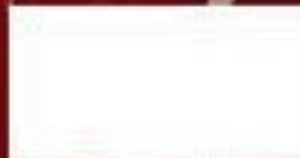




T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AVUSTURYALI İKİ DIŞAVURUMCU SANATÇI
EGON SCHIELE VE OSKAR KOKOSCHKA’NIN
YAPITLARININ
KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ**

İLKNUR BOZDEMİR

**İzmir
2019**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “AVUSTURYALI İKİ DİŞAVURUMCU SANATÇI EGON SCHIELE VE OSKAR KOKOSCHKA’NIN YAPITLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ” adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

25.06.2019

Ad SOYAD

İlknur BOZDEMİR





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih:16/07/2019

Tez Başlığı:

Avusturyalı İki Dışavurumcu Sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın Yapıtlarının Karşılaştırmalı İncelenmesi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 224 sayfalık kısmına ilişkin, 08/07/2019 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin **benzerlik oranı % 10'dur**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☒

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça hariç, ☐ Alıntılar dâhil, ☐ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☐	
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. ☐	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : İlnur BOZDEMİR
Öğrenci No : 2016950063
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

ÖĞRENCİ

16.07.2019

İlnur BOZDEMİR

DANIŞMAN

16.07.2019

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimine başladığım yıl ders aşaması döneminde, sanat tarihi alanında zengin bilgi birikimiyle ilk dersini aldığım, tez döneminde danışmanım olarak tekrar bir araya gelmemizi en büyük şans olarak gördüğüm ve bu araştırmada, fikirlerimi geliştiren, bilgilerime katkı sağlayan, her aşamasında bana cesaret veren ve en önemlisi sakinliği, güven veren duruşuyla rahat ve ılımlı bir süreç geçirmemi sağlayan danışmanım Sn. Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN'a, ders yılımda ve tez sürecinde deneyimlerini ve yenilikçi fikirlerini her zaman paylaşan, yardımlarını eksik etmeyen Sn. Doç. Dr. Çınla ŞEKER'e, yüksekisans eğitimine beraber başladığım bu süreçteki yoldaşım, ikinci evim Seda BOZPOLAT ve ailesine, eğitim hayatımın bu zorlu döneminde maddi manevi desteklerini esirgemeyen babama ve anneme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç ve Önem.....	1
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri.....	2
1.4. Sınırlılıklar.....	3
1.5. Varsayımlar.....	4
1.6. Tanımlar.....	4
BÖLÜM II.....	5
KURAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1. Dışavurumculuğun Tanımı ve Genel Özellikleri.....	5
2.2. Dışavurumcu Hareketi Ortaya Çıkaran Olaylar ve Gelişim Süreci.....	8
2.3. Dışavurumcu Öncü Sanatçılar.....	11
2.4. Dışavurumcu Manifesto ve Dışavurumcu Gruplar.....	14
2.4.1. Die Brücke (Köprü Grubu) ve Manifestosu.....	15
2.4.2. Der Blaue Reiter (Mavi Atlı Grubu).....	17
2.4.3. Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik).....	18
2.5. Dışavurumculuğun Çeşitli Sanat Dallarındaki İşlenişi.....	20
2.6. Avusturya’da Dışavurumculuk Hareketin Sosyal ve Sanatsal Etkileri.....	25
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	27
BÖLÜM III.....	32
YÖNTEM.....	32
3.1. Araştırmanın Modeli.....	32
3.2. Evren ve Örneklem.....	32
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları.....	32
3.4. Verilerin Analizi.....	33
3.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği.....	33
3.6. Araştırmacının Rolü.....	34
BÖLÜM IV.....	36
BULGULAR.....	36
4.1. Egon Schiele’nin Yaşamı.....	36

4.1.2. Egon Schiele'nin Eserlerindeki Dışavurumcu Etkilerin Biçimsel ve İçeriksel İncelenmesi.....	36
4.1.2.1. Otoportreler.....	40
4.1.2.2. Portreler.....	47
4.1.2.3. Aile ve Anne.....	59
4.1.2.4. Çıplaklar.....	67
4.1.2.5. Çocuklar ve Cezaevi Günleri.....	72
4.1.2.6. Dinsel.....	80
4.1.2.7. Aşk.....	87
4.1.2.8. Manzaralar.....	94
4.2. Oskar Kokoshka'nın Yaşamı.....	101
4.2.1. Oskar Kokoschka'nın Eserlerindeki Dışavurumcu Etkilerin Biçimsel ve İçeriksel İncelenmesi.....	107
4.2.1.1. Otoportreler.....	108
4.2.1.2. Portreler.....	112
4.2.1.3. Litografi.....	128
4.2.1.4. Aşk.....	140
4.2.1.5. Manzaralar.....	153
4.2.1.6. Alegorik.....	161
4.2.1.7. Dini-Mitolojik.....	166
BÖLÜM V.....	176
SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	176
5.1. Tartışma.....	176
5.2. Sonuç ve Öneriler.....	176
KAYNAKÇA.....	185
EK 1.....	200
EK 2.....	201

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Paul Gauguin, “Sarı İsa”, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm, Albright- Knox Art Gallery, Buffalo.....	12
Şekil 2. Vincent van Gogh, “Sargılı Kulak ve Pipolu Otoportre”, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 46 cm, Özel Koleksiyon.....	13
Şekil 3. Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, tuval üzerine yağlı boya, 93 x 75 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitekturog Design – Oslo.....	13

Egon Schiele Şekiller Listesi

4.1.2.1. Otoportreler

Şekil 4. Egon Schiele, “Paletli Otoportre”, 1905, karton üzerine guvaş, kalem, kömür kalem, 24 x 16 cm, Leopold Müzesi, Viyana.....	42
Şekil 5. Egon Schiele, “Otoportre”, 1910, Guvaş, Suluboya ve Siyah Kurşunkalem, 44 x 30 cm, Leopold Museum, Viyana.....	43
Şekil 6. Egon Schiele, “Şair(Otoportre)”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 80 x 79 cm, Leopold Museum, Viyana.....	45
Şekil 7. Egon Schiele, “Çin Fener Bitkisi ile Otoportre”, 1912, ahşap üzerine yağlıboya ve guvaş, 32 x 39 cm, Leopod Museum, Viyana.....	46

4.1.2.2. Portreler

Şekil 8. Egon Schiele, “Arthur Roessler’in Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 99x 99 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.....	48
Şekil 9. Egon Schiele, “Eduard Kosmac’ın Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm Österreichische Galerie Belvedere, Viyana.....	49
Şekil 10. Egon Schiele, “Ressam Karl Zakovsek’in Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 90 x 100 cm, Cortesy Galeria St. Etienne, New York.....	51
Şekil 11. Egon Schiele, “Bir Yıllık Özel Gönüllü”, 1916, kâğıt üstüne guvaş ve kalem, 48 x 31 cm, Leopold Museum, Viyana.....	53
Şekil 12. Egon Schiele, “Dr. Hugo Koller”, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 140 x 110 cm, Belvedere Museum, Vienna, Avusturya.....	54
Şekil 13. Egon Schiele, “Paris von Gütersloh’un Portresi”, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 140 x 110cm, Minneapolis Institute of Arts.....	56
Şekil 14. Egon Schiele, Mavi Önlüklü Gustav Klimt”, 1913, kâğıt üzerine kurşun kalem ve guvaş, 48 x 32 cm, Özel Koleksiyon.....	57
Şekil 15. Egon Schiele, “Ölü Klimt’in Başı”, 1918, kâğıt üzerine kömür kalem, 41 x 30 cm, Leopold Museum, Viyana.....	58

4.1.2.3. Aile ve Anne

- Şekil 16. Egon Schiele, “Leopold Czihaczek’in Ayakta Portresi”, 1907, tuval üzerine yağlı boya 149 x 49 cm, Özel Koleksiyon.....60
- Şekil 17. Egon Schiele, “Turuncu-Kırmızı Elbiseli Diz Çökmüş Kız (Gerti)”, 1910, kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve siyah kurşun kalem, 44 x 31 cm, Leopold Museum.....61
- Şekil 18. Egon Schiele, “Anne ve Çocuk (Madonna)”, 1908, kırmızı tebeşir, beyaz tebeşir ve karakalem, 43x 60 cm, Viyana, Avusturya.....62
- Şekil 19. Egon Schiele, “Ölü Anne I”, 1910, Ahşap üzerine yağlı boya ve kurşunkalem, 32 x 25 cm, Özel Koleksiyon.....63
- Şekil 20. Egon Schiele, “Kör Anne”, 1914, tuval üzerine yağlı boya, 99 x 120 cm, Leopold Museum, Viyana.....64
- Şekil 21. Egon Schiele, “Aile(Çömelmiş Çift)”, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 162 cm, Avusturya Galerisi, Viyana.....66

4.1.2.4. Çıplaklar

- Şekil 22. Egon Schiele, “Oturan Çıplak Erkek(Otoportre)”, 1910, kâğıt üzerine yağlı boya ve guvaş, 152 x 150cm, Leopold Museum, Viyana.....68
- Şekil 23. Egon Schiele, “Kırmızı Hamile Kadın”, 1910, kâğıt üzerine suluboya ve kömür kalem, 43 x 31 cm Leopold Museum, Viyana.....69
- Şekil 24. Egon Schiele, “Siyah Çoraplı Kadın”, 1913, kâğıt üzerine kalem ve guvaş, kâğıt üzerine kalem, guvaş, suluboya, 48 x 31 cm, Serge Sabarsky Gallery.....71

4.1.2.5. Çocuklar ve Cezaevi Günleri

- Şekil 25. Egon Schiele, “Oturan Küçük Kız”, 1911, Suluboya ve kurşunkalem, 46 x 31 cm, Bayerische Staatgemaltesammlung, Münih.....73
- Şekil 26. Egon Schiele, “Saçaklı Battaniye Üzerinde İki Kız”, 1911, kâğıt üzerine suluboya, 55 x 36 cm, Özel Koleksiyon.....74
- Şekil 27. Egon Schiele, “Hücre Kapısı”, 1912, suluboya ve kurşunkalem, 42 x 32 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana.....76
- Şekil 28. Egon Schiele, “Portakal”, 1912, suluboya ve kurşunkalem, 42 x 32 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana.....77
- Şekil 29. Egon Schiele, “Cezaevi Koridoru”, 1912, Guvaş, suluboya ve kurşunkalem, 48 x 31 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana.....78
- Şekil 30. Egon Schiele, “Cezaevinde Otoportre”, 1912, suluboya ve kurşunkalem, 48 x 31 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana.....79

4.1.2.6. Dinsel

- Şekil 31. Egon Schiele, “Keşişler”, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 71 cm, Leopold Museum, Viyana.....81
- Şekil 32. Egon Schiele, “Peygamberler (İkili Otoportre)”, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 50 cm, Devlet Galerisi, Stuttgart.....82
- Şekil 33. Egon Schiele, “Aziz Sebastian Olarak Otoportre (Poster)”, 1914-1915, karton üzerine guvaş, siyah kurşunkalem ve mürekkep, 67 x 50 cm, Wien Museum.....85

4.1.2.7. Aşk

- Şekil 34. Egon Schiele, “Vally’nin Portresi”, 1912, ahşap üzerine yağlıboya, 32 x 39cm, Österreichische Galerie, Viyana.....87
- Şekil 35. Egon Schiele, “Kardinal ve Rahibe (Sarılış)”, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 69 x 80 cm, Leopold Museum, Viyana.....89
- Şekil 36. Egon Schiele, “Oturan Çift(Egon ve Edith Schiele)”, 1915, kâğıt üzerine kurşunkalem ve guvaş, 52 x 41cm, Albertina, Viyana.....90
- Şekil 37. Egon Schiele, “Ölüm ve Genç Kız”, 1915-16, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana.....91
- Şekil 38. Egon Schiele, “Kucaklaşma(Aşıklar)”, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 169 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana.....93

4.1.2.8. Manzaralar

- Şekil 39. Egon Schiele, “Ayçiçeği II”, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 29 cm, Viyana Tarih Müzesi, Viyana.....95
- Şekil 40. Egon Schiele, “Ölü Kasaba III”, 1911, ahşap üzerine yağlıboya ve guvaş 37 x 29cm, Leopold Museum, Viyana.....97
- Şekil 41. Egon Schiele, “Dört Ağaç”, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 141 cm, Avusturya Galerisi, Viyana.....98
- Şekil 42. Egon Schiele, “Şehrin Sınırları (Krumau Kasabası III)”, 1918, tuval üzerine yağlı boya, 109 x 139 cm, Neue Galerie am Landesmuseum.....100

