıkların, öğrencilerin, toplumun dış kesimleri olarak görünen marjinal kesimin önemli rol oynadığını vurgulamıştır (Tolan, 1980: s.159).

## **1.2. SOSYOLOJİ'DE YABANCILAŞMA**

Marx'ı takip eden ileriki kuşaklarda yabancılaşma kavramını, 19.y.y sonları ve 20.y.y başlarında yeni bir bilim dalı olarak kabul edilen sosyoloji alanında görmekteyiz. Sosyoloji, insan, toplum ve insan ilişkileri üzerinde yoğunlaşan aynı zamanda kültürel etkileşimi de inceleyen bir bilim dalıdır. Tezin ana konusu olan Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann eserlerinde yabancılaşmanın toplumsal ve bireysel sorunlarını plastik bağlamda yansımaları ortaya koymak için kavramı sosyoloji alanında da incelemek destekleyici bir unsur olarak görülmüştür. Bu bağlamda sosyoloji dalının kurucuları olarak bilinen Max Weber, Emile Durkheim ve Georg Simmel'in Marksist düşünce yapısından yola çıkarak yabancılaşmayı modern sosyolojide nasıl ele aldıklarını incelemek yerinde olacaktır.

### **1.2.1. Weber, Durkheim, Simmel'de Yabancılaşma**

Yabancılaşma kavramını sosyoloji alanında inceleyen Max Weber, Emile Durkheim ve Georg Simmel, sanayi, şehir toplulukları, bürokrasi, rasyonelleşme, yabancılaşma ve toplumsal dönüşümlerin bireyde ve toplumda oluşan gerginlikleri irdelemişlerdir. Karl Marx'ın bireyin yabancılaşmasını iktisadi sisteme oturtarak sosyolojik bir çerçevede incelemesi, sosyolojik incelemelerde önemli bir temel oluşturmuştur.

Kapitalist sistem Marx'ta gördüğümüz gibi sosyoloji alanının önemli temsilcilerinden biri olan Max Weber' de de bireyi ve toplumun genelini etkileyen, yabancılaştıran bir sistemdir. Marx'ın bireyin yabancılaşmasındaki etmenleri Weber, kapita-



list ve bürokrasi yöntemleri ile oluşturulmuş “demir kafes” içine hapsedilmiş dünyanın rasyonelleşmesi olarak tanımlamıştır (Swingewood, 1998: s.9). Weber bürokrasiyi kapitalizmin modern dönüşümü olarak görmüştür ve genel olarak yabancılaşmayı bürokrasi ilişkileri içerisinde değerlendirmiştir. Weber’e göre bürokrasi formel akılçılığın göstergesidir. Bürokraside formel akılçılık yoluyla insan üzerinde otorite kurmak en mantıklı yollardan biridir. Yeni koyulan kurallar, üst-alt ilişkisi, işçilerin kategorileşmesi, bireyleri bazı sınırlar içerisine koymaktadır. Bu bağlamda oluşturulan sınırlandırmaları Weber büyük bir demir kafes oluşturma yöneliminin doğurduğu bir olgu olarak ifade etmiştir (Ritzer, 2000: s.91). Aydınlanmanın olumlu bir sonucu gibi gözüken makineleşme bireye sunulan bir özgürlük gibi gözükebilir ancak diğer bir açıdan bakıldığında zaman, sınırlanmış ve kısıtlanmış bireyi doğurmaktadır. Birey emeğiyle üretilen nesnelere, birey karşısında büyük bir güç kazandığını önceden bahsetmiştik. Birey süreç içerisinde, öznellikte kurucu rol oynamayan, tarihsel evrim geçiren pasif nesnelere halinde ilerlemektedirler (Swingewood, 1998: s.174). Nesnelere dünyasında tüketim insanı haline gelen birey, yaşam standartlarını korumak, geçinmek ve üretilen nesnelere alma arzusunda olduğu için çalışma gereksinimi içindedir. Weber’e göre çağdaş kapitalist toplumda işçinin çalışma gerekliliğini: yapılan işin ne olduğuyla ya da işçinin özel yetenekleriyle ilgilenmeyen, kapitalist bir gerekliliktir. Bu düşünce tarzı da kapitalist toplum kültürünün ahlakını gösteren bir özelliktir. Weber kapitalist ekonomik düzeni, bireyin içinde yaşaması gereken, ona barınak sağlayan uçsuz bucaksız bir evren olarak tanımlamıştır. Aynı zamanda bireyleri nesnelere arası alışverişte oldukları sürece belirlenen sistem kurallarına uyma zorunluluğu içerisinde yaşayacaklarını ifade etmiştir (Weber, 1999: s.47). Weber’inde söylemiş olduğu gibi kapitalist ilişkiler içerisinde doğan birey kaçınılmaz bir şekilde sisteme ayak uydurmak zorundadır aksi takdirde sistemin dışında kalır. Weber bu şekilde oluşmuş ve artık bir kültür haline gelmiş sistemin içine doğan birey için çok umutlu değildir. Bu bağlamda da *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu* kitabında bu kültür içine doğan son insan için “*ruh yoksunu uzmanlık insanları, yürek yoksunu zevk insanları, bu hiçbirer kendi kendilerine hiç ulaşamamış insanlık düzeyine tırmandıklarını hayal etmektedir*” şeklinde eleştiride bulunmuştur (Weber, 1999: s.156).

Sosyolojinin önemli kurucularından biri olan Emile Durkheim ise yabancılaşma kavramına denk düşen *anomi*<sup>3</sup> kavramını ortaya koymuştur. Durkheim yabancılaşma kavramına bir tanım getirmemiştir ancak onun yapmış olduğu *anomi* tanımı, yabancılaşma kavramına yakınlık göstermektedir. Bu bağlamda Durkheim'in ortaya koymuş olduğu kavram ve eleştiriler de yabancılaşma kavramı tanımları içerisinde yer almaktadır. Çağdaş sosyolojide kavramın tanımında önemli bir yeri olan Durkheim, Marx'ta olduğu gibi yabancılaşma unsurlarını doğuran sorunları eleştirip ve bu doğrultuda yeni bir düzen kurmayı amaçlamamıştır. Aksine sorunların çözümlenmesi ve hayat akışının sürdürülmesini amaçlamıştır (Tolan, 1980: s.175). Durkheim iş bölümü bağlamında toplumu mekanik ve organik dayanışma olarak iki ana kategoriye bölerek incelemiştir. Mekanik dayanışma üzerine kurulu toplumların temel özellikleri, bireylerin arasındaki benzerlikler çok fazla olması, farklılıkların ise yok denecek kadar az olmasıdır. Bu toplumlardaki bireyler dini inanışları ve kültür değerleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Organik dayanışma üzerine kurulu toplumlarda ise bireyler düşünce ve birlik anlayışında farklılıklar ve farklı iş bölümlerine sahip bireyler mevcuttur. Mekanik dayanışmada bir ideoloji birliği hakimken, organik dayanışmada ideolojik olarak farklı ancak iş bölümünde birbirlerini tamamlayan, bütünleşen bir yapı söz konusudur (Aktaran: Tolan, 1980: s.11). Mekanik dayanışma toplumlarında benzerliklerin aynı olması bireyleri birbirlerine daha yakın kılmaktadır, organik dayanışma toplumlarında ise bu yakınlık gözükmemektedir. Bireylerin birbirleri ile olan ilişkisi ya da Durkheim'in bahsettiği gibi bütünleşmesi iş bölümünün birbirleri ile olan mecburi ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Durkheim'e göre organik dayanışmadaki bütünleşmede toplum, kolektif bilincini yitirmekte ve bunun sonucu olarak da *anomi* durumu meydana gelmektedir (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008: s.122). Durkheim iş bölümünün oluşturduğu *anomi*yi üç farklı örnekle göstermektedir. Birincisi sanayi ve ticari bunalımlar ve iflaslar; bu bunalım ve iflaslar organik dayanışma toplumunda bazı noktaların birbiri ile uyumlamasından kaynaklanmaktadır. İkincisi emek-sermaye arasındaki karşıtlık; az gelişmiş sanayi bölgelerinde çalışan ve sermaye sahibi arasındaki uyumsuzluk. Üçüncüsü ise parçalanmış toplumun artık bütünlük sağlayamayacağı yönündedir (Tolan, 1980: s.28). Sanayinin gelişmesiyle beraber alt-üst sınıfların oluşması ve kendi sınıfından kurtulup bir üst seviyeye çıkmak isteyen birey devamlı bir hırs içerisine girecektir. Durkheim kapitalist sistemde devamlı var olan

---

<sup>3</sup> Bir toplumun normlarının etkisizleşmesi, çöküntü, karışıklık ya da çatışma olması durumunu gösteren bir terimdir. Klasik Yunan metinlerinde sık sık rastlanmakta olan *anomia* terimi, "yasadışı" anlamıyla ilişkilendirilir. (Marshall, 1999: s.32)

işçinin yükselme hırsını açgözlülük duygusuyla kışkırtılmış durdurulamaz bir hal aldığı bu olgununda anomi durumunu oldukça yoğunlaştırdığını vurgulamaktadır (Swingewood, 1998: s.145-146). Günümüz toplumunda da görebileceğimiz tüketim arzusu uzun yıllardır toplumlara hakim olan bir durumdur. Üretim fazlalığı gereksiz tüketime ve gereksiz arzu sistemi doğurmaktadır. Fromm'un değinmiş olduğu gereksiz nesnelere ışığında doyumsuzlaşan birey, Durkheim'de acı çeken birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Durkheim *İntihar* adlı eserinde bireyin ihtiyacından fazla nesneyi arzulamasını yoksunluğa yol açan bir unsur olarak tanımlamıştır.

*“Birey gereksinimleri onun sağlayabileceğinden fazlasına yöneliyorsa ya da tamamen farklı bir şey istiyorsa, devamlı olarak kendini olumsuz bir durumda bulacaktır ve işlevlerini acı çekerek yerine getirecektir”* (Durkheim, 2013: s. 248).

Kapitalist sistemin yaratmış olduğu doyumsuzluk ve daha fazlasına sahip olma arzusu bireyi psikolojik bir bunalıma sürüklemektedir. Durkheim bu sınırsız arzuların baskılanması gerektiğini düşünmektedir. Aksi takdirde toplumda düzensizlik veya anomi durumu daha fazla yükselecektir (Durkheim, 2013: s. 257). Toplum yaşamının büyük bir parçası haline gelen ticaret ve sanayi dünyası Durkheim'e göre devamlı süregelen ve değişemeyecek bir durumdur ve toplum artık bunalım ve anomi halindeki yaşamı normal olarak karşılamaktadır (Durkheim, 2013: s.258-260). Bireyin yabancılaşmadan kurtulması için umutlu olmayan Georg Simmel ise yabancılaşmayı, toplumsallaşma ve kentleşme gibi olgular içerisinde tanımlamıştır.

Georg Simmel'in toplum tanımı diğer sosyologlara göre farklılık göstermektedir. Ona göre toplum diye bir şey yoktur toplumsallaşma vardır. Simmel *“Bireysellik ve Kültür”* adlı eserinde

*“Bir insan topluluğunu, insanların her biri, nesnel ya da öznel olarak teşvik edilen yaşam içerisinde oldukları için toplum olmuşlardır. Onlar ancak birbirleri ile dolaylı ya da dolaysız bir biçimde etkileşimde olduklarında toplum haline gelmektedir”* şeklinde tanımlamıştır (Simmel, 2009: s.48)

Ayrıca Simmel toplumu, toplumsallaşma prensibini somutlaştıran bireylerin karmaşık ilişkileri, etkileşimler ağı olarak da tanımlamıştır (Swingewood, 1998: s.165). Bireyin, toplumda organize edilmiş ilişkilerden etkilenmesinin yanı sıra kültürel ürün-

lerden etkilenmesi üzerinde de duran Simmel, kültürel ürünleri iki ayrı kategoride tanımlamıştır. Bu kategoriler bireysel kültür ve nesnel kültürdür. Nesnel kültür, sanat, bilim, felsefe ve birey üretimi olan nesnelere içermektedir. Bireysel kültür ise eylemi gerçekleştirenin, nesnel kültürün bileşenlerini üretme ve özümleme kapasitesidir. Bireysel kültürü ideal anlamda nesnel kültür aracılığıyla şekillenir ve nesnel kültürü şekillendirir. Simmel'e göre problem nesnel kültürün öznel bir bağımsız güç kazanmasıyla başlamaktadır. Bu olguda eylemi yapan ve kültür ürünleri arasında çelişki yaratmaktadır (Aktaran: Ritzer, 2013: s.271). Simmel'in bahsetmiş olduğu bu çelişki bireyin yabancılaşmasının başlıca etmenlerindedir. Marx'ın kapitalist sistemin doğurduğu ekonomik ve sosyal problemler Simmel'e göre büyük bir trajedinin küçük bir bölümünü yansıtmaktadır. Marx'ın nesnel dünyanın güç kaybetmesi ve yabancılaşmanın sona ermesi için sosyal devlet formu inancı Simmel'e göre bir aldatmacadır. Simmel ortaya çıkan problemlerin, insan hayatına yerleşmiş ontolojik bir sorun olduğunu ve sosyalist devlet yapısının durumu daha karmaşık hale getireceğini ileri sürmektedir (Simmel, 2014: s. 12). Modern toplumların yaratmış olduğu metropol hayatı, bireyin yabancılaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Simmel bireyin yabancılaşmasından söz ederken metropol hayatının getirilerinden biri olan para olgusuna da değinmiştir. Metropol hayatı Simmel'e göre "para" ekonomisinin hakimiyetini sürdürdüğü bir alandır ve para insan ilişkileri üzerindeki etkisiyle rasyonelliğe yol açmaktadır (Ritzer, 2013: s.280). Bu düşünce tarzı dönemdaşı olan Weber'in modern toplumunun "demir kafes" yaklaşımına yakınlık göstermektedir. Para ekonomisindeki işleyişler insanları geniş çaplı bir mübadele içerisine sokar buda dünyanın daha fazla şeyleşmesini ve bireyin yabancılaşmasını sağlamaktadır. Simmel "*Paranın Felsefesi*" kitabında parayı "*her şeyi formsuzluğa, renksizliğe, salt nicel duygulara indirgeyen, bireyselliğin, estetiğin ve düşüncenin düşmanı*" şeklinde tanımlamıştır (Simmel, 2014: s.13). Metropol hayatının para ile rasyonelleşmesi, bireyin duygu durumunu derinden etkilemektedir. "*Paranın griliği, metropol insanının ruhunun griliğidir*" (Simmel, 2014: s.13). Simmel'in para olgusuna yapmış olduğu tanımlardan yola çıkarak paranın birey üzerinde kazanmış olduğu egemenlik sonucu bireyin somut ilişkiler içerisine girdiğini ve bununla beraber duygusuzlaştığını söyleyebiliriz. Ağır makineleşmenin getirmiş olduğu savaşlar ve büyük katliamların yanı sıra toplum neden ve niçin var olduğunu bilmediği kaotik bir varoluş içerisindedir. Günümüzde birey;

*‘‘Fabrikalarda düpedüz bir üretim aracı olarak işe koşulan; savaşta tam bir yıkım ve öldürme aracına dönüştürülen; bambaşka bir alan olan sanatta ise, burjuva kişiliğinin konvansiyonel sanat olanaklarıyla doyumlayamadığı kendi özel yaşamındaki estetik uyarımların neden olduğu arzulara doyum sağlama aracına dönüştürülen modern dönemin modern teknolojisidir’’* (Benjamin, 1995: s.87-88).

Sürü halinde kapitalist çarkın içerisinde kendisine de yer bulan birey, psikolojik olarak stres, anksiyete, umut, korku gibi duygular içerisinde hapsolmuş durumdadır. Bu gibi psikolojik olgular, çoğu bireylerin öz benliklerinin yabancılaşmasından kaynaklanmaktadır. Sistemin bireylere dayatmış olduğu yaşam, bireyin yabancılaşmasının en korkunç sonucu haline gelmiştir.

Sonuç olarak Sanayi Devrimi’nden günümüze kadar artarak devam eden kapitalist sistem, doğrudan bireyin yabancılaşmasını arttırmıştır. Batılı toplumlar daha rahat bir hayata sahip olurken, aslında kurulan bu rahatlığın tutsağında olmuşlardır. Rousseau ile dolaylı anlatımlar ile bahsedilen yabancılaşma kavramı, Hegel’in ele almasıyla kavram olgusallık kazanmıştır. Kavram Marx’ın ele alması ile daha da derin bir anlam kazanarak sosyoloji bölümünde var olmasıyla genişlemiştir. Post Marxist düşünce yapısı ile Weber, Durkheim ve Simmel’in kavrama yapmış olduğu katkılar, modern toplumların çözümlenmesi için oldukça önemli yer tutmaktadır. Toplumsal normların değiştiği ve buna bağlı olarak değişen düşünce yapısı, felsefe ve sosyoloji dalını etkilemiş olduğu gibi, bununla beraber sanat alanını da etkilenmiştir. 19. Yüzyıldan başlayarak sanat, toplumda yabancılaşmış bireyi, toplumun kaotik durumunu farklı biçimler ve teknikler ile ele almıştır.

### **1.3. YABANCILAŞMA’NIN 19. ve 20. YÜZYIL’DA SANAT ALANINDAKİ ETKİSİNE GENEL BAKIŞ**

Sanayinin gelişmesi, kentleşme, yeni ulaşım yolları ve kitle iletişim araçlarının da hızlıca gelişmesine yol açmıştır. Bu gibi gelişmeler yabancılaşma gibi psikolojik bazı problematikleride beraberinde getirmiştir. Felsefe ve sosyoloji dallarının yabancılaşma kavramını ekonomik ve sosyolojik unsurlar çerçevesinde ele almaları, kavrama derin bir olgusallık kazandırmıştır. Modernizm ile beraber hayatın her yerinde

hissedilen ve bireyin doğasına yerleşen yabancılaşma unsuru felsefe ve sosyoloji dallarının yanı sıra sanat alanında da etkileri görülmüştür. Dönemsel olarak ifade biçimleri farklılık gösterse de, yabancılaşma kavramı 19. y.y.'dan itibaren sanatçılar tarafından ele alınmıştır.

Sanayinin gelişmesi, toplumun tam anlamıyla inanç ve olaylara olan bakış açısını etkilediği gibi 19. yüzyılın sanat anlayışını da etkilemiştir. Kapitalizm, kentlerin ve insan iletişimini doğrudan geliştirmiştir. Kitle iletişim araçları ile gelişen bu iletişim, günümüz toplumunda da gözlemleyebileceğimiz gibi yapay bir iletişime yol açmaktadır. Gelişen teknoloji ile beraber insan yaşamının her alanına dahil olan cihazlar, bireyin günlük yaşamını önemli ölçüde etkilemektedir. Meta üretiminin artması, ekonomik güçlerin değişkenliği, bireyin doyumsuz meta isteği, doğrudan bireylerin ilişkilerini dolaylı hale getirmektedir. Modernleşen birey, hayatını kolaylaştıracak metalar üretirken, aynı zamanda kendisini daha da çok sınırlandırmış ve kendi doğasını yabancılaştırmıştır. Nesnel egemenliğinde yabancılaşan birey, gittikçe hiçliğe doğru sürüklenmektedir. Fischer,'e göre (2018: s. 66) “*böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçıda meta üreticisi olmuştur*”. Karl Marx'ın “*Kapital*” eserinde endüstrinin birey üzerinde yarattığı problemleri ele alması, bu problemlerin sorgulanmasına yol açmıştır. Birey değerinin yitirilişi, kültür bilincinin yok oluşu, makineleşme ve hız 19. yüzyılın sanat anlayışını etkileyen önemli temalar haline gelmiştir. 19. yüzyılda modern çağın tüm karmaşasını yansıtmayı amaçlayan sanatçılar yeni ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Çünkü yeni çağın toplumunun tüm değer yargıları ve olaylara olan bakış açısı değişmiştir. Bu bağlamda da Brecht'in söz ettiği gibi gerçeklik değiştikçe onu ifade edecek biçimlerde değişecektir (Antmen, 2008: s.18).

Öncelikle 14.yüzyılda Dante'nin yazmış olduğu “*İlahi Komedy*” eseri yozlaşmış toplumun karanlık eylemlerini ve yabancılaşmış insanı vurgulayan önemli eserlerdendir (Ecevit, 1998: s.45). 14. yüzyılda yazılmış olan bu eser aslında isminde barındırdığı gibi bir komedyayı içermemektedir. Alegorik anlatım diline sahip olan İlahi Komedy, bireyin, ölüm sonrası seyahatini simgeleyen Cehennem, Araf ve Cennet üçlemesinden oluşmaktadır. Hristiyanlığın egemen olduğu yönetim biçiminde yazılan bu eser, dönemin insanının din ve ahlak gibi olgulara nasıl yabancılaştığını betimlemektedir. 17. yüzyıla gelindiğinde Nietzsche'nin tüm değerlerin yitirildiği dünyada “Tanrı öldü, onu biz öldürdük” söylemiyle karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche, Şen Bilin adlı eserinde Deli bir adamın hikayesinde Tanrı'nın ölümünü şu şekilde aktarmıştır;

“Adam pazar yerinde haykırarak koşuyordu ‘Tanrıyı arıyorum! Tanrıyı arıyorum!’ Kibirli kalabalık Tanrı’nın nereye gitmiş olabileceğini düşündüğünü sorunca- kaçtı mı belkide göç etmiştir? - Deli gözlerini onlara diker; ‘Tanrı nereye gider ki?’ diye bağırır. ‘İşte söylüyorum: O’nu öldürdük, sen ve ben. Hepimiz onun katiliyiz!’ ” (Aktaran: Büyük, 2013: s.6).

Nietzsche’nin Deli karakteri ile Tanrı öldü söyleminde nihilist bir düşünce alt yapısı vardır. 17. yüzyılda Tanrı öldü söylemi insanların, makineleşmeyle beraber dini ve ahlaki inançları yitirdiğini, sekülerleştiğini nitelemektedir. Bu bağlamda da dönemin toplumunun ve bireyinin nihilist duygusuna kapıldığını söylemek mümkündür. Nietzsche Tanrı’yı öldürerek tüm değerlerin yitirdiğine ve bu durumdan kurtuluşun insan üst- insanın yaratılmasıyla oluşacağını söylemektedir. Üst- insan ile toplumda yeni ahlaki değerler ve inanlar gelişecektir bu şekilde de insanlık nihilist duygusundan kurtulacaktır (Dürre, 2017: s.20-31). Nietzsche’nin Tanrı’nın yokluğu savı varoluşçuluk felsefi düşüncesinin temellerinden birini oluşturmaktadır.

20. yüzyılda birey, teknoloji ile son derece uyumlu hale gelmiştir. Teknoloji, insanı, kendi gerçekliğinden uzak yapay bir dünya yaratmıştır. Bu bağlamda maddeleşen birey, kenara itilmiş, ruh bütünlüğü bozulmuş, umutsuz ve korkmuştur. Modernizmin doğurduğu bireyin yabancılaşması, 20.yüzyıl edebiyatında modern insanın ana sorunu olarak irdelenmiştir. Modern edebiyatta, yeni estetik anlayışına sahip Franz Kafka, Elias Canetti, Albert Camus ve Jean- Paul Sartre yabancılaşma kavramını ele alan önemli yazarlardandır.

Franz Kafka eserlerinde bireyin yabancılaşmasını, ürkütücü, dehşet verici unsurlarla yansıtmaktadır. Kafka “*Dava*” ve “*Şato*” isimli romanlarında oluşturduğu karakterler tamamıyla kişilikten yoksun ve birer maskeye indirgenmiş haldedir. Romanlardaki karakterlerin isimlerinin var olmaması bunun yerine alfabeden bir harf seçilerek hitap edilmesi, karakterlere kimlik kaybı oluşturmaktadır. Aynı zamanda sanatçının bu seçimi bireyin, isimsizliğini yani hiçliğini yansıtan bir durumdur (Pappenheim, 2002: s.25). Kafka’nın *Dava* (1925), *Şato* (1926), *Dönüşüm* (1915) gibi eserlerin yazıldığı tarihleri göz önünde bulundurursak, eserlerin Almanya’nın toplumsal sorunlarla boğuştuğu, savaşların yaşandığı, kapitalizmin ve burjuvanın yükselişe geçtiği döneme denk geldiğini görebiliriz. Bu sebeple Kafka’nın romanlarında karamsarlığı ve metamorfozu yansıtmaları döneminin karamsarlığıyla ilişkilidir. Kafka kapitalizmi “*içten*

*dışa, dıştan içe, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya bağımlılıklardan oluşan bir sistemdir. Herşey bağımlıdır kapitalizmde, her şey zincire vurulmuştur*” şeklinde tanımlamıştır (Aktaran: Çiçek, 2015: s.145). Döneminin sorunlarını iyi bir şekilde gözlemleyen Kafka 1915 yılında yazdığı “*Dönüşüm*” romanı ile bireyin yabancılaşmasını metaforik imgeleri kullanarak yansıtmaktadır. Eserde yabancılaşmış birey, her gün çalışıp, ailesinin geçimini sağlayan Gregor Samsa karakterinin bir sabah uyandığında böceğe dönüşmesiyle betimlenmektedir (Kafka, 2016: s.33). Ailesinin tüm yükünü omuzlarına alan Samsa karakteri geçimleri için istemeyerek de olsa çalışmak durumundadır. Samsa bir sabah yatağında kendini işe gidemeyecek kadar yorgun hissetmektedir ve yataktan çıkmaya çalışırken bir böceğe dönüştüğünü fark etmektedir. Samsa’ nın böceğe dönüşme hikayesi tamamıyla kapitalist sistemde bireyin yabancılaşmasını somut göstergesidir. Samsa karakteri, yalnızca topluma yabancılaşan bireyin değil aynı zamanda bireyin kendine olan yabancılaşmasının da iyi bir örneğidir. Romanın sonlarına doğru Samsa’ nın ailesinin geçimini sağlayamadığı gibi onlara yük olmasını ve ailesinin ondan kurtulmak istemesinden bahsetmektedir. Sanatçı burada, aile ve etik değerleri gibi olguların yitirildiğini trajik bir şekilde yansıtmıştır. *Dönüşüm* eseri modern bireyin yabancılaşmasını, trajik ve çarpıcı bir şekilde dışa vurmaktadır. Bu bağlamda da eser 20.yüzyılın bireyini somut bir şekilde betimleyen önemli edebi eserler arasına girmektedir.

Elias Cannetti’nin “*Körleşme*” eseri bireyin, yabancılaşmasını ve kendi özüne çekilerek bireyselleşmesini konu alan önemli edebi eserlerdendir. *Körleşme* Alman edebiyatının politik karmaşasının içerisinde yok olmaya yaklaşan bir dönemde yazılmıştır. İnsanlığın gerçeklikten nasıl koptuğunu ve gerçeklik kargaşasında nasıl körleştiğini anlatan bir eserdir (Cannetti, 2005: s.12). Eser insanlardan uzakta dünya yaratmaya çalışan Sinolog Prof. Kien’in kendi için hazırladığı devasa bir kütüphanedeki yaşamını anlatmaktadır. Prof. Kien egoist bakış açısıyla insanlardan kendisini üstün görmektedir. Bu yüzden kendisini insanlardan soyutlamak için kitaplardan oluşan bir kale oluşturur. Duygularından arınmış olan Kien sadece kendisi için yaşamaktadır. Bu durumda Cannetti’nin kitabına verdiği isim gibi körleşmeye yol açmaktadır. *Körleşme*, maddi çıkar ilişkileri içerisinde olan insanın, tek tipleşmesini yansıtan önemli eserlerdendir.