Oskar Kokoschka Şekiller Listesi

4.2.1.1. Otoportreler

- Şekil 43. Oskar Kokoschka, “Bir Savaşçı Olarak Otoportre”, 1909, pişmemiş kil üzerine tempera, 36,5 x 31,5 x 19,5 cm, Museum of Fine Arts Boston.....109
- Şekil 44. Oskar Kokoschka, “Knight Errant”, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 89 x180 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....110

Şekil 45. Oskar Kokoschka, “Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi”, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 85 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh.....112

4.2.1.2. Portreler

Şekil 46. Oskar Kokoschka, “Anna Doner”, 1906, karton üzerine yağlı boya, 67 x 37cm, Museum Wien Unbez, Viyana.....114

Şekil 47. Oskar Kokoschka, “Anna Donner (arka yüzü)”, 1906, karton üzerine yağlıboya, 67 x 37 cm, Museum Wien Unbez, Viyana.....114

Şekil 48. Oskar Kokoschka, The Trans Player(Ernst Reinhold), 1909, tuval üzerine yağlı boya, 81 x 65 cm, Royal Museums Of Fine Arts of Belgium.....115

Şekil 49. Oskar Kokoschka, Ludwig Ritter von Janikowski’nin Portresi, 1909, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 55 cm, Özel Koleksiyon.....117

Şekil 50. Oskar Kokoschka, “Adolf Loos”, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 74 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin, Almanya.....119

Şekil 51. Oskar Kokoschka, “Martha Hirsch(Rüya Kadın)”, 1909.....120

Şekil 52. Oskar Kokoschka, “Hans and Erika Tietze-Conrat”, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 136 The Museum of Modern Art, New York.....121

Şekil 53. Oskar Kokoschka, “Herwarth Walden Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 69 x 101 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany-Stuttgart.....123

Şekil 54. Oskar Kokoschka, “Profesör August Forel’in Portresi”, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 58 cm, Kunsthalle Mannheim.....125

Şekil 55. Oskar Kokoschka, “T.G. Masaryk’ın Portresi”, 1935-36, tuval üzerine yağlıboya, 97x 130 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.....126

Şekil 56. Oskar Kokoschka, “Mr. ve Mrs. Cowles’in Portresi”, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 113 x 152 cm, Des Moines Art Center Permanent Collections; Gift of John and Elizabeth Bates Cowles, 1963.....128

4.2.1.3. Litograf

Şekil 57. Oskar Kokoschka, “Rüya Gören Çocuklar”, 1908, litografi, Kurt Wolff Verlag, Leipzig.....129

Şekil 58. Oskar Kokoschka, “Rüya Gören Çocuklar-Uzak Ada “(lit.6), 1907-08, Litografi, 24 x 22 cm.....130

Şekil 59. Oskar Kokoschka, Rüya Gören Çocuklar-Uyanış (lit.9), 1907-08, litografi, 24 x 22 cm.....131

Şekil 60. Oskar Kokoschka, Rüya Gören Çocuklar-Li Kız ve Ben (lit.10), 1907-08, litografi, 24 x 22 cm.....132

Şekil 61. Oskar Kokoschka, “Katil Kadınların Umudu”, 1909, litografi, 122x 78 cm, Internationale Kunstschau, Viyana.....	133
Şekil 62. Oskar Kokoschka, “Katil Kadınların Umudu-Afiş”, 1909, litograf, 122 x 78 cm, Internationale Kunstschau, Vienna.....	134
Şekil 63. Oskar Kokoschka, “Ey, Sonsuzluk”, 1914, litografi, 26 x 18 cm, Fritz Gurlitt, Berlin.....	136
Şekil 64. Oskar Kokoschka, Ey, Özgürlük, Pietà (11.baskı), 1914, litograf, 29x 32 cm, Fritz Gurlitt, Berlin.....	137
Şekil 65. Oskar Kokoschka, “Camilla Swoboda (Concert III)”, 1920, litograf, 69 x 50 cm, Santa Barbara Museum of Art.....	138
Şekil 66. Oskar Kokoschka, “Kudüs Yüzleri- Savunma Bakanı Moshe Dyan” (baskı 4), 1973, litograf, 65 x 50 cm.....	140
4.2.1.4. Aşk	
Şekil 67. Oskar Kokoschka, “Oskar Kokoschka ve Alma Mahler’in Çifte Portresi”, 1912-13, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm, Museum Folkwang.....	141
Şekil 68. Oskar Kokoschka, “İki Çıplak (Aşıklar)”, 1913, tuval üzerine yağlı boya, 163 x 97 cm, Fine arts of Museum Boston.....	143
Şekil 69. Oskar Kokoschka, “Fırtına”, 1914, tuval üzerine yağlı boya, 181 x 221 cm, Kunstmuseum Basel.....	144
Şekil 70. Oskar Kokoschka, “Mavili Kadın”, 1919, tuval üzerine yağlı boya.....	146
Şekil 71. Oskar Kokoschka, “Bebekle Ressam(Adam)”1922, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 120 cm, Old national gallery.....	148
Şekil 72. Oskar Kokoschka, “OK Şövalede”, 1922, tuval üzerine yağlıboya, Leopold Museum.....	150
Şekil 73. Oskar Kokoschka, “Nymph”, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 76 cm, Národní Galeri, Prag.....	151
Şekil 74. Oskar Kokoschka, “Olda İle Birlikte Otoporte”, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm, Landessammlungen Rupertinum, Salzburg.....	153
4.2.1.5. Manzaralar	
Şekil 75. Oskar Kokoschka, “Dresden'deki Elbe”, 1922, tuval üzerine yağlıboya, The Israel Museum, Jerusalem.....	154
Şekil 76. Oskar Kokoschka, “Waterloo Köprüsü, Londra”, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 89x 129 cm, National Museum of Wales, Cardiff.....	156

Şekil 77. Oskar Kokoschka, “İstanbul I”, 1929, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 110 cm, Özel Koleksiyon.....	157
Şekil 78. Oskar Kokoschka, “Tunus’ta Pazar”, 1928-29, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 129 cm, The Courtauld Institute of art, London.....	159
Şekil 79. Oskar Kokoschka, “Prag, Nostalji”, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 76 cm, Scottish National Gallery of Modern Art.....	160
Şekil 80. Oskar Kokoschka, Çiçek Buketi, 1970, kâğıt üzerine suluboya, 65 x 47 cm, Özel koleksiyon.....	162

4.2.1.6. Alegorik Resimler

Şekil 81. Oskar Kokoschka, “Yengeç”, 1939-40, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 76 cm, Tate Modern, Londra.....	163
Şekil 82. Oskar Kokoschka, “Kırmızı Yumurta”, 1940-41, tuval üzerine yağlıboya, 61 x 76 cm, Nationalgalerie, Prag.....	165
Şekil 83. Oskar Kokoschka, “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında”, 1942, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.....	166

4.2.1.7. Dini- Mitolojik

Şekil 84. Oskar Kokoschka, “Müjde”, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 85 x 122 cm, Museum am Ostwall, Dortmund, Almanya.....	167
Şekil 85. Oskar Kokoschka, “Orpheus and Eurydice”, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 50 cm, Özel Koleksiyon.....	169
Şekil 86. Oskar Kokoschka, “The Prometheus Triptych” (merkez panel), 1950, tuval üzerine karışık teknik, 239 x 349 cm, The Courtauld Gallery, Londra.....	171
Şekil 87. Oskar Kokoschka, “The Prometheus Triptych- Prometheus” (sağ panel), 1950, tuval üzerine karışık teknik, 239 x 234 cm, The Courtauld Gallery.....	173
Şekil 88. Oskar Kokoschka, “The Prometheus Triptych- Hades and Persephone” (sol panel), tuval üzerine karışık teknik, 239 x 234 cm, The Courtauld Gallery.....	174

ÖZET

AVUSTURYALI İKİ DİŞAVURUMCU SANATÇI EGON SCHIELE VE OSKAR KOKOSCHKA’NIN YAPITLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

Bozdemir, İlknur

Yükseklisans tezi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Doç. Dr. Sibel Almelek İşman

1800’lerin sonlarında, Avusturya’nın başkenti Viyana’da, sadece yeni toplumsal bakış açılarının gelişmesini değil aynı zamanda sanatın yönünü de tamamen değiştiren bir dönüşüm başlamıştır. Akademik sanattan uzaklaşıp özgürleşen ve temelini psikolojide bulan bir anlatım diline geçiş olmuştur. Viyana’nın değişen düşünce dünyasından ilham alan dışavurumcu sanatçılar, modern sanatın değerli eserlerini yaratmışlardır. Bu dönemin sanatçıları geleneksel güzellik görüşlerine karşı durup, insan ruhuyla ilgili ortaya atılan kuramları eserlerinde yansıtmaya çalışmıştır.

Araştırmada öncelikle, Dışavurumculuk kavramının farklı sanat ve düşünce alanlardaki tanımları sunulmuştur. Sanat ve düşünce dünyasında bir söylem, hareket, ifade biçimi ya da eğilim olarak adlandırılan Dışavurumculuğun psikolojik, felsefi, düşünsel ve toplumsal boyutlara olan etkileri incelenmiştir. Araştırma sürecinde, Dışavurumculuğun temelini oluşturan 19. yüzyıl sonu küçük hareketlenmeler, 20. yüzyıl başlarında Alman sanatçı grupları ve hemen arkasından gelen Birinci Dünya Savaşı’nın sarsıcı etkileri değerlendirilmiştir. Dışavurumculuğun etkilediği diğer sanat dalları, sanatçıları ve yapıtlarından kısaca söz edilmiştir.

Araştırma kapsamında, Dışavurumculuğun Avusturya merkezi ele alınarak, buradaki etkisi, süreci ve özelliği incelenmiştir. Geniş kapsamlı bu sanat akımının içinde, örnekleme alınan Avusturyalı iki sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka’nın öz yaşam öykülerine değinilmiş, yaşadıkları önemli olayların resimleri üzerindeki yansımaları incelenmiştir. Viyanada’ki çağdaşları Gustav Klimt’in, iki sanatçıya da yön veren sanatsal etkileri değerlendirilmiştir.

Schiele ve Kokoschka'nın, yapıtları üzerine yapılan incelemede, sanatçıların benzer ve farklı yönleri karşılaştırılmıştır. Schiele ve Kokoschka'nın, özgün ve bağımsız Dışavurumcu kimlikleriyle 20. yüzyıl modern sanat akımlarına öncü olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dışavurumculuk, Avusturya Dışavurumculuğu, Egon Schiele, Oskar Kokoschka



ABSTRACT**THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ARTWORKS OF TWO
AUSTRIAN EXPRESSIONIST PAINTERS EGON SCHIELE AND
OSKAR KOKOSCHKA**

Bozdemir İlknur

Postgraduate Thesis, Department of Fine Arts Education

Assoc. Prof. Dr. Sibel Almelek İşman

A transformation not only developing new social perspectives but also completely changing the direction of art has begun in Vienna, capital of Austria by the end of 1800s. There was a transition to expression becoming independent by diverging from academic art and finding its source in psychology. Expressionist artists inspiring from the changing world of ideas in Vienna had created valuable works of modern art. Artists of this era had stood against the traditional ideas for beauty and attempted to reflect the theories on human spirit in their works.

In this research, definitions of the term expressionism emerging from different fields are presented in the first place. Psychological, intellectual, philosophical and social effects of Expressionism which was considered as a discourse, movement, expression or inclination in the world of art and thought are studied. Minor movements in late 19th century constituting the basis of Expressionism, German artist groups bringing Expressionism to its peak in the early 20th century and the devastating effects of the First World War breaking out immediately after are, explored during this research. The impact of Expressionism on various areas like music, dance, theatre, cinema and literature and works of artists are briefly addressed.

In the scope of this research, Austrian center of expressionism is discussed and the effect, duration and characteristics of its effect in this country are studied. In this comprehensive art movement, individual references are made to the autobiographic stories of two Austrian artists Egon Schiele and Oskar Kokoschka and reflections of the significant events experienced on their paintings are inspected. The creative influence of their contemporary Austrian artist Gustav Klimt on both artists is also examined.

A comparative analysis has been made by finding the similar and different aspects of the works of Schiele and Kokoschka. It can be seen that these two artists, with their original and independent Expressionist identities, had a pioneering role in the modern art movements of the 20th century.

Keywords: Expressionism, Austrian Expressionism, Egon Schiele, Oskar Kokoschka



BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Dışavurumculuk, çok geniş alanlara yayılan bir ifade biçimi olduğundan dolayı birçok tanımı da ortaya çıkmıştır. Bu hareket sanatsal alanla birlikte temelde insanın içsel ve ruhsal yapısındaki durumundan doğan bir durumu yansıttığı için felsefî ve psikolojik yaklaşımdan çıkış noktası olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Dışavurumculuğun sadece akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almak ve çeşitlendirmek mümkündür.

Sanat tarihçileri, dışavurumculuğu başlı başına bir akım olarak benimsemekte güçlük çekerken, bugün birçok sanat tarihçisi dışavurumculuğu bir akım olarak değil, daha çok ‘yönelim’ ya da ‘eğilim,’ yeni kuşağın yaşamı algılama biçimini ortaya koyması gibi tanımlamaları benimsemişlerdir (Wolf, 2005, s. 8).

Dışavurumculuğun bu gelişmeler ve tarihi süreç incelendiğinde ele alınan iki sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka’nın hayatlarının ayrı ayrı ele alınıp yapıtlarının detaylı çözümlendiği herhangi bir yurtiçi araştırmaya rastlanmamıştır. İncelenen birçok yurtiçi ve yurtdışı araştırmalarda dışavurumculuğun sadece genel bilgisi, sanatçıları ve eserlerine dair örneklerinin ve çözümlemelerinin kısa işlenişinden dolayı ele alınan bu tez çalışması için sınırlı kalmıştır. Araştırmanın problemini, Dışavurumculuğun Avusturya kolundaki Schiele ve Kokoschka’nın yapıtlarının, benzer ve farklı özelliklerinin karşılaştırmalı incelenmesi ile ortaya konulmuştur.

1.2. Amaç ve Önem

Batı Sanatı’nda 19. yüzyılın sonlarında başlayan ve 20. yüzyıl devam eden döneminde devam eden dışavurumculuk, birçok alanı ve sanat akımlarını etkileyen, geniş coğrafya yayılımı, savaş, politika olayları, toplum yapılarını, insan sorunlarını kapsamından dolayı önem taşımaktadır.

Araştırmada dışavurumcu hareketin Avusturya merkezindeki yeri ve etkisiyle bu merkezin temsilcisi dışavurumcu sanatçılar Schiele ve Kokoschka’nın biçim, içerik, ilişkisinin yapıtlarındaki gelişim süreci bu hareket içindeki önemli gelişim aşamalarıdır.

Bununla birlikte, araştırmanın konusu etrafında araştırma yapmak isteyenlere, kaynak oluşturması, alanında özelleştirilip ele alınan iki sanatçının ve çözümlenen eserlerinin yeni

bir görüş ve inceleme alanı yaratması açısından da önem taşıdığı düşünülmektedir. Yapılan literatür taraması sonucunda dışavurumculuğun tek başına ya da farklı konu, dönem ve sanatçı incelemeleri içine katıldığı bulunmuştur. Buna karşın, yapılan bu araştırmada Dışavurumculuğun Avusturya merkezli iki sanatçısı Schiele ve Kokoschka'nın öz yaşamları ve yapıtlarının içerik ve biçim yönünden detaylı incelemesinin ve karşılaştırmasının yapıldığı çalışmalara rastlanmamıştır. Bu anlamda da araştırmanın ileriki yıllarda yapılacak olan araştırmalara yol göstermesi bakımından önemlidir.

1.3. Alt Problem Cümleleri

Araştırma 19. ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkıp 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle etkili olan sanat ve düşünce hareketi dışavurumculuğun Avusturya merkezi ve bu merkezdeki iki sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın sanatına etkileri ve ortaya çıkışındaki süreç incelenmeye çalışılmaktadır. Araştırmanın problemi, dışavurumcu hareket içindeki Schiele ve Kokoschka'nın yapıtlarında biçim ve içeriği ifade edişleri, sanatçıların içsel algılarındaki yorumlarını nasıl ortaya koyduklarının karşılaştırmalı incelenmesi oluşturmaktadır.

1.3.1. Dışavurumcu ve Dışavurumculuk nedir?

1.3.2. Dışavurumculuğun Dışavurum sanat-felsefe kavramı olarak tanımı nedir?

1.3.3. Dışavurumculuğa öncü sanat hareketi Fovizmin ortaya çıkışı bu harekete etkisi ve ilişkisi nasıl olmuştur?

1.3.4. Dışavurumculuk merkezi olan Almanya'da nasıl ve ne gibi olaylara bağlı olarak ortaya çıkmış ve yayılmıştır?

1.3.5. Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde başlayan dışavurumcu hareketlenmeler nelerdir? Ve savaşın patlak vermesiyle dışavurumculuğun bu süreçteki ve savaş sonrasındaki etkileri ve yayılımı nasıl olmuştur?

1.3.6. Dışavurumculuk çeşitli sanat dallarındaki etkisini nasıl göstermiştir ve bu sanat dallarındaki sanatçı ve düşünce insanların toplumsal olaylara ve insanın öz yapısını işleyişi nasıl olmuştur?

- 1.3.7. Dışavurumculuğun yayılımındaki Avrupa merkezleri ve bu merkezlerdeki öncülerin kurduğu sanat gruplarının düşünce ve yapıtları üzerindeki etkileri nasıldır?
- 1.3.8. Dışavurumculuğun Avusturya kolunda temsil eden Schiele ve Kokoschka'nın bu hareketteki eğilimleri nasıl olmuştur?
- 1.3.9. Egon Schiele'nin özyaşam öyküsü, dışavurumcu yönüyle yapıtlarına nasıl yansımıştır?
- 1.3.10. Egon Schiele'nin insan bedenine olan açık ve erotik pozların yansıtılmasında renklerin kullanım biçimleri ve vurgusu öznel bir mesajı temsil etmekte midir?
- 1.3.11. Oskar Kokoschka'nın yapıtlarında görülen dönemin politik, siyasi ve toplumsal olayları dışavurumcu ifadede nasıl işlenmiştir?
- 1.3.12. Oskar Kokoschka'nın resimlerinde figürlere veya nesnelere yüklediği alt mesajlardaki simge ve sembollerin kompozisyon ve renk kullanımı nasıl olmuştur?
- 1.3.13. Schiele'nin ve Kokoschka'nın dışavurumcu yapıtlarının karşılaştırmalı incelemesi yapılırken biçim ve içerik açısından benzer ve farklı yönleri neler olmuştur?

1.4. Sınırlılıklar

Avusturyalı İki Dışavurumcu Sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın Yapıtlarının Karşılaştırmalı İncelenmesi bu çalışmada:

Dışavurumculuğun görsel, işitsel, yazılı, plastik sanatlar, müzik, mimari, tiyatro, sinema gibi çeşitli alanlardaki öcü sanatçıların belirgin eserlerinden örneklerle sınırlandırılmıştır.

Araştırmada dışavurumculuğun, çeşitli düşünürler ve sanatçılar tarafından tanımı, ortaya çıkışı ve Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerindeki gelişimi ve sonuçlarının etkileri Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın yapıtlarının karşılaştırmalı incelenerek sınırlandırılmıştır.

Araştırmada incelemeye alınan Schiele'nin öz yaşamından ölümüne kadar olan sanat sürecindeki yapıtlarında, insanın içinde içyapısına eğilen, dışsal öğelere dayalı doğa-mekân ilişkisindeki ifadelerinin anlamını ele aldığı konulara göre sınıflandırılıp örnekleme seçilmiş eserleri ile sınırlıdır. Araştırmada, Kokoschka'nın öz yaşamından geç yaştaki ölümüne kadar olan uzun sanat hayatı boyunca, resim, yazın, tiyatro alanına uzanan eserlerinden; Birinci

Dünya Savaşı dönemi yaşadıkları, göçmen ressam dönemi, hastalıklı aşk dönemi gibi hayatında uzun süre yer edinen olaylardan sınıflandırılıp örnekleme seçilen eserleri ile sınırlıdır.

1.5. Varsayımlar

Araştırmada kullanılan tüm ilgili yazılı ve görsel kaynakların doğru olduğu varsayılmıştır. Kullanılan kaynakların araştırılan konuyu açıklayacak nitelikte geçerli ve güvenilir olduğu ve bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Araştırmada her iki sanatçının yapıtlarından incelenmesi için seçilen görsel dokümanların doğru olduğu varsayılmıştır. Her iki sanatçının araştırmaya seçilen eserleri başlıca temalar altında, öznel algıda dışavurumcu etkiyle şekillendiği varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Dışavurumculuk: Olayların, varlıkların gerçekte oldukları gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre anlatılması anlayışına dayanan sana akımı (Hançerlioğlu, 2000, s. 312).

Biçim: (Fr. Forme; İng. Form, Alm. Form) : Bir şeyin şekil anlamına gelir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder (Turani, 2006, s. 23).

Biçim analizi: Plastik sanatların kapsamında bulunan eserlerin plastik açıdan çözümlenmesi. Bir sanat bilimi kavramı (Eroğlu, 2013, s. 28).

İçerik: Estetik bakış açısından geçmiş ve sanatçı tarafından yorumlanmış, değerlendirilmiş, gerçekteki belli olayların imgelerle yansıması. İçerik, estetik düşünceden, temadan oluşur ve biçim karşısında başat bir rol oynar; biçimle dile gelir, çünkü onunla diyalektik bir bütünlük kurar (Eroğlu, 2103, s. 28).

Yapıt: İyesinin özelliğini taşıyan, gerek biçim gerekse içerik bakımından birlik gösteren düşünüyü ve sanat ürünü (TDK).

BÖLÜM II

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Dışavurumculuğun Tanımı ve Genel Özellikleri

Dışavurumculuk terimi ilk olarak 1901 yılında, Fransızca’da, amatör ressam Auguste Herve’nin Paris’te Salon des Independants’ta sergilediği sekiz resmin tanıtımında kullanılmıştır. Almanca’ya 1911 yılının Nisan ayında, yirmi ikinci Berliner Sezession fuarının katoluğuna eklenen önsözle, Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) ve Raoul Dufy (1877-1953) gibi Fransız ressamların sanatını ayırt edici bir kavram olarak girmiştir. Sanat eleştirmeni Karl Scheffler (1869-1951), “sözcüklerin büyüüne kapılan herkesin dilindeydi” şeklinde ifade ederek dışavurumculukla ilgili gözlemlerini dile getirmiştir. 1911 yılı bitmeden, sanat tarihçi Wilhelm Worringer’in (1881-1965) Paul Cezanne (1839-1906) ile Vincent van Gogh’u (1853-1890) da dâhil eden “Paris’li genç sentezciler ve dışavurumcular” göndermesi sayesinde terim meşrulaşmıştır (Sheppard, 2003, s. 239).

Giderer’in (1999, s. 52) çalışmasında, Batı dillerinde *Ekspresyonizm* olarak bilinen bu terimin, Türkçe ’ye sadece *anlatım* şeklinde çevrildiğinde ise batıdaki anlamını zayıf bir biçimde temsil ettiğini edebildiği söylenmektedir. Terimin, *anlatım* yerine *anlatımcılık* olarak çevrilmesi sanat akımının genel özelliklerini vurgulayan anlam kayıplarını gidermesi bakımından önem taşımaktadır. Çünkü Dışavurumculuğun ayırt edici noktası salt bir konuyu, nesneyi, figürü anlatmakta değil, neyin nasıl anlatıldığında (aktaran Dilmaç ve Şencan, 2008).

Dışavurumculuk, Almanya’da, genç sanatçı kuşağının gelenekten kopma ihtiyacı ile doğmuştur. Geleneksel akademik eğitime, Fransa’yı geriden takip eden geç kalmış izlenimci tarzla ve romantik anlayışla yapılan manzara resimlerine karşı tepki gösteren sanatçılar, yeni bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Dışavurumculuk terimi ilk defa 1911 yılında Alman yazarlar tarafından, Fransız fovistlerinin sanatını tanımlamak için kullanılmıştır (Erden, 143, s. 2016).

Dışavurumculuk ve dışavurumcu sözcükleri, sanat söyleminde ilk kez 1911 dolaylarında, 20. yüzyılın dönemecindeki Avrupa’nın öncü (avant-garde) sanat devinimini kapsayacak biçimde ortaya çıkmıştır. Berlinli galerici Paul Cassier (1871-1926) dışavurumcu sözcüğünü ilk kez Norveçli ressam, Edvard Munch’un (1863-1944) duygu yüklü resim ve baskılarını izlenimci yapıtlarından ayırmak amacıyla kullanmıştır. Aynı sözcüğü sanat tarihçisi Wilhelm Worringer (1881-1965), Ağustos 1911 sayısında, Cezanne, Van Gogh ve

Henri Matisse'in (1869-1954) resimlerini nitelemek için kullanmıştır. 1911 Berlin *Sezession* (Kopuş, Akademik sanata karşı çıkış) sergisi kataloğunda kübistler ve fovist sanatçılar, genç Fransız öncülere kadar herkes aynı terimin altında toplanmıştır. *Der Sturm* dergisinin editörü, sanatçı ve galerici Herwarth Walden (1879-1941), 1918 yılında yayınlanan *Dışavurumculuk: "Sanatın Dönüm Noktası (Expressionismus, die Kunstwende)"* adlı kitabında İtalyan fütiristlerini, Fransız kübistlerini ve Münih'in Blauer Reiter (Mavi Atlı) hareketini yine bu kavramla aktarmıştır (Wolf, 2005, s. 6).