Jean-Paul Sartre varoluşçuluk felsefi görüşünün gelişmesine ön ayak olan önemli düşünür ve edebi yazarlardandır. Varoluşçuluk 19.yüzyıl ortalarında Kierkegaard'ın ortaya koyduğu felsefi görüş olarak bilinir. Ancak varoluşçuluk 20. yüzyılda Sartre ve Camus'un görüşleri ve eserleri ile derin bir anlam kazanmıştır. Sartre “*Varoluşçuluk*” adlı eserinde varlığın özden önce geldiğini vurgulamaktadır. Sartre’a göre ilk önce insan vardır; yani insan öncelikle dünyaya gelir, varoluş, sonra kendini tanımlayıp özünü meydana getirir (Sartre, 1985: s.63). Varlık özden önce gelir söylemi, Sartre’ın tanrıtanımaz fikriyle ilişkilendirilmektedir. Sartre’a göre “*Tanrı yoksa, varoluşu özden önce gelen bir varlık vardır. Buda insandır*” (Sartre, 1985: s.63). Buradan da anlayacağımız gibi Sartre için Tanrı var olsun ya da olmasın, insan vardır ve o özden önce gelmektedir. İnsan önceden tanımlanmaz ya da belirlenmez, insan sonradan kendi seçimleri ve öğretileri ile kendisini var eder. İnsan kendi başına dünyaya bırakılmıştır. Hiçbir dayanağı ve desteği yoktur. O halde insan özgürdür diyen Sartre bireyin özgürlüğünü varoluşuyla kazandığını ve bundan sorumlu olduğunu da vurgulamaktadır. İnsan bir kez var oldu mu, dünyaya atıldı mı artık tüm yaptıklarıyla özgür ve sorumludur (Sartre, 1985: s. 71-72). Özgürlük varoluşla gelen bir zorunluluktur. İnsan doğuştan gelen özgürlükle kendini var etme serüvenine girmektedir ve bu serüvende derin bir sorumluluğa sahiptir. Sartre’a göre birey varoluşsal serüveninde, varlığın saçmalığını ya da anlamsızlığını keşfetmesi ile bir bulantı duymaktadır. Bulantı, insanın varlık içerisinde duyduğu manasızlığın ona kaygı ve sıkıntı yaratması olarak tanımlanabilir (Aktaran: Çelebi, 2014: s. 71). Sartre’ın varoluş ve birey üzerindeki düşüncelerinden yola çıkarsak, modern insanın, kendi özüne ait olmayan nesnelere onu çevrelemesi ile varoluşsal bir sorgulama sürecine itildiğini söyleyebiliriz. Bunun sonucu olarak da birey ontolojik bir problem olarak kendinden uzaklaşmış, manasız bir varlık olarak hissetmiş ve yabancılaşmış durumdadır. Sartre, insanın bireyselleşme ve kendi özüne kavuşma sürecini “*Bulantı*” eserinde paylaşmıştır. Roman, ana karakteri olan Roquentin’in her zaman var olan nesnelere anlam veremediği bir şekilde değişmesini ve bundan dolayı hissettiği bulantı durumunu anlamlandırmaya çalışmasını anlatır. Roquentin’in bulantı hissi, zamansızlığı, hiçliği, yabancılaşmayı ve ölüm olgularını temsil etmektedir (Bilgili, 2012: s. 34). Sartre, Roquentin’in nesnelere olan yabancılaşması ve bununla beraber duyduğu bulantı hissi, özünde bireyin varoluşsal sancısını yansıtmaktadır. Sartre’ın çağdaşı olan Albert Camus’da varoluşçuluk felsefesinin önemli temsilcilerindendir.

Albert Camus varoluşçuluk felsefi anlayışından yola çıkarak absürd kavramını ortaya koymaktadır. Bu kavram varoluşçuluk anlayışına bazı yönleriyle zıtlık göstermektedir. Varoluşçuluk bireyin kendisinin farkına varmasını ve böylelikle kendisini geliştireceğini savunurken absürd anlayışı bireye bir kurtuluş yolu sunmamaktadır. Absürd anlayışa göre birey hapsolmuş ve sıkışmış durumdadır. Camus'nün absürd anlayışına göre birey absürd'lükten kurtulamaz ve onunla uyum içerisinde yaşamak zorundadır (Beyazyüz, 2020: s.304). Camus'nün bu tanımı Durkheim'in anomi durumunun, topluma yerleşmiş ve kaçınılmaz bir olgu olarak göstermesine benzerlik göstermektedir. Salt bir gerçekliğin var olmaması, birey ve dünya arasında bir kopukluk yaratır bu durumda Camus'e göre absürd'lüğü simgelemektedir. Absürd, bireyin akıl yolu ile dünyayı kavramaya çalışması sonucu bir çıkmaza girmesi ve bundan dolayı hissedilen boşluk, anlamsızlık ve saçmalık durumu olarak tanımlanabilir (İşler, 2001: s.62). Sartre'in varoluşçu felsefesinde Tanrı'nın yokluğu insanı özgür kılan ve ona sorumluluk yükleyen bir durumdu. Ancak absürd olgusuna göre Tanrı'nın yokluğu olumsuz bir durumu simgelemektedir. Camus'e göre eğer Tanrı olsaydı absürd diye bir durum oluşmazdı (Beyazyüz, 2020: s.304). Camus'nün “*Yabancı*” adlı romanı absürd anlayışını yansıtan önemli eserlerden biridir. Roman, makineleşen dünyada, modern bireyin, anlamsızlık duygusu içerisine girmesini, Meursault'un yaşadığı olaylar karşısında tepkisizliği ile yansıtılmıştır. Romanın birinci bölümü Meursault'un annesinin ölüm haberi alması ile başlamaktadır. Meursault'un “*Bugün annem öldü. Belki de dün bilmiyorum*” cümleleriyle başlayan roman, onun ölüm gibi bir durum karşısında bile nasıl kayıtsız kaldığını vurgular niteliktedir (Camus, 2003: s. 6). Toplumun değer normlarını reddeden ve bu şekilde bir yaşam biçimini tercih eden Meursault, bu durumdan şikayetçi değildir. Ona göre hayatta yaşanan her şey anlamsızlığı ifade etmektedir. Bu durumda bireyin absürd'lüğünü simgelemektedir. Meursault'un duygulara karşıda bir anlamsızlık durumu içerisindedir. Sevgilisi Marie'nin “*Beni seviyor musun?*” sorusuna “*Bu anlamsız bir şey, ama sanırım sevmiyorum*” şeklindeki cevabı, onun, duygulara karşı olan anlamsız ve tepkisiz durumunu paylaşmaktadır (Camus, 2003: s.35). Nitekim maddeleşen dünyada birey, tamamen olmasa da duygularından soyutlanmış, materyalist bir bakış açısına sahiptir. Roman bu olguyu net bir biçimde ifade etmektedir. Roman, Meursault'un bir Arap'ı öldürmesi sonucu hapisce girmesi ile sonlanmaktadır. Meursault kendi ölümü karşısında bile hiçlik duygusu içerisindedir. Ancak Meursault bu duygular içerisinde kendisinin farkındadır. Ona göre diğer insanlar yaşadıklarının farkında değillerdir. Meursault'un “*hiçbir şeyin önemi*

*yoktu ve bunun niçin böyle olduğunu biliyorum*” söylemiyle, onun toplum normlarından uzak, hiçlik duygusu içerisinde olduğunu ancak bunların hepsinin farkında olduğunu anlayabiliyoruz (Camus, 2003: s.109). Camus yabancılaşma kavramı temelinde absürd anlayışıyla yazdığı roman, bireyin kimlik kaybını, dönemin buhranını iyi bir şekilde yansıtmaktadır.

Yabancılaşma kavramı 20.yüzyıl edebiyatını etkilediği gibi bağlantılı olarak tiyatro alanında etkilemiştir. Toplumun gerçekliğinin değiştiği ortamda, sanatın ve toplumun gerçekliğini sorgulayan Bertolt Brecht, yazmış olduğu oyun ve şiirlerinde, bireylerin, gerçekliği sorgulamasını hedeflemiştir. Brecht’in sanat anlayışı Aristoteles’in temellendirdiği dramatik tiyatro yapısına zıtlık göstermektedir. Aristoteles’in “*Poetika*” adlı eseri mimesis’ten oluşan, gerçekliği doğrudan yansıtan bir yapıttır. Gerçekliği doğrudan yansıtan oyunlar, seyirciyi doğrudan hikayenin içine çekmektedir. Bunun için kullanılan tüm dialoglar, ışık, sahne, dekor ve müzik tamamen seyircinin sahnedeki verilmek istenen duyguya yoğunlaşması adına hizmet eder. Ancak Brecht, Aristoteles’in kurmuş olduğu dramatik tiyatroya karşı çıkarak Epik Tiyatro’yu kurmuştur. Brecht, Epik Tiyatro’da seyircinin oyun ve oyuncularla özdeşleşmesini istememektedir. Bunu sağlamak içinde yabancılaşma-etmeni adını verdiği bir yöntem kullanmıştır (Çelik, 2010: s. 117). Brecht’in kurmuş olduğu Epik Tiyatro Aristoteles’in katharsis kavramına da karşı çıkmaktadır. Katharsislik duygu yoğunluğu ile arınmayı temsil etmektedir (Marshall, 1999: s.393). Ancak bu olgu gerçeklikten sapma ve tek bir duyguya yoğunlaşma olarak da algılanabilir. Brecht göre (1997: s.52) katharsis “*seyircinin sanat yapıtı karşısında takılıp, yeryüzü güçlerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan, bütünüyle özgür ve eleştirel tutumdan tamamıyla uzaktır.*” Brecht kurmuş olduğu Epik Tiyatro ile duygulara yoğunlaşmak yerine izleyiciyi olaylar karşısında düşündürücü bir yolculuğa sürüklemeyi amaçlar. Bu bağlamda da Brecht kendi tiyatrosunda yabancılaştırma etmenini kullanarak seyirciyi “*bir olayı ya da karakterleri doğallığından, bilinip tanınmışlığından ve akla yatkınlığından sıyrarak, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir kılığa sokmak istemiştir*” (Aktaran: Çelik, 2010: s.118). Brecht’in alışılmış tekniklerden uzakta bir yöntem seçmesinin temel amacı yalnızca seyirciyi şaşkına uğratmak değildir. Aynı zamanda sanatçı, kapitalist egemenliği kırma ve sosyalist bir ilişki kurma bağlamında da bilinç oluşturmak istemektedir (Arslan, 2001: s.61). Brecht yabancılaştırma etmeni yazınsal, dekor ve obje olmak üzere tüm sahne detaylarında kullanmıştır. Yazınsal olarak; birbiri ardını takip eden, giriş-gelişme ve sonuç gibi sahne bölümleri yerine her bir bölümü kendi içerisinde girişi

gelişmesi ve sonucu olacak şekilde kurgulamıştır. Bu yazım tekniği ile Brecht, seyirci bölümler arası bir bağlantı kuramamaktadır. Böylelikle sanatçı yazınsal olarak yabancılaştırma etmenini kullanarak seyirciyi olay zincirleri takibinden uzaklaştırmaktadır. Sanatçı sahnenin dekor ve objeleri oyunun hikayesine göre kurgulamamaktadır. Oyundaki tüm dekorlar ve objeler yalnızca hikaye ye hizmet etmek amaçlı oradadır. Brecht seyirciyi oyun ve oyuncularla özdeşleşmemesine büyük önem vermektedir. Sanatçının bu duruma verdiği önemi, “*Cesaret Ana*” adlı eserinin ilk olarak Zürih’de oynadıktan sonra oradaki anne karakteri ile seyircinin özdeşleştiğini fark etmesi üzerine eserin bazı bölümlerini yeni baştan yazması ile anlayabiliriz (Çelik, 2010: s.121). Brecht’in kurmuş olduğu Epik Tiyatro ve bu bağlamda kullandığı yabancılaştırma etmeni, onun Marxist eğiliminden gelmektedir. Karl Marx’ın eserlerinden oldukça etkilenen Brecht oyunlarında ve hayat görüşünde devamlı olarak toplumsal sistemi sorgulamıştır. Brecht, marksist düşünce yapısıyla, burjuva sınıfı ve kapitalizme karşı bir duruş sergilemektedir. Brecht oyunlarında, “*Toplumsal işlev devrimci bir hale gelebilir mi? Ve nasıl?*” sorusunu sorgulamaktadır (Benjamin, 2011(b): s. 41). Kapitalizmin doğurduğu emek ve emeğin yabancılaşmasını irdeleyen Brecht kapitalizme karşı proletaryayı desteklemiş ve toplumu bu yönde bilinçlendirmeye çalışmıştır. Sanatçı dramatik tiyatroyu gerçeklikten uzak burjuva sanatı olarak eleştirmiştir. Brecht göre burjuva tiyatrosu “*daima çelişkileri yumuşatan, yapay bir uyum yaratmayı ve idealizasyonu hedeflemektedir*” (Aktaran: Arslan, 2001: s.65). Bu şekilde var olan sanat anlayışı Brecht’e göre toplumun problematiklerini temsil etmemektedir. Brecht’in bu ideolojisi ünlü düşünür Lukacs ile çatışma yaratmaktadır. Lukacs’a göre sanatın işlevi “*yaşamı olduğu gibi göstermek ve ayna yansıması gibi deforme etmeden sunmaktır*” (Clark, 2017: s. 34). Ancak Brecht’e göre sanatın işlevi “*bir düşünceyi yalnızca edilgen bir şekilde izleyiciye iletmemelidir, aksine izleyicinin katıldığı ve eleştirel analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır*” (Clark, 2017: s. 34). Brecht’in “*Üç Kuruşluk Opera*” eseri 1920’li yıllarda Almanya’nın toplumsal sorunlarını yansıtan önemli bir eserdir. Aynı zamanda bu eser epik tiyatronun ilk örneklerindedir. “*Üç Kuruşluk Opera*” Almanya’da sahneye konulan ilk mafya oyunu gibidir. Ancak oyun Almanya’yı ve tüm dünyayı saran kapitalizmin sömürsünü vurgulamaktadır (Benjamin, 2011(b): s.48).

Brecht üretmiş olduğu eserlerle, toplumu ve sistemi ağır bil dille eleştirmiştir. Brecht’e göre, “*bir oyunu düşünmek yazmak ve sahnelemek, toplumu değiştirmek, devleti değiştirmek ve ideolojileri yakın ve sıkı bir incelemeye almaktır*” (Aktaran: Çelik, 2010: s.125). Brecht bu düşünce yapısını desteklemek için kullanmış olduğu

tekniklerle hem sanatsal öğreti bilincini kırmış hem de toplumun gerçekliğini aydınlatmaya çalışmıştır. Brecht'in düşünce anlayışı Alman işçi tiyatrolarında bir uyanışa sebep olmuştur. Bu işçi tiyatroları komünist bakış açısıyla egemen sınıfın vahşiliğini eleştiren oyunları sahneye koymuşlardır. Bu oyunların en belirgin olanı Kızıl Roketler'dir. Kızıl Roketler'in oyuncularından biri gösterilen oyun için şu şekilde bir açıklama yapmıştır: “biz kültür üretmek için yola çıkmadık bizim amacımız sınıf bilincini uyandırmak ve geliştirmek, ezen ve sömürülen gruba dahil olduklarını anlamalarını sağlamak ve harekete geçirmektir” (Clark, 2017: s. 36).

Bireyin yabancılaşmasına yol açan tüm unsurlar edebiyat ve tiyatronun yanı sıra resim sanatında da ele alınmıştır. Modernizm ile beraber yaşanan tüm kargaşa, sanatsal eğilimlerin değişmesine yol açmıştır. Nitekim 19. yüzyıla gelmeden Francisco Goya'nın 1799'da üretmiş olduğu “Los Caprichos” (*Kapriçyolar*) serisi, metaforik bir dille, İspanyol toplumunun inanmış olduğu gerçekliği, yoz düşünce anlayışını vurgulamaktadır.



**Görsel 1:** Francisco Goya, *Of What Ill Will He Die*, 1799, Gravür Baskı, Los Carichos Serisi, 21,5 x 15,5 cm, Private Collection

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/what-will-he-die-1799>

Romantizm akımının önde gelen isimlerinden olan Goya saray resmi olarak nitelendirdiğimiz akademik sanat anlayışından bağımsız bir sanat görüşüne sahiptir.

Özellikle sanatçının gravür eserleri, bilinen günlük konular yerine esrarengiz olayları ve inanışları yansıtmaktadır (Gombrich, 1980: s.488). Sanatçının, *Los Caprichos* serisindeki eserlerin çoğu, burjuva sınıfının anlamsızlığı, cinsiyet ayrımı ve kilisenin ikiyüzlülüğü gibi birçok konuyu ele almaktadır (Donovan, 2014: s.3). 80 adet plakadan oluşan bu seri, dönemin toplumunu eleştirmesiyle, çağının en dikkat çeken eserlerinden olmuştur. Sanatçının serideki bulunan 37 ve 42'e kadar uzanan plakalarda metaforik dil kullanımı, onu çağdaşlarından ayıran yenilikçi bakış açısına sahip olduğunu göstermektedir. Serinin 40. baskısı olan "*Of What Ill Will He Die*" (*Hangi Hastalıktan Ölecek*) eseri, İspanyol toplumunun burjuva kesimini eleştirmektedir (Görsel 1). Eserde hasta yatağında yatan bir hasta ve onun nabzını ölçen doktor önlüğü giymiş ve fular takmış bir eşek bulunmaktadır. Resmin arka kadrajında ise yüzü belirgin olan bir gölge bulunmaktadır. Bu gölge ölen kişinin ruhu şeklinde betimlenmiş olabilir. Doktor figürü aristokrasiye ait bir figürdür. Goya, eleştirisini eski kültürün aristokrasine ait olan doktor, öğretmen gibi toplumun bir tabakasına yöneltmiştir. Çünkü Goya'ya göre aristokrasi tüm becerilerine rağmen mesleklerinin özünü cehaletle lekelemektedir (Chiappini, 1996: s.67). Bu bağlamda sanatçının eşek figürü ile metaforu, toplumun inançlarını ve değer yargılarının absürtlüğüne olan eleştirisini barındırdığını söyleyebiliriz. Serinin 37. baskısı olan "*Might Not the Pupil Know More?*" (*Öğrenci daha fazlasını bilmeyebilir mi?*) eserinde, sanatçı yine eşek metaforunu kullanarak aristokrasinin öğretmenlerini eleştirmiştir (Görsel 2). Sanatçı "*eğer öğretmen bir eşek ise, öğrenciye yalnızca anırmayı öğretir*" sözü aristokrasiye ait olan öğretmenin cehaletini veya yanlış bilgiye sahip olduğunu, bunu da öğrencilerine aktarabileceğini vurgulamaktadır (Chiappini, 1996: s.64). 19. yüzyılda sanatın yalnızca burjuvazi kesime hitap etmesini sorgulayan sanatçılar ortaya çıkmıştır. Değişen yaşam koşullarında sanatın yalnızca bir kesime hitap etmesi, sanatın gerçek işlevlerinin sorgulanmasına yol açmıştır. Özellikle Sanayi Devrim'inden sonra sanatçılar kaliteli zanaatkarlık anlayışını yıkmaya başlamışlardır (Gombrich, 1980: s.499). Sanatın yalnızca burjuvaya hitap etmesine karşın Gustave Courbet, eserlerinde gündelik hayatı ve sıradan insanları ele almıştır. Gerçekçilik akımının önemli temsilcilerinden olan Courbet "*The Stone Breakers*" (*Taş Kıranlar*) eserinde tarlada çalışan iki taş işçisini ele alması, çağdaşları ve toplum tarafından oldukça eleştirilmiştir (Görsel 3). Çağdaşlarının aksine kırsal kesimde işçileri konu alan Courbet, köylü ve yoksul halkın zorlu yaşam şartlarını gözler önüne sermiştir. Courbet, aynı zamanda bu eseriyle sanatın asıl gerçekliğe olan yabancılaşmasını da eleştirmektedir. Gündelik hayatın tüm gerçekliğini yansıtmak isteyen

Courbet 1850 yılında Gerçeklik Manifestosu'nda sanat amacını “Yaşayan sanat yapmak istiyorum... Hedefim budur!” şeklinde açıklamıştır (Antmen, 2008: s.13).



**Görsel 2:** Francisco Goya, *Might Not the Pupil Know More?*, 1799, Gravür Baskı , Los Carichos Serisi, 18,8 x 12,4 cm, Madrid, İspanya

**Kaynak:** <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/25115/>



**Görsel 3:** Gustave Courbet, *The Stone Breakers*, 1849, tuval üzeri yağlıboya, 170 x 240cm

**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Stone\\_Breakers#/media/File:Gustave\\_Courbet\\_-\\_The\\_Stonebreakers\\_-\\_WGA05457.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg)

Courbet gibi aynı dönemde Jean- François Millet’de toplumun gerçekliğini yansıtmaya çalışmış ve bu bağlamda da kırsal kesimin gündelik hayatlarını resmetmiştir. Sanatçı’nın “*The Gleaners*” (*Başak Toplayan Kadınlar*) eserini incelediğimizde, hiçbir idealizasyona gitmeyen, dingin bir eser olduğunu gözlemliyoruz (Görsel 4). Sanatçının şehir ve kent soylularını içermeyen köylü resimleri, yine sanatın işlevini sorgular niteliktedir.



**Görsel 4:** Jean- François Millet, *The Gleaners*, 1857, tuval üzeri yağlıboya, 111 x 84cm, Musee d’Orsay, Paris

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet\\_Gleaners.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet_Gleaners.jpg)

19. yüzyılda artan meta değeri, sanat anlayışını tamamıyla değiştirmiştir. Yalnızca nesne değerlerinin var olduğu dünyada insanların nesneye dönüşmesi resim sanatında da konu edilmiştir. Gerçekliğin değişen ve metalaşan dünyayı sanatçılar, konularını yalnızca ışık ve renge indirgeyerek betimliyordu. “İnsan olmamalı” diyordu Cezanne. İnsan değerini gün geçtikçe yitiriyordu ve onun yerini renkler, lekeler alıyordu. Artık eserlerde coşkunluk durumu yoktu, nesnelere parçalanmış, bükülmüş, anlamsız bir şekilde betimleniyordu (Fischer, 2018: s.111). Sanatta kullanım nesnelere yer veren en önemli eserlerden biri Vincent Van Gogh’un “*A Pair of Shoes*” (*Bir Çift Ayakkabı*) eseridir (Görsel 5). Modernizmin ilk sanatçılarından biri olarak kabul edilen Van Gogh, Millet’in sanat anlayışındaki toplumsal içerikten oldukça etkilenmiştir (Gombrich, 1980: s. 544). Van Gogh’un bu eserinde, çok kullanılmış ve yıpranmış bir çift ayakkabının betimlenmesini görmekteyiz. Resmedilen ayakkabılar emek-insan



ilişkisi ile bağdaştırılabilir. Aynı zamanda eser metanın kullanım nesnesi olarak, araçsal varlığını göstermektedir. Ünlü düşünür Martin Heidegger 1950’de yayınladığı “*Sanat Eserinin Kökeni*” adlı kitabında sanat eserinin hakikatini Van Gogh’un *A Pair of Shoes* eseri üzerinden değerlendirmiştir.



**Görsel 5:** Vincent Van Gogh, *A Pair of Shoes*, 1886, tuval üzeri yağlıboya, 45 x 37,5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886>

Heidegger’e göre sanatçı ve onun ürettiği eser, hakikati ortaya koymalıdır (Heidegger, 2011: s. 55). Van Gogh’un bu eseri Heidegger’e göre (2011: s.27) “*toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldamaktadır.*” Aynı zamanda Heidegger’e göre bu eser metanın araçsallığını vurgulayan önemli eserlerdendir (Heidegger, 2011: s.91). Heidegger yazmış olduğu kitabında, resmedilmiş bu eserdeki ayakkabıların bir kadına ait olduğunu yazmış olsa da ayakkabıların kadına veya erkeğe ait olduğu bilgisi bulunmamaktadır. 20. yüzyılda üretilen Andy Warhol’un “*Diamond Dust Shoes*” (*Elmas Tozu Pabuçlar*) eseri Van Gogh’un bu eseri ile bağdaştırılmaktadır (Görsel 6). Ancak Warhol’un bu eseri tamamen modern çağın nesnesi, Marxist anlamda fetişizmi simgelemektedir (Jameson, 2011: s.37). Birçok eserinde hazır kullanım nesnelere kullanan Warhol 20.yüzyılın batı toplumunu yansıtmaktadır. Onun eserleri duygulardan arınmış, tüketim toplumuna hitap etmektedir. Aynı zamanda Warhol’a göre insan,

yalnızca toplumsal bir kimliğe sahiptir. Bireyin toplumsal rolleri dışında, kendi iç dünyaları onların boşluğunu simgelemektedir (Kuspit, 2010: s.178). Bu sebeple onun eserlerinde insanlar yerine kullanım nesneleri mevcuttur.



**Görsel 6:** Andy Warhol, *Diamond Dust Shoes*, 1980, kağıt üzeri ipek baskı, 102,1x151,1 cm

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/diamond-dust-shoes-1980>

Hazır nesne kullanımı ve sanatın ne olduğunu felsefi açıdan irdeleyen Marcel Duchamp 1917 yılında “*Fountain*” (Çeşme) adı ile bildiğimiz seri üretim olan pisuvarı bir galeride sergilemiştir (Görsel 7).



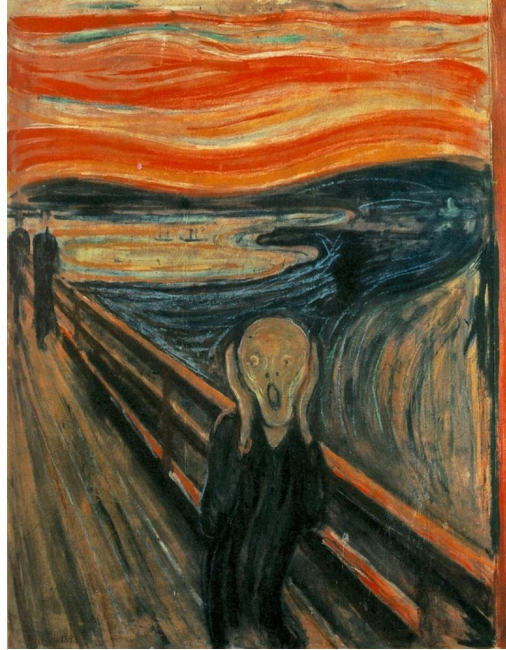
**Görsel 7:** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, Alfred Stieglitz tarafından fotoğrafı çekilmiştir, New York

**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel\\_Duchamp,\\_1917,\\_Fountain,\\_photograph\\_by\\_Alfred\\_Stieglitz.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg)

I. Dünya Savaşı'nın bitmesine yakın sunulan bu eser, yıkılmış olan tüm değerlere karşı sanatın değerlerinin de yıkıldığına işaret etmektedir. Kuspit'e göre (2010:

s.183) Duchamp ve Warhol'un sanat nesnesine karşı olan umursamazlığı, sanatın çöküşünü, anlam kaybını ve tüm değerlerin yıkılmasının belirtisidir. Emile Durkheim'in toplumun çöküşüyle ortaya çıkan anomi kavramı, artık sanata da bulaşmıştır.

Van Gogh'un üretmiş olduğu eserlere dönersek eğer, sanatçının hazır nesne kullanımında Warhol ve Duchamp'ın eserlerinin aksine yoğun duygu barındırdığını söyleyebiliriz. Bu duyguyu sanatçının kullanmış olduğu teknik ve renklerden hissedebiliyoruz. Özellikle Van Gogh gibi Edvard Munch'ın "*The Scream*" (Çılgılık) eseri bu bağlamda önemi eserlerdendir (Görsel 8). Eserde kullanılan renk yoğunluğu ve çizgiler ruhsal durumun çığığını en derinden hissettirmektedir. Munch bu eseri ile parçalanmış insanın modern ruhsal durumunun acizliğini yansıtmaktadır (Krausse, 2005: s.82). Sanatçının politik eleştiriye sahip olan "*Workers Returning Home*" (İşçiler Eve Dönüş Yolunda) eseri, işçi sınıfını ele almaktadır (Görsel 9). Oldukça uzun mesailer sonrası, evine dönen işçiler, ifadesiz, donuk bir şekilde betimlenmiştir. Sanatçının kullanmış olduğu keskin hatlar, koyu renk tonları ve güçlü fırça darbeleri bizlere stres duygusunu yansıtmaktadır. Munch kullanmış olduğu güçlü ifadeler ile geleceğin Ekspresyonist sanatçılara öncülük etmektedir. Sanatçının eserlerinde korku, ölüm, çaresizlik gibi duyguları barındırması, onun içerisine bulunduğu duygu yoğunluğunun dışavurumudur (Krausse, 2005: s.83).