Güzel sanatlarda Rönesans'tan beri hüküm sürmüş doğaya uygun betimleme anlayışından bir kopuş olan Dışavurumculuk 'ta, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır. Bu bağlamda Norveçli ressam Edvard Munch'un (1863-1944) *Çılgılık (1893)* isimli taş baskısı, akımın öncü örneği olarak kabul edilmektedir (İnankur, 1997, s. 451).

Araştırmacılar, Dışavurumcu sözcüğünü kökbilgisi (etimoloji) açısından da incelendiğinde Armin Arnold, Tait's Edinburgh Magazine adlı bir İngiliz dergisinde modern sanatın Dışavurumcu okulundan bahsetmiştir. Ayrıca 1880'de Manchester'de Charles Howley'in modern ressamı konu eden konuşmasında, bunların odağını Dışavurumcuların oluşturduğunu ve bu terimi duygu ve tutkularını dışa vurmaya amaçlayan kişileri tanımlamak için kullandığını kanıtlamıştır. Armin Arnold'a göre ise 1878'de Birleşik Amerika'da Charles de Kay'ın The Bohemian (Bohemler) adlı romanında kendilerine Ekspresyonistler adını takmış bir grup yazarın adı geçmiştir. Dışavurumcu sözcüğünün halk içinde yayılması Berlin Sanatçılar Birliği'nin (Berlin Sezession) 1911 tarihinin Nisan-Eylül sergisiyle gerçekleşmiştir. Lovis Corinth yönetiminde Ekspresyonist geleneği sürdüren bu sergiye, olağandışı olarak yeni Fransız ressamlarından bir grup da çağrıldı. Bir salonda Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Picasso ve Vlaminck'in yapıtları toplandı. Serginin kataloğuna bu ressamlar Ekspresyonist olarak sunulmuştur (Richard, 1991, s. 7-8).

Dışavurumculuk sanat kuramı açısından ele alındığında İtalyan düşünür Benedetto Croce'nin başlıca temsilcisi olduğu dışavurumcu ya da *ifadeci* kuramı ortaya çıkmaktadır. Croce'nin bu kuramı 19. yüzyıl sonuna kadar etkili olan güzellik ölçütü yerine dil ve ifade kavramlarını getirmiştir. Bu anlamada sanatı, bir dil ve ruhun sezgisel gücünün bir ifadesi gibi görmek 20. yüzyılın en yaygın sanat anlayışlarından biri olmuştur (Erzen, 2016, s. 95).

Norbert Lynton, 20. yüzyıl öncesine uzanarak, Reform öncesi Dürer, Altdorfer, Bosch gibi sanatçıların modern çağa hitap eden apokaliptik bir kaygı ve dışavurumcu değerler taşıdıklarını söylemiştir. Venedik geleneğine özgü dramatik ışık, zengin renkler ve coşkulu fırça darbelerinin dışavurumcu bir geleneğin yansıması olduğunu belirtmiştir. El Greco'dan, Rubens'ten, Rembrandt'tan bahsetmiş, Romantik akımla birlikte, Goya'nın, Blake'in, Delacroix'nın, Friedrich'in, Turner'ın 'farklı heyecanlarının, coşkunluklarının da 'dışavurumculuk(lar)' çatısı altında birleşebileceğini savunmuştur. Lynton'ın, 20. yüzyılın Dışavurumcularına gelmeden önceki son durağı, 19. yüzyıl sonunda görülen 'yeni Romantik' hareket olmuştur. Paul Gauguin'in (1848-1903) simgesel olarak Avrupa uygarlığından kaçışı; James Ensor'un (1860-1949) ele aldığı konularda tekniğinin şok edici tavrı; Edward Munch'un (1863-1944) kişisel sorunlarını dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh'un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Lynton'a göre, dışavurumculuğun kültürel damarları olmuştur (Antmen, 2009, s. 33-34).

Dışavurumculuğun bir başka özelliği de, oluşumunda etkili olan biçimsel etkenlerin başında, modern sanatın, gerçekliği betimlemeden uzaklaşma çabaları ve farklı biçimsel arayışları gelmiştir. Bu biçimsel değişimde Afrika, Arap ve Asya sanatı, hatta Japon Estamları sanatçıların esin kaynakları olmuşlardır. Özellikle Afrika ilkel kabile sanatı ve maskları Dışavurumcuların, en önemli biçimsel etkenleri olmuştur. Bu masklardaki dramatik ve ürkütücü deformasyonlar dışavurumcu sanatçıları hemen kendine çekmiştir. Ekspresyonist sanatçılar; Afrika sanatından, biçimsel olarak etkilenmeleri yanı sıra, psikolojik olarak da etkilenmişlerdir. Sanatçıların ruh hallerini betimlemede ortaya çıkan depresif durumlar, kaygılar ve korkular, yaratıcı fantezilerini de ortaya çıkarmıştır (Nezir, 2010, s. 7-8).

Dışavurumculuk, doğadaki nesnel olaylardan çıkan soyut fikirleri değil; sanatçının kişisel duygularını anlatmaya çalışan bir sanat hareketi olmuştur. Dışavurumcu sanat, dönemlere ya da ülkelere bağlı kalmayıp, tanımı bakımından bireyselliğe dayanmaktadır. (Read, 2014, s. 104).

Dışavurumcu sanatçılar, zorlu kaçışlar, içsel başkalaşım, direnişler, çatışmalar içinde, yapıtlarını öznel yaratıcılıklarını üretimleriyle ortaya koymuşlar, dönemin görsel alışkanlıklarında devrim başlatmışlardır. Dışavurumcu resimde en damga vurucu nokta; sanatçıların içgüdü ile yani bir anlamda da öznel bakış açılarıyla bazı dini kökenli konuları, mitolojik sahneleri, toplumsal ideolojileri alegorik anlatımlarla göstermeleri olmuştur.

2.2. Dışavurumcu Hareketi Ortaya Çıkaran Olaylar ve Gelişim Süreci

Rönesans'tan itibaren birbirini takip eden ya da birbiri ile çatışan İdealizm ve Realizm, 19.yy yüzyıl sonunda ortaya çıkan Empresyonizm ile birlikte, yerini yeni arayışlara ve çatışmalara bırakmıştır. Böylelikle, Fovizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm sanat akımları modern sanatın basamaklarını oluşturmuşlardır. Tansuğ'un ifade ettiği gibi: "Çağdaş resim dünyasında önemli bir yeri olan Ekspresyonizm akımı öteden beri Kuzey Avrupada geçerli olan, şiddet ve abartmalı biçim çarpıtmalarıyla aşırı heyecanları amaçlayan eğilimleri yeniden benimsemiş oluyordu (Tansuğ, 1992, s. 242)".

Dışavurumculuk toplumsal ve siyasal ortamdan doğmuş olan; emperyalizm ve kapitalizmin ortamıdır. Toplumsal dünyada tek başına olan sanatçı, siyasetten yoksun fakat dışavurumculuğa bağlandığında savaşı, yoksulluğu, devrimi kafasından çıkarmamıştır. Dışavurumculuğun yansıttıkları, kapitalizmin yıkımları karşısındaki kaygılardan ayrılamayan sanatçı burjuvazinin yaşam biçimine, benimsediği sanat biçimlerine şiddetle karşı çıkmıştır (Batur, 2003, s. 293).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, endüstrileşmenin yarattığı yeni kent yaşamı, toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz sonuçları ve bireylere dayattığı koşullar sonucu ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlamı olan Dışavurumculuk, yeni sanatsal anlatım biçimleriyle ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başları arasında, sanatçının ruhsal gerçeğinin ön planda yer aldığı görülmektedir. Bu anlamda sanatla ve edebiyatta toplumdan uzaklaşma konusunun sürekli işlendiği gözlenmektedir. Sanatçı bunları işlerken, dışavurumculuğun yarattığı biçimlerle, kendini keşfettiği iç dünyasını görünür hale getirmeye çalışmıştır. Birinci dünya savaşının dört yıl sürmesi büyük acı ve yıkımlara sebep olmuş sanatçının yaşamında ve sanatında ilk başta güdüleyici bir etken olarak görülerek, özellikle ölüm kavramı dışavurumcuların eserlerinde işlenen önemli temalardan biri olmuştur. (Uysal, 2008, s. 51).

Toplumsallığa bu derece bağlı olarak gelişimini sürdüren Dışavurumculuk, genellikle, siyasi ve toplumsal açıdan karışık bir durumda olan Almanya'da ve bu kültüre yakın olan ülkelerde kendini göstermiştir. Fransa, Almanya'dan sonra Dışavurumculuğun görüldüğü ikinci ülkedir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından önceki Fransız fovları dışavurumcu sanatın başlangıcını oluşturduğu halde, bunlar kesinlikle dışavurumcu olarak değerlendirilmemiştir. Çünkü iki savaş arası dönemde Fransa'da Alman karşıtı bir tutum vardı ve tüm Alman kültür ürünleri kötüleniyor, tepkiyle karşılanıyordu. Fransız ressamaları için bu terimin kullanıldığı sergilerden ilki 1935 sonunda Paris'te gerçekleşti. Bu sergiyi La Gazete des Beaux Arts (Güzel Sanatlar Gazetesi) desteklemiştir. Kendini içgüdüsel

ressamlara adanmış olan bu dergide alt başlık olarak '*Ekspresyonizmin doğuşu*' yer almıştır. Ayrıca, "ilk kez 1905'te Sonbahar Salon'u sergisinde Fovizm terimini kullanan sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, daha sonraları terim dağarcığını değiştirmiş, 1958'de Fovist bir yapıtında, ressam Georges Rouault'ı (1871-1958) Fransız Ekspresyonizminin öncüsü olarak tanıtmıştır (Topal, 2007, s.86)".

Hareketin doğuş tarihi tam olarak saptanamasa da bazı etkilerden kalkarak: Fovlarla, Paul Gauguin'le (1848-1903) ve Matisse'le başlayan İzlenimciliğe tepki; Berlin'de Munch'un yapıtlarının keşfedilmesi; birçok Alman sanatçının James Ensor'un (1860-1949) tablolarıyla karşılaşması ve Berlin sergileri olmuştur (Batur, 2003, s. 254).

Almanya başta olmak üzere Rusya, Çek, İtalya, İspanya, Meksika, Danimarka, Amerika gibi daha birkaç ülkeye de etki eden Dışavurumculuk, tüm uluslarda etkileri görülen, genel bir başkaldırının sanattaki ayağı olmuştur.

19. yüzyılın sonlarında, Art Nouveau veya Avusturya'daki ismi Jugendstil olarak adlandırılan yeni bir süslemeci tarzı, Alman topraklarında yaygınlaşmıştır. Aynı zamanda, bugünün dışavurumcu öncüleri olan ressamlar Munch, Gauguin ve Van Gogh, çalışmalarında genç Alman sanatçılardan etkilenmeye başlamıştır. İlk başlangıçlarında, dışavurumculuk, dışsal bir gerçeklikten çok (doğadan gelen anları canlandırmaya çalışan izlenimciliğin aksine) içsel bir vizyonla uğraştığından, dışavurumculuktan sapma olarak ortaya çıktı. Ressamlar, formları doğadan oldukça öznel bir biçime dönüştürdüler, böylece konuyla ilgili duygusal deneyimlerini vurguladılar ve sosyal bağlamda, bu tür çalışmalar Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde son derece problemlili koşullarda yansıtılmıştır (Šubelj, 2015, s. 10).

19.yüzyıldan kalma düşünce, konuşma ve davranış kurallarının ahlaki baskısı ile mücadele eden Dışavurumculuk, pek çok sanatçı ve yazar için bir araç olmuş, bu sayede içgüdüsel ve tabiatıyla dağınık ruhun özgürce ifade edilmesine çalışmışlardır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde dışavurumcu sanatçıların biçim ve renk denemeleri her şeyden önce kendi zihinsel durumlarını, duygularını yansıtmıştır. Ancak savaşı yaşadıkdan sonra, toplumsal konulara yönelme, savaş kurbanlarını betimleme, toplumsal adaletsizlikleri ve siyasal baskıları sergilemişlerdir (Wolf, 2005, s.11).

Bütün bu durumlarla birlikte Dışavurumculuk, gelişmesinin başlangıcında sanatçılar, anatomiye cesurca çarpıtmış, perspektif kurallarını yıkmış, renkleri ve gerçekçi görüntüleri abartmayı amaçlamışlardır. Sanatçıların birçok yapıtında görülen sert, katı kalın çizgiler, renklerin çığ, parlak ya da aşırı kasvetli tonları, betimlemelerdeki şiddet ve saldırganlık yansımaları, dışavurumculuğun en belirgin nitelikleri olmuştur.

Doğaya yakınlık ve abartma, kentsoylu davranışların geleneksel biçimlerinin üstesinden gelmek için birçok olanak sağlamaktadır. Bunlar, Dışavurumcuların iyimser bir coşkunlukla diledikleri yeni insana doğru giden yolları oluşturmuştur. Renk, dışavurumcular tarafından evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak, bağımsız ve katışıksız olarak kullanılmıştır. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltılmıştır (Richard, 1991, s. 32-33).

Dışavurumculuk Birinci Dünya Savaşı öncesinde, Almanya'nın o dönemin resim ve edebiyatındaki uluslararası gelişmeye yaptığı katkıyla özdeşleşmiştir. Alman resminin dışarıdan aldığı geniş ölçekli ve etkilere karşın dışavurumcu sanatı Alman ulusal sanatıymış gibi sınırlama eğilimi iyice yerleşmiştir (Wolf, 2005, s. 6).

20. yüzyıl boyunca, Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de Dışavurumculuğun özgünlüğüne ilişkin bir durumdur. Bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck'in dediği gibi, "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabasını ortaya çıkarmıştır. Başka bir ifade ile sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır. Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce'nin (1866-1952) "Estetik" (1902) adlı kitabında öne sürdüğü düşünceleri yankılayan bu yaklaşım, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket etmektedir. Croce'ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi sezmemesidir (Antmen, 2008, s. 34). Ona göre sanatta ifade duygunun kendisini takip eden düşüncelerden çok duygunun uzaktan seyredilmesi anlamına gelmektedir. Bu ifade dışavurumculuğun ifadesidir ve dışavurumcu sanatta, ifade yolu duyguların kaynağına en yakın olandır. Bu bakımdan duygular sadece seyredilir, dünyanın ne olduğunu veya ne olması gerektiğini düşündüren felsefi bir yola götürmemektedir (Read, 2014, s. 105).

Dışavurumculuğun öncülerinden gösterilen Gauguin, resimlerinde renk lekelerinden vazgeçerek rengi geniş yüzeyler halinde resmine uygulamış ve bir yenilik olarak saf renk kullanmıştır. Böylece dışavurumculuğun bir özelliği olan primitiflik, kabalık ve Gauguin tarafından resme sokulmuştur (Turani, 1991, s. 566).

İlk olarak Brötonya da daha sonra 1800'lerin sonunda Pasifik Adaları'nda resim yapan, gerçekçi renkleri kullanmak konusunda farklı bir yön izleyen daha sonra dışavurumcu resmin karakteristik özelliklerinden biri haline gelecek basit, düz formlar içeren sahneleri gündeme getiren Gauguin'i keşfedip ondan etkilenmişlerdir (Farthing, s. 378-379).

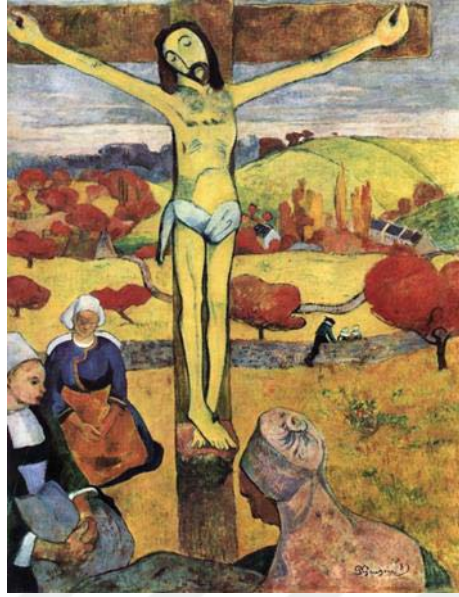
2.3. Dışavurumcu Öncü Sanatçılar

Gerek biçim gerekse içerik açısından birçok noktada örtüştüğü Art Nouveua gibi Sembolizm de İzlenimcilik ile Dışavurumculuk arasında bir bağlantı oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında 19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlayan dönüm noktasında yaratılan güçlü Simgecilik akımı, kendisini izleyecek olan Dışavurumculuğun öncüsü olarak nitelendirilebilir (Krausse, 2005, s. 82-83).

Dışavurumcu akım, biri Dresden’de diğeri Münih’te bulunan, pek çok ortak amacı ve fikri olan iki sanatçı grubuyla ilişkilendirilmiştir. Sanatçılar kendilerini, çoğunun aralarında yetiştiği burjuva kent toplumundan soyutlamak istemiştir. Bazı sanatçılar kırsal bölgelerde primitif topluluklar halinde yaşamış ve sanatın öldürüldüğüne inandıkları yaşamsal gücünü yeniden yakalamaya çalışarak Alman halk sanatını taklit edip, hayranlık uyandırıcı bu sanat türüne ilişkin örnekler toplamışlardır (Farthing, s. 378-379).

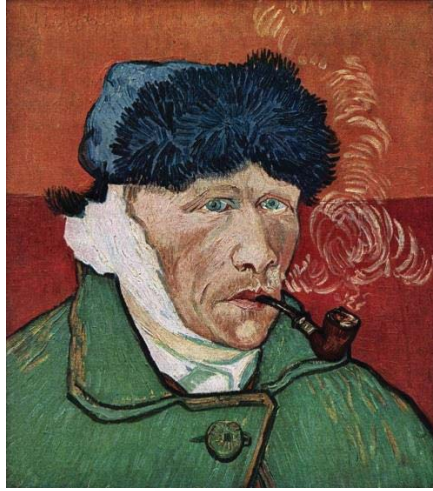
Ruhsal ve resimsel ifadeyi sezgisel yolla aktarmayı amaçlayan dışavurumcu sanatçılar bunun öncesinde uzun bir sanat geleneğinin içinden geçmişlerdir. Gauguin’in (1848-1903) sentetik resim dünyasından, Hollandalı ressam Van Gogh’un jestik üslubundan ve Munch’un dışavurumcu Sembolizminden yararlanırken, daha da geriye dönük eski ustalar El Greco (1541-1614) ve Matthias Grünewald’ın (1470-1528) resimlerini yeniden keşfederek örnek almışlardır. Dışavurumcular aradıkları güçlü dışavurumcu ifadelerle başka kültürlerin sanatında da rastlamışlardır: 20. yy başlarında Afrika ve Okyanusya’dan gelen heykeller ve maskeler arkaik bir ilkellikle yapıldığı için, insanlar üzerinde büyümlü bir etki bırakarak Avrupalı sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. (Krausse, 2005, s. 88).

Gauguin, figürlü resimlerinde insan varlığının evrensel görüntüsü olarak yorumlanabilecek bir anlamı resim sanatına kazandırmaya çalışmıştır. Sanatçı ilkelci (primitif) kurduğu bir grupta gerçekçi bir dışavuruma varmak için dünyanın ilk zamanlarına özgü ilkel deneyimleri aramıştır. Bu nedenle ilkel sanat ve folklorla ilgilenmiş ve Japon tahta oymacılığını incelemiştir. Bunun sonucunda resmi iki boyutluluktan üç boyutlu hissini vermek için dekoratif üslup geliştirmiştir. Rengi iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürmüş ve kalın dış çizgilerle sınırlamıştır. Resimde, iki boyutluluk ve ritmik süsleyici bir çizim, renk tonlarının uyumu onun inancına göre müzikteki ses uyumunun karşılığıydı (Richard, 1991, s. 24-25).



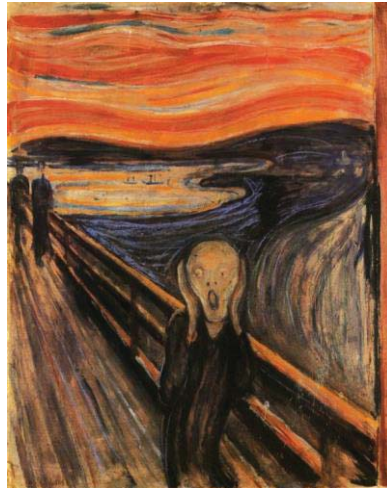
Şekil 1. Paul Gauguin, Sarı İsa, 1889, tuval üzerine yağlıboya, 92 x73 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Hollandalı ressam Van Gogh, İzlenimcilik sonrası dönemin önde gelen sanatçılarından olmuştur. En verimli dönemi yaşamının son on yılına rastlayan Van Gogh, tümüyle kendi duygusal durumlarının dışavurumu olan ritmik fırça darbeleri ve serbest bir renk anlayışını duyuran resimleriyle tanınmıştır. İlginç yaşam öyküsü kitap ve filmlere de konu alan ünlü sanatçının, ağabeyi Theo ile olan yazışmaları, *Theo'ya Mektuplar* adıyla yayımlanmıştır (Antmen, 2009, s. 29). Vincent, Seurat ve Gauguin'e 1886'da kardeşi Theo'nun sanat galerisinde rastlamış ve katışıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki bilgileri onlardan almıştır. Van Gogh için resim, varoluşçu bir gereksiniminden başlayan insanlara ve nesnelere duyduğu derin sevginin tek yolu olmuştur (Richard, 1991, s. 25-26). Van Gogh, büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir ressam olarak, İzlenimci sanatı özümseyip kendi tarzıyla aşan modern resmin ve Dışavurumculuğun en önemli öncü sanatçılarından biri olmuştur (Krausse, 2008, s. 78).



Şekil 2. Vincent van Gogh, Sargılı Kulak ve Pipolu Otoportre, 1889, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 46 cm, özel koleksiyon

Norveçli sanatçı Edvard Munch da güçlü ifadelerle anlamlar yüklediği resimleriyle geleceğin Dışavurumcu akımının öncülünden olmuştur. Sembolizme yakın bir Dışavurumculuğa yaklaşan Munch, korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık ölüm düşünceleri, resimlerine yansıyan yüzyıl sonu atmosferini yansıtan simgeler damgasını vurmuştur.



Şekil 3. Edvard Munch, Çığlık, tuval üzerine yağlı boya, 93 x 75 cm, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitekturog Design – Oslo

Sanatçı, Van Gogh gibi bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki “modern ruhsal yaşamı” yansıtmayı amaçlıyordu. Olağanüstü etkileyici resimleriyle insanın sefaletini, acılarını, korkularını, aşkı, hastalığı, kıskançlığı ve ölümü betimlemiştir. Fırçasını aceleci bir

üslupla tuvale dokunduran ressam, donuk renklerle parlak, canlı renkler arasında geçişler yaparak insanın kendi ruhsal problemleriyle uğraştığı manevi sorunlarını anlatmaya çalışmıştır (Krausse, 2005, s.82-83). Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgılığı, kendini açığa vurması, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi. Sanatçı aynı zamanda Alman dışavurumculuğunda yeni bir anlam kazanan tahta oymacılığının canlanmasına da hız kazandırmıştır (Richard, 1991, s. 29).

2.4. Dışavurumcu Manifesto ve Gruplar

Yeni bir tarzın gelişmesiyle birlikte, dışavurumcu sanatçıların etkileşime girdiği Alman topraklarında birçok grup ortaya çıkmıştır. İlk önemli özellik, 1905 yılında Dresden'de kurulan ve bir kısmı Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein ve Emil Nolde'den oluşan Die Brücke (Köprü) grubunu oluşturmuştur. Diğer büyük grup ise 1911'de Münih'teki Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) olup; sanatçı Vasily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, August Macke ve diğer sanatçılar oluşturmuştur (Şubelj, 2015, s.10).

Dışavurumculuğun; Almanya'da 1911 yılında açılan 22. Berline Sezession Sanat Fuarı ile başladığı kabul edilebilir. Yazar Friedrich Bayl Almanya'da gelişen dışavurumculuğun sanat tarihi içinde yeni bir kavram olmakla birlikte, bütün Avrupa sanatından ayırtılamayacağını söylemiştir. Ona göre Alman dışavurumculuğunu iyi anlamak için bütün Avrupa'daki sanatın gelişimine bakmak gerekmektedir (Bayl, 2007, s. 267).