**Görsel 8:** Edvard Munch, *The Scream*, 1893, karton üzeri yağlıboya, pastel, 91 x 73,5cm, Norway Ulusal Galeri, Oslo

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Scream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg)



**Görsel 9:** Edvard Munch, *Workers Returning Home*, 1913-1915, Tuval üzeri yağlıboya, 201 x 227 cm, Munch Müzesi, Oslo

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Scream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg)

19.yüzyıl insanların sosyal ve kültürel bağlarının kopuşuna tanıklık eden sanatçılar gerek biçimsel gerekse içerik bağlamında değişikliklere gitmişlerdir. Munch gibi dönemin sanatçısı olan James Ensor, dışavurumcu bir üslupla, dönemin yabancılaşmış insanını somut betimlemelerden kaçınarak yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı'nın eserlerinde kullanmış olduğu maskeler, bireyin öz varlığını gizler niteliktedir. Sanatçı devamlı olarak eserlerinde ölüm, varoluş ve din gibi konuları irdelemektedir (Krausse, 2005: s.82). Sanatçı'nın “*The Intrigue*” (*Entrika*) ve “*Christ's Entry Into Brussels*” (*İsa'nın Brüksele Girişi*) eserleri, yabancılaşmış insanı, maskeler ile betimleyen önemli eserlerdendir (Görsel 10-11). *Entrika* eserinde mekana dair hiçbir izlenim alamamaktayız, figürler sanki boşluğun içinde geziniyormuş hissi vermektedir. İsa'nın 1889'da Brüksele Girişi ise dini-politik bir mesaj içermektedir. Karnaval sahnesi gibi bir ortamı resmeden Ensor, bireyleri maskeler içerisine hapsedmiş, onları oldukları kişiliklerden farklı bir şekilde yansıtmıştır. Modernleşen insanın yabancılaşmasını maske nesnesi ile bağdaştıran Ensor, eserleri ile yabancılaşan insanı mizahi, korkunç görüntülerle yansıtmıştır. İşçi sınıfının sorunları, emeğin metalaşması, etik ve

kültürel değerlerin yitimi, alt ve üst sınıfın arasındaki uçurumun artması, bireyin yabancılaşmayı hızla yükletmektedir.



**Görsel 10:** James Ensor, *The Intrigue*, 1890, Tuval üzeri yağlıboya, 89,5 x 190 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi Antwerp, Belçika

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/the-intrigue>



**Görsel 11:** James Ensor, *Christ's Entry Into Brussels*, 1888, Tuval üzeri yağlıboya, 253 x 431 cm, J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/christ-s-entry-into-brussels-in-1889-1888>

Bu gibi problematikler Alman sanatçı Kathe Kollwitz tarafından, ezilen ve fakir halkın acıları bağlamında baskı eserlerinde yansıtılmıştır. Sanatçı'nın amacı burjuva kesimine karşın, toplumun gerçekliğine ışık tutmaktır. Sanatçının ürettiği “*Dokumacıların İsyanı*” serisi bu bağlamda üretilen önemli eserler içermektedir. 6 parçadan oluşan bu serinin ilk eseri olan “*Need*” (*İhtiyaç*) Silezya'daki dokuma işçilerinin sefaletini ele alan bir oyundan etkilenerek üretilmiştir (Görsel 12).



**Görsel 12:** Kathe Kollwitz, *Need*, 1893-1897, Taş baskı, 15,5 x 15,2 cm

**Kaynak:** [https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not\\_detected\\_235963](https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not_detected_235963)

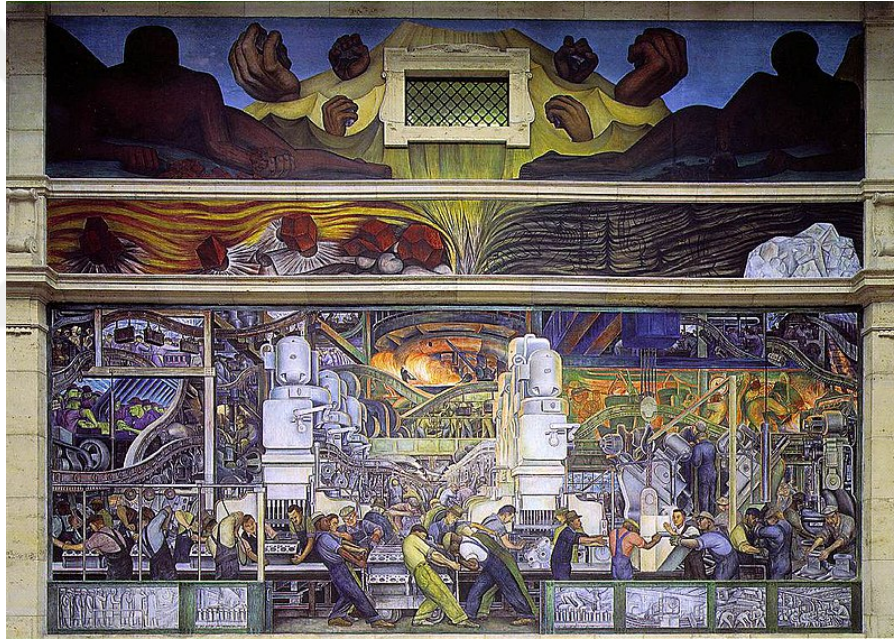
Ancak resimde işlenen çocuk ölümü oyunun hiçbir bölümünde bulunmamaktadır. Sanatçı bu şekilde bir sahne kurgulayarak, yaşanan olayı daha dramatize etmektedir (Gombrich, 1980: s.567). Serinin 5. Baskısı olan “*Attack*” (*Saldırı*) eseri işçilerin ayaklanmasını barındıran bir diğer önemli eserler arasındadır (Görsel 13).



**Görsel 13:** Kathe Kollwitz, *Attack*, 1893-1897, Taş baskı, 23,3 x 29,4 cm

**Kaynak:** <https://www.kollwitz.de/en/sheet-5-storming-the-gate>

Eseri incelediğimizde arka planda yerleştirilen erkek figürleri demir kapıya doğru yönelmiş durumdadır. Ön planda ise kadınların taş topladığını görmekteyiz. Sanatçı kadın figürünü eserinde kullanması, onların toplumsal haksızlıkların karşısında, destekleyici ve koruyucu güç olduklarını vurgulamaktadır (Ayan, 2008: s.40). 1930’lu yıllarda Kollwitz gibi ünlü Meksikalı sanatçı Diego Rivera’da işçilerin uzun çalışma saatleri ve zorlu iş şartlarından dolayı yapılan işçi grevlerinden etkilenerek “*Detroit Industry*” (*Detroit Endüstri*) duvar resmini üretmiştir (Görsel 14). Bu eserde sanatçı işçileri merkeze yerleştirmiştir. Eseri incelediğimizde ağır sanayi makinelerini ve bu makilerle çalışan kalabalık işçi sınıfını görmekteyiz. Emek gücünü göstermeye çalışan Rivera Marxist düşünce yapısından etkilenerek, kaçınılmaz olan tüketim kültürünün işçilerini resmetmiştir (Fineberg, 2014: s.27).



**Görsel 14:** Diego Rivera , *Detroit Industry*, 1933, Duvar resmi, Detroit Sanat Enstitüsü, ABD

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/detroit-industry-north-wall>

Aynı dönemde işçilerin ağır sanayi şartları karşısında yabancılaşmasını konu alan önemli sinema sanatçısı Charlie Chaplin “*Modern Zamanlar (1936)*” eseri ile toplumun siyasal ve endüstri güçlerini mizah ve hicivlerle eleştirmiştir. Makineleşen dünyada artık bir makina parçası haline gelmiş insan, Chaplin’in eserinde fabrika işçisi olan Şarlo karakteri ile yansıtılmaktadır. Chaplin “*Büyük Diktatör*” adlı filminde kapitalist hale gelen insan için “*hayatın bize çizdiği yol özgürlük ve güzelliklerle dolu olabilir, ama biz bu yolu yitirdik. Hırs insanların ruhunu zehirledi, dünyayı bir nefret*

*çemberine aldı.... Hızımızı arttırdık ama bunun tutmağı olduk’’ şeklinde bir konuşması ile eleştirmiştir (Aktaran: Genç, 2013: s.55).*

Sonuç olarak Sanayi Devrimi sonrası artan makineleşme, insan hayatını derinden etkilediği gibi sanat alanını da oldukça etkilemiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde Albert Einstein’ın Görecelik Kuramı ve Sigmund Freud’un psikanalitik incelemeleri, insanlarda daha farklı imgeler uyandırmaya başlamıştır (Krausse, 2005: s.86). Bu gibi gelişmelerin yanı sıra I. ve II. Dünya Savaşı’nın yaşanması toplumda ve bireylerde onarılması uzun zaman alacak yaralar açmıştı. Modernleşmenin arka planında yatan yabancılaşma, yalnızlaşma, korku ve bireyselleşme göz ardı edilemez duruma gelmişti. Toplumun acı ve sefalet içindeki yaşamını derinden hisseden sanatçılar, sanatın tüm estetik yargılarını reddetmişlerdir. 19. yüzyıl sonrası yaşanan tüm toplumsal olaylar ve sanat eğilimleri Alman Ekspresyonistlerin doğmasına ön ayak olmuştur. Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann’nın eserlerinde yabancılaşma kavramını incelemeden önce dönemin savaşlarını, toplumun buhranını ve Nazizm’i incelemek yerinde olacaktır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2.1. I. VE II. DÜNYA SAVAŞI, NAZİZİM VE AVRUPA'NIN TOPLUMSAL BUHRANI

18.yüzyıl itibari ile gelişen sanayi birey hayatını etkilediği gibi ülkelerin zenginliğini ve bununla beraber rekabeti de arttırmıştır. Sanayinin gelişmesi toplumlarda refah seviyesinin yükseldiğini gösterse de bu yalnızca üst sınıf için geçerli olan bir olguydu. Aynı zamanda bu gelişme, ülkelerin de ekonomik olarak güçlenmesini sağlayan temel yapılardandır. Ülkeler kendi sanayi üretimini arttırarak, hammadde kullanımını ile uluslararası ticarete kendi yerlerini bulmuş ve ülkelerinin refah seviyelerini yükselmişlerdir. Ancak ülkelerin bu gibi sanayi gücü elde etmek için sömürge sistemini de oluşturmuşlardır. Bunun sonucu olarak da ülkeler aradı büyük bir güç arzusu ve rekabet meydana gelmiştir Böylelikle sanayi, insanlığın, bilim ve teknolojinin gelişmesine hitap eden niteliğinden çıkıp ülke çıkarları doğrultusunda ağır savaş silahları üretimde kullanılmaya başlamıştır. Ülkeler arası rekabet kaçınılmaz olarak I. ve II. Dünya Savaşlarını doğurmuştur ve bu savaşlar insanlık tarihinin en yıkıcı savaşları olmuştur.

19.yüzyıla gelindiğinde hızla artan sanayileşme, Avrupa ülkelerini, makine ve sermaye anlamında dünyanın en büyük üretim merkezi haline getirmiştir. Artan üretim bandı, doğrudan hammadde ihtiyacını doğurmuştur. Bu noktada Avrupa'nın gelişmiş ülkelerinden olan İngiltere, Fransa ve Almanya Afrika bölgesini parçalara bölerek sömürge sistemi oluşturmuşlardır. Sömürgecilik özellikle 19.yüzyılın ortalarında Avrupa ülkelerinin ekonomik olarak güçlenmesini sağlamıştır (Sander, 2012: s.132). 20. Yüzyıla gelindiğinde ise ülkelerin hammadde gereksinimleri artmış ve her biri bir diğer ülkeye göre daha fazla sömürge alanına sahip olmayı ister hale gelmiştir. Çünkü sömürü ile beraber kazanılan hammadde beraberinde sanayiye geliştirecek ve bunu kazanan ülke ekonomi ve üretim olarak diğer ülkelere karşı bir üstünlük sağlayacaktır. Tüm ülkelerin birbiri üzerinde güç kazanma isteği onları büyük bir rekabete itmiştir ve ülkelerin silahlanması bu bağlamda gelişmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra 18. yüzyılda gerçekleşen Fransız İhtilali genel anlamda Avrupa ülkelerine milliyetçilik duygusu aşılmiştir (Sander, 2012: s.92). Hem siyasi gerilimler hem de milliyetçi duygular toplumları savaşa yönlendiren kıvılcımlar olmuştur. Dönemin İngiltere ve Fransa hükümeti sömürü anlamında birçok ülkeye hükmetmesi, Alman İmparatorluğunun ise

sömürü alanlarını genişletmek istemesi I. Dünya Savaşı'nın çıkmasının bazı ekonomik nedenleri arasındadır (Gül, 2014: s.23). Savaşın ilk ateşlenmesi 28 Haziran 1914 yılında Avusturya- Macaristan veliahdı Arşidük François Ferdinand ve eşinin milliyetçi bir Sırp tarafından öldürülmesi ile başlamıştır. Bu olay sonucu Avusturalya Almanya'nın, Sırbistan'sa Rus İmparatorluğu'nun desteğini alarak birbirlerine savaş ilan etmiştir. Böylelikle tüm ülkeler I. Dünya Savaşı'nın içine çekileceği 4 yıllık süreç başlamıştır (Armaoğlu, 2017: s.55).

I.Dünya Savaşı başladığında devletler propaganda faaliyetleri ile birtakım afişler üretmeye başlamıştır. Bu propaganda afişleri, toplumun savaşa yönelik tüm maddi ve manevi desteğini alma amaçlıdır. Özellikle Alfred Leete'nin yapmış olduğu asker toplama afişi dönemin İngiltere'sinin siyasi ve toplumsal ilişkileri bağlamında önemli bir afiştir (Görsel 15).



**Görsel 15:** Alfred Leete , *Your Country Needs You* 1914, Baskı

**Kaynak:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YourCountryNeedsYou.jpg>

Halkın siyasi bağlamda pek bilgi sahibi olmadığı o dönemde afişte yer alan “Ülkenin sana ihtiyacı var” sloganı devletin halk ile bir bağ kurma isteginin göstergesidir. Bu tarz asker toplama afişlerinin bir diğer örneği ise Amerika’da James Montgomery Flagg tarafından yayınlanmış “*I Want You For U.S Army*” (*Seni ABD Ordusu için İstiyorum*) afişidir (Görsel 16). Propaganda afişlerinin hızla basıldığı savaş döneminde Almanya “*Zafer için Yardım Et*” çağrısında bulunan orduya bağış afişi yaptırmıştır (Clark, 2017: s.133-134) (Görsel 17).



Görsel 16: James Montgomery Flagg, *I Want You For U.S Army*, 1917, Baskı

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unclesamwantyou.jpg>



Görsel 17: Fritz Erler, *Zafer için Yardım Et*, 1917, Baskı, Almanya

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helft\\_uns\\_siegen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helft_uns_siegen.jpg)

Devleti desteklemeye çalışan halk savaşın gerçekliği üzerine hiçbir fikri bulunmamaktadır. Çünkü o dönemde savaş betimleyen veya bilgilendirici şekilde bir afiş yayınlanmamıştır.

Savaşın ilk yıllarında önceden beri rakip olan Almanya ve Fransa birbirlerine karşı savaş ilan ettikten sonra Almanya, Fransa'yı kısa sürede düşürebileceğine inandığı bir plan hazırladı. Bu plan tarafsız bir ülke olan Belçika'yı ele geçirmek ve Fransa'nın beklemediği bir sınırdan işgal etmektir. Almaya savaş başladıktan birkaç hafta içerisinde Belçika'yı işgal etmesi İngiltere'yi ve Amerika'yı savaşa çeken hamle olmuştur (Armaoğlu, 2017: s. 57). Amerika Belçika halkını desteklemek ve Almanya'nın vahşiliğini ortaya koymak için "Belçika'nın Tecavüzü" sloganlı bir afiş hazırlamıştır (Zuckerman, 2004: s.94-95) (Görsel 18).

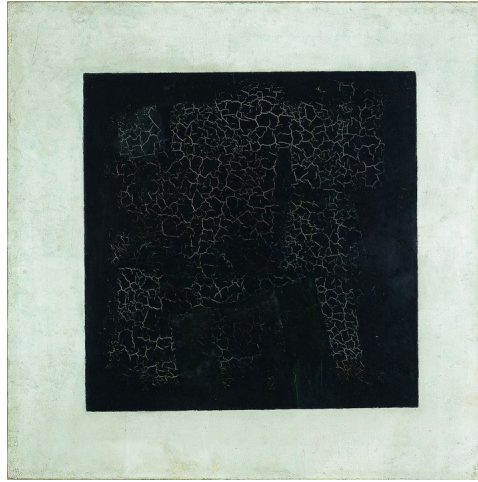


Görsel 18: New York Tribune Gazetesi, 1917

**Kaynak:** <https://en.wikipedia.org/wiki/File:RapeOfBelgium-171105-nytribune.jpg>

Tüm yapılan propaganda afişler, halkın vatanseverlik duygularına hitap ederek, savaşı olumlu kılmak üzerinedir. Ancak savaşın uzun yıllarca sürmesi devletleri ve doğrudan da halkı ekonomik olarak zor şartlar altına sokmaktadır. Bu bağlamda da halkın desteği gün geçtikçe azalmaya başlamıştır. Çünkü halk sefalet ve hastalıklarla boğuşurken hükümet yalnızca savaş politikalarını uygulamaya devam etmektedir. Özellikle dönemin Çarlık Rusya'sının halkı, bu gibi problematiklerle uğraşırken ülke-

nin savaş içerisinde olmasına karşın ayaklanma çıkarmışlardır. 1917’de Ekim Devrimine kadar Rusya’da yaşanan ekonomik ve toplumsal kargaşa Lenin önderliğinde kurulan Bolşeviklerin yönetimi devralması ile son bulmuştur. Bu olay sonucu Çarlık Rusya’sı devrilerek, Sovyetler Birliği kurulmuş ve Rusya savaştan çekilmiştir (Sander, 2012: s.247). Savaşlar ve devrimlerin yaşandığı Rusya’da yaşayan sanatçılar yaşanan tüm olaylardan etkilenerek radikal değişikliklere yönelmişlerdir. Örneğin dönemin sanatçısı olan Kasimir Malevich “*sanatı temsili dünyanın ağırlığından kurtarmayı*” amaçladığını belirtmiştir (Hodge, 2014: s.120). Bu bağlamda sanatçının “*sevdiğimiz her şey kayboldu, biz artık çöldeyiz... sanatın nesnelliği artık bir anlam ifade etmemektedir, bu yüzden 1913 yılında sanatın kurtuluşunu ararken kare formuna sığındım*” şeklindeki açıklaması nesnel dünyanın sanata olan yansımalarının anlamsızlığını ifade etmektedir (Malevich,1959: s.68). Sanatçı bu tavrı ile eser üreterek sanatın tüm geleneksel normlarını yıkmıştır. Sanatçı’nın 1913 yılında yaptığı “*Black Square*” (*Siyah Kare*) eseri dış dünyayı hiçbir şekilde betimlemeyen, tek renge indirgenmiş soyut bir eserdir (Görsel 19). Sanatçıya göre *Siyah Kare* eseri “boş bir kare” değil, nesnelizlik ve tarafsızlık duygusudur (Malevich,1959: s.68).



**Görsel 19:** Kasimir Malevich, *Black Square*, 1913, Keten üzeri yağlıboya, 79,5 x 79,5 cm, Tretyakov Gallery, Moskova

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>

Avrupa’yı kasıp kavuran savaş toplumlarında derin yaralar açmaya devam ediyordu. Bu durumda doğrudan sanatçıları oldukça etkilemekteydi. Dönemin birçok sanatçısı vatanseverlik duygular veya başka sebeplerden ötürü savaşa katılarak vatani

görevlerinin yerine getirmişlerdir. Ancak savaşa katılan sanatçılar, büyük ruhsal çöküntüler yaşayarak evlerine geri dönmüşlerdir. Savaşa katılan sanatçılardan biri olan Ernst Ludwig Kirchner, Alman İmparatorluğu için savaşmış ancak yaralanması sonucu cepheden ayrılmıştır. Bunun üzerine ağır depresyona giren sanatçı uzun yıllar savaşın etkisinden kurtulamamıştır (Lynton, 1982: s. 38). Kirchner savaşta yaşamış olduğu tüm acılarını “*Self-Portrait of A Soldier*” (*Asker Olarak Otoportre*) eserinde yansıtmaya çalışmıştır (Görsel 20).



**Görsel 20:** Ernst Ludwig Kirchner, *Self-Portrait as A Soldier*, 1915, Tuval üzeri yağlıboya, 69 x61 cm, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College

**Kaynak:** <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-america/modernity-ap/a/kirchner-self-portrait-as-a-soldier>

Bir elini kesik bir biçimde resmeden sanatçı, yapmış olduğu stilizasyonlar, olayın trajedisini yansıtmaktadır. Savaş öncesi nesnelere soyutlamayarak kübik formlara indirgeyen Fransız ressam Fernand Leger ise I. Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra deneyimlemiş olduğu acımasızlığı eserlerinde daha keskin ve makineleşmiş figürler ile yansıtmıştır (Antmen, 2008: s.59-60). Savaş esnasında ağır gaz bombardımanlarından zehirlenen Leger, cephede yaşadığı kaotik durumu “*Soldiers Playing Cards*” (*Askerler Kağıt Oynuyorlar*) eserinde metaforlarla yansıtmaya çalışmıştır (Görsel 21).

Eserde gördüğümüz pipo, asker minderleri ve kolları-bacakların makine şeklinde betimlenişi dönemin ve savaşın getirisi olan makineleşmeyi yansıtmaktadır (Lynton, 1982: s.99). Aynı zamanda savaşın başlaması ile 20. yüzyılda hızın, makineleşmenin ve gücün hayranı olan Fütürist sanatçıların tüm fikirlerini değiştirmiştir.



**Görsel 21:** Fernand Leger, *Soldier Playing Cards*, 1917, Tuval üzeri yağlıboya, 129,5 x 194,5 cm, Kroller- Muller State Museum, Otterlo

**Kaynak:** <https://krollermuller.nl/en/fernand-leger-soldiers-playing-cards>

Makineleşme insanlık tarihinin en yıkıcı gücü olduğunu savaş ile somut bir biçimde ortaya koymuştur. Tarihinin en büyük askeri kayıplarını veren savaş 1918 yılında Almanya'nın teslim olması ile son bulmuştur. Savaş sonrası Almanya'ya sunulan Versay Anlaşması içeriği gereği ülkeyi sıkı sıkıya bağlayan bir anlaşma olmuştur. Savaş sonrası tüm ülkeler büyük sıkıntılar yaşamaktaydı ancak Almanya kendilerine dayatılan bu anlaşmayı kabullenememiştir ve kamudaki sağ veya sol görüşlü herkes tarafından büyük tepkilere sebep olmuştur (Armaoğlu, 2017: s. 84). Alman demokrasisi bu gibi kaotik durumlarla uğraşırken, ülkenin ekonomik durumu günden güne kötüye gitmiştir. Bu olguda dönemin Nasyonal Alman İşçi Partisi'nin kurulmasına ön ayak olmuştur. Adolf Hitler'in partinin başına geçmesi, yönetime karşı olan ayaklanmaların daha yoğunlaştırmıştır. 1929 yılında yaşanan ekonomik buhran ve işsizliğin artışı Nasyonal Alman İşçi Partisi'nin iktidara giden yolunu kesinleştirmiştir. Sonuç olarak yaşanan tüm iç ve dış karışıklıklar Adolf Hitler'i, 1933 yılında halkın büyük desteğini alarak iktidara getirmiştir (Armaoğlu, 2017: s. 123- 124). Rusya'da yükselen

diktatör Stalin, İtalya’da kendini gösteren Faşist Parti lideri Mussoli’nin yanı sıra Hitler uygulayacağı rejimler diğer diktatörlerin kat ve kat üzerinde olacak uygulamalarıdır. Son derece milliyetçi olan Hitler, ırkçı ve diktatör yaklaşımları ile kısa sürede ülkenin hakimiyetini eline almıştır. 1940’lı yıllarda Hitler’in Nazi faşist yönetiminden kaçarken intihar eden Walter Benjamin uygulanan faşizmi “estetize edilmiş politika” olarak tanımlamıştır (Clark, 2017: s.67). Özünde faşistlik barındıran bu yönetim biçimi, halka uygulanan propagandalar ile, ülkenin çıkarları doğrultusunda yürütülen rejimler olarak gösterilmiştir. Hitler toplumun desteğini almak için uyguladığı propagandalar önceden düşünülmüş ve tiyatral bir biçimde sunulmuştur. Hitler iktidara geldikten hemen sonra propaganda için dünyada ilk kez bakanlık rejimi kurmuştur. Joseph Goebbels tarafından yönetilen bu bakanlık tüm kitle iletişim araçlarını kullanarak toplumu kontrol altına almıştır (David, 1991: s.73). Dönemin propaganda sanatçısı olarak bilinen Hubert Lanzinger’in “*The Standard Bearer*” (*Standart Taşıyıcı*) adlı eseri propaganda amaçlı yapılar Hitleri yücelten bir eserdir (Görsel 22). Almanya’nın kurtuluşunun Hitler’e bağlı olduğuna inandırılan halk onu kurtarıcı bir şövalye olarak görmekteydi. Alman halkının tüm ırklardan üstün olduğunu devamlı olarak aşıl原因 Hitler ülkenin kurtuluşunu savaş ile gerçekleştireceği ideolojisini şu sözleri ile anlıyoruz: “*İnsanlık her şeyini savaşa borçludur... Yirmi beş yıldan uzun süren bir barış bir ulus üzerinde büyük bir yıkım yaratır*” (Clark, 2017: s.74)



**Görsel 22:** Hubert Lanzinger, *The Standard Bearer*, 1934-36, Ahşap üzeri yağlıboya, 129,5 x 194,5 cm, US Army Center of Military History, Washington

**Kaynak:** <https://www.ushmm.org/information/press/press-kits/traveling-exhibitions/state-of-deception/hubert-lanzinger-der-bannertraeger-the-standard-bearer>



Hitler'in antisemitik ideolojisi yani Yahudi ırkına olan büyük düşmanlığı tüm Alman toplumuna aşılacak istenmektedir. Antisemitik ideolojisi yalnızca Hitler'e ait bir durum değildir. 19. yüzyılda Alman Yazar Wilhelm Marr Yahudilerin Alman toplumuna zarar vereceğini ileri sürmesi, Yahudi düşmanlığının geçmişe dayandığını gösteren bir durumdur (Aktaran: Çakı, 2019: s.205). Nazi ideolojisine göre Alman ırkı tüm ırkların üstü olan ari ırkı temsil etmektedir. Bu yüzden ari ırkı olmayan yahudilere karşı büyük bir nefret beslemişlerdir (David, 1991: s.53). Tabii bu nefretin yalnızca ırkçı düşünce yapısı değil aynı zamanda ekonomik ve ticari yönden de sebepleri bulunmaktadır. Güzelliği ve orantıyı temsil eden ari ırkı, Nazi ideolojisi ile sanatsal anlamda da betimlenmiştir. Örneğin Nazi ressamı Albert Janesch'in "*Water Sports*" (*Su Sporları*) eseri Alman toplumunun ideal görüntüsünü yansıtmaktadır (Petropoulos, 2014: s. 293). Estetize bir şekilde yapılmış olan figürlerin her biri Alman erkeklerinin ari ırkı ideolojisi ile betimlenişidir (Görsel 23).