Almanya'da Birinci Dünya Savaşının yarattığı yıkım ve buhranın ertesinde gerçekleşen Kasım Devrimi, bir yıl önce Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi gibi, sanatçıları radikal bir toplumsal dönüşümün ön saflarında birleşmeye çağıran hareketlere esin verir. Birinci Dünya Savaşı öncesi sanat ortamının etkili figürlerinden Herwarth Walden, *Der Sturm*(Fırtına) galerisinde açtığı fütürizm, kübizm ve Rus avangardı sergileriyle Alman sanatçıları Avrupa avangardıyla tanıştırmıştır. 1911-1929 arasında yine Walden'in öncülüğünde yayınlanan *Der Sturm* dergisi, savaş sonrası dönemde de avangard sanatçıların odağı olur. "Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu", Moizahn'ın Ekim 1919'da *Der Sturm* galerisinde düzenlenen bir sergiye yazdığı katalog metnidir* (Artun, 2011, s. 106).

2.4.1. Die Brücke Grubu (Köprü Grubu)

1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Die Brücke, 20. yüzyılın ilk manifestolu dışavurumcu grubu olmuştur. Emst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl'den oluşan bu akıma, sonradan Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimler katılmıştır (Antmen, 2008, s. 37).

Savundukları düşünce bütün ilerici sanatçıları bir araya toplayarak bir köprü kurmak olmuştur. Grup, Kirchner'in 1905 yılının sonlarında Berlinerstrasse (Berlin caddesi) de eski bir mağazanın duvarlarını süsleyerek, sandıktan eski eşyalarla hazırladığı atölyesinde toplanarak hep birlikte çalışmaya başlamışlardır (Güvemli, 1960, s.158).

1905 yılında bir bildiri eşliğinde Die Brücke'yi kuran ressam Kirchner; grubunun öncüsü olmuştur. Kirchner, primitif etkilerle deforme edilmiş figürleriyle ve canlı renkleriyle ön plana çıkmıştır. Bireyin içinde yabancılaştığı medeni toplumdan sıyrılarak doğaya, çıplaklığa sığınması gerektiğini iddia eden, ancak bu şekilde tıkanmışlıktan kurtulabileceğini düşünen Kirchner gibi, Die Brücke sanatçıları da bu doğrultuda konu olarak doğa içinde çıplaklık konusunu sıklıkla işlediler. Kirchner'in kaleme aldığı Die Brücke manifestosunda şu satırlar yer almıştır (Erden, 2016, s.144) : "İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz" (Antmen, 2009, s. 40).

Grubun adı, Alman felsefe düşünürü Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) : "Hedef değil, köprü olmak gerek" sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında 'köprü' olmak çabasını yansıtmaktadır. Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri bulunmayan grubun en önemli özelliği, 'yeni bir sanat' arayışını bir tür misyona dönüştürmesi olmuştur (Antmen, 2008, s. 37).

Die Brücke akımı sanatçılarının en önemli özelliği dar bir estetik repertuvar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekânları oluşturmaktadır. Geniş bir fırçayla tuvale cömertçe sürülen parlak, doymuş renk alanları ve onları çevreleyen sert kontur çizgileri resimlere linolyum baskıyı andıran kaba bir karakter vermektedir. Grubun dışavurumcu ressamı yoğunluk etkisini arttırmak için rengin canlılığını artıran tamamlayıcı kontrastlar kullanmayı tercih etmişlerdir (Krausse, 2005, s. 87-88).

Munch'tan ve Van Gogh'dan etkilenen, Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika'nın ve Okyanusya'nın sanatına ilgi duyan Die Brücke sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve serbest fırça darbeleriyle tuvale aktarmışlardır. Die Brücke sanatçıları ayrıca, ahşap baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner'in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskı yoluyla çoğaltılmışlardır. Die Brücke sanatçılarının bazıları sonraki yıllarda Berlin'e taşınmış, akademik sanata muhalif Berlin Sezession grubuna katılmak isteyip kabul edilmemiş, bunun üzerine Max Pechstein öncülüğünde Berlin'de 1910'da Yeni Sezession'u kurmuşlardır. 1913 yılında sanatçıların birlikte aldığı kararla dağılan Die Brücke grubunun önce Dresden'de sonra Berlin'de açtığı sergiler, gerek resimlerinin zaman zaman erotik içeriği gerekse şiddetli, ham dışavurumcu üslubu nedeniyle Almanya' da döneminin en cesur sanatsal atılımı olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2008, s. 37).

Die Brücke'nin etkili ressamlarından biri olan, Danimarka'da Toder yakınındaki Nolde kasabasında doğan Emile Hansen(1867-1956) kasabanın adını sanatçı adı olarak benimsemiştir. Mobilya tasarımı eğitimi, Dekoratif Sanatlar okulunda öğrenim, öğretmenlik gibi uğraşları onu dışavurumcu ressamlık yolunda ilerleten uğraşları olmuştur. Renk paletindeki zenginlik, resimdeki sezgisel tutku Nolde'nin yapıtlarını Die Brücke'ya yaklaştırmış ve 1906'dan 1907'ye kadar topluluğun üyesi olmuştur. Resimlerindeki figürlerin maskeye benzer yüz çizgileri, karikatür tarzı çarpıtmaları betimlenen olayın ruhsal içeriğini yansıtmıştır (Wolf, 2005, s.80).

1911'de Die Brücke ressamları, I. Dünya Savaşı öncesindeki son yıllarda modern sanat çabasının yoğunlaşacağı Berlin'e yerleşmişlerdir. Kirchner, çevresel değişimlere en sert tepkiyi göstermiş ve resimlerinde modern kentteki kızgın, kötü ve yapay öğeleri gergin ve etkileyici biçimde betimlemiştir. Sanatçıların altı yıllık birlikte çalışma sürecinde, kişiliklerinin daha da belirginleşip bir araya gelmeleri için herhangi bir gereksinim kalmayan gruptan, ilk olarak Pechstein ayrılmıştır (Richard, 1991, s. 33). Grup Berlin'de önceleri bir arda kalmayı sürdürdüyse de daha önceki ortak biçemlerinden ayrılmalar kendini göstermekte gecikmemiştir. Sanatçılardan her biri değişik bireysel tepkiler göstermiş ve topluluk içindeki ayrılıklar giderek büyümüştür. Gruptan son kopuş da Kirchner'in neden olmasının ardından Die Brücke, 27 Mayıs 1913 günü dostlarına ve destekçilerine dağıldığını duyurmuştur (Wolf, 2005, s. 18).

2.4.2. Der Blaue Reiter Grubu(Mavi Atlı Grubu)

Aralık 1909'da Rus ressam Vasily Kandinskiy (1866-1944), Münih Yeni Sanatçılar Birliği'ni (*Neue Künstlervereinigung München*) kısaltılmış haliyle NKVM'yi kurmuştur. Grup, 1911'in sonunda dağılmadan önce üç sergi düzenlemiş ve hiçbiri beklenen ilgiyi görmemiştir. Bununla birlikte basın, Münihli sanatçı Franz Marc'ın (1880-1916) Kandinsky ile iletişime geçmesine ön ayak olmuştur. Temmuz 1911'den itibaren Kandinsky ve Marc, Der Blue Reither adlı bir almanak (sanat yılığı) çıkarmak için çalışmaya başlamışlardır (Farthing, 2012: 381). Mayıs 1912'de Reinhard Piper tarafından yayımlanan almanak için Kandinsky, çoğu suluboya olmak üzere on ayrı kapak tasarımı yapmış fakat Der Blue Reither'ın ikinci sayısı hiçbir zaman çıkmamıştır. Kandinsky'nin yıllar sonra, "İkimizde maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri... Adı da böyle ortaya çıktı" diye açıklamıştır (Wolf, 2005, s. 19).

Bununla birlikte Kandinsky'nin erken dönem resimleri arasında *Mavi Süvari* (1903) başlıklı bir resmi bulunmaktadır. Yalnızca iki sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa süren etkinliğine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya getirmiş (Paul Klee, Robert Delaunay, David Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, Andre Demin, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso) ve etkili olmuştur (Antmen, 2008, s. 37-38).

Mavi Atlı Grubuna dâhil olan sanatçılara göre; sanatçının görevi, gerçeğin özüne inmektir: Başka bir deyişle, doğanın biçimlerini yani görünür dünyayı yansıtmak değildir. Grubun amacı, sanatın her alanında ve pozitif bilimlerde değişik aşamalarda gerçekleşen uyanışın gelişmelerini ile bu gelişmeleri aydınlatmak için gerekli olguları yansıtmak ve almanakta paylaşıyor olmaktır (Taşkesen, 2018, s.16).

Die Brücke'nin kaba üslubuna karşın Mavi Atlıların üslubu daha ince, entelektüel ve ruhanidir olmuştur. İki grubun sanatsal duruşu ne kadar farklı olursa olsun, gerçekliğin artık elle tutulmayacak kadar karmaşık olduğunda ve bu yüzden sanat eserinin gerçeği yansıtmada peşinde koşmaması gerektiği noktasında birleşmişlerdir. Paul Klee'nin ifade ettiği gibi sanat "artık görüneni yansıtmaktan çok görünmeyeni görünür kılmaya" çalışmalıydı. Nesnelerin dünyasıyla hala yakın bir ilişki sürdüren resimlerde etki önemli olan artık motif değil kompozisyondaki renk ve biçim olmuştur (Krausse, 2005, s. 89-90).

Mavi Atlı Grubu sanatçılarından Kandinsky, bu grubun kurulduğu yıllarda özellikle resim ve müzik arasındaki ilişkiye, ayrıca renklerin müzikal-simgesel özelliklerine odaklanmış ve bu ilgisi sonucu ilk Soyut Dışavurumcu resimlerini yapmaya başlamıştır. Franz Marc ise insanlardan çok daha duyarlı olduğuna inandığı hayvanların ve genel olarak

doğanın bir gizilgüç taşıdığına inanmış ve resimlerinde bu gizilgücü görünür kılma çabasına girmiştir. Bir diğer Mavi Atlı, sanatçısı olan August Macke, arkadaşı Franz Marc tarafından, "Modern Alman sanatında renk alanında görülmemiş bir güzellik ve cesaret örneği" olarak nitelendirilmiştir. Mavi Atlı Grubu, Birinci Dünya Savaşı 'nın başlaması ve çekirdek kadrosundan Marc ve Macke'nin ölümüyle dağılmış, ancak soyut dışavuruma yönelik eğilimi başlıca sanatçısı Kandinsky tarafından sonraki yıllarda da sürdürülmüştür (Antmen, 2008, s. 38).

2.4.3. Yeni Nesnelcilik

Savaş sonrası dönemde, para bunalımı içindeki Almanya'da yoksulluk, açlık sanatçılar ve halk arasındaki bağları koparmıştır. Aynı kuşak, insancıl özlemlerinin çökmesinden sonra, ekonomik baskılar yüzünden yaratıcılık yeteneğinin de yok edilmesine tanık olmuştur. Bu başka bir dönem olan; "Düzene dönüş" dönemini başlatmıştır. Bu dönüş, edebiyat ve resim alanında Yeni Nesnellik adını almıştır. Savaş sonrasında ünlü gazetecisi Felix Berteaux bu eğilime "Katı Düzen" adını vermiştir (Richard, 1991, s.20).

1920'lerin başında Almanya'da toplumsal eleştirilerin çevresinde gelişen bu akım bir anlamda savaş sonrası yaşadığı vaz geçmişiğin bir ürünü olmuştur. Yeni Nesnelciler, yaşanan gerçeğin toplumcu bir yaklaşımla yansıtılmasını savunan güncel olayları, Dışavurumculuktan bütünüyle uzaklaşmadan, ancak soyutlamacı bir tavra da girmeden; doğrucu (verism), nesnel, ama eleştirel bir bakış açısıyla betimleme çabası içinde olmuşlardır (Rona, 1997, s. 1938).

Yeni Nesnelcilik, duygulara yoğunlaşan Dışavurumculuk ile Kübist ve Konstrüktivist soyutlamalara karşı bir durum sergilemiştir. Bu akımın resimleri öznel bir duygunun ya da sanatsal biçimlerle oynamanın sonucu olarak değil; nesneler dünyasının sessiz, ayrıntılı betimlemeleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın içinde Almanya'daki Weimar Cumhuriyeti'nin politikasını hicveden ve figürlerini karikatüre dönüştüren sert mizahi resimler de bulunmaktadır (Krausse, 2005, s. 100).