**Görsel 23:** Albert Janesch, *Water Sports*, 1936, Tuval üzeri yağlıboya, 153 x 208 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin

**Kaynak:** [http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/chaos-and-classicism10-20-10\\_detail.asp?picnum=7](http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/chaos-and-classicism10-20-10_detail.asp?picnum=7)

Ari ırk ideolojisine sahip olan Hitler Yahudi gibi ari ırkı temsil etmeyen kişileri toplumundan izole etmeyi istiyordu. Bu bağlamda Hitler'in Yahudiler üzerine uygulamış olduğu ambargolar, onların toplumdan ötekileşmesine sebep olmuştur. Bu yapılan ambargoların en vahşisi ise Yahudileri, eşcinselleri, hüküm giymiş mahkumları ve hükümete karşı gelenleri çalışma kampları adı altında imha kamplarına göndermesi

olmuştur. Milyonlarca insanın zor şartlar altında tutsak edilen bu kamplarda 7 milyondan fazla kişinin öldürüldüğü sanılmaktadır. Bu yapılan tüm toplu katliamlar ve işkenceler toplumun bilgisinden uzak tutulmuştur. Ancak Almanlar dair tüm Avrupa yaşatılan vahşeti II. Dünya Savaşı'nın bitmesi sonucunda fark etmiştir (David, 1991: s. 72). Hitler'in diktatörlüğü sanat alanında da kendisini göstermiştir. Avangard sanat anlayışına tamamen karşı olan Hitler, bu anlayışla yapılan tüm eserleri kötülemiştir. Özellikle Ekspresyonistlerin yapı bozumu Hitler'in gözünde ilkeli temsil etmektedir. Buda Hitler'in bakış açısı ile Ari güzelliğe karşı olan bir olgudur. Bu ideoloji çerçevesinde propaganda bakanı Goebbels ve parti mensupları tarafından sanat müzelerinden toplanan modern sanat eserleri 1937 yılında Yozlaşmış Sanat veya Dejenere Sanat adı altında sergilenmiştir (Clark, 2017: s.80-82) (Görsel 24).



**Görsel 24:** Joseph Goebbels “Yozlaşmış Sanat” Sergisi ziyareti, 1937

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ausstellung\\_entartete\\_kunst\\_1937.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ausstellung_entartete_kunst_1937.jpg)

Emil Nolde, Erich Heckel, Otto Dix, Max Beckmann ve Ernst Ludwig Kirchner gibi birçok sanatçının eserlerinin yer aldığı bu sergi tam anlamıyla modern sanatı aşağılamak ve dalga geçmek üzerinedir. Sergilenen bu eserler “Yahudi Emperyalizminin Komplosu” olarak nitelendirilmiştir. Hitler sergi hakkındaki görüşlerini “*modern sanatın yarattığı deformasyon ya sanatçının zihin ve algı deformasyonu sonucu oluşmuş ya da toplumun ahlakını bozma amaçlı tasarlanmıştır*” şeklinde ifade etmiştir (Clark, 2017: s.82). Hitler'in uyguladığı bu faşist tavır sanatçıların, modern ve çağdaş sanatın yükselen ülkesi Amerika'ya göçmesine sebep olmuştur.

Almanya'yı dünyanın ekonomik ve endüstriyel olarak en üst seviyeye getirmek isteyen Hitler diğer ülkeler için büyük ölçüde tehdit oluşturmuştur. Özellikle Fransa hükümeti Almanya'ya karşı olan güvensiz tavrı daha da yükselmeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın temelli her ne kadar Versay Anlaşmasının sorunlarına dayansa da, aslında özünde değişken gerçeklikleri barındırmaktadır. Almanya'nın yeni bir güç olma isteği, İtalya'nın ekonomik buhranı, Japonya'nın, ABD ve İngiltere karşısında güç kazanma isteği ve Sovyetler Birliği'nin kaybetmiş olduğu toprakları geri kazanma isteği gibi birçok sebep II. Dünya Savaşı'nın başlama nedenleridir. Aynı zamanda yine dünya ticaretinin düşüşü, ekonomik kriz ve işsizlik gibi konularda savaşı tetikleyen sebeplerdendir. Ancak I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı'nın nitelik bağlamında ayırmak gereklidir. I. Dünya Savaşı şehirlerden yani halktan uzak cephelerde olmuştur. Ancak II. Dünya Savaşı şehirlerin içine kadar girmişti ve savaşta kimyasal bombaların artışı savaşı daha yıkıcı hale getirmiştir (Sander, 1996: s.102-104). Örneğin Alman Hava Kuvvetlerinin İspanya şehri olan Guernica'ya yaptığı hava saldırısı binlerce savunmasız insanın ölümüne sebep olmuştur. Ünlü sanatçı Pablo Picasso yapılan bu vahşice saldırıyı “*Guernica*” adlı eseriyle betimlemiştir (Görsel 25). Yapıtın kuvvetli dışavurumu, kubik tasviri ve trajik bir olayı anıtsal boylarda üretmesi, sanatçıyı ve eseri dönemin en dikkat çeken isimleri arasına koymaktadır (Fineberg, 2014: s.29).



**Görsel 25:** Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Tuval üzeri yağlıboya, 349x 776 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guernica-1937>

Almanya'yı büyük bir güç haline getirmek isteyen Hitler, savaş planlarını bunun üzerine gerçekleştirmiştir. Savaşın ilk yıllarında neredeyse tüm Avrupa'ya hakim olan

Hitler Fransa'yı ele geçirdikten sonra müttefiki olan Sovyetler Birliği'ne saldırıya geçmiştir. Hitler'in bu saldırısı savaşın gidişatını değiştiren hamlelerden biri olmuştur (Sander, 1996: s.139). Doğu'da Ruslara karşı başarı elde edemeyen Almanya Batı'da ise Amerika ve İngiltere'nin askeri güçleri ile savaşmaktaydı. Kısa bir süre sonra yenik düşen Almanya teslim olmak durumunda kalmıştır. Yenilgiyi hiçbir zaman düşünmemiş olan Hitler, Almanya'nın kaybetmesi üzerine 1945 yılında intihar etmiştir. Hitler'in ölümünden bir hafta sonra savaş sona ermiştir (Sander,1996: s.167). II. Dünya Savaşı'nın, I. Dünya Savaşı'ndan daha yıkıcı olduğunu bahsetmiştir. Almanya gibi İngiltere'de Alman şehirlerine havadan bombalar yağdırmış ve masum olan halkı hedef almıştır. Ancak bu hava saldırılarının en vahşi ve unutulmak olanı Amerika'nın Japonya'ya attığı atom bombası olmuştur. Hiroşima'ya atılan atom bombası yaklaşık 71.000 kişinin ölümüne sebep olurken, aynı zamanda etrafa yayılan radyasyonlar ile birçok yaralanmalar ve kanser hastalıkları meydana gelmiştir (Sander, 1996: s. 168-169).

İki dünya savaşı sonunda Avrupa ülkelerinin tamamı ekonomik ve toplumsal olarak çöküntüye uğramışlardır. Ancak Amerika hiçbir savaşta Avrupa kadar etkilenmemiştir. 1900'den bu yana devamlı olarak kendini geliştiren Amerika ekonomi olarak Dünya devi olmayı başarmıştır. Her iki savaştan da çok az yaralarla kurtulan Amerika'nın sanat merkezi haline gelmesi olağan bir durumdur. Çünkü Avrupa savaş sonrası yoksulluk ve siyasi gerilimlerle çalkalanırken, refah düzeyini ve zenginliği temin eden Amerika'ya göç etmeleri kaçınılmaz bir fırsat olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat dünyası Paris'ten New York'a akmaya başlamıştır (Guilbaut, 1983: s.1). I. Dünya Savaşı'nda Amerika'ya göç eden sanatçı ve öğretmen Hans Hofmann, Avrupalı resim anlayışının inceliklerini Amerikalı resamlara aktarmıştır. Sanatçı Kandinsky'nin romantik soyutlamalarından, Cezanne' nin kübik çalışmalarından etkilenerek renk ve biçimi, ruhsal denge ile yansıtmıştır (Fineberg, 2014: s. 57). Sanatçı'nın "*The Third Hand*" (*Üçüncü El*) esri zengin renk kullanımı sistematik bir şekilde düzenlenmiştir (Görsel 26). Hofmann kullandığı teknik için "*çalışmalarım rastlantısal ya da planlanmamış değildir. Beyaz tuvalin üzerine sürdüğüm kırmızı nokta bana 'sabah kırmızılığını' anımsatmaktadır*" şeklinde açıklamıştır (Fineberg 2014, s. 60). 20.yüzyılda yaşanan savaşlar ve makineleşmenin artışı sonucu sanat daha dışavurumcu bir üsluba yönelmiştir. Amerika'da soyut dışavurumculuk hakim olmaya başlarken Avrupa'da korkunun ve gerilimin hakim olduğu dışavurumcu eserler üretilmiştir.



**Görsel 26:** Hans Hofmann, *The Third Hand*, 1947, Tuval üzeri yağlıboya, 153x 102 cm, University Art Museum Berkeley, California University

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/the-third-hand-1947>

Makineleşme bireyde yabancılaşma ile sonuçlanırken I. ve II. Dünya Savaşları'nın yaşanması insanlığın tüm değerlerini sorgulatmaya yöneltmiştir. I.Dünya Savaşı'nın başladığı dönemdeki eserleri incelediğimizde sanatın toplumsal olguları biçim bozumu ile ifade ettiğini ve büyük bir buhrana sürüklendiği gözükmektedir. Nazizim ile beraber faşist yönetim altına giren insanlar ilk zamanlarda bunun farkında olmasalar bile II. Dünya Savaş'ının başlaması ile bu gerçekliği farketmişlerdir. Savaşlarla beraber bireyde var olan yabancılaşma daha belirgin hale getirmiştir. Çünkü bireyler hiçbir fayda görmeyeceği savaşlardan büyük yaralar almışlardır. Bu durumda bireyleri hiçliğe sürükleyen diğer bir olay olmuştur. Toplumsal olayların ışığında sanatsal eğilimleri incelediğimiz zaman sanatın'da nesnelsizliğe, hiçliğe sürüklendiğini görmekteyiz. Toplumsal olayları dışavurumsal bir şekilde yansıtan sanatçılar süreç içerisinde parçalamaya ve sonuç itibari ile soyutlamaya gitmişlerdir.

## 2.2. YABANCILAŞMA'NIN 20.Y.Y. ALMAN SANATÇILARIN ESERLERİNE OLAN ETKİSİ

Endüstrileşmenin getirdiği suni refah, toplumsal yapı değişikliklerinden ruhsal bozukluklara kadar birçok olumsuz etkisi sanatta dışavurumsal olarak yansımaktadır. 20. yüzyılda sanayileşme daha fazla tüketimi bununla bağlı olarak da üretim bandını genişletmiştir. Böylelikle artan tüketim, bireylerin daha çok mesailer harcamasına ve hayatlarından çalmasına sebep olmuştur. Makineleşme bireylerin iş yükünü azaltacak ve onlara kolaylık sağlayacağı düşünülerek var olurken, aslında insanları tutsak eden ve otomatlaştıran bir yapıdır. Makineye bağlı yaşayan birey günümüzde de gözlemleyebileceğimiz gibi sıradanlaşmış, içe kapanmış ve yabancılaşmış durumdadır. Meta üretimi için harcanan emek, bireyin nesnelleşmesine ve onun kölesi haline gelmesiyle sonuçlanmaktadır. Birey artık yalnızca tüketim ve üretim için var olmaktadır. Bu durumda devamlı olarak üreten ve tüketen birey için hiçliğe sürüklenmiş ve kendisini metalar egemenliğinde kaybettiğini söyleyebiliriz. Bireyde oluşan ve kaçınılmaz bir sonuç olan yabancılaşma olgusu, yalnızca iktisadi sistemin getirisiyle meydana gelmemiştir. Aynı zamanda toplumla yaşanan tüm iç karışıklık, savaşlar ve devrimler yabancılaşmanın yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Sanayileşmenin en kötü sonuçları olarak bilinen I. ve II. Dünya Savaşları insanlığın tüm varoluşsal nedenlerini sorgulamaktadır. Büyük yıkımlar yaşatan savaşlar sanatsal üslup olarak bir birikime ve sonuç itibari ile patlamaya yol açmıştır. Özünde 19. yüzyılın sonlarına doğru başlayan bu birikim 20. yüzyıl Sanatının kurulmasında önemli bir temel oluşturmaktadır.

20. yüzyılda hızın ve teknolojinin daha belirgin olduğu görünen metropoller, bireylerin kitle kültürü ve yalnızlık gibi duygularını yoğunlaştırmaktadır. Metropol insanları zaman içerisinde bu hız ve teknolojiye uyum sağlamaktadırlar, ancak bunu yaparken birçok şeylerini kaybetmektedirler. Bireylerin iç dünyalarına kapanması, psikolojik travmalar ve yabancılaşma durumu sanatta yeni ifade biçimleri gereksinimine yol açmıştır. Modernizmin tüm teknolojik gelişmelerini coşkuyla karşılayan Fütürist sanatçılara karşın, modernizmin arka yüzündeki karamsarlığı gören Alman sanatçılar dönemin buhranını eserlerine yansıtmışlardır. Bireylerin modernizm adı altında gerçekliklerinin yok edilişi, yeni sanatsal eğilim Dışavurumculuk ile ifade edilmiştir. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), toplumsal olayların yaşandığı dönemde sanatçıların genel duygularını, tüm yönleri ile eserlerine aktarması olarak tanımlanabilir (Richard, 1984: s. 7). Fransa'da Fovizm ile hemen hemen aynı döneme denk gelen Dışavurum-

culuk, bir grup sanatçı tarafından Almanya’da Dresden kentinde kurulmuştur. Akademik anlayışı hiçe sayan Dışavurumculuk bireylerin içinde bulunduğu ruhsal durumu, coşkulu ve aynı zamanda iğneleyici bir şekilde tuvallerine yansıtmışlardır. Ernst Barlach dönemin sanatçıları için “*dışa vuran insanın içinden geliyordu*” şeklinde bahsetmiştir (Turani, 1999: s.69). Bu bağlamda dönemin sanatçılarının biçim bozumu, sert fırça darbeleri ve natürel renk kullanımları, dönemin toplumunu ve bireyin içsel çığığını yansıtır niteliktedir. Gelişen sermaye ve kapitalizm mantığı bireylerde güç savaşı oluşturmaktadır. Bu güç savaşı insanları çıkar ilişkilerine yöneltmektedir. Sosyo-ekonomik düzlemde gelişen çıkar ilişkisi, bireylerin etnik değerlerine aykırı bir olgudur. Bu bakımdan kapitalizm Marksizm düşünce yapısı ile anti hümanist bir tavır barındırdığını söyleyebiliriz. Kapitalist sistemde sanat anlayışı da yalnızca toplumsal niteliğini değil, aynı zamanda estetik niteliğini de kaybetmiştir. Marx’a göre “*sanatın özü, insanlığa dayanmaktadır*”. Ancak insanlığın kendisini yitirdiği noktada sanatta estetik bağlamını yitirmek durumunda kalacaktır (Tunalı, 1993: s.146-147). I. Dünya Savaşı’nda önce Almanya’da kurulan Brücke (Köprü) sanatçı grubu gerçekliği, estetik betimlemeden kaçınarak ilkel formlar ile betimlemeye yönelmişlerdir. Grubun kurucularından olan Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Bleyl ve sonradan aralarına katılan Max Pechstein, Otto Müller ve Emil Nolde, Afrika kültüründen gelen maskların biçimsel yapılarından oldukça etkilenmişlerdir (Antmen, 2008: s. 37; Turani, 1999: s. 67). Dışavurumculuğun temelleri Gauguin’in renk ve biçimi duygular ile sembolleştirmesinden, Van Gogh’un tutkulu renk kullanımı ve Munch’ın fırça tekniklerine kadar birçok geçmiş sanatçıların sanatsal anlatım biçimlerine dayanmaktadır (Krausse, 2005: s.88). Dışavurumcu sanatçıların seçmiş oldukları biçim bozumu, çarpıtılmış veya parçalanmış nesnelere ve renk kullanımı duygunun yoğunluğunu belirgin hale getirmektedir. Kullanılan kontrast renkler hiçbir bütünlüğü sağlamamaktadır. Bu anlayış biçimi gerçekliğinden kopmuş dünyanın ruhunu yansıtmaktadır. Sanatçıların, hırçın dışavurumu dönemin toplumu tarafından hoş karşılanmamış olabilir. Ancak sanatçılar, bireylerin çektiği acıları ve sefaleti, uyum ve güzellikte arayarak yansıtmak gerçekliği reddetmek olduğuna inanmaktaydılar (Gombrich, 1980: s.564). Dışavurumcuların ideolojisine göre Avrupa sanatının kalıplaşmış anlatım biçimi toplumu temsil etmemektedir. Metropol hayatının buhranı ve bireylerin kimlik arayışına dikkat çekmek yalnızca soyutlamadan geçmektedir (Lynton, 1982:

s.38). Bu bağlamda üretilen eserler endüstrileşmiş dünyanın yapay ilişkilerini doğrudan eleştirmektedir. 1911 yılında kurulan ve daha sonraları Berlin’de merkezleşen Dışavurumculuk akımı zaman içerisinde tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır.

I. Dünya Savaşı başlamadan önce dağılmaya başlayan ve bireyselliğe dönüşen bu akım Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz gibi önemli sanatçıların eserlerinde de gözlemlenmektedir. Tinsel duyguların bu denli dışavurumu sonraki gelecek kuşaklarda da etkili olmuştur. Antmen’e göre (2008: s.34) Dışavurumculuk bir akım değil eğilimdir. Bu yüzden 20. yüzyıl boyunca gelişen Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında toplanan sanatçılar teknikleri ayrı olsalar da dışavurumsal bir eğilim göstermektedir. 20. yüzyıl özellikle I. ve II. Dünya Savaşları’nın yaşanması bağlamında tarihin en buhranlı dönemi olarak kabul edilmektedir. Yaşanılan tüm gelişmeler, bireylerde içe kapanıklık, bunalım, yabancılaşma gibi psikolojik problemlere sebep olmuştur. İşte tamda bu dönemde Dışavurumculuğun, toplum veya bireyin yaşadığı sıkıntıları dışavurumsal bir şekilde yansıtmışlardır. Bu yüzden Dışavurumculuk akımına, bir akımdan çok dönemin kaosuna karşın dışavurumsal bir tepki diyebiliriz. Genel bağlamda Almanya ile bağdaştırılan Dışavurumculuk, Hitler’in iktidara gelmesi tüm modern sanat eserlerini yağmalaması ile yavaş yavaş etkisini kaybetmiştir. Ancak Antmen’nin de söylemiş olduğu gibi akım bir sonraki kuşaklara zemin oluşturmuştur ve II. Dünya Savaşı’ndan sonra bireysel olarak da devam etmiştir.

### 2.2.1. Otto Dix

2 Aralık 1891 yılında Almanya’da doğan Wilhelm Heinrich Otto Dix, eğitim hayatına Untermythaus’ta başladıktan sonra Gera’da dekorasyon ve ressam eğitimi almıştır. Sanatçının Gera’da ürettiği eserler genel olarak pastel ve tebeşir ağırlıklıdır (Karcher, 1992: s.211). Dix savaş yıllarına kadar Dresden Sanat Akademisi’nde eğitim görmüştür. Dönemin yükselen dışavurumculuk akımının sanatçılarından etkilenen Dix, aynı zamanda eğitim döneminde Van Gogh’un sanatsal üslubundan da oldukça etkilenmiştir. Sanatçının 1913 yılında ürettiği “*Small Self-Portrait*” (*Küçük Otoportre*) eseri gerek tekniksel gerekse renk kullanımı olarak Van Gogh’un tekniğine oldukça yakınlık göstermektedir (Görsel 27).





**Görsel 27:** Otto Dix, *Small Self-Portrait*, 1913, Tuval üzeri yağlıboya, 35x 29 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart

**Kaynak:** <https://www.staatsgalerie.de/en/g/collection/digital-collection/einzelansicht/werk/einzelansicht/05D7296643FA8083675FC6AE087F2FE0.html>

Yükselen makineleşme ve metropollerdeki hız tüm sanatçıları etkilemiştir. Önceden de belirmiş olduğumuz gibi savaş öncesi hızın ve endüstrileşmeyi coşkuyla karşılayan Fütüristler, eserlerinde bu gelişmeleri dinamizmlerle yansıtmışlardır. Metropollerde yaşanan hızı estetize etmeye çalışan sanatçıların eserlerinde, keskin renk geçişleri ve birbirini tekrarlayan objeler sıkça görülmektedir. Otto Dix bu gibi sanat eğilimlerinin ve toplumun iyi bir gözlemcisiydi. Bu bağlamda değişen ve gelişen dünyada Dix'in eseri daha dinamik ve sıkışmış sahneleri canlandırmaya başlamıştır. “*The Cannon*” eseri sanatçının kübizm ve fütürizmin estetik anlayışından etkilenecek şekilde ürettiği bir eserdir (Görsel 28) (Karcher, 1992: s.20). Eseri incelediğimizde sıkışmış bireylerin, keskin ve karmaşık renklerle betimlenen makinelerin içerisinde görmekteyiz. Sanatçının eserlerindeki dışavurumsal üslup I. Dünya Savaşı'na katılmasından sonra daha belirginleşecektir. I.Dünya Savaşı patlak verdiğinde neredeyse sanatçıların birçoğu savaşı olumlu bir olgu olarak karşılamışlardır. Bu bağlamda savaşa katılan Otto Dix,

Max Beckmann, George Grosz, E. L. Kirchner ve Erich Heckel savaşa gönüllü olarak katılmışlardır. Ancak savaşa katılan sanatçılardan Grosz, Beckmann, Kirchner ve Heckel gibi isimler yaralanma veya ruhsal çöküntüler yaşamaları sebebiyle savaştan ayrılıp evlerine gönderilmiştir.



**Görsel 28:** Otto Dix, *The Cannon*, 1914, Tuval üzeri yağlıboya, 98,5x 69,5 cm, Düsseldorf, Kunstmesum Düsseldorf

**Kaynak:** Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; ‘I’ll Either be Famous- or Infamous’. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 20

Otto Dix ise savaşın son yıllarına kadar cephede hizmetine devam eden nadir sanatçılardandır. Otto Dix “*savaş korkunç bir şeydi, ama yine de güçlü bir şeydi... İnsan hakkında gerçekten bir şeyler öğrenmek istiyorsak bu dizginlenmemiş deneyimi yaşamamız gerekir*” şeklinde ifadesi onun, savaş hayatın tüm deneyimlerinin yanı sıra deneyimlenmesi gereken bir güç olarak gördüğünü göstermektedir (Aktaran: Figura, 2011: s.25). Savaşın son anlarına kadar tüm trajediyi yaşayan sanatçı, bunu gönüllü bir şekilde devam ettirmiş olsa bile, savaşın ne denli korkunç bir olgu olduğunu savaş sonrası eserlerine aktarmıştır. Sanatçının 1923-24 yılları arasında “*Der Krieg*” adı altında ürettiği seri gravür baskıları savaşın tüm vahşetini gözler önüne sermiştir.

Dix savaş esnasında yaşadığı deneyimleri resmederken amacının savaş resimleri yapmak olmadığını özünde savaşı durduracak ve insanların savaşa karşı olan bakış açını değiştirmek üzerine olduğunu söylemektedir. Sanatçı “Gözlerine Güven!” ideolojisi ile savaş deneyimlerini yansıtırken, toplumda bir uyanışı ve farkındalığı hedeflemektedir (Karcher, 1992: s.22). Sanatçının bu serisi savaşı tüm çıplaklığıyla yansıtırken, iğretici, korkunç sahnelere ve stilizasyonlara başvurmuştur, bu durumda izleyiciler tarafından oldukça fazla eleştirilmiştir. Aynı zamanda bu seri Goya’nın Savaş Felaketleri adlı gravür serisi ile karşılaştırılmaktadır. Ancak Dix’in resmettiği sahneleri birebir deneyimlemesi sebebi ile daha büyük bir temsiliyeti içermektedir (Handdad, 2016: s. vi). Seride bulunan “*Wounded Man*” (*Yaralı Adam*) eseri yaralanmış ve acılar içinde olan askerin betimlenişidir (Görsel 29).



**Görsel 29:** Otto Dix, *Wounded Man (Der Krieg)*, 1924, Kağıt üzeri gravür ve akvatint, kağıt: 35 x 47cm resim: 19,7x 29 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/87725>

Sanatçının seçmiş olduğu lekesele teknik, figürün yüz ifadesi ve vücudunun belli belirsiz durumu, yaşanan olayın dehşetini seyirciye net bir şekilde yansıtmaktadır. Gelişen teknolojinin savaşta kullanılan silahların çeşitliliğini ve yıkıcılığını arttırdığından bahsetmiştik. Savaşta kullanılan kimyasal gazlar, II. Dünya Savaşı kadar olmasa da I. Dünya Savaşı’nda da oldukça fazla miktarda kullanılmıştır. Dix bu saldırıları “*Shock Troops Advance under Gas*” (*Şok Birlikleri Gaz Altında İlerliyor*) eseri ile betimle-

miştir (Görsel 30). Gaz saldırısı esnasında, gaz maskeleri ile ilerlemeye çalışan 5 asker, cehennemin içinde ölüme meydan okumaktadır. Dix, yabancılaşmış grotesk dünyayı, gaz saldırısı gerçekliği altında doğrudan yansıtmıştır (Haddad, 2016: s.32).



**Görsel 30:** Otto Dix, *Shock Troops Advance under Gas (Der Krieg)*, 1924, Kağıt üzeri gravür ve akvatint, kağıt: 34,8 x 47,3cm resim: 19,3x 28,8 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/63260>

Serinin belkide en dramatik eseri olan “*Dance of Death*” (Ölümlle Dans), savaşta kullanılan kazık ve dikenli tellerin içine hapsolmuş askerleri betimlemektedir (Görsel 31).



**Görsel 31:** Otto Dix, *Dance of Death (Der Krieg)*, 1924, Kağıt üzeri gravür ve akvatint, kağıt: 34,8 x 46,6cm resim: 24,5x 29,5 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-63261.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-63261.html)

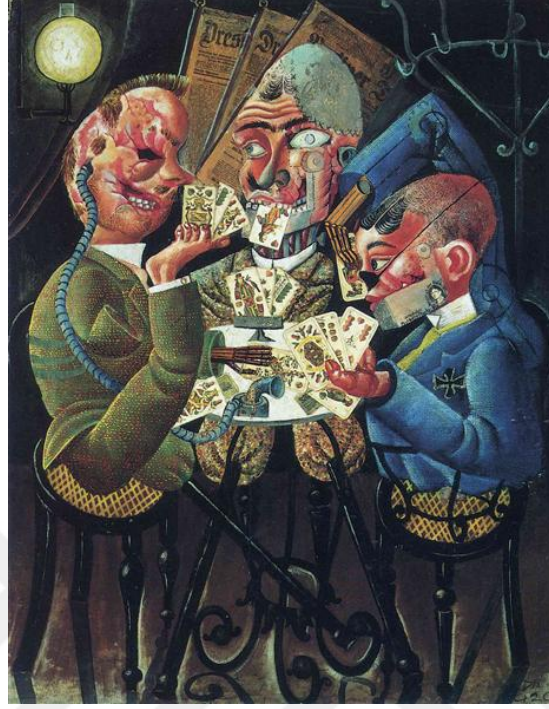
Eserin genelinde yer alan asker figürlerinin, vücutlarının çarpık, parçalanmış şekilde betimlenişi olayın korkunçluğunu daha da yoğun hale getirmektedir. Aynı zamanda bu baskıların içerisinde korkutan görüntülerin yanı sıra yaralı askerlerin çılgınlığının sessizliği hüküm sürmektedir (Zencirli, 2013: s.35). Sanatçı “*sayısız çizimlerinde ve guaj resimlerinde cehennemi savaş olaylarını yalnızca betimlememiş, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmüştür*” (Richard,1984: s. 50). Sanatçı savaş sonrası yurduna döndükten sonra bile savaşın etkilerinden kurtulamamıştır. Dix 1965 yılında vermiş olduğu bir röportajda savaşın devamlı olarak etkisini şu şekilde ifade etmiştir;

“*Savaşın beni ne kadar derinden etkilediğini gençken fark etmemiştim. Yıllar boyunca, en azından 10 yıl boyunca, hep aynı rüyaları gördüm: Harabeye dönmüş evlerin arasından sürünerek geçiyorum, ancak geçebileceğim kadar dar pasajlarda zorlanarak sürünüyorum. Hep yıkıntılar görüyordum rüyalarımda... Resim yapmak da benim için kaçış yolu olamadı*” (Aktaran: Zencirli, 2013: s. 34).