Yeni Nesnelcilik terimi resim alanında ilk kez Manheim Devlet Sanat Müzesi'nin müdürü Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963)'un 1925 yılında sergi kataloğu için yazdığı metinde kullanılmıştır. Günümüzde Yeni Nesnelcilik terimi, Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1884-1950) gibi sanatçıların Weimar Dönemi'nde ürettikleri eserleri tanımlamak için kullanılmıştır. Terim, Hartlaub'un ayrımından yola çıkarak savaştan sonra Avrupa genelinde görülen, Klasizm'e, düzene dönüş eğilimini benimseyen Alman ressamı tanımlamak içinde kullanılmıştır. Yeni Nesnelci sanatçılar dışavurumculuğu çok öznel ve akıldışı bulmuştur. Yeni Nesnelcilere göre savaş sonrasında

sanatçılar özelliklerini bir kenara bırakıp akıldışıyla sapsanmadan ve sanatın yalnızca plastik değerlerine gömülmeden içinde yaşadıkları toplumun gerçekliğini nesnel bir şekilde yansıtmalıdır (Erden, 2016, s. 101).

Yeni nesnelciliğin önemli isimlerinden Grosz, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce karikatür dergileri için daha çok cinayet, felaket gibi konuları işleyen çizimler yapmıştır. 1914 yılında birçok sanatçı gibi Grosz da gönüllü olarak cepheye gitmiştir. Cepheye gittiği kısa süre Grosz'un dünya görüşünü değiştirdi ve bu değişim sanatına da yansımıştır. 1916 yılında Alman milliyetçiliğine tepki olarak aslen Georg olan adının sonuna "e" harfi ekleyerek adını İngilizleştirmiştir (Erden, 2016, s. 247-248).

Savaş yıllarında Grosz'un sirk, varyete gösterileri, suç ve cinayet olayları, savaş ve büyük kent işlediği konular arasında olmuştur. Grosz yapıtlarında Dadacılıktan yeni-nesnelciliğin gerçekçiliğine ve toplumsal eleştiri özlü Doğruculuğa yöneldi. 1933'te Nazilerin sanatçı kıyımının ilk kurbanı olarak ABD'ye kaçtı ve 1938'de Amerikan vatandaşı oldu. Savaşın sona Berlin'e dönmeyi düşleyen Grosz, 1959'da Berlin ziyareti sırasında ölmüştür (Wolf, 2005, s. 42).

Dix, dışavurumculuğun merkezi olan Dresden'e gitmiş ve 1914 yılına kadar orada kalmıştır. *Die Brücke*, *Der Blue Reiter* ve Fütürizmden esinlenen sanatçı, 1913'deki Van Gogh'un sergisinden derin bir şekilde etkilenmiş ve bunu yapıtlarında özümlemiştir. Savaşın çıkmasıyla gönüllü olarak askerlik yapan Dix, bir dönemin bitişini ve birçok sanatçının savaşın sonucunda umduğu kentsoylu toplumun çöküşünü yaşamak istemiş, abartılı renklerle yaptığı asker resimlerinde kendini savaş tanrısı olarak betimlemiştir. Sayısız çizimlerinde ve guaj resimlerinde cehennemi savaş olaylarını yalnız belgelemekle kalmamış, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmüştür (Richard, 1991, s. 50).

Beckmann'da bu sürecin etkileri, o zamana değin giden kendi sanatsal anlayışı, akademik doğruluk içindeki betimlemelerden oluşurken, sonrasında figürün ve espasın çarpıtılması ile yeni tarza dönüşmüştür. Sanatçının beden algısındaki deformasyon etme yöntemi ve sonucunda ulaştığı nokta, Alman sanatı içindeki önemli yerini ortaya koymuştur. Beckmann'ın eserlerinde yalnızca beden fiziksel özelliklerini farklı bir üslupla ortaya koymakla kalmamış, psikolojik duygu durumlarını da görsel malzeme olarak kullanmaya çalışmıştır (Karyağdı, 2016, s. 74).

2.5. Dışavurumculuğun Çeşitli Sanat Dallarındaki İşlenişi

Dışavurumculuk birçok akımın aksine, yalnız plastik sanatlarla sınırlı kalmamış, tüm sanat alanlarına yayılmış (şiir, edebiyat, plastik sanatlar, müzik, gösteri sanatları) ve çok değişik yönlerden kendini açığa vurmuştur. Birçok alanda dışavurumcular düşünce, hayal ve düş dünyasını yansıtmaya çalışmışlar, nesneleri oldukları gibi kendilerini değil, olabilecekleri gibi anlamlarını göstermelerini istemişlerdir (Richard,1991, s. 189). Dışavurumculuk, nesnelerin ve dünyaların biçimleri aracılığı ile bir şeyleri anlatmak ve bunu değişik yollardan göstermektir. Biçimlerden saf soyutlamaya yönelen bir sentez çıkararak resim; onları kavramlaştırarak şiir; dramatik olayları soyutlayıcı bir kuruluş ile bütünleştirerek tiyatro; ya da bunalım ve tedirginlik havası veya toplumun bilinçaltı kaynaklı esintilerin sinema yoluyla anlatmaktır. Dışavurumculuğun Almanya’da etkili bir güç olduğu dönemde, resmin, heykelin geçirdiği benzer bir karışıklık dönemi yaşayıp, doğayı taklit etmeyi kabul etmemesine rağmen dışavurumcu heykellerin çok az olduğu görülmektedir. Bunun kökeninde istek azlığı, malzeme fiyatlarının pahalılığı gibi nedenler etkili olmakla birlikte dışavurumculuğa ilgi duyan yontucuların sayıca az olması ve gerçek dışavurumcu heykelticilerin nadir bulunmasından kaynaklanmıştır.

Ancak Earnst Barlach (1870-1938), Otto Freundlich (1878-1943), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) gibi birkaç ressam ve heykeltıraşın yansıttığı dışavurumcu hava, onların başarısını kolaylaştırmıştır. Barlach’ın çoğu kez gizemci ve dinsel esinleri, içsel atılım kaynağı olan biçimleri ile dışavurumcu estetiğe uygunluk göstermektedir (Richard, 1991, s. 109-110).

Lehmbruck’ın heykellerinde biçimler, içsel gerilimden yükselerek çoğalıyormuş gibi çıkmaktadır. 1919 tarihli *Diz Çökmüş Kadın*’da alçak gönüllük ve dinsel saygının cisimlendirilmesi ile Barlach’ta olduğu gibi sanatı, simgesel gelenekleri yansıtmıştır (Richard, 1991, s. 112).

Bir üslup olarak dışavurumculuk heykel sanatını Almanya dışında az etkilemiş olsa da akıma katkısı bakımından Almanya dışındaki birkaç sanatçıdan örnek vermek gerekmektedir. 1913’te Belçikalı Oscar Jaspers’in ozan van Osayen’in onuruna granit üzerine yaptığı mezar taşı; ölüm saplantısı ve kıyamet günü korkuları yapıtlarıyla Germaine Richer; sarmal kıvrılmış biçimlerden oluşan kök demetleriyle Etienne Martin sayılabilir. Ayrıca İtalyan Alfio Castelli, Amerikalı S. Brandon Kears ve Rus Neizvestny gibi sanatçılarda örnek verilebilir (Richard, 1991, s. 110).

Dışavurumcu mimarlık teriminin ilk kullanımı 1912-13 yıllara uzanmaktadır. Fakat bu terimin işlevselliği mimariye ütopyacı yaklaşımla ele alındığı için projeler hiçbir zaman

gerçekleştirilemeyecek hayalde ve çizimlerde kalan tasarımlar olmuştur. Gotik katedralleri andıran cam yapıların yerçekimine meydan okuması, dev kristal küreler, yüksekliği Alp'leri aşan yapılar, parçalanmış biçimler ve hayvan biçimli tasarımlar bunların en çarpıcı nedenlerine örnek oluşturmaktadır (Wolf, 2005, s. 22).

Hem Almanya'da hem de Hollanda'da, 1. Dünya Savaşı'ndan öncesi ve sonrasında, önde gelen mimarlar dışavurumcu olarak adlandırılan bir stil geliştirmişlerdir. O yılların siyasi krizleri, ütöpik ve deneysel bir tarz oluşturmıştır. Dışavurumcu mimarlardan olan Hans Poelzig (1869-1936), Max Berg (1870-1948), Eric Mendelsohn (1887-1948), Bruno Taut (1880-1938) daha iyi bir gelecek için kendilerini yaratıcı olarak görmüşler ve bunun için 1.Dünya Savaşı'ndan sonra birçok dışavurumcu sanatçı ve mimarla birlikte *Sanat İçin Çalışma Konseyi'ne* (Arbeitsrat für Kunst) katılmışlardır. Poelzig'in yapıtı olan Berlin'deki *Büyük Tiyatro*'suna girildiğinde, eski bir sirk binasından ağaçlara benzeyen sütunları ve çatıda asılı duran sarkıtlarıyla yuvarlak bir tiyatroya dönüşen yapı, gotik bir film setine girmiş gibi hissettirmektedir. Benzer şekilde Mendelsohn's Postdam' da tamamladığı en önemli başarısı olan *Einstein Kulesi*, yapısındaki akan hatlar ve etrafında sarılan pencereleriyle mimarın hayal gücünü özgürce yansıttığını da göstermektedir (Dempsey, 2002, s. 73).

Alman edebiyatında dışavurumculuk, önce Natüralizm, Neo-romantizm ve Art Nouveau'ya karşı çıkan bir akım olarak görülmüştür. Bu akımın temsilcilerinden olan Kurt Hiller: "Bize gelince, bizler dışavurumcuyuz. Bizim için önemli olan, bir öz, bir irade, bir ahlakın vurgulanmasıdır." diyerek akımın sözcüsü olmuştur. Dışavurumcu terimi ancak 1916'lara doğru yaygınlaşmıştır ve o zaman edebi eleştiri kategorisinde bahsedilen bir akımı adlandırmaya başlamıştır (Richard, 1991, s.129).

Dışavurumcu şiir ise yazış biçimi açısından en çok çeşitliliği dikkat içinde barından alan olmuştur. George Heym ve Georg Trakl'ın, lirik yapıtlarının simge çağrışırtmalarına dayanan üslupları vardır. Earnst Stadler, ritimli düzyazının canlılığını kullanırken Gottfried Benn, kesin, anatomik, hatta kaba olabilen üslupla yazmıştır. Düzyazıdaki dışavurumculuğun temsilcilerinden Franz Kafka'nın kesin, şekilci, bağlaçlı yan cümleleriyle dolu bir dili vardır. Hans Henny Jahnn sözcük sayısını kullanma kaygısıyla, kısa cümleler kurmayı tercih ederken, Alfred Döblin, sözcüklerin aşırı bolluğundan hoşlanmaktadır. Carl Sternheim ise sözdizimini alt üst ederek ve rastlantısal bir bileşimde sözcük zincirleri oluşturmıştır. (Richard, 1991, s. 129).

Dışavurumculuğun şaşırtıcı yanları özellikle tiyatro alanında görülebilmektedir. Tiyatro oyunlarının çoğu 1912-1916 yılları arasında yazılmış fakat sansür korkusundan

dolayı hiç kimse tarafından oynanmaya cesaret edilememiştir. 1920 yılların başlarında Max Reinhard ve Leopold Jessner sahneledikleri birkaç dışavurumcu oyunla bir anda geniş bir seyirci kitlesine ulaşmışlardır. Bu oyunlarda, önceki kuşaktan olanların yok edilmesinin yüceltilmesi, aile, burjuvazi ve savaş düşmanlığı ve idealizmin işlenmesiyle seyirciler üzerinde büyük etkileri olmuştur. Dışavurumcu tiyatro oyunlarının gelişimi, eleştirmen Paul Pörtner'in belirlediği 1910-1925 yılları arasında edebiyat devrimi içinde yer almaktadır. Fakat dışavurumcu oyunların tam olarak tanımlanması çeşitli tartışmalar getirmiştir. Dışavurumcu alandaki otoriterlerden biri olan aktör Wolfgang Paulsen, gerçek dışavurumcu ve aktivistler arasında bir ayrım yapar. Bir diğeri Walter H. Sokel ise modern sanatın başarısına katkıda bulunan aktivislerle, modern yazarlardan alınmış bazı ilkeleri tekrar etmekten ileri gidemeyenleri bir tutmamak gerektiğini savunmuştur (Richard, 1991, s.157).