1920’lerin başında politik ve ekonomik eleştirilerde bulunan sanatçılar, Dışavurumculuğu toplumu yenileme ideolojisinde yetersiz olduğunu düşünmüşlerdir. Bu ikilem Yeni Nesnelcilik ya da o dönem Post- Dışavurumculuk olarak anılan yönelimi ortaya çıkarmıştır. Bu akımın önde gelen isimlerinden olan Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann soyut genellemeden, özgünlüğe ve hiciv ve mizaçlarla öz gerçekçiliğe dikkat çekmeye çalışmışlardır. Sanatçılar Dışavurumculuğun psikolojik ağırlığını koruyan deformasyonları devam ettirmişlerdir, ancak bu deformasyonlar ilkel tasvirten oldukça uzaktır (Figura, 2011: s.238). Sanatçı’nın savaş sonrası, asker gazilerini resmetmesi, onun savaşın üzerinden atamadığı etkilerini göstermektedir. “*The Skat Players (Kağıt Oynayanlar), Match Seller (Kibrit Satıcısı), Prager Street (Prager Caddesi), The War Cripples (Savaş Sakatları)*” eserleri savaşta gazi olmuş, kolları ve bacaklarını kaybetmiş askerlerin betimlenişini metaforlarla aktardığını görmekteyiz. Eserleri teker teker incelersek;

“*The Skat Players*” (Kağıt Oynayanlar) eserinde 3 savaş gazisi askerin, kart oyunu oynarken görmekteyiz (Görsel 32). Eserde belli başlı uzuvlarını kaybeden gazilerin, yaralanmış korkunç surat ifadeleri, protez olarak eklenen metal çene ve ahşap yama veya metalik kol ve bacaklar ile betimlenmiştir. “*The War Cripples*” (Savaş

*Sakatları*) eserinde ise yine savaş gazilerinin caddede gururla yürüyüşleri resmedilmiştir (Görsel 33).



**Görsel 32:** Otto Dix, *The Skat Players*, 1920, Tuval üzeri yağlıboya, 87x 110 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/the-skat-players-1920>



**Görsel 33:** Otto Dix, *The War Cripples*, 1920, Tuval üzeri yağlıboya, 150x 200cm

**Kaynak:** Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; "I'll Either be Famous- or Infamous". İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 65

Eserde parçalara ayrılmış olsalar bile gurur içinde gülümseyerek yürüyen gaziler kör bir mutluluğu temsil etmektedir (Sanal 1: <https://theartistsjob.weebly.com/artmusings/defining-heroism-otto-dixs-war-cripples>). Eser kesin olarak bilinmemekle beraber Berlin’de yakıldığı ya da kaybolduğu düşünülmektedir (Karcher, 1992: s. 65). “*Prager Street*” (*Prager Caddesi*) eserinde yine Almanya’nın kalabalığında yürüyen gazi askerin ve yine gazi olmuş ancak halktan biri olan kişinin betimlenişi yer almaktadır (Görsel 34). Sahne protez uzuvları satan bir mağazanın önünde canlandırılmıştır. Eserin ön kısmında yer alan askerin ayaklarında yürütmesine yardımcı olacak tekerlekli bir ahşap bulunurken diğer sakat kişi dilenci bir şekilde resmedilmiştir. Burada sanatçının toplumdaki ekonomik eşitsizliğe dikkat çekmek istediğini anlıyoruz. Aynı zamanda yine ön kısımda bulunan askerin elindeki gazete başlığında “*Juden Raus*” “*Yahudiler Dışarı*” sloganı bulunmaktadır. Burada da sanatçı, dönemin Almanya’da artışa geçen Yahudi düşmanlığını ve yükselen Nazizm’in habercisi olduğunu net bir şekilde ifade etmektedir.



**Görsel 34:** Otto Dix, *Prager Street*, 1920, Tuval üzeri yağlıboya, 101x 81cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart

**Kaynak:** Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 53

“*Match Seller*” (*Kibrit Satıcısı*) eserinde bireyler için anlamsız olan savaş ve sonrasında yurduna dönen sakat gazinin, çaresiz bir şekilde satış yapması, bununla birlikte duyarsız halkı paylaşmaktadır (Görsel 35) (Mckiernan, 2014: s.149).



**Görsel 35:** Otto Dix, *Match Seller*, 1920, Tuval üzeri yağlıboya, 144x 166cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart

**Kaynak:** Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 51

Savaş gazisi olan ve geçimini sağlamaya çalışan gazi, sanatçı tarafından saygı görülmeyen bir kişi olarak resmedilmiştir. Etrafında yalnızca fiziki olarak ayaklarını gördüğümüz üç kişi, gazi satıcıdan hızlıca uzaklaşmaktadırlar. Sanatçının bu betimleyişi, toplumun savaşın gerçekliğinden uzak oluşu ve hatta bu gerçekliğe karşı sırtlarını döndüklerini göstermektedir. Toplumun savaş gazilerine ve savaşa karşı olan bu anlamsız ve duyarsız tavrı, modern toplumların, bireysel hayatlarına düşkünlüğünü ve yabancılaştığını kanıtlamaktadır. Savaş sonrası Almanya’da sıkça görülen gaziler o dönemde şaşırılacak bir durum değildir. Dix’in yapmış olduğu bu eserler gerçeklikten kaçmak isteyen topluma iğneleyici bir şekilde durumun ciddiyetini göstermektedir. Aynı zamanda sanatçı, savaşın getirisi olan bedensel parçalanmışlığın yanı sıra sosyo-ekonomik eşitsizlikleri yansıtmaktadır. Weber’in *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm’in Ruhu* kitabında bahsettiği gibi metropolleşen ve gelişen dünyada bireyler ruhlarını ve duygularını kaybetmişlerdir. Bu yüzden bireylerde, dışarıya karşı bir hiçlik durumu



meydana gelmiştir. Bu bağlamda da Dix'in *Prager Street* ve *Match Seller* eserleri bireylerin duygu yoksunluğunu vurgular niteliktedir.

Dix, 1927 yılında Dresden Akademi'sinde profesör olduktan sonra "*Big City*" adlı eseri üretmiştir. European Contemporary Art'da sergilenen bu devasa eser 3 ayrı panelden oluşmaktadır (Görsel 36) (Karcher, 1992: s.212).



**Görsel 36:** Otto Dix, *Big City*, 1927/8, Ahşap üzeri karışık teknik, 181x 402cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart

**Kaynak:** Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; "I'll Either be Famous- or Infamous". İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 153

Dix'in bu eseri, nesnelleşme, hayat kadını, caz, sosyal eşitsizlik gibi birçok temayı içinde barındırmaktadır. Dönemin popüler kültürüne karşı tepki olarak yapılan bu eser, eski dini konuları ele alan triptiklere benzerlik göstermektedir (Funkenstein, 2005: s.21). Ancak bu eser dini bir konu yerine savaş sonrası Almanya'nın yükselen popüler kültür eğlencelerini ve savaşı görmezden gelişini paylaşmaktadır. Triptiğin sol panelinde savaş sonrası ayaklarını kaybeden bir gazi, yerde yatan ölü kişi, süslenmiş hayat kadınları ve köpek yer almaktadır. Sanatçı yine gazi bir askeri resmederken saygınlık görmeyen, iğretici bakışlar altında resmetmiştir. Hayat kadınlarının abartılı vücut hatları, deforme edilmiş yüzleri, gazi askerin düşmüş olduğu acınası durum gibi onları da korkunç ve iğretici göstermektedir. Eserin sağ paneli, sol panel ile aynı konuyu içermektedir. Yine savaş sonrası sakat kalmış asker, sahnenin köşesine itilmiş bir şekilde resmedilmiştir. Bununla beraber onu önemsemeden yanından geçen oldukça süslü kadınlar yer almaktadır. Sağ ve sol panelin aksine merkez panel, kadınları, dansı, lüksü yani popüler kültüre ilişkin her şeyi betimlemektedir. Bu paneldeki figürleri incelediğimizde yine sanatçının stilizasyona gittiğini görmekteyiz. Ancak bu stili-

zasyonlar sanatçının diğer panellerde tercih ettiği kadar abartılı, rahatsız edici bir şekilde yapılmamıştır. Eserde, metropol hayatında üst kesime hitap eden içkiler, caz müziği, lüks takılar, şık kıyafetlere kadar her şey mevcuttur. Eğlenceli bir geceyi betimleyen bu sahnede bizleri rahatsız eden unsur, eserde yer alan figürlerin mimiksiz olmasıdır. Bu durumda kendi içinde bir ironiyi barındırmaktadır. Dix bu eserinde aynı zamanda üst ve alt tabaka sınıflarının toplumsal ayrımlarını da net bir biçimde işlemiştir.

Dix ile beraber savaş öncesi ve sonrası Alman toplumunun buhranına tanıklık eden Kirchner'de toplumun daha doğrusu metropollerin ruhani çöküşünü yansıtan eserler üretmiştir. Savaşın patlak vermesine çok kısa bir zaman kala sanatçının ürettiği “*Street, Berlin*” (*Sokak Berlin*) eseri, ekonomik bunalımların, siyasi çalkantıların olmasına karşın kalabalık caddelerde dolaşan Alman toplumun bunlara kayıtsız kalışını sergilemektedir (Görsel 37).



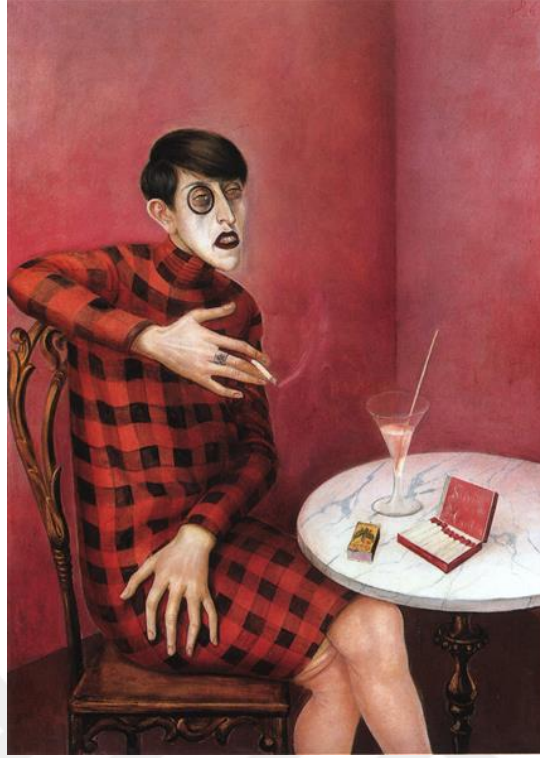
**Görsel 37:** Ernst Ludwig Kirchner, *Street, Berlin*, 1913, Tuval üzeri yağlıboya, 120,6x 91,1 cm, New York, The Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/79354>

Kirchner'in eserinde ortada betimlenen iki hayat kadını, Dix'in eserlerinde gördüğümüz hayat kadınlarına kıyasla naturallikten daha uzak, ilkel maskaları andıran

keskin hatlı figürler şeklinde aktarıldığını görmekteyiz. Kirchner'e göre eserdeki hayat kadınları yalnızca yüzeysel güzellik ve yabancılaşmayı değil aynı zamanda bir kültürde her şeyin satılık olabileceği gerçeğini temsil etmektedir (Sanat 2: <https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/expressionism1/v/kirchner-street-berlin>). Otto Dix'in *Big City* eseri ile Kirchner'in *Street, Berlin* eseri teknik açılarından birbirlerine benzerlik göstermeseler de her iki sanatçı da metropol şehrinde yaşayan bireylerin gelişen siyasi, ekonomik veya toplumsal olgular karşısında kayıtsızlığını ve hayata karşı olan yabancılaşmasını vurgulamaktadır.

1920'li yıllarda Almanya'da Nietzsche'nin nihilizm düşüncesi yaygınlaşmıştır. O zamana kadar var olan değerlerin yıkımı, varlığın anlamsızlığı savaşlarla beraber daha belirgin hale gelmiş ve nihilizm ile kendini göstermeye başlamıştır (Karcher, 1992: s. 156). O zaman 1920'lerin şehir hayatını betimleyen Dix için, nihilist düşünce yapısının toplumsal yansımasını resmettiğini söylemek yerinde olacaktır. Sanatçının eserleri, ideal güzelliğe karşı deforme edilmiş bedenler sunuşu, onun siyasi ya da toplumsal olguların bir protestosunu içermektedir. Dix'in bu ideolojisi Nietzsche'nin "çirkin/ acı gerçekler için mücadele" düşüncesinden gelmektedir (Yavuz, 2003: s.57). 1920'lerde yaygınlaşan nihilizmin yanı sıra 19. yüzyıldan itibaren yükselişe geçen feminist düşüncelerde yaygınlaşmıştır. Dix'in 1926 yılında ürettiği "Portrait of Journalist Sylvia Von Harden" (*Gazetesi Sylvia Von Harden'in Portresi*) eseri dönemin feminist tartışmalarına değinen ve toplumdaki kadın imajını ele alan bir resimdir (Görsel 38). Eserde yer alan kadın figürü, gazeteci olarak adlandırılrsa da kadını, şair veya yazar olduğu bilinmektedir (Güler, 2018: s. 99). Figürün vücut hatları erkeksi bir şekilde betimlenişi oldukça dikkat çekmektedir. Vücudun kalınlığı, ellerin erkeksi bir şekilde betimlenişi, saçlarının kısacık oluşu, kadını erkeksi bir rol modele bürünmesini kuvvetlendirmektedir. Hatta kadının gözünde bulunan çember, o dönem erkeklerin kullandığı bir tür göz camıdır. Bu durum ataerki toplumda çalışan erkeğin yanı sıra artık kadınlarında varlığını gösterdiğinin grotesk bir üslupla betimlenişidir.



**Görsel 38:** Otto Dix, *Portrait of Journalist Sylvia Von Harden*, 1926, Tuval üzeri yağlıboya 89x 121cm, Paris, Georges Pompidou Center

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/portrait-of-the-journalist-sylvia-von-harden-1926>

Otto Dix 1933'te Nazi yönetimi başa geçtikten sonra Akademi görevinden alınmıştır. Çünkü Nazi ideolojisine göre, sanatçının düşünce yapısı ve ürettiği eserler, Alman ırkının ahlakını bozan, ari güzellikten uzak, çirkin olduğu düşünülmektedir. (Yavuz, 2003: s. 58). Bu yüzden sanatçının birçok eseri Nazi yönetimi tarafından el konulmuş ve Dejenere Sanat Sergisi'nde sergilenmiştir. Bu eserlerin birçoğu önceden de bahsettiğimiz gibi günümüze ulaşamamıştır. Dix toplum dışı gibi gözükken siyasi ve ekonomik unsurların özünde toplumla birebir ilişkisi olduğunu ve bu olguların bireyde büyük bir boşluk yarattığını göstermektedir. Sonuç olarak sanatçının modern insanı, bozuk, deformasyona uğramış, gereksiz uzantılar ve rahatsız edici bir sahnede resmetmesi, yaşanan tüm gelişmeler karşısında bireyin, saçmalık, hiçlik ve yabancılaşma gibi psikolojik kaygılar içerisinde girmesinin sanatsal belgeleridir.

### 2.2.1.1. George Grosz

23 Temmuz 1893'te Berlin'de doğan George Grosz'un asıl ismi Georg Ehrenfried Groß'tur. Sanatçı, 1916 yılında isim değişikliğine gitmiş ve daha sonra bizim bildiğimiz haliyle George Grosz ismini kullanmaya başlamıştır. Öncelikle Dresden Sanat

Akademisi'nde eğitim alan Grosz sonrasında Berlin Sanat ve Tasarım okulunda eğitime devam etmiştir (Kranzfelder, 2001: s.92). Toplumun yanı sıra ağırlıklı olarak siyaseti, politik kişileri, din adamlarını eleştiren Grosz'un öğrencilik yıllarını incelediğimizde bu tarz eleştirileri görmemekteyiz. Sanatçının toplum ve politik güçlerle olan problematiği irdelemesi onun savaşa katılmasından sonra başlamaktadır. Grosz I. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılan sanatçılardandır, ancak savaşa katıldıktan çok kısa bir süre sonra ağır ruhsal sıkıntılar yaşadığı için görevine son verilmiştir. Ancak sanatçının savaş hikayesi burada sonlanmamıştır. 1917 yılında tekrar savaşa alınan Grosz, çok geçmeden yine aynı problemleri yaşayarak, akıl hastanesine sevk edilmiştir (Wolf, 2005: s. 42). Savaşın ruhsal çöküntüsünü yıllarca üzerinden atamayan sanatçı savaşı ve savaş suçlularını devamlı olarak eleştiren eserler üretmiştir. Özellikle 1917 yılında üretilen “*Explosion*” (*Patlama*) eseri, savaşın dehşetini yansıtan önemli çalışmalarından biridir (Görsel 39).



**Görsel 39:** George Grosz, *Explosion*, 1917, Tuval üzeri yağlıboya 47,8x 68,2cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/80347>

Eseri incelediğimizde şehir görüntüsü içinde bir patlama betimlendiğini görmekteyiz. Resmin hemen ortasında yer alan patlama, tüm binaları içine doğru çekmektedir. Bu durum bir patlamanın şiddetini gözler önüne sermektedir. Sanatçının kullanmış olduğu keskin çizgiler ve yoğun kırmızı renk kullanımı tehlike ve gerginlik hissini net bir şekilde yansıtmaktadır. Çarpık perspektifli binalar ve belli belirsiz parça halinde gözlemlendiğimiz insan bedenleri, sanatçının Dışavurumculuk ve Fütürizmin etkisi altında kaldığını göstermektedir. Aynı zamanda sanatçının bu eseri, o dönemde

sıkça atölyesini ziyaret ettiği Ludwig Meidner'in "*The Burning City*" (*Yanan Şehir*) eserine oldukça benzerlik göstermektedir (Kranzfelder, 2001: s.23) (Görsel 40). Meidner'in eserini incelediğimizde, keskin çizgi hatları ve perspektifi bozuk binalar dikkat çekmektedir. Ortalıkta koşuşturan insan figürleri tam anlamıyla betimlenmemiş ve naturallikten uzaktır. Bu bağlamda Grosz'un bu eseri için Meidner'in eserinden etkilendiğini söyleyebiliriz.



**Görsel 40:** Ludwig Meidner, *The Burning City*, 1913, Tuval üzeri yağlıboya 68,4x 80,5cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** <http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/lifeinparisandberlinin1900s/berlin-in-chaos/ludwig-meidner--burning-city>

Grosz savaştan ve savaş destekçisi milliyetçilerden oldukça nefret etmiştir. Çünkü savaşı deneyimlemiş bir kişi olarak, savaşın hiçbir haklı yönünü savunamamıştır. Grosz için savaş (1982: s. 79) "*diğer pek çok kişiye göre özgürleştirici bir güç değildir. Kahramanlık, idealizm ve fedakarlık elbette aramızda hissediliyordu, ancak bunlar tam tersi bir vahşetle yıkıldı. Savaştan bana geriye kalan tek şey tiksintiydi*". Ağır sanayileşmenin sonucu olan savaş toplumlara büyük bedeller ödetmiştir ve Grosz bu gibi bir kaotik ortamda bireylerin ve inançların yıkıldığını şu sözlerle dile getirmiştir; "*İnançlar mı? Ha! Neyin İçinde? Ağır sanayimiz, sanayi patronlarımız, şanlı generallerimiz ve sevgili anavatanımızda mı?*" (Grosz, 1982: s. 80).

Savaştan sonra yabancılaşmanın daha yoğun bir şekilde hissedilen metropoller, Grosz'a göre çivisi çıkmış dünya ile aynı anlama gelmektedir (Wolf, 2005: s.42). Sanatçının üretmiş olduğu ‘‘Big City’’ (Büyük Şehir) resmi metropol hayatını betimlediği ilk eserlerindedir (Görsel 41). Eserde hangi yöne gittiği belli olmayan üst üste çıkmış figürler, metropol hayatının kalabalık ve sıkışık atmosferini yansıtmaktadır. Yozlaşmış toplum yine Grosz’un eserlerinde parçalı ve stilizasyonlu insan figürleri ile yansıtılmıştır.



**Görsel 41:** George Grosz, *Big City*, 1916-17, Tuval üzeri yağlıboya, 100x 102 cm, Spain, Bornemisza Museum

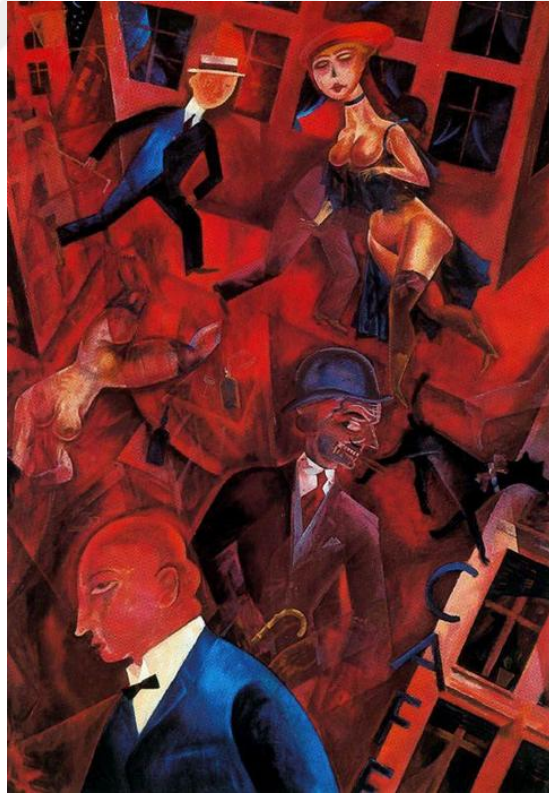
**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/the-city-1917>

Bireylerin uğradığı deformasyon ve yığılımlık hali içinden çıkılmaz sıkışıklığı ve depresif atmosferi doğrudan hissettirmektedir. Eserde kullanılan yoğun kırmızı renk tehlike hissiyatını uyandırmasının yanı sıra aynı zamanda saldırganlığı da hissettirmektedir. Sanatçının binalarda kullandığı perspektif açılarının çarpıklığı, rahatsız edici bir unsur olarak yansıtılmıştır. Yine sanatçının 1917 yılında ürettiği ‘‘Metropolis’’ eseri metropolde yaşayan insanları, yozlaşmış değerleri ile yansıtılmıştır (Görsel 42). Bu eserde ön tarafta yer alan iki erkek figür, arka tarafta bir hayat kadını ve onun yanında hızlıca ilerleyen erkek figürleri, bir köpek ve yerde yatan bir figür bulunmaktadır. Eserde bulunan binaların perspektifleri, yine sanatçının seçimi ile klostrfobik

bir etki oluşturmaktadır. Dönemin eserlerinde sıkça rastladığımız hayat kadını figürü bu eserde de yer almaktadır. Şehrin hızını yakalamaya çalışan insanlar, eserde belirtildiği gibi oradan oraya umarsız bir şekilde ilerlemektedirler. Metropol insanının tutsağı olduğu bu hız, aynı zamanda insanlara bir uzaklık, yalnızlık ve tiksintide getirmektedir. Bu durumu Simmel şu şekilde açıklamıştır;

*“Kent karşısında kendini korumaya çalışan birey, asosyal bir davranışa sürüklenir. Simmel, metropol insanının birbirine karşı bezgin tutumunu, biçimsel bir “temkinlilik” durumudur. İnsanların metropol ortamında hissettiği “güvensizlik duygusu” onları daha temkinli yapar”* (Aktaran: Aksu, 2019: s.35)

Bu bağlamda değerlendirdiğimizde metropol insanının insani değerlerini kaybetmesi, yabancılaşması ve yalnızlaşması kaçınılmaz bir durumdur. Simmel’in bu ideolojisi ile “Metropol” eserini değerlendirirsek, sanatçının metropol hayatının insanlar üzerinde yarattığı olumsuz etkiyi, figürlerin ifadesizliği ve umursamazlığıyla yansıttığını söyleyebiliriz.



**Görsel 42:** George Grosz, *Metropolis*, 1917, Ahşap üzeri yağlıboya, 68 x 47,6 cm

**Kaynak:** [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/george-grosz-metropolis-1917/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/george-grosz-metropolis-1917/)



Grosz'un metropol hayatını ele aldığı bir diğer eseri ise “*To Oskar Panizza*” (*Oskar Panizza'nın Anısına*)'dır (Görsel 43). Sanatçı bu eseri psikolog ve yazar olan Oskar Panizza'ya ithafen üretmiştir. Eserde yine uyarıcı ve saldırganlığı yansıtan yoğun kırmızı renk kullanılmıştır. Sonu ya da başlangıcı olmayan sokak, parçalı insan figürleri ile doldurulmuştur. Bu sıkışıklığın içinde neredeyse birbirini ezen figürler yönlerini şaşırılmış ve dağılmış vaziyettedirler.



**Görsel 43:** George Grosz, *To Oskar Panizza*, 1917-18, Tuval üzeri yağlıboya, 140 x 110 cm

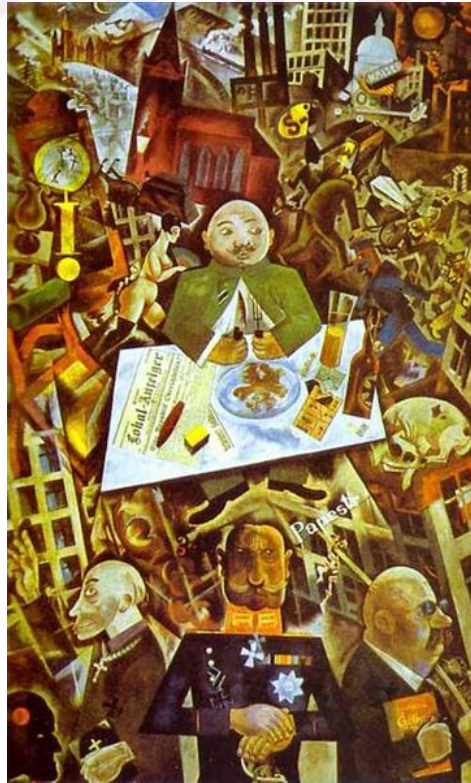
**Kaynak:** [https://www.wikiwand.com/en/The\\_Funeral\\_\(Grosz\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Funeral_(Grosz))

Eserde maskeler betimlenen figürler ve alabildiğince fazla olan kalabalık ilk bakışta James Ensor'un “*Christ's Entry Into Brussels*” eserini anımsatmaktadır (Görsel 11). Eserde şehir kalabalıklığının içinde ortada bir tabut ve onun üzerinde insan iskeleti bulunmaktadır. Sanatçının eserin ortasına böyle bir görüntü yerleştirmesi ölümün gerçekliğini yansıtmaktadır. Tabutun hemen önünde yer alan elinde haç tutan ve vazalar yayan yuvarlak yüzlü din adamı, eserde toplumu kandıran bir figür olarak yer almaktadır. Onun önünde ise koyun yüzü ile betimlenen takım elbiseli bir iş adamı yer

almaktadır. Tabutun yanında yer alan binada yazan ‘‘Heute Tanz’’ yazısı ‘‘Gece Boyu Dans’’ anlamını taşımaktadır. Enerjisi hiç bitmeyen metropollerin, gündüz olduğu kadar gece hayatının aktifliği bu şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Grosz bu eseri ile modern insanların metropollerde, hastalıklı bir şekilde yıkıma doğru ilerlediğini anlatmak istemektedir (Schneede,1979: s.54). Betimlenen grotesk, cansız bedenler cehennem ortamının içine hapsedilmiştir. Bu olguda Grosz’un modern insanın şuursuzluğuna getirmiş olduğu bir eleştiredir. Grosz bu eseri,

‘‘Gece vakti, tuhaf bir sokakta insanlıktan çıkmış figürlerden oluşan cehennem korteji birbirini ezerek ilerliyor; yüzlerinde alkol, frengi, veba izleri var... Bu protestoyu, aklını kaçırmış insanlığa karşı durmak için yaptı.’’ şeklinde açıklamıştır (Aktaran: Wolf, 2005: s.42).

Sanatçının 1917-19 yılları arasında yaptığı ‘‘Germany, a Winter’s Tale’’ (Almanya, Kış Masalı) Kış eseri yozlaşmış burjuva kesimini eleştiren bir eserdir (Görsel 44).



**Görsel 44:** George Grosz, *Germany, a Winter’s Tale*, 1918-19

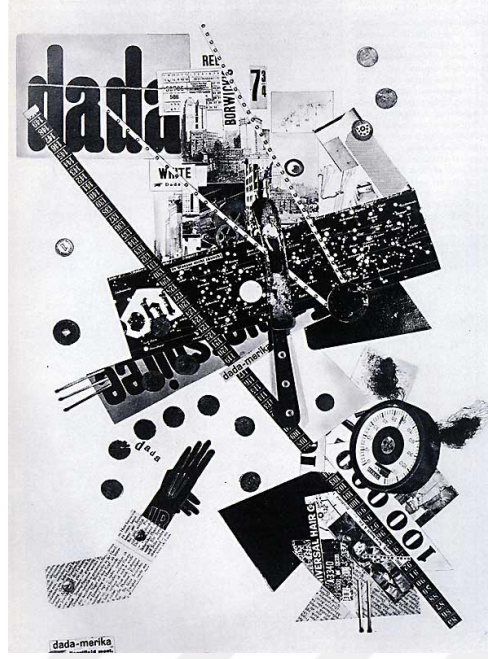
**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/germany-a-winters-tale-1919>

Eserin ismi şair Heinrich Heine'nin *Almanya, Bir Kış Hikayesi*'nden alınmıştır ve eser 20.yüzyılın sosyo-kritik bağlamda en önemli eseri olarak görülmektedir (Kranzfelder, 2001: s.33). Çarpıtılmış bina yapılarının arasında kilise, okul, fabrika gibi binalar yer almaktadır. Eserin önünde etrafı selamlayan din adamı, mareşallı ordu yöneticisi ve elinde Goethe'nin kitabını tutan bir öğretmen bulunmaktadır. Resmin ana merkezinde ise tüm bu kargaşada yemek yiyen ve birasını içen bir aristokrat bulunmaktadır. Eserin merkezinde olan burjuva figürü etrafını şaşkınlıkla izlemektedir, ancak bu onu tedirgin edecek bir durum değildir. Çünkü konum itibariyle dünyada olan biten şeyler onun etrafında şekilleniyor fakat ona zarar vermiyordur. Sanatçı bu eserde toplumsal bir iç çatışmayı, hiciv yoluyla aktarmaktadır. Grosz savaş döneminde ürettiği bu eser için "*Ruh halim siyasal resme dönüştü*" şeklinde açıklamıştır (Aktaran: Schneede, 1979: s.60). George Gross'un bu tarz politik eleştirileri Otto Dix'in eleştirel bakışından daha saldırgandır (Wolf, 2005: s.42).

1916 yılında İsviçre'de Hugo Ball önderliğinde kurulan Dada akımı savaş sonrası Berlin ve Köln'de politik bir görünüm kazanarak kendisini gösterir. Berlin'de Dada etkinliğine katılan Richard Hülsenbeck "*Zurih'te sanki safiyemiş gibi yaşıyordu. Kızlar kovalanıyor, eğlenmeden eğlenceye koşuyordu. Ancak Berlin'de insanlar acaba bugün karnımız doyacak mı kaygısı taşıyordu*" şeklindeki açıklaması Alman kentlerinde insanların tutarsız tavrını gösterir niteliktedir (Antmen, 2008: s.125). Bu gibi toplumsal kargaşa sanatta toplumsal ve politik eleştirileri baskın hale getirmektedir. Grosz Almanya'da kendini gösteren Dada hareketinin içinde yer alan sanatçılardandır. Sanatçıya göre Dada;

*"Uzun zamandır duyduğu rahatsızlığın, mutsuzluğun ve alaycılığın bir ifadesiydi... Dada bir mistisizm, kominizm ya da anarşizm değildi. Bütün bu sayılan hareketlerin bir planı, programı vardı. Ancak biz tam anlamıyla nihilistlik, hiçlik, boşluk ve boş bir deliliktik"* (Aktaran: Antmen, 2008: s.131).

Grosz, dadaizm kapsamında düzenlenen sergi için John Heartfield ile Dada-merika adlı fotomontaj eseri üretmiştir (Görsel 45). Sanatçı kısa bir süre sonra Dada düşünce yapısından ayrılıp, Yeni Nesneliliğin özünde eleştiri bulunan doğruluna yönelmiştir (Wolf, 2005: s.42).

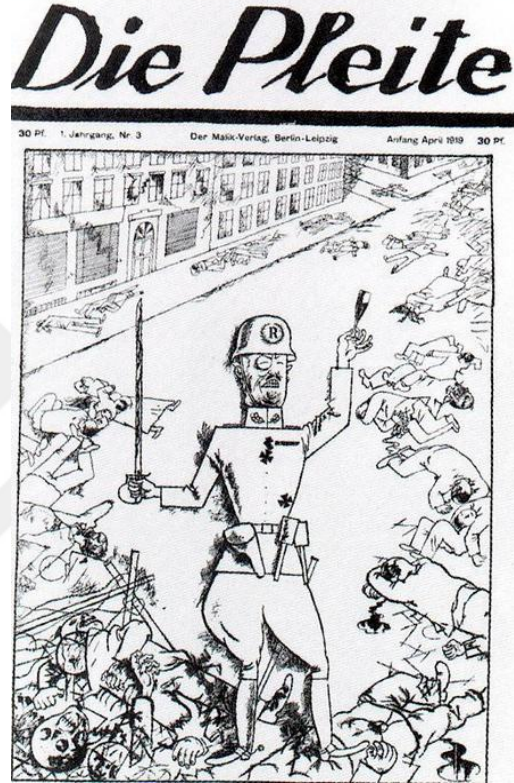


**Görsel 45:** George Grosz- John Heartfield, *Dada-merika*, 1919, Fotomontaj

**Kaynak:** <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/berlin-dada-art-grosz-heartfield-hoch>

I.Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Almanya'da muazzam bir iç çatışma hakim olmaya başlamıştır. İmparatorluk ile yönetilen Almanya ekonomik sıkıntılar ve savaşta büyük kayıplar vermesine rağmen, hükümetin aldığı savaşa devam kararı bu çatışmaları zirveye taşıyan bir olgu olmuştur. Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi'nden sonra Almanya'da da yaklaşan bir devrim atmosferi kendini göstermeye başlamıştır. İşçilerin kitleler halinde çıkardığı grevler, askerlerin isyanları devrimi başlatan adımlar olmuştur. Bu bağlamda Almanya'da SPD (Alman Sosyal Demokrat Partisi), USPD (Bağımsız Sosyal Demokrat Parti) ve KPD (Alman Komünist Parti) kurulmuştur ve devrimi devam ettiren asıl kuruluşlar bu partiler olmuştur (Faulkner, 2014: s.274). Grosz 1918 yılında, devrimci hareketlerle kurulan Alman Komünist Partisine katılmıştır ve sanatını bu toplumsal devrime hizmet etmek içinde kullanmıştır. Sanatçı çeşitli dergilerde yayınladığı eserlerde, burjuva kesimini iğneleyici hicivler ile eleştirirken aynı zamanda devrimci işçileri de eserlerinde işlemiştir (Scheps ve Weiss, 1994: s.253). Sanatçının Die Pleite Dergisi için hazırladığı "*Cheers Noske! Proleteriat has been Disarmed*" (*Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı*) işçi ayaklanmasını ve askeri müdahale ile ortaya çıkan katliamı betimlemektedir (Görsel 46). Eserin ortasında bulunan üniformalı karakter dönemin bakanı Gustav Nolke'dir. Dönemin başkanı Friedrich Eber, işçi ayaklanmalarını durdurmak amacıyla Nolke'yi görevlendirmiştir. İşçi

ayaklanmaları Nolke'nin müdahalesi ile bir katliama dönüşmüştür (Schneede, 1979: s.70). Bu noktada Grosz, Nolke'yi bir katil olarak görmektedir ve eserine bu şekilde yansıtmaktadır. Kibirli bir şekilde betimlenen Nolke, bir elinde şampanya ve diğer elinde ölüm yayan kılıcını tutarak katliamı kutlamaktadır. Eserde cadde boyunca uzanan cesetler katliamın büyüklüğünü gösterir niteliktedir. Eserin ismi ise metaforu yansıtan bir tebrik içermektedir.



**Görsel 46:** George Grosz, *Cheers Noske! Proleteriat has been Disarmed*, 1919, Dergi Kapağına Desen

**Kaynak:** <https://en.wahooart.com/@/8LHV79-George-Grosz-Cheers-Noske>

Sanatçının 1921'de ürettiği “*Grey Day*” (*Gri Gün*) adlı eseri kasvetli sanayi ortamında, sanayi işçisi, gazi asker ve burjuva kesimini betimlemektedir (Görsel 47). Eserde ön planda yer alan dik yakalı gömlekle, takım elbiseli figür burjuva sınıftan bir kişiyi yansıtmaktadır. Sanatçı bu figürü, arkada yer alan gazi asker ve işçi ile ayırmak için aralarına kısmi bir duvar resmetmiştir. Ayrıca burjuvayı yansıtan figürün, gözlerinin şaşkınlıkla bir şekilde betimlenmesi, onun dünyaya bakış açısının sınırlı olduğunu göstermektedir (Kranzfelder, 2001: s. 40). Onun hemen arkasında yer alan asker bir elini kaybetmiş, yüzünde yara izleri ile betimlenmiştir. Oldukça yorgun bir şekilde

betimlenen asker, savaşın tüm ağırlığını yansıtmaktadır. Grosz'un bu eserdeki eleştirisi, burjuvanın refahına karşın savaştan dönen gazilerin yeterince değer görmemesi, maddi sıkıntıları yani kısacası toplumsal eşitsizliğe vurgu yapmaktadır. Sanatçı Komünist Parti'ye katıldıktan sonra siyasi düşünceleri daha da yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda sanatçı, ülkeyi sefalete sürükleyen yönetici kesimi eleştiren eserler üretmeye başlamıştır.



**Görsel 47:** George Grosz, *Grey Day*, 1921, Tuval üzeri yağlıboya, Berlin, National Galeria

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aftermath/exhibition-guide>

Sanatçının üretmiş olduğu “*Eclipse of the Sun*”(Güneş Tutulması) ve “*The Pillars of Society*” (Toplumun Temel Direkleri) eserleri siyasi kişilikleri konu alan önemli eserlerdendir. “*Eclipse of the Sun*” eseri o dönemin politik kişilerin yanı sıra aç gözlü sanayicileri, orduyu, toplumu ve var olan kaosu eleştirmektedir (Görsel 48). Eserin merkezinde eğik bir masanın etrafında toplanan toplum yöneticilerinin arkasında karanlık boğucu bir şehir görüntüsü ile resmedilmiştir. Toplumun hangi konumda olduğunu önemsemeyen bu topluluk halkın adına onları kaosa sürükleyen kararları almaktadırlar. Duvarda yer alan dolar işareti ise odada bulunan kişiler için

önemli olan metayı simgelemektedir. Eserde en dikkat çeken unsur ise diplomasiyi temsil eden 4 takım elbiseli figürün kafasız bir şekilde resmedilmesidir. Buna tezat olarak orduyu ve sanayi patronunu temsil eden figürler fizyolojik olarak hiçbir eksikliği bulunmamaktadır. Ellinde ağır savaş silahları ile betimlenen sanayi patronu, orduyu temsil eden figürün kulağına bir şeyler fısıldamaktadır.



**Görsel 48:** George Grosz, *Eclipse of the Sun*, 1926, Tuval üzeri yağlıboya, 81 x 71cm, New York, The Heckscher Museum of Art

**Kaynak:** <https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/>

Sanatçının bu eseri savaşın asıl sorumlularını ve bunlara ayak uyduran kafasız diplomatları açık bir şekilde yansıtmaktadır. Masanın üzerinde at gözlüğü ile resmedilen eşek figürü, Alman toplumu temsil etmektedir (Kranzfelder, 2001: s.41). Figürün önünde yer alan kağıtlar, toplumun sorgulamaksızın önüne ne konursa onu yiyeceğinin göstergesidir. ‘‘*The Pillars of Society*’’ eserini incelediğimizde ise eserin ön kısmında bulunan kravatında Nazi gama haçı olan bir figür dönemin Hitlerini temsil etmektedir (Görsel 49). Elinde kılıç ve bira olan bu figür yeni bir savaşın habercisidir. Figürün kafasında yer alan şövalye figürü Lanzinger’in Hitler’i betimlediği ‘‘*The Standart Bearer*’’ eserine benzerlik göstermektedir (Görsel 22). Bu bağlamda öndeki figürün Hitler

olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Sol tarafta ellerinde gazete ve kuş tüyü tutan figür sisteme ayak uyduran gazetecileri temsil etmektedir. Sağ taraftaki figürün elinde alman bayrağını tutması onun ileri milliyetçi bir karakteri olduğunu yansıtmaktadır. Sanatçı bu figürün kafasına gübre yerleştirerek politikacıların iğrençliklerini, boşluk ve hiçlik içerisinde olduklarını vurgulamaktadır. Bu figürlerin hemen arkasında yer alan din adamı ise şehir görüntüsüne doğru vaaz vermektedir.



**Görsel 49:** George Grosz, *Pillars of Society*, 1926, Tuval üzeri yağlıboya, 200 x 108cm, Berlin, National Galeria

**Kaynak:** <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Pillars-of-Society/CBDE495AAD71450F>

Nazi yönetiminde gördüğümüz totaliter rejim, propagandalar aracılığı ile insanların dini ve milliyetçi duygularını sömürmüştür. Eserde bulunan din adamı da totaliter rejimin dini propagandasını temsil etmektedir. Eserin en arka kısmında ise işçiler yanan bir şehir ve bunlara sırtını dönmüş Alman askeri bulunmaktadır. *The Pillars of the*



*Society, Eclipse of the Sun* ve *Germany, a Winter's Tale* eserleri Grosz'un politik güçlere karşı duyduğu tiksintiyi ve anti militarist duygusunu yansıtmaktadır. Ayrıca bu eserler Grosz'un eserlerinde genel olarak gördüğümüz gerçekliğin alaycı bir formda yansımalarını temsil etmektedirler.

I.Dünya Savaşı'ndan sonra Versay Antlaşması ile ezilen Almanya'da ekonomik kriz en yüksek noktaya ulaşmıştır. Bu bağlamda çıkan işçi ayaklanmaları komünist ve milliyetçi söylemler gittikçe artmıştır. Çünkü Alman toplumu yoksulluklarla uğraşırken hükümetin kayıtsız kalışı, toplumun inançlarını yerle bir etmektedir. Turani'ye göre (1999: s.74) “toplumdaki inanç yoksulluğu yeni dinler, mezhepler, idealist ve ideolojik partiler yaratıyor... Böylece toplum bağlanılabileceği yeni inanç dünyası kurma yönüne giderek bunların yolunda hayatını verecek bir değer arıyor”. İşte tamda bu noktada Alman toplumu Adolf Hitler'i Almanya'yı kurtaracak bir güç olarak görmüşlerdir. Ancak bu durum tamamıyla faşistçe dikte edilen propagandaların illüzyonudur. Grosz politik ideolojilere kapılan Alman toplumunu tiksindirici bulmuş ve daima eleştirmiştir.



**Görsel 50:** George Grosz, *The Agitator*, 1928, Tuval üzeri yağlıboya, 109 x 81 cm

**Kaynak:** <https://www.mutualart.com/Artwork/Der-Agitator/F31C7133DE1F0298>

Grosz'a göre “*Alman olmak demek, her zaman hasta ruhlu, çirkin, şişman ve berbat bir biçimde karşı devrimci olmaktır*” (Aktaran: Genç, 2017). Eserlerinde genel olarak figürleri kilolu ve çirkin bir şekilde betimleyen Grosz'un, Alman toplumunun yozlaşmış kişiliğini yansıttığını bu sözleri ile anlıyoruz. Aşırı milliyetçilik Hitlerin yönetimi ile artmaktadır ve toplumda ülkenin kurtuluşunu savaşa bağlamaktadır. Bu inanç yoksul toplumun kör inancıdır. Grosz ülkesini savaşa sürükleyen Hitler'i birçok eserinde yine hicivlere başvurarak betimlemektedir. Bu eserler arasında en önemlisi “*The Agitator*” (Karıştırıcı) eseridir (Görsel 50). Bu eserde merkeze yerleştirilen Hitler'in beden dilini kullanarak hitabeti yüksek bir şekilde halka ve burjuva kesimine seslenişi betimlenmiştir. Sanatçı Hitler'i abartılı grotesk üslupla karikatürize edilmiş bir şekilde resmetmiştir. Hitlerin sağ elinde bulunan çingirak ve sol tarafında bulunan gramofon ve trampet Hitler'in propagandasını, sanatsal araçları kullanarak sunduğunun bir göstergesidir. Bu eserlerde Grosz, Hitler'in topluma, yiyecek ve içecek gibi bireysel ihtiyaçları vaat edişini resmetmektedir (Kranzfelder, 2001: s.72). Bunu Hitler'in hemen arkasında yer alan hindi yemeği ve şarap şişesinden anlamaktayız. Eserin sol tarafında Hitleri dikkatlice dinleyen kesim halkı temsil etmektedir. Sağ tarafta ise burjuva, ordu ve politikacılar yer almaktadır. Burada dikkat çeken unsur, toplum siyah beyaz bir şekilde betimlenirken burjuva, ordu ve politikacılar renkli bir şekilde betimlenişidir. Burjuva, ordu ve politikacıları temsil eden kişilerin yüzleri ürkücü ve tiksincelik verecek şekilde deforme edilmiştir. Eserlerde politikacıların şarlatanlığını simgeleyen iki adet palyaço sağ tarafa yerleştirilmiştir. Grosz'a göre aşırı milliyetçi ve halkına sözler vaat eden Hitler toplumu kaosa sürüklemektedir. Aslında bu düşünce tarzı ilerleyen dönemlerde doğruluğunu kanıtlayacaktır. Grosz dönemin politik kargaşası için “*sanırım çok fazla vahşet var ve yeteri kadar sevgi yok bu yüzden ne olursa olsun boş sözler adaletsizlik ve gaddarlık var*” şeklinde açıklama yapmıştır (Schneede, 1979: s.106).

George Grosz'un sanata karşı olan bakış açısı, onun yaşamış olduğu dönem ve toplumsal olgularla ayrılmaz bir bütünlük göstermektedir. Sanatçının eğitim döneminden hemen sonra savaşa katılması, toplumu ve doğrudanda sanatın işlevini sorgulamaya yönetmiştir. Sanatçı özellikle savaş sorumlularını ve toplumda yer alan sosyal ayrımın en belirgin olduğu burjuva kesimini alaycı bir dille eleştirmiştir. I.Dünya Savaşı tam anlamıyla politik yöneticilerin, ekonomik ve kapitalist kargaşasının sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Grosz bu olguların farkında olarak toplumda yaşanan travmaları politik bir perspektiften ele alarak yansıtmıştır. Sanatçı 1933 yılında Hitler'in başa

geçtikten sonra dini aşağılamak ve siyasi kişileri alaycı bir dille ele aldığı için suçlanmıştır (Crepaldi, 2004: s.104). Nazi ideolojisine göre yoz sanatı üreten sanatçı 1933 yılında Amerika'ya göçmüş ve sanatını siyasal içerikten uzak natüralist bir şekilde devam ettirmiştir.

#### 2.2.1.1.1. Max Beckmann

12 Şubat 1884'te Almanya'nın Leipzig şehrinde doğan Beckmann Weimar Akademisi'nde sanat eğitimine başladıktan bir süre sonra Paris'e giderek sanatsal eğilimini geliştirmiştir. Sanatçı Paris'te geçirdiği sürede Paul Cezanne ve Eugene Delacroix gibi usta sanatçıların eserlerinden oldukça etkilenmiştir (Wolf, 2005: s.28). 1910 yılında Berlin Sezession sanatçıları derneğinin yönetim kuruluna seçilen Beckmann'ın o dönemki eserlerinde Empresyonist etkiler hakimdir. Beckmann I. Dünya Savaşı'na katılmadan önce toplumsal ve siyasal eleştiriden çok dini ve doğal afetler gibi konuları ele almıştır. Örneğin 1909 yılında ürettiği “*The Destruction of Messina*” (*Mesina'nın Yıkımı*) ve 1912 yılında ürettiği “*The Sinking of the Titanic*” (*Titanik'in Batışı*) eserleri dönemin trajik olaylarını yansıtmaktadır (Görsel 51-52). Bu eserler sanatçının birbir yaşamış olduğu olaylar değildir. Aksine sanatçı bu olayları gazeteden okuduğu haberler ile düşmüş olduğu dehşeti sanatsal bakış açısıyla eserlerine yansıtmıştır. İlk olarak *The Destruction of Messina* eserini inceleyecek olursak;



**Görsel 51:** Max Beckmann, *The Destruction of Messina*, 1909, Tuval üzeri yağlıboya, 254,6 x 267,7 cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene\\_from\\_the\\_Destruction\\_of\\_Messina\\_8371983.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene_from_the_Destruction_of_Messina_8371983.jpg)



**Görsel 52:** Max Beckmann, *The Sinking of the Titanic*, 1912-13, Tuval üzeri yağlıboya, 264,8 x 330,2 cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** <https://www.slam.org/collection/objects/13427/>

Sanatçının eserde kullanmış olduğu fırça darbeleri ve renkler empresyonist etkiyi yansıtmaktadır. *The Sinking of the Titanic* eseri ise dönemde yaşanan ve efsaneleşen Titanik gemisinin batışını betimlemektedir. Eser okyanusun ortasında, çaresizce yaşam savaşı veren insanları göstermektedir.

Sanatçı 1913 yılına geldiğinde birçok kişi tarafından tanılıyordu. Ancak Beckmann'a göre ürettiği eserlerin yöntemleri “*nesnelere ruhunu açıklamada yeterli*” olmamaktadır (Richard, 1984: s.39). Bu bağlamda yaklaşan I. Dünya Savaşı Beckmann için kaçınılmaz bir fırsat olarak gözüküştür. 1914'te Sanat Dergisi editörlüğünü yapan Karl Scheffler savaşa katılan sanatçıların duygularını şu şekilde aktarmıştır;

“*Savaş yetenekli sanatçılar için bir okul olmalıdır...Çatışmalarla yıkılmış doğanın resimsel zenginliği ve savaşın korkutucu güzelliği, savaşan sanatçıları büyüleyecektir...Savaşın sanatımıza önemli bir katkıda bulunacağı kesindir*” (Aktaran: Ulay, 1984).

1914 yılında gönüllü sağlık çalışanı olarak askere katılan Beckmann eşine yazdığı mektuplarda savaşı, eserleri için güçlü bir deneyim olduğundan bahsetmiştir. Beckmann'ın “*resim yapabilmek için yolum dünyanın bütün lağımlarından, tüm alçaklıklarından geçmeliydi. Bunu yapmak zorundaydım*” ifadesi onun, sanatsal ifade de bir

olgunun görünmeyen gerçekliğini yansıtmak isteniyorsa, onun en derinine inilerek mümkün olabileceğine inandığının göstergesidir (Wolf, 2005: s.28). Sanatçı savaşta yaşamış olduğu her yeni deneyimi, resimsel ifadesini derinleştirdiğini düşünmektedir. 1915 yılında üretilen ancak 1918 yılında basılan “*The Grenade*” (*El Bombası*) çizimi savaşta yaşanan bomba saldırısını betimlemektedir (Görsel 53). Eserin sağ tarafında patlayan bir bomba ve onun etkisinden kaçan yaralı ve ölü askerler bulunmaktadır. Bombanın şiddeti ve yarattığı kaotik ortam ürkütücü bir şekilde yansıtılmıştır. Ancak Beckmann yaşamış olduğu deneyimin tutkusunu “*savaş alanından dönen askerlerin arasında yürüyordum, ardından büyük bir Salvo sesi geldi ve sanki birden sonsuzluğun kapısı açıldı... Keşke bu sesi boyayabilseydim*” sözleriyle ifade etmektedir (Lackner, 1991: s.12-13). Sanatçının savaş döneminde ürettiği “*Morgue*” (*Morg*) eseri, yaralı askerlerin ölmüş bedenlerini betimleyen bir morg sahnesini yansıtmaktadır (Görsel 54). Aynı zamanda sanatçı bu eserini 1922 yılında tekrar üretmiştir (Görsel 55).



**Görsel 53:** Max Beckmann, *The Grenade*, 1915, Kağıt üzeri karakalem, 55,2 x39 cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/the-grenade-1915/>



**Görsel 54:** Max Beckmann, *Morgue*, 1915, Kağıt üzeri karakalem, 55,2 x 39 cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/the-grenade-1915/>



**Görsel 55:** Max Beckmann, *Morgue*, 1922, Kağıt tahta baskı, 37,5 x 47,5 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/the-grenade-1915/>

İki eseri karşılaştırdığımızda sanatçının savaş sonrası üslupsal farklılığa gittiğini net bir şekilde gözlemlemekteyiz. Ahşap baskı tekniği ile yapılan eserdeki figürler diğer 1915 yılında yapılan esere göre bozulmuş ve çizgisel olarak soyutlanmış bir şekilde üretilmiştir. İki eserde de olayın duygusal ağırlığı hissedilmektedir. Ancak

1922’de üretilen eserin dışavurumsal üslubu, yaşanan olayı daha çarpıcı hale getirmektedir. Beckmann’ın bu eseri aynı zamanda yine askerde sağlık görevlisi olarak görev yapan Erich Heckel’in ‘*Two Wounded Men*’ (*İki Yaralı Adam*) eserine üslupsal olarak benzerlik göstermektedir (Görsel 56).



**Görsel 56:** Erich Heckel, *Two Wounded Men*, 1915, Kağıt tahta baskı, 35,2 x 28,5 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/137367>

1915 yılında ruhsal çöküntüler yaşadığı için ordudan terhis edilen Beckmann, savaşta yaşamış olduğu tüm vahşetten ve yalnızlıktan kurtulmayı amaçlamıştır. Beckmann’a göre “*sonsuzluktaki ölçüsüz yalnızlık, aşırı duyguları yaşamak biçim yaratmanın kendisidir. Biçim kurtuluştur*” (Richard, 1984: s.41). Sanatçının yaşamış olduğu savaş deneyimi, onun eserlerini hem biçimsel hem de içerik olarak oldukça etkilemiştir. Beckmann, Martin Heidegger gibi bireyin yabancılaşması ve modern yaşamın parçalanmışlığının son derece farkında olan bir sanatçıdır. Aynı zamanda sanatçı genç yaşlarında Nietzsche’nin varoluşçuluk anlayışından oldukça etkilenmiş ve onun metafizik ideolojiyle de yakından ilgilenmiştir (Belting, 1989: s.7). Metafizik sanatsal boyutta kendisini, figür ve objelerde stilizasyonlar olarak kendisini göstermektedir. Wolf’a göre (2005: s.30) “*metafizik terimi, doğalcı betimlemenin yerini alan yabancılaştırıcı çarpıtmayı tanımlamaktadır*”. Beckmann’a göre ise metafizik, “*insana yazgısına ilişkin bir görüntü vermektedir*” (Wolf, 2005: s. 30).

Beckmann 1917 ve 1922 yılları arasında ürettiği eserlerde keskin çizgiler, soyutlanmış figürler ve öz renge indirgenmiş renk skalasını kullanmıştır. Sanatçının bu

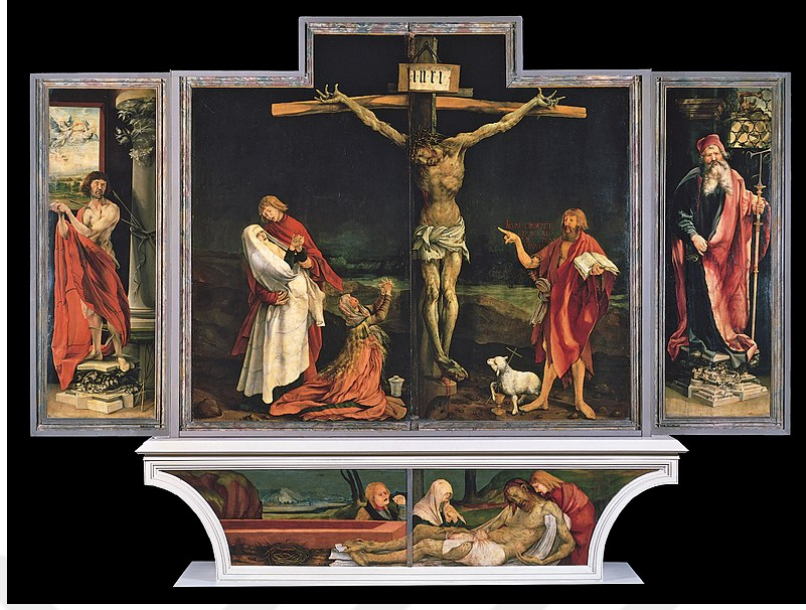
dönemki eserlerinde acı ve şiddet unsurlarını sıkça kullanması, onun savaş ve sonrasında yaşadığı toplumsal travmalara dayanmaktadır. Savaştan döndükten sonra Beckmann bir süre dini konulu eserler üretmiştir. Bunlardan en önemlisi ve 1937 yılında Dejenere Sanat sergisinde sergilenen ‘‘*This Descent from the Cross*’’ (Çarmıhtan İndiriliş) eseridir (Görsel 57). Eseri incelediğimizde tuvalin tamamını kaplayan İsa figürü ızdıraplar içinde çarmıhtan indiriliş sahnesi görülmektedir. İsa’nın zayıflamış kolları bir haç formunu yansıtmaktadır. Sanatçı bu eserde, savaş öncesi eserlerine göre daha soğuk ve çarpıcı renkler tercih etmiştir. Tuvalin alt kısmında yer alan kadın figürleri, Gotik ve Erken Rönesans sanatından gelen stilistik figürleri anımsatmaktadır. Özellikle Matthias Grünewald’ın ‘‘*Isenheim Altarpiece*’’ eserinin orta panelinde yer alan İsa’nın çarmıha geriliş sahnesi, Beckmann’ın eserinin yaratım sürecinde oldukça etkili olmuştur (Krankenber, 2005: s.2) (Görsel 58).



**Görsel 57:** Max Beckmann, *This Descent from the Cross*, 1917, Tuval üzeri yağlıboya, 151,2 x 128,9 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/79759>





**Görsel 58:** Matthias Grünewald, *Isenheim Altarpiece*, 1512-16, Fransa, Unterlinden Museum

**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim\\_Altarpiece](https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece)

Mutlak umutsuzluğun sembolü olan haçtan indiriliş Beckmann için geleceğin kaygısını simgelemektedir (Lackner, 1991: s. 80). Aynı zamanda sanatçının kullandığı dışavurumcu üslup, kutsal bir konuyu rahatsız edici bir şekilde yansıtmaktadır. Beckmann bu eseri gibi birçok eserinde Hıristiyan sembolizminin nesnel yapısını kullanarak toplumsal bir probleme dikkat çekmeye çalışmaktadır.

1918 yılı Almanya için savaş sonrası kaosun arttığı bir yıl olarak kabul edilmektedir. Kasım Devrimi olarak adlandırılan işçi, askeri ve komünist ayaklanmalar şüphesiz ki şiddeti, cinayeti ve toplumsal kargaşayı arttıran ayaklanmalar olmuştur. Bu gibi toplumsal buhran Beckmann'ın eserlerinde dar sahneler, dağılmış ve sıkışmış objeler, çarpıtılmış insanlar, sadistlik ve tecavüz sahneleri ile aktarılmıştır. 1918-19 yılları arasında üretilen "*Night*" (*Gece*) eseri siyasi kaotik olguların yaşandığı Kasım Devrimi'nin toplumsal cinayetlere sebep olduğu anları aktarmaktadır (Görsel 59). Eseri incelediğimizde yer döşemelerinde bulunan keskin perspektif açıları, alçak tavan ve sahne içine yerleştirilen objeler klostrifobik bir etki yaratmaktadır. Eserin sağında ve merkezinde yer alan şapkalı ve başı sarılı karakter odanın içindeki bireylere sadistçe eziyet etmektedirler. Sol tarafta boğazından ipe asılan figür, yaşadığı acının tüm gerçekliğini yansıtmaktadır. Sanatçının figürü betimlerken yapmış olduğu stilizasyonlar bu duygu durumunu daha da kuvvetli hale getirmektedir. Aynı zamanda figür *This*

*Descent from the Cross* eserindeki İsa figürünü de yapısal olarak benzerlik göstermektedir.



**Görsel 59:** Max Beckmann, *Night*, 1918, Tuval üzeri yağlıboya, 133 x 154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918>

Eziyet gören figürün elinden tutan devrimci karakter ise ağzında pipo ile bu durumdan keyif alıyormuş gibi betimlenmiştir. Eserin sağ tarafında bulunan devrimci ise odanın camını tutarak yapılan eziyeti gizlemeye çalışmaktadır. Eserin merkez odasında yer alan kadın figürü, acımasızca bacakları ikiye ayrılmış ve elleri bağlı bir şekilde durmaktadır. Tecavüze uğradığı düşünülen bu figür biçimsel olarak eseri birleştirmektedir. Sol tarafta en arkada kalan figürün gözlerini kapatması, yaşanan olayları görmezden gelen halkı temsil etmektedir. Onun hemen önünde yer alan köpeğin uluması, arkadaşı figür ile arasında bir ironi oluşturmaktadır. Eserin merkezinde yer alan kadın figürünün hemen önünde, Orta çağ'ın dini sembolü olan iki adet mum bulunmaktadır. Bu mumların bir tanesinin yanıyor oluşu umudu, diğerinin sönmüş olması ölümü temsil etmektedir (Uysal, 2007: s.707). Sanatçının esere vermiş olduğu Gece ismi aynı zamanda aydınlatmak istediği olgunun metaforunu içermektedir. Eser işlenen tüm karakterleri ile dönemin sosyal ve politik cinayetini ve toplumun yok olan ahlakını yansıtmaktadır. Sanatçının dar perspektif içerisinde yansıtılan yabancılaşmış birey "*Family Picture*" (*Aile Tablosu*) eserinde de gösterilmektedir (Görsel 60).



**Görsel 60:** Max Beckmann, *Family Picture*, 1920, Tuval üzeri yağlıboya, 65,1 x 100,9 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/artist/artist\\_id-429\\_role-1\\_sov\\_page-94.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-429_role-1_sov_page-94.html)

Eser ilk bakışta sakin bir aile ortamını gösterebilir, sanatçının etrafa yerleştirmiş olduğu objeler *Night* eserinde olduğu gibi sıkışık ve kaotik bir atmosferi yansıtmaktadır. Fazla deformasyona gitmeden betimlenen figürler aldırışsız bir şekilde odanın içinde oturmaktadır. Ancak etrafta bulunan objeler bu kişilerin ruhsal bir sıkışıklık içinde olduğunu aktarmaktadır. Eşyaların bu denli sıkıştırarak çarpık ve açısız bozukluğa uğrayarak betimlenmesi aynı zamanda odanın içinde bulunan kişilerin tehlikeli bir durumda olduğunu da simgelemektedir. Odada ki kişilerin bu tehlikeye karşı umarsız oluşu, yabancılaşmış bireyin estetik betimlenmesi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının bilinçli olarak ürettiği bu eserler, onun toplumsal değerlerin yıkılışına karşı olan tepkisini göstermektedir.

Beckmann savaş sonrası Berlin sokaklarında sıkça görülen sakat askerleri ve hayat kadınlarını “*The Dream*” (*Rüya*) adlı eserinde işlemiştir (Görsel 61). Yine dar bir perspektif içerisinde yerleştirilen figürler toplumun alt sınıfından bireyleri yansıtmaktadır. Sağ tarafta merdivenden yukarı çıkmaya çalışan mahkûm kıyafetleri giyen figür bulunmaktadır. Sanatçının bu figürün ellerini kesik bir şekilde ifade etmesi kurulumun zor ve ekstra çaba gerektirdiğini vurgulamaktadır. Bu figürün hemen önünde yer alan ayakları kesik olan figür gazi askeri temsil etmektedir. Koltuk değnekleri ile ilerlemeye çalışan bu figür palyaço kıyafetine benzer bir kıyafet ile resmedilmiştir. Bu durum toplumun gazilere karşı olan saygısızlığının metaforik anlatımıdır. Eserin en

altında bulunan nahoş kadın figürü müzik aletleri ile keyif vermeye çalışan hayat kadını temsil etmektedir.



**Görsel 61:** Max Beckmann, *The Dream*, 1921, Tuval üzeri yağlıboya, 182 x 91 cm, ABD, Saint Louis Art Museum

**Kaynak:** <https://www.slam.org/contact/>

Eserin merkezinde yer alan kadın figürü bir elinde oyuncakı ile valiz üzerinde oturmaktadır. Bu figür eli açık dilenir bir şekilde etrafındaki tüm kargaşayı şaşkınlıkla izlemektedir. Muhtemelen köyden şehre göç eden bu kadın saflığın yanı sıra para kazanmak için hayat kadını olacağını farkındadır. Eserin sol üst kısmında boynunda müzik aleti olan figür, savaşta kullanılan gaz bombaları yüzünden gözlerini kaybetmiştir. Figürün boynunda asılı olan kartta “*Gözlerindeki ışık için Tanrı’ya şükret ve*

*bu kör adamı unutma*” yazmaktadır (Lackner, 1991: s. 84). Sanatçı unutulmuş ve metropol hayatında önemsenmeyen gazi askerleri bu şekilde bir ima ile hatırlatmakta ve aynı zamanda fiziki olarak kör olmayan toplumun körlüğünü eleştirmektedir.

Almanya’da ekonomik kriz toplumu yerle bir ederken bundan hiç etkilenmeyen burjuvazi bir kesim bulunmaktadır. Dix ve Grosz gibi Beckmann’da bu toplumsal eşitsizliği eleştirmiştir. “*Dancing Bar in Baden- Baden*” (*Baden Baden’de Dans Bar*) eseri burjuva sınıfını yansıtan sahte bir eğlence hayatını betimlemektedir (Görsel 62). Eseri incelediğimiz zaman Beckmann’ın, Dix’in triptiğinin merkez panelindeki figürler gibi mimiksiz bir şekilde resmedildiğini görmekteyiz. Sanatçı bu eseri 1923’te gittiği Baden- Baden’de bir otel barında dans eden insanların kibirli tavrından etkilenmiştir (Lackner, 1991: s. 86). Figürlerin dar bir perspektife yerleştirilmesi, onların birbirlerine çarpmadan hareket etmelerini imkansızlaştırmaktadır. Ortada dans eden figürlerin surat ifadelerindeki mutsuzluk, erkek ve kadının yalnızca bireysel çıkarlar uğruna orada olduklarının göstergesi olabilir.



**Görsel 62:** Max Beckmann, *Dance in Baden- Baden*, 1923, Tuval üzeri yağlıboya, 108 x 66 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/max-beckmann-dance-in-baden-baden-tanz-in-baden-baden>

Sanatçının burjuva kesimini eleştirdiği bir diğer eseri ise ‘Party in Paris’ (Paris’te Parti)’dir (Görsel 63). Paris yüksek sosyetesini tasvir eden bu eser sanatçının, eleştirisinin yanı sıra hayranlığı da barındırmaktadır. Beckmann 1920’de yazdığı bir yazıda insanlığa karşı olan sempatisini şu şekilde ifade etmiştir; ‘...İnsanlığı sevmek budalaca bir şey... Ama yine de seviyorum onu. Onun kabalığını, banalığını, sıkıcılığını, ucuz hoşnutluğunu ve pek nadir bulunan kahramanlığını seviyorum’ (Beckmann, 2011: s.303).



**Görsel 63:** Max Beckmann, *Party in Paris*, 1931-47, Tuval üzeri yağlıboya, New York, Solomon R. Guggenheim Museum

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/party-in-paris-1947>

Hitlerin yükselişe geçtiği 1920’li yıllarda Beckmann’ın eserleri daha fazla karamsar derinliği yansıtmaya başlamıştır. Sanatçının 1932-33 yılları arasında yaptığı ‘Departure’ (Ayrılış) eseri Hitler’in iktidara gelmesi ile aynı döneme gelmektedir (Görsel 64). Beckmann bu eserinde gerçek bir hikayenin yanı sıra yaşanmış olduğu dönemin acılarının ve umudunun imgeleminde oluşan sahneler ile aktarmıştır. Aynı zamanda eser için, gotik sanatın üslubunu taşıyan çağdaş bir yapıt olduğunu söyleyebiliriz. Üç parçadan oluşan bu büyük triptiğin, sağ ve sol panelli acı ve şiddeti yansıtırken, orta panel kurtuluşu yani umudu yansıtmaktadır. Beckmann’ın eserini bu şekilde kurgulaması acı ve mutluluğu birleştirmektedir. Merkez paneli incelediğimizde Kharon’un kayıklarından, Odysseus’a kadar birçok mitolojik hikayeleri anımsatmaktadır (Lynton, 1982: s.192). Eserin en önemli sembolü The Dream eserinde de gördüğümüz balık figürüdür. Balık figürü Beckmann’nın eserlerinde ‘aşkın yaşam gücünü’ temsil etmektedir (Lackner, 1991: s. 116).



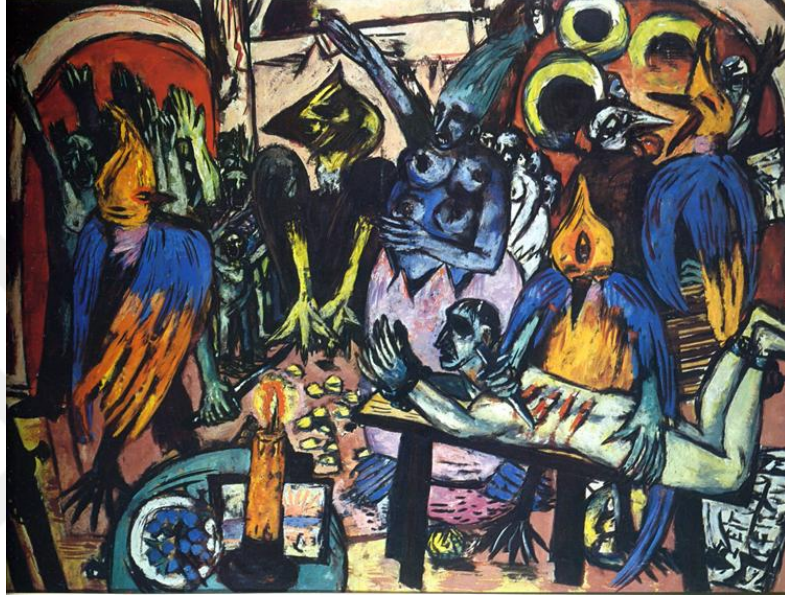
**Görsel 64:** Max Beckmann, *Departure*, 1932-33, Tuval üzeri yağlıboya, Merkez Panel: 215,3x 115,2cm, Sağ ve Sol Panel: 215,3 x 99,7 cm, New York, Museum of Modern Art

**Kaynak:** <https://www.moma.org/audio/playlist/296/3791>

Merkez panelde kullanılan renkler, sahnelenen mekanın deniz üzerinde açık bir atmosferde oluşu, yan taraftaki paneller ile tezatlık oluşturmaktadır. Sağ ve sol panelde ağırlıklı olarak kullanılan koyu tonlar ve kaotik ortam dönemin kargaşasına gönderme yapmaktadır. Sağ panel işkence çektirilen birbirine ters-düz şekilde bağlanmış figürler bulunmaktadır. Onun hemen arkasında gözleri kapalı üniformalı kişi elinde balık tutmaktadır. Bu figür muhtemelen dönemin Alman toplumu tarafından kurtarıcı olarak gözüken Hitleri temsil etmektedir. Panel'in hemen ön tarafında davul çalan figür ise sanatçının propagandalara karşı olan hicivsel eleştirisini yansıtmaktadır. Sol panelde sağ panel ile aynı görüntüleri paylaşmaktadır. Elleri ve yüzü bağlanan figür işkence altındadır. Panelin önünde olan kadın ise muhtemelen tecavüze uğrayan bir hayat kadını temsil etmektedir. Beckmann bu eseri için Alfred H. Barr 'a yazdığı bir mektupta;

*“Hayat sağda ve solda gördüğümüz şeydir. Hayat işkencedir, her türden akıl hastalığının kadın erkek eşit olarak maruz kalınan...Merkez ise kral ve kraliçe'nin hiç tanımadığı bir kayıkçı ile kaçışının gizemidir. Kral ve kraliçe kendilerini hayatın işkencelerinden kurtardılar. Kraliçenin kucağındaki çocuk en büyük hazine olan özgürlüktür. Özgürlük, ayrılıştır, yeni bir başlangıçtır”* (Lackner, 1991: s.116).

Hitler 1933'te Almanya'nın başına geçtiğinde Amsterdam'a kaçmak zorunda kalan Beckmann için bu eserde yansıtmaya çalıştığı işkence ve özgürlük onun yaşamsal deneyiminden gelmektedir. Alfred H. Barr'a göre bu eser “*modern ruhun, çağdaş dünyanın acılarının içinden geçerek onu görkemle aşmasının bir alegorisidir*” (Lynton, 1982: s. 191). Sanatçının alagorik anlatıya sahip olan “*Birds' Hell*” (*Kuşlar Cehennemi*) eseri Nazi Almanya'sını ele almaktadır (Görsel 65).



**Görsel 65:** Max Beckmann, *Birds' Hell*, 1937-38, Tuval üzeri yağlıboya, 119,7 x 160,4 cm

**Kaynak:** <https://www.christies.com/features/Max-Beckmann-Holle-der-Vogel-8401-3.aspx>

Beckmann bu eserinde Nasyonel Sosyalist İşçi Partisi'ni doğrudan eleştirmektedir. Eserde parti mensupları, Hitler ve sanayi patronu kuş betimlemesi ile yansıtılmıştır. Sanatçının figürleri kuş olarak betimlemesi, Üçüncü Reich'in hanedanının ambleminde ve Nasyonal Sosyalist İşçi Parti'sinin amblemindeki kuş figüründen gelmektedir (Lackner, 1991: s.130). Eserin merkezinde yer alan yumurtadan yeni çıkmış olan kuş Hitler'in konuşmaları sırasında devamlı olarak başvurduğu beden dilini tasvir etmektedir. Hitler'in hemen solunda yer alan karga figürü ise dönemin sanayi patronlarını temsil etmektedir. Bu figürün hemen önündeki paralar Hitler'in önüne kadar gelmektedir. Bu betimleniş Hitler'in yükselmesine destek olan burjuva sınıfını hatırlatmaktadır. Eserin ön tarafında ise politik bir kişinin, birine işkence ederken resmedilmiştir. Sanatçı yine eserin önüne mum yerleştirerek alegori yaratmıştır.



Beckmann yaşamış olduğu dönemi ve toplum için olan kaygılarını eserinde, şiddet gösterimi ile yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçının oluşturduğu dışavurumsal anlatım, politik kişilerin ve toplumun gizlemeye çalıştığı gerçekliği gözler önüne sermektedir. Dix ve Grosz gibi neredeyse hayatının tümünü savaş ve şiddetin hakim olduğu bir dönemde yaşayan Beckmann, tanıklık ettiği akıl erozyonunu, toplum yozlaşmasını, politika ve burjuva kesiminin eşitliksiz bakış açısını gotik tasvirlerle, eleştirmiştir. Sanatçı 1937 yılında Amsterdam'a göç ettiği sırada eserlerinin Dejenere Sanat sergisi altında düzenlenen sergi için toplandığı bilinmektedir (Scheps ve Weis, 1994: s.85) (Görsel 66).



**Görsel 66:** Max Beckmann, Dejenere Sanat Sergisinden

**Kaynak:** <https://www.sanatdefteri.net/resim/dejenere-sanat-sergisi/>

Eğer Beckmann'ın yaşadığı dönemi göz önünde bulundurursak, onun resimsel üslubunun hırçınlığını anlayabiliriz. Eserlerinde kullandığı çarpıcı renkler, perspektif çarpıklığı ve figürlerin dejenerasyonu yaşadığı dönemin travmalarıyla doğrudan ilintilidir. Sonuç olarak Beckmann'ın eserleri 20.yüzyılın toplumsal ve siyasal buhranını biçimsel ve özgün bir dille aktaran önemli yapıtlardır.

## SONUÇ

Yapılan araştırmalar çerçevesinde yabancılaşma kavramının 18.yüzyıl itibari ile litaretüre girmiş olduğunu ve birçok felsefi ve sosyoloji alanındaki düşünürlerin farklı boyutlarda kavramı incelediği gözlemlenmiştir. Kavramı ilk olarak felsefi açıdan irdeleyen Hegel, yabancılaşma kavramını dinbilimi çerçevesinde tartışmıştır. Hegel'e göre birey mutlak idea'ya yani gerçek bilgiye ulaşmak için diyalektik olarak yabancılaşma sürecine girmek durumundadır. Hegel doğadan kopmuş birey için kendi özüne dönme sürecinde yabancılaşmanın mutlak gereklilik olduğunu savunmuştur. Feuerbach'a göre Hegel'in felsefi anlayışı soyut varlıklarla dayanmaktadır. Bu yüzden Hegel'in yabancılaşma kavramı üzerine kurduğu kuramsal dayanaklar soyutlamadan oluştuğu ileri sürülmektedir. Feuerbach'ta yabancılaşma kavramını dini temellere dayandırarak bireyin kendi güçlerini Tanrı'ya atfetmesi üzerine fiili dünyadan uzaklaştığını savunmuştur. Rönesans'ın doğuşuyla beraber akıl çağının başlaması dini otoritenin yitirilişi ve toplumda dini ve ahlaki değerlerin yıkılışı felsefi boyutta bireyin dini çerçevede yabancılaşması olarak tanımlandığı bulgularına ulaşılmıştır. 18. yüzyıl sonu ve 19.yüzyıl başlarında gelişim gösteren sanayileşme sonucu yabancılaşma kavramı iktisadi ve kapitalist sistem içerisinde bireyle oluşan bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Karl Marx kavramı iktisadi ve kapitalist sistemin bir getisi olarak sunmuş ve aynı zamanda proleter bir bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Marx kavramı emek-insan, nesnelleşme, şeyleşme ve meta fetişizmi gibi konu başlıklarında irdelemiştir. Bireyin yaşamsal faaliyeti olan emek ve bu emek ile üretilen ürün yabancı bir nesne olarak bireyin karşısına çıkmaktadır. İşçi kendi emeği ile bir başkası için zenginlikler üretir. Bu durum işçinin yoksullaşmasına, nesnelleşmesine ve kendi öz benliğine yabancılaşmasını sağlamaktadır. Birey kapitalist sistemde kendi öz iradesi dışında ekonomik güçlerin bir aracı olarak köleleşmiş durumdadır. Bu olgular çerçevesinde Karl Marx'ın kapitalist sistemde hayatını sürdüren birey için metalar üreten ve metalaşan birey olarak tanımladığı gözlemlenmiştir. Marx'ın felsefi görüşü ve kavramı sosyolojik bir temele oturtması, ondan sonra gelen düşünürler ve sosyologlar için önemli bir kaynak oluşturmuştur. Marx'tan sonra kavramı ele alan Lukacs, kapitalist sistemde var olan bireylerin şeyleştiğine ve özgürlükten yoksun olduğunu vurgulamıştır. Kapitalist sistemin çalışma yasaşarı birey tutsak hale getirmiştir. Artan sanayileşme bireyde makineleşmeye yol açmıştır. Bu durum tüketimin artmasıyla ilintili bir durumdur. Bu olgu

19.yüzyılda Marcuse tarafından, tüketimin artması ve buna bağlı olarak üretim bandının artması bireyleri makineleştirdiği ve tek boyutlu düşünce olgusunu doğurduğu tezine erişilmiştir. Ekonomik güçler ve parçalara bölünen çalışma hayatı Durkheim'e göre anomi durumunu oluşturmaktadır. Durkheim parçalara bölünen iş hayatını organik birliğin içinde yaşayan toplumlar için bahsetmektedir. Bahsi geçen organik birlik topluluğu günümüz topluluğunu tanımlamaktadır. Organik birliklerdeki toplumlar parçalara bölünen iş ahlakı ile kollektif bilincini kaybetmiş durumdadır. Bu durum Durkheim'in açıklamasıyla birleri intihara sürükleyen ve psikolojik problematikler doğuracak bir olgu olduğu saptanmıştır. Kapitalist sistem zorunlu bir şekilde insanları daha bencil, toplum bilincinden uzak bir konuma sokmaktadır. Çünkü insanlar geçimlerini sağlamak için para kazanmak durumdadır, bu durumda doğrudan zorunluluğu doğurmaktadır. Kapitalist sistemde yaşayan birey için bu durum kaçınılmaz bir gerçekliktir. Gereğinden fazla üretilen nesnelere ve bu nesnelere ile kurulan ilişkiler bireyde ontolojik problematikleri doğurmaktadır. Teknolojinin gelişmesi bu nesnelere ulaşımı yani kitle iletişim araçlarını doğurması insanları bilinçsel olarak daha yoksun bir hale sokmaktadır. Teknolojinin gelişmiş olduğu metropollerde bireylerin birbirinden uzaklaşması günümüz toplumlarında da görünen bir olgudur. Bu durum Simmel'in teorisine metropollerde gelişen para olgusu ve bunun hızlı deviniminin yanı sıra devamlı olarak kurulan para ilişkileri insanları ontolojik problemlere yöneltmektedir. Aynı zamanda Simmel metropol insanının insani değerlerini yitirmesini korku, tiksinti ve kendisini koruma bilincine bağlı olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda yabancılaşma olgusunun kapitalist sistem içinde bireyin kaçamayacağı bir olgu olduğunu ve teknolojik gelişmelerle daha çok yaygınlaştığını söyleyebiliriz.

Sanayileşme, toplumsal bireysel ilişkileri etkilediği gibi ülkeleri güç savaşına da sürüklemiştir. Ülkeler arası rekabet makineleşmenin getirdiği en ağır sonuçları topluma yansıtmiştır. I. ve II. Dünya savaşında yaşanan tüm vahşetin bireylerde yabancılaşma olgusunu daha belirgin hale getirdiğini söyleyebiliriz. Kapitalist sistemde yaşamsal gereklilikleri için çalışma zorunluluğu gibi savaşta hükümetler tarafından bireylere ve topluma dayatılan bir olgudur. Araştırmalar çerçevesinde I. ve II. Dünya Savaşlarındahükümetler tarafından yapılan savaş propagandaları toplumu manüpile ettiği gözlemlenmiştir. Yaşanılan tüm savaşlarda bireyler insani değerlerini, varlıklarını ve yaşama olan inançlarını tam anlamıyla kaybetmişlerdir. Bu durum yabancılaşan bireyin temel göstergelerini oluşturmaktadır.

Metropollerde oluşan o zamana kadar görülmemiş toplumsal yozlaşma bununla beraber bireylerdeki ruhsal birikim sanatta dışavurumsal bir üslupla kendisini göstermiştir. Dışavurumculuk, dönemin toplumunun içe kapanıklığına, yabancılaşmasına bir tepki niteliğinde doğmuştur. Makineleşmeyele beraber gelişen ruh yoksunluğu, suni ilişkiler sanatsal bağlamda biçim bozumu, grotesk ve tiksindirici bir şekilde aktarıldığı dönemin eserlerinde net bir şekilde görünmektedir. Nietzsche'ye göre “*sanatın görevi hayatı güzelleştirmektir*” (Bahr, 2000: s.228). Ancak yozlaşan ve yabancılaşan toplumda sanat hiçbir olumlama gitmediğini aksine yaşanan olayların çirkinliğini sanatsal estetiği yıkarak yansıtıldığı gözlemlenmiştir. I. ve II. Dünya Savaşlarıyla beraber Almanya'da yaşanan tüm toplumsal kargaşa sanatsal boyutta şiddet, tecavüz ve korku sahneleri ile aktarılmıştır. Bu sahneler özellikle dönemin sanatçıları Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann'ın eserleri ile belirgin bir şekilde ortaya konulmuştur. I. Dünya Savaşı'na katılan sanatçıların makineleşmenin en ağır sonucunu deneyimlediklerini söyleyebiliriz. Metropol hayatında yükselen burjuva sınıfı toplumun gerçekliğinden kopuk bir hayat sürmektedirler. Bu olgu Dix'in “*Big City*” eserinde somut betimlemeler ile karşımıza çıkmaktadır. Dix'in yanı sıra Kirchner'in “*Street, Berlin*” eseri, Grosz'un tıkabasa insan kalabalıklığını yansıttığı “*To Oskar Panizza*” ve Beckmann'ın burjuvanın umursamazlığını betimlediği “*Party in Paris*” eseri metropol hayatında burjuva sınıfını, toplumsal eşitsizliği ve yozlaşmayı grotesk üslupla yansıtan eserlerdendir. Dix, Grosz ve Beckmann gibi o dönemde yaşayan birçok sanatçı metropol yaşamının getirdiği materyalist ilişkileri, yalnızlığı ve hayat kadınlarının yapay gösterişini eleştirmişlerdir. Sanatçıların o dönem Almanya sokaklarının hemen her köşesinde gözükten hayat kadınlarını ele alması, ahlaki değerlerin yozlaşmasının yanı sıra para olgusunun satın alamayacağı bir güç olmamasının iğrençliğini ve kadınların metalaştığını yansıtmaktadır. Simmel'in metropollerde yaygınlaşan para olgusunun insanlarda oluşturduğu grilik ve metalaşma, sanatçıların eserlerinde somut bir gerçeklik kazanmışlardır. Almanya'nın trajik politik kargaşasına Hitler gibi milliyetçi bir kişinin gelmesi Alman toplumun yanı sıra tüm ülkeleri etkileyen kaosun doğmasına sebep olmuştur. Bu boş milliyetçiliğin sonucunda toplumsal ve insan yıkımını gören sanatçılar gözüktenin altında yatan gerçekliği iğneleyici bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır. Goethe'nin söylemiş olduğu gibi “*resim insanın görebileceği ve görmesi gerekeni, ama çoğunlukla göremediği şeyi karşımıza getirmektedir*” (Bahr, 2000: s. 228).

Otto Dix, gönüllü olarak katıldığı I. Dünya Savaşı'nda, savaşın son anlarına kadar vatani görevini yerine getirmiş bir sanatçıdır. Ancak sanatçı savaş sonrası yaşamış olduğu dehşeti ve savaşın ne denli iğretici bir güç olduğunu, kabus görüntüleri ile eserlerine aktarmıştır. Sanatçı savaş olgusunu eleştirirken savaşın sorumlularını eserlerinde yer vermemiştir. Sanatçı genel olarak toplumun savaşa karşı olan nahoş tavrını gazi askerlerin acınası durumları ile yansıtmaya çalışmıştır. Dix'in eserlerindeki eleştirisi ahlaki ve insani değerlerini kaybeten yozlaşmış burjuva sınıfına ve topluma yönelik olmuştur. Dix'in eserlerinin yanı sıra George Grosz'un savaş sorumlularına, metropol insanına ve politik kişiliklere karşı olan tutumu daha saldırgan olduğu gözlemlenmiştir. Grosz, yaşanan tüm savaş deneyimlerinin inançlarını yok ettiğini ve bunların sorumlularının yalnızca politik güçler olduğunu vurgulamıştır. İncelemeler sonucu Grosz'un Amerikaya göç edene kadarki süreçte devamlı olarak politik kişileri karikatürist ve hicivsel bir üslupla eleştirdiği gözlemlenmiştir. Max Beckmann gotik sanatın üslupsal özelliklerini taşıyan eserler üretmiştir. Sanatçının eserlerinde paylaştığı olayların geneli diğer sanatçılarda olduğu gibi görünmeyen grotesk aktarılıdır. Beckmann'ın politik olayları eleştirdiği *Night ve Birds Hell* eserleri, yaşanan olayların bireyler üzerindeki etkisini en vahşi bir şekilde göstermektedir. Sanatçının eserinde kullandığı şiddet unsurları, özünde bireylerin içinde bulunduğu psikolojik tramvaların dışavurumudur.

Sonuç olarak makineleşme, güç dengeleri ve kapitalist sistemin bireyler üzerinde kurmuş olduğu yıkıcı güç, yabancılaşmanın temellerini oluşturmaktadır. 19. yüzyılda Karl Marx'ın ekonomik ve sosyolojik çerçevede yapmış olduğu araştırmalar kapitalist sistemde var olan bireyin kaçınılmaz olarak yabancılaşacağını ortaya koymaktadır. 20. Yüzyılda konuyu elen alan Weber, Durkheim ve Simmel gibi sosyologlar yabancılaşmayı bireysellikten toplumsal bir problematiğe yöneldiğini vurgulamışlardır. Bu bağlamda bireylerin özgür iradesi dışında yalnızca kapitalist sistem değil herhangi bir zorunluluğun altında yaşayan birey özünden uzaklaştığını söyleyebiliriz. Ancak yaşamış olduğumuz dönemde de net bir şekilde göstiğimiz gibi teknoloji, kapitalist ürünler ve yönetim biçimi insanlar farkında olmasa bile onları psikolojik problemlere sürükleyen ve yabancılaştıran olgulardır. 20.yüzyıl sanatı gerek edebiyat ve tiyatro alanları gerekse resim alanı, toplumun psikolojik tramvalarını yansıtmaya çalışmışlardır. Edebiyat alanında Kafka, Sartre, Cannetti ve Camus'nün eserlerinde yabancılaşmış birey metaforları ile aktarıldığı gözlemlenmiştir. Tiyatro alanında yozlaşmış toplumu ve kapitalist sistemi eleştiren Brecht, toplumun gerçekliğini, tiyatronun geleneksel

yöntemlerini yıkarak yansıtmıştır. Bu olgu yabancılaşan toplumun, anti-tezi yerine doğrudan sanatı yabancılaştırarak toplumla bir sentez oluşturmaktadır. Dix, Grosz ve Beckmann iki dünya savaşı arasında toplumun tüm karmaşasına tanıklık etmiştir. Sanatçıların eserlerinde yabancılaşan birey biçimsel olarak deforme edilmiş figürler, kolostrofobik etki yaratan dar sahneler ve parçalanmış nesnelere ile yansıtıldığı gözlemlenmiştir. İçerik olarak ise korku, şiddet ve tecavüzü barındıran eserler dönemin gerçekliğinden uzaklaşmış insanın yanı sıra bozulan dünyanın ruhunu yansıtmaktadır. Bu bağlamda da Dix, Grosz ve Beckmann için 20.yüzyılın toplumsal gerçekliğine ışık tutan sanatçılar olduğunu söyleyebiliriz.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Antmen, Ahu (2008). 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

Armaoğlu, Fahir (2017). 20.yüzyıl Siyasi Tarihi. Cilt:1-2, 11.basım. İstanbul: Alkım Yayınları

Bahr, Hermann (2000). Dışavurumculuk. Enis Batur'un Modernizmin Serüveni adlı kitabından İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Belting, Hans (1989). Max Beckmann: Tradition as a Problem in Modern Art (Çev. Peter Wortsman). New York: Timken Publishers

Beckmann, Max (2011). Yaratıcı Amentü. (Charles Harrison ve Paul Wood'un Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi (Çev.S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları

Benjamin, Walter (2011(a)). Pasajlar (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Benjamin, Walter (2011(b)). Brecht'i Anlamak (Çev. H. Barışcan- G. Işısağ) İstanbul: Metis Yayınları

Benjamin, Walter (1995). Estetize Edilmiş Yaşam (Çev. Ü. Oskay). İstanbul: Der Yayınları

Bottomore, Tom (1991). Marksist Düşünce Sözlüğü (Çev. M.Tuncay). İstanbul: İletişim Yayınları

Brecht, Bertolt (1997). Epik Tiyatro (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi

Camus, Albert (2003). Yabancı (Çev. V. Günyol). İstanbul: Can Yayınları

Cannetti, Ellias (2005). Körleşme (Çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınları, 4. Basım

Clark, Toby (2017). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Chiappini, Rudy (1996). Francisco Goya. Milano: Electa

Crepaldi, Gabriele (2004). ArtBook Ekspresyonizm (Çev.D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

- David, Claude (1991). Hitler ve Nazizm (Çev. H.Boysan). İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Durkheim, Emile (2013). İntihar (Çev. Z.Z. İlkelen). İstanbul: Pozitif Yayınları
- Ergil, Doğu (1980). Yabancılaşma ve Siyasal Katılma. Ankara: Olgaç Yayınevi
- Heidegger, Martin (2011). Sanat Eserinin Kökeni (Çev. F.Tepebaşı). Ankara: DeKi Basım Yayın
- Faulkner, Neil (2014). Marksist Dünya Tarihi Neandertallerden Neoliberalere (Çev. T.Öncel). İstanbul: Yordam Kitap
- Feuerbach, Ludwig (1991). Geleceğin Felsefesinin İlkeleri (Çev. O. Özügül). İstanbul: Ara Yayıncılık
- Feuerbach, Ludwig (2008). Hristiyanlığın Özü (Çev. O. Özügül). İstanbul: Say Yayıncılık
- Fischer, Ernst (2018). Sanatın Gerekliliği (Çev. C. Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları, 7. Basım
- Fineberg, Jonathan (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri (Çev. S.A. Eskier- G.E. Yılmaz). İzmir: Karakalem
- Figura, Star (2011). German Expressionism; The Graphic Impulse. New York: The Museum of Modern Art. (Sergi Kataloğu)
- Fromm, Erich (1989). Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum (Çev. N. Arat). İstanbul: Say Yayıncılık
- Fromm, Erich (1990). Sağlıklı Toplum (Çev.Y. Salman-Z. Tanrısever). İstanbul: Payel Yayınları
- Genç, Seray (2013), Kapitalizm, Taylorizm ve Fordizme Karşı Chaplinizm Modern Zamanlar Üzerine Bir Deneme, Yeşim Dinçer'in İsyen ve Devrim Filmleri kitabından. İstanbul: Yordam Kitap
- Gombrich, E. H. (1980). Sanatın Öyküsü (Çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Guilbaut, Serge (1983). How New York Stole the Idea of Modern Art Abstract Expressionism Freedom and teh Cold War. London and Chicago: The Universty of Chicago Press
- Gül, Kubilay Mehmet (2014). Dünya Savaşları 1914-1928 I. Dünya Savaşı. İstanbul: Kafekültür Yayıncılık
- Grosz, George (1982). A Small Yes and A Big No (Almanca'dan Çev. A.J. Pomerans). London: Allison and Busby Limited
- Marshall, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çev. O.Akınhay - D.Kömürcü). Ankara:Sanat Yayınları



- Hegel, G.W.F (1995). Tarihte Akıl (Çev. Ö. Sözer) İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Hodge, Susie (2014). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri (Çev. E. Gözgülü). Ankara: Domingo. 6.Basım
- Hyppolite, Jean (2016). Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar (Çev. D.B. Kılıç) . Ankara: Doğu Batı Yayıncılık
- Inwood, Micheal (1992). A Hegel Dictionary. Massachusetts: Blackwell Publishers
- Jameson, Fredric (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (Çev. A. Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap
- Kafka, Franz (2016). Dönüşüm (Çev. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayın
- Kant, Immanuel (1993). Seçilmiş Yazılar (Çev. N. Bozkurt). İstanbul: Remzi Yayınevi
- Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; ‘I’ll Either be Famous- or Infamous’’. İtalya: Benedikt Taschen
- Kojeve, Alexandre (2001). Hegel Felsefesine Giriş (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kuspit, Donald (2010). Sanatın Sonu (Çev. Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım
- Krausse, Anna- Carola (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (Çev. D. Zaptcıoğlu). Almanya: Literatür Yayın
- Kranzfelder, Ivo (2001). George Grosz – 1893- 1959. Almanya: Taschen
- Lackner, Stephan (1991). Max Beckmann. İngiltere: Thames and Hudson Ltd.
- Lukacs, George (1998). Tarih ve Sınıf Bilinci (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları
- Lynton, Norbert (1982). Modern Sanatın Öyküsü (Çev: C. Çapan , S. Öziş). İstanbul:Remzi Kitabevi
- Malevich, Kasimir (1959). The Non- Objective World. Chicago: Paul Theobald And Company
- Marx, Karl (1986). Kapital I (Çev. A. Bilgi). Ankara: Sol Yayınlar
- Marx, Karl (2010). Yabancılaşma (Çev. B. Erdost). Ankara: Sol Yayınları
- Marx, Karl (2018). 1844 El Yazmaları (Çev. M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları
- Marcuse, Herbert (1990). Tek Boyutlu İnsan (Çev. A.Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi

- Marcuse, Herbert (1998). Eros ve Uygarlık *Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme* (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi
- Pappenheim, Fritz (2002). Modern İnsanın Yabancılaşması- Marx'a ve Tinnies'ye Dayalı Bir Yorum (Çev. S. Ak). Ankara: Phoenix Yayınevi
- Petropoulos, Jonathan (2014). Artist Under Hitler Collaboration and Survival in Nazi Germany. London: Yale Universty Press
- Richard, Lionel (1984). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (Çev. B. Marda- S.Gürsoy- İ.Uzmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Ritzer, George (2013). Klasik Sosyoloji Kuramları (Çev. H. Hülür). Ankara: DeKi Basım Yayın
- Ritzer, George (2000). Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek (Çev. Ş.S. Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rousseau, J. J. (2012). Toplum Sözleşmesi (Çev. V. Günyo) İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Sander, Oral (2012). Siyasi Tarih İlkçağlardan 1918'e. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Sander, Oral (1996). Siyasi Tarih 1918- 1994. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Sartre, J. P. (1985). Varoluşçuluk (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları, 8. Basım
- Scheps, Marc, Evelyn Weiss (1994). 20th Century Art: Museum Ludwif Cologne. İtalya: Taschen
- Schneede, Uve M. (1979). George Grosz His Life and Work. New York: Universe Books
- Simmel, Georg (2014). Paranın Felsefesi (Çev. Y. Alogan - Ö. D. Aydın) İstanbul: İthaki Yayınları
- Simmel, Georg (2009). Bireysellik ve Kültür (Çev. T.Birkan) İstanbul: Metis Yayınları
- Swingewood, Alan (1998). Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi (Çev. O. Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Tolan, Barlas (1980). Çağdaş Toplumun Bunalımı. Ankara: A.İ ve T.İ.A Yayınları
- Turani, Adnan (1999). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi. 3.Basım
- Tunalı, İsmail (1993). Marksist Estetik. İstanbul: Altın Kitaplar
- Weber, Max (1999). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu (Çev. Z.Gürata) Ankara: Ayraç Yayınevi

William, Raymond (2012). Anahtar Sözcükler. İstanbul: İletişim Yayınları

Wolf, Norbert (2005). Dışavurumculuk (Çev. M. T. Yalım). İstanbul: Remzi Kitapları - Taschen

Zuckerman, Larry (2004). The Rape of Belgium The Untold Story of World War I. New York ve Londra: New York University Press

### **Makale, Bildiri, Diğer Basılı Yayınlar**

Aksu, Hüseyin Ali (2019). Metropoldeki Yabancılaşma Probleminin Sinemada Temsili: Taxis Driver. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Başkent Üniversitesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara

Arslan, Emre (2001). Yaşama Sanatına Brecht'in Katkısı: Diyalektiki Hegemonya ve Yabancılaştırma Kavramı. Praksis (1)

Ayan, H. Müjde (2008). Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhü ile Kathe Kollwitz. Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:1, Sayı:1, ss. 33-63

Beyazyüz, Selim (2020). Albert Camus'nün Varoluşçuluk, Yabancılaşma ve Absürd Kavramlarının Jean-Paul Sartre Özelinde Sinema Anlatıları Üzerinden Okunması. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), Sayı: 6 , ss.300-313.

Bilgili, Müjgan (2012). Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale

Büyük, Celal (2013). Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" Sözü ve Değerler Sorunu. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:17

Çakı, Caner (2019). Antisemitist Mitlerin İnşasında Nazi Propagandasının Rolü. KTÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 17

Çelik, Yavuz (2010). Epik Tiyatro Neden ve Nasıl Yabancılaştırır ?. Sanat Dergisi, Sayı: 2

Çelebi, Vedat (2014). Jean- Paul Sartre'in Varoluşçuluk Düşüncesi. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, Sayı: 4

Çiçek, Nuri (2015). Franz Kafka'nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, Sayı:5

Dürre, Mazlum (2017). Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt Adlı Eserin Temel Kavramları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mardin Artuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin

Donovan, Eileen (2014). Prostitution and Prayer: An Examination of *Ruega por ella* from Francisco Goya's Los Caprichos. Art Journal. Sayı: 1, ss. 3-11

Ecevit, Yıldız (1998). Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. Virgöl Dergisi, Sayı: 14, ss. 45-47

Ergil, Doğu (1978). Yabancılaşma Kuramına İlk Katkılar. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Cilt: 33 , Sayı: 03, ss. 93-108

Güler, Mehmet (2018). 19.yüzyıl Sonrası Batı Resim Sanatında Figür- Mekan İlişkisi: Mekanın Figürün Alınlanmasıdaki Etkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Handdad, Natalie Anne (2016). Representing the Unrepresentable Otto Dix's Der Krieg and the Representatio of Otherness in War. Doktora Tezi. University of California. San Diego

İşler, Ertuğrul (2001). 20. Yüzyıl Fransız Romanında Usçuluğa Tepkiler. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 9

Kiraz, Sibel (2011). Yabancılaşma Sorunu ve Hegel. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Osmanoğlu, Ömer (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 3, ss. 85-92

Ofluoğlu, Gökhan, Büyükyılmaz, Ozan (2008). Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçerisinde Farklı Alanlarda Görünümleri. Kamu-İş İş Hukuk ve İktisat Dergisi. Sayı: 10 s.s.113-144

Uysal, Arzu (2007). Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın "Gece" Adlı Eserinin Analizi. Türk Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt:5, Sayı:4, s.s. 701-715

Yavuz, Mehmet (2003). Kendi Portrelerinden Birkaç Örnekle Otto Dix. Sanat Dergisi, Sayı: 3

Zencirli Ercivan, Divan (2013). Otto Dix ve "Der Krieg" Gravür Serisi. Sanat Dergisi, Sayı: 22, s.s 31-40

### **Elektronik Kaynaklar**

Funkenstein, Susan Laikin (2005). Fashionable Dancing: Gender, the Charleston, and German Indentitiy in Otto Dix's "Metropolis". The Johns Hopkins University, German Studies Association – erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/30038067> , erişim tarihi: 03.04.2021

Genç, Adem (2017). George Grosz'un Siyasal Duruşu: Sahte Fedakarlık, Sahte Tanıklık – erişim adresi: <https://www.ademgenc.com/genel/georg-groszun-siyasal-durusu-sahte-fedakarlik-sahte-taniklik/> erişim tarihi: 21.04.2021

Mckiernan, Mike (2014). Otto Dix The Match Seller 1920. Oxford University, Occupational Medicine – erişim adresi: <https://academic.oup.com/occmed/article/64/3/148/1438772> erişim tarihi: 03.04.2021

Sanal 2: Defining Heroism: Otto Dix's "War Cripples" – erişim adresi : <https://the-artistsjob.weebly.com/artmusings/defining-heroism-otto-dixs-war-cripples> , erişim tarihi: 05.04.2021

Sanal 2: Kirchner'in "Sokak, Berlin" İsimli Tablosu – erişim adresi: <https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/expressionism1/v/kirchner-street-berlin> , erişim tarihi: 07. 04.2021

Ulay, Faruk (1984). Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann. Milliyet Sanat – erişim adresi: <http://sanatokuma.blogspot.com/p/beckman.html> , erişim tarihi: 23.04.2021

### **Görsel Kaynakça**

Görsel 1: <https://www.wikiart.org/en/francisco-goya/what-will-he-die-1799> erişim tarihi: 15.02.2021

Görsel 2: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/25115/> erişim tarihi: 15.02.2021

Görsel 3: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Stone\\_Breakers#/media/File:Gustave\\_Courbet\\_-\\_The\\_Stonebreakers\\_-\\_WGA05457.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stone_Breakers#/media/File:Gustave_Courbet_-_The_Stonebreakers_-_WGA05457.jpg) erişim tarihi: 15.02.2021

Görsel 4: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet\\_Gleaners.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millet_Gleaners.jpg) erişim tarihi: 16.02.2021

Görsel 5: <https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/a-pair-of-shoes-1886> erişim tarihi: 16.05.2021

Görsel 6: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/diamond-dust-shoes-1980> erişim tarihi: 16.05.2021

Görsel 7: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel\\_Duchamp,\\_1917,\\_Fountain,\\_photo\\_graph\\_by\\_Alfred\\_Stieglitz.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photo_graph_by_Alfred_Stieglitz.jpg) erişim tarihi: 17.02.2021

Görsel 8: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Scream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg) erişim tarihi: 17.02.2021

Görsel 9: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Scream.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg) erişim tarihi: 18.02.2021

Görsel 10: <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/the-intrigue> erişim tarihi: 18.02.2021

Görsel 11: <https://www.wikiart.org/en/james-ensor/christ-s-entry-into-brussels-in-1889-1888> erişim tarihi: 18.02.2021

Görsel 12: [https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not\\_detected\\_235963](https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not_detected_235963) erişim tarihi: 20.02.2021

Görsel 13: <https://www.kollwitz.de/en/sheet-5-storming-the-gate> erişim tarihi: 21.02.2021

Görsel 14: <https://www.wikiart.org/en/diego-rivera/detroit-industry-north-wall> erişim tarihi: 21.02.2021

Görsel 15: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YourCountryNeedsYou.jpg> erişim tarihi: 23.02.2021

Görsel 16: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unclesamwantyou.jpg> erişim tarihi: 23.02.2021

Görsel 17: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helft\\_uns\\_siegen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Helft_uns_siegen.jpg) erişim tarihi: 23.02.2021

Görsel 18: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:RapeOfBelgium-171105-nytribune.jpg> erişim tarihi: 24.02.2021

Görsel 19: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-male-vichs-black-square> erişim tarihi: 01.03.2021

Görsel 20: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-america/modernity-ap/a/kirchner-self-portrait-as-a-soldier> erişim tarihi: 02.03.2021

Görsel 21: <https://krollermuller.nl/en/fernand-leger-soldiers-playing-cards> erişim tarihi: 03.03.2021

Görsel 22: <https://www.ushmm.org/information/press/press-kits/traveling-exhibitions/state-of-deception/hubert-lanzinger-der-bannertraeger-the-standard-bearer> erişim tarihi: 03.03.2021

Görsel 23: [http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/chaos-and-classicism10-20-10\\_detail.asp?picnum=7](http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/chaos-and-classicism10-20-10_detail.asp?picnum=7) erişim tarihi: 04.03.2021

Görsel 24: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ausstellung\\_entartete\\_kunst\\_1937.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ausstellung_entartete_kunst_1937.jpg) erişim tarihi: 05.03.2021

Görsel 25: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guernica-1937> erişim tarihi: 06.03.2021

Görsel 26: <https://www.wikiart.org/en/hans-hofmann/the-third-hand-1947> erişim tarihi: 10.03.2021

Görsel 27: <https://www.staatsgalerie.de/en/g/collection/digital-collection/einzelansicht/werk/einzelansicht/05D7296643FA8083675FC6AE087F2FE0.html> erişim tarihi: 16.03.2021

Görsel 28: Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 20 erişim tarihi: 17.03.2021

Görsel 29: <https://www.moma.org/collection/works/87725> erişim tarihi: 18.03.2021

Görsel 30: <https://www.moma.org/collection/works/63260> erişim tarihi: 19.03.2021

Görsel 31: [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/object/object\\_objid-63261.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-63261.html) erişim tarihi: 19.03.2021

Görsel 32: <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/the-skat-players-1920> erişim tarihi: 20.03.2021

Görsel 33: Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 65, erişim tarihi: 20.03.2021

Görsel 34: Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 53, erişim tarihi: 20.03.2021

Görsel 35: Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 51, erişim tarihi: 21.03.2021

Görsel 36: Karcher, Eva (1992). Otto Dix 1891-1969; “I’ll Either be Famous- or Infamous”. İtalya: Benedikt Taschen, sayfa 153, erişim tarihi: 21.03.2021

Görsel 37: <https://www.moma.org/collection/works/79354> erişim tarihi: 22.03.2021

Görsel 38: <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/portrait-of-the-journalist-sylvia-von-harden-1926> erişim tarihi: 23.03.2021

Görsel 39: <https://www.moma.org/collection/works/80347> erişim tarihi: 28.03.2021

Görsel 40: <http://omeka.wustl.edu/omeka/exhibits/show/lifeinparisandberlin1900s/berlin-in-chaos/ludwig-meidner--burning-city> erişim tarihi: 29.03.2021

Görsel 41: <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/the-city-1917> erişim tarihi: 30.03.2021

Görsel 42: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/george-grosz-metropolis-1917/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/george-grosz-metropolis-1917/) erişim tarihi: 02.04.2021

Görsel 43: [https://www.wikiwand.com/en/The\\_Funeral\\_\(Grosz\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Funeral_(Grosz)) erişim tarihi: 03.04.2021

Görsel 44: <https://www.wikiart.org/en/george-grosz/germany-a-winters-tale-1919> erişim tarihi: 05.04.2021

Görsel 45: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/ber-> erişim tarihi: 05.04.2021

Görsel 46: <https://en.wahooart.com/@/8LHV79-George-Grosz-Cheers-Noske> erişim tarihi: 06.04.2021

Görsel 47: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/aftermath/exhibition-guide> erişim tarihi: 07.04.2021

Görsel 48: <https://www.heckscher.org/exhibitions/george-groszs-eclipse-of-the-sun-1926/> erişim tarihi: 10.04.2021

Görsel 49: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Pillars-of-Society/CBDE495AAD71450F> erişim tarihi: 12.04.2021

Görsel 50: <https://www.mutualart.com/Artwork/Der-Agitator/F31C7133DE1F0298> erişim tarihi: 14.04.2021

Görsel 51: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene\\_from\\_the\\_Destruction\\_of\\_Messina\\_8371983\\_.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scene_from_the_Destruction_of_Messina_8371983_.jpg) erişim tarihi: 15.04.2021

Görsel 52: <https://www.slam.org/collection/objects/13427/> erişim tarihi: 16.04.2021

Görsel 53: <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/the-grenade-1915/> erişim tarihi: 17.04.2021

Görsel 54: <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/morgue-1915/> erişim tarihi: 18.04.2021

Görsel 55: <https://missourioverthere.org/index.php?symphony-page=explore/collections/beckmann-max-collection/the-grenade-1915/> erişim tarihi: 20.04.2021

Görsel 56: <https://www.moma.org/collection/works/137367> erişim tarihi: 21.04.2021

Görsel 57: <https://www.moma.org/collection/works/79759> erişim tarihi: 23.04.2021

Görsel 58: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim\\_Altarpiece](https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece) erişim tarihi: 24.04.2021

Görsel 59: <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/night-1918> erişim tarihi: 26.04.2021

Görsel 60: [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/artist/artist\\_id-429\\_role1\\_sov\\_page94.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-429_role1_sov_page94.html) erişim tarihi: 27.04.2021

Görsel 61: <https://www.slam.org/contact/> erişim tarihi: 28.04.2021

Görsel 62: <https://www.artsy.net/artwork/max-beckmann-dance-in-baden-baden-tanz-in-baden-baden> erişim tarihi: 30.04.2021

Görsel 63: <https://www.wikiart.org/en/max-beckmann/party-in-paris-1947> erişim tarihi: 02.05.2021



Görsel 64: <https://www.moma.org/audio/playlist/296/3791> erişim tarihi: 05.05.2021

Görsel 65: <https://www.christies.com/features/Max-Beckmann-Holle-der-Vogel-8401-3.aspx> erişim tarihi: 10.05.2021

Görsel 66: <https://www.sanatdefteri.net/resim/dejenere-sanat-sergisi/> erişim tarihi: 11.05.2021