Tiyatro oyunlarında, gerçek dışavurumculuğun başka bir belirtisi de öznelciliktir: bunun şaşırtan yönü topluma karşı ilgisizliğin umursamadan açığa vurulması olmuştur. Amaç, insanı toplumsal çevreden ve kendinden soyutlayarak geriye yalnızca tin bırakmaktır. August Strindberg'in *Şam Yolu* (1926) bu özellikleri içermesiyle ilk dışavurumcu tiyatro oyunu olarak sahnelenmiştir (Richard, 1991, s. 158-59).

Walter Hasenclever'in *Erkek Evlat* (1916), J.Reinhard Sorge'nin *Dilenci* (1912), Georg Kaiser'in *Mercan* ve Reinhard Georin'in *Deniz Savaşı* aynı yıl sahneye koyulduklarında tiyatro alanında dışavurumculuğun ilk büyük gösterisini oluşturmuşlardır. Oyunlardaki gerçeğe benzemeyen durumlar, aşırılık, şiddet ama aynı zamanda diyaloglardaki güzellik, 20.yy başlarında birkaç sanatçının duyarlılığını geliştirmiştir. Tiyatro alanındaki dışavurumculuğun bu üslubu, yavaş yavaş oluşmuştur ama Reinhardt'ın aydınlatmadaki üstün yanı, yararlandığı aktörler onları sahneye koyuş şekli zengin ve çok özelliklidir. Dışavurumcu dekorlar yabancı eleştirmenlerde şaşkınlık uyandırmıştır ve sonuçta dışavurumculuk tiyatro aracılığı ile Alman sınırlarının dışına taşmıştır (Batur, 1991, s. 256-57). Sahne tasarımı doğalcılığı dışlamakta ve dikkati oyunun ana hatlarından doğabilecek her türlü sahne mekaniğini ye da hileyi reddetmektedir. Eğik ve asimetrik çizgiler, yüzeyler, denge kurallarına karşı çıkmaktadır. Bu akımın yazarları arasında Alman Georg Kaiser, Earnst Toller ve Çek Karel Capek; yönetmenleri arasında ise Alman Max Reinhardt, Erwin Piscator ve Rus Vsevolod Meyerhold öne çıkan isimler olmuştur (Tello, 201, s. 109).

Dışavurumculuğun üslubunun yalnız Almanya'da değil, Avrupa'da ve ABD'de de yayılmasını sağlayan sinema olmuştur. 1920-1930 yılları arasında gerçekleştirilmiş kötümser, sıkıcı, kontrast gölgelerin bulunduğu dekorlara ve arka avlulara yer veren Alman

filmlerinin hemen hemen tümü dışavurumcu olarak adlandırılrsa da, sinema alanında dışavurumculuğun yeni bir deneyim olduğu şüphesizdir. 1919'da Robert Wiene yönetmenliğinde çekilen *Doktor Calligari'nin Odası* ve Leni'nin *Balmumu'ndan İnsanlar Müzesi* filmleri, en önemli dışavurumcu filmler arasında yer almaktadır. Aynı zamanda bu filmler yoksulluk, işsizlik, enflasyon, Almayasını gözler önüne sermektedir (Batur, 1997, s. 257).

Alman filmlerinde gölge, kaçıp kurtulma olanağı olamayan yazgının laneti olarak işlenmektedir. Friedrich Wilhelm Murnau'nun ünlü filmi *Nosferatu*'da (1922) vampirin ortaya çıkışının habercisi merdivenlerde çıkan gölgesidir. Alman dışavurumcu filmleri güçlü ışık-gölge etkileri, keskin siyah-beyaz zıtlıkları, çevrenin kapkaranlık olmasına karşın tek bir nesne veya bir figürün keskin ışıkla aydınlatılması gibi efektler sinemada ve izleyicide heyecan yaratmıştır. Bunun en güçlü örneği Murnau'nun filmi *Faust*'la (1926) doruk noktasına çıkmıştır (Wolf, 2005, s. 22).

Gölge ve ışığın, hacmin biçimlerini ve anlatımlı mimarilere dayanarak alanının derinliklerini biçimlendirdiği, ışıktandırmadaki hareketliliğin ve simgeselleşmiş biçimlerin, resimsel değerlerine baskın çıktığı bir film örneği de Paul Wegener'in 1920'de çevirdiği, senaryosunu Henrick Galeen'in yazdığı, dekorunu Hans Poelzig'in çizdiği *Golem*'in ikinci çekimi olmuştur (Richard, 1991, s. 220).

Dışavurumcu olarak adlandırılan ve çok azı tarafından ışık-gölge arasındaki çarpıcılığı ortaya koyan filmlerden, Robert Wiene'in *Raskolnikof*'u, Pabst'ın *Hazine*'si örnek verilebilir. Tam olarak dışavurumcu biçimde oluşturulmuş iç mekânlar bile çoğu zaman akıcı-izlenimci bir ışıkla dolmuştur. Dolayısıyla aydınlatmalarda çoğunlukla üslup karışımı bulunmaktadır. Açıkça dışavurumcu aydınlatmalara çok az filmde rastlanmaktadır. Başka taraftan, Fritz Lang'ın *Üç Işık* filmi, Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Geceyarısı* filmlerinde izlenimci aydınlatmaların olduğu bazı yerlerde aniden sert, dışavurumcu bir aydınlatmanın etkisi ortaya çıkabilmektedir. Bununla birlikte aydınlatma konusunda az film olmakla birlikte ve dışavurumcu yorumcular ve oyuncular da az sayıda bulunmaktadır (Batur, 1997, s. 273).

Müzikte ise Dışavurumculuk, ezgi ve armonilerin deforme edilmesiyle bestecinin öznel bakış açısı yansıtılmıştır. Geleneksel armoni kurallarının bestecinin derin duygularının anlatmasına engel olduğu için müzik; iç dünyadaki, bilinçaltı düşlemleri, yalın süssüz bir biçimde, içten geldikince haykırmış sürekli tekrar eden kalıplarla besteciyi kısıtlamadan, sınırlardan ve kalıplardan sıyrılarak dışavurumsal ifadeyle kurtarmıştır. Müzik tarihinde *İkinci Viyana Okulu* bestecileri kalıpları kaldırarak geleneksel tümce yapısını ve biçim

sınırlarını yıkmıştır. Okul, Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) ve Anton von Webern (1883-1945) ile anılmaktadır. Wassily Kandinsky ve Schönberg arasındaki işbirliğinin ürünü olan bu akım, gerçeği derinden sunarak önceki çağın betimleyici, programcı müziğine başkaldırı amacıyla olmuştur. Müziğin dışavurumdaki anlatımcı felsefeyi en iyi yansıttığı yöntem ton dışılık ve melodik akışın reddedildiği atonalite tarzı eserler olmuştur (İlyasoğlu, 1994, s. 214).

Müzikteki tonal sistemin yıkımı ve 1905’ te ortaya çıkan ataonalite (ton dışı) dönemi 20.yy’ın en önemli Viyanalı bestecisi Schönberg’in 1909’da bestelediği *Piyano İçin Üç Parça, op 11* ile gerçekleşmiştir. Schönberg, bu dönemde bestelediği yapıtlarından söz ederken tonaliteyi reddetmek için kullanılan “atonal” terimi yerine, tonlar, sesler arasında, kavranması zor da olsa mutlaka ilişki olduğunu söylemiş bütün tonların bir arada kullanıldığı “patonal” terimini kullanmayı tercih etmiştir (Boran, 2007, s. 254).

Müzik dünyasındaki bu yeni oluşum, resim ve edebiyatla aynı paydada birleşip karşılaştırılmıştır. Besteciler de ressamlar, şairler ve tiyatro yazarları gibi, aynı istekleri paylaşarak aynı şeylere karşı çıkmışlardır. Alban Berg *Lulu* isimli operasını dramatik dışavurumculardan olan edebiyatçı Wedekin’in bir metni üzerine oluşturmuştur. Schönberg ise ressam Vasily Kandinsky (1866-1944) ile bir dostluk kurarak hem özgür düşünce etrafında ilerlemişler hem de Mavi Atlı hareketiyle alakalı birçok yağlıboya ve karakalem resim ve müzik yapmıştır. Paul Hindemith tarafından 1921’de Oskar Kokoschka’nın *Katil Kadınların Umudu*, 1922’de August Stramm’ın *Sancta Susanna*’sı ve bunun gibi yapılan müzik çalışmaları bunlara örnek oluşturmaktadır. Oskar Kokoschka’nın başka bir metni olan *Orpheus ve Eurydike* ise Eranst Krenek tarafından opera olarak işlenmiştir (Richard, 1991, s. 248-49).

İçinde insanın olduğu, vücuduyla, sesiyle, konuşmasıyla kendini gösterdiği opera ve dans da dışavurumculuğun etkilerini görebilmek mümkündür. Schönberg’in 1913 yılında tamamladığı *Şanslı El* yapıtı, içindeki kaygı teması, yalnızlık deneyimi konularıyla tam bir dışavurumculuk örneği olmuştur. Dönemin en ünlü operası Alban Berg’in 1925 yılında sahnelediği *Wozzeck* adlı operası, müzik dilinin bütünüyle atonal olmasıyla, gerginliğiyle, tınıların sert zıtlıklarıyla dışavurumculuğun bütün özelliklerini taşımaktadır. Dışavurumcu bale ise daha çok müzikten ve insan vücudunu belli bir düzende tutan geleneksel baleden ayrı tutmuş tek başına bağımsız bir sanat olmaya çalışmıştır. Alfred Günther 1921 tarihli *Mary Wigman* balesinin ortaya çıkışını dışavurumcu çevreye bağlayarak: “*Mary Wigman’ın dansı Picasso’un, Stravinsky’nin, Chagall’ın, Archipenko’nun yapıtları arasında dünyaya geldi.*” görüşünü ortaya koymuştur (Richard, 1991, s. 250-51).

2.6. Avusturya'da Dışavurumcu Hareketin Sosyal ve Sanatsal Etkileri

1800'lerin sonlarında, Avusturya'da, Viyana toplumunun yeni bakış açılarının geliştirilmesini tetikleyen bir dönüşüm başlamıştır. Bu değişimler, devlet tarzı, vatandaşların sınıflandırılması, kent merkezinin mimari peyzajı ve sanat alanında önemli değişiklikler gibi alanlara yayılmıştır. Sanatçılar 19. yüzyılın sonlarında, klasik ve barok temelli, yaygın olarak akademik tarzda muhafazakâr sanat eserleri üretmişlerdir. Viyana sanat insanları, akademik tarzın devlet sanatına uygun olduğunu düşünseler de, 1879 'lar sanatçılara muhafazakâr geleneklerden kopmalarla şehrin yeniden doğuşu başlamıştır. Bu zamanın sanatçıları geleneksel güzellik görüşlerine meydan okumuş ve insan ruhuyla ilgili tartışmalı teorileri açığa vurmuşlardır. Böylelikle Avusturya Dışavurumculuğu, 1900'lerin başlarında muhafazakâr bakış açılarını test eden bir sanat hareketi olarak gelişmiştir (Riverbank, 2016, s.1). Bu anlamda Alman dışavurumcu sanatın, Avusturya'nın canlı ve güçlü resminde karşılığı oluşmuştur. Avusturya sanatı Alman deyimleriyle bütünleşmiş olmasına rağmen, kendi içinde yerel, güçlü bir dışavurumcu tarz geliştirmiş ve korumuştur (Hunter ve Jacobus, 1976, s. 115).

Viyana'da 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte, bir önceki yüzyılın sonunu ve yeni bir dönemin başlangıcını ifade eden *Fin de Siècle* veya 'yüzyılın dönüşü' bir yozlaşma dönemi olmuştur. Fin de Siècle, çoğunlukla vatandaşların bu dönemde yaşadığı sıkıntılardan dolayı kullanılmıştır. Viyana'da son imparatorluk olan Habsburg İmparatorluğu'nun sona ermesiyle hükümetin geçiş yaptığı bu dönemde; borsanın 1873'te düşmesi, kıtlık, toplumun her sınıfında çok sayıda iflas ve intiharına yol açmış, Viyana vatandaşları için kötü bir yaşam kalitesi ortaya çıkmıştır. Bu olaylar kısa sürede Avusturya Dışavurumcuları tarafından yapılan sanat çalışmalarında tematik kavramlar haline gelmiştir (Riverbank, 2016, s. 2).

20. yüzyılın başında, Viyana öncelikle sanat ve psikanaliz alanındaki başarılarıyla tanınmıştır. Gustav Klimt'in ayrılıkçı resmi, Sigmund Freud'un teorileri, Otto Wagner ve Josef Marie Olbrich'in mimarisi, Gustav Mahler ve Arnold Schönberg'in müzikleri en çok o zaman yer edinmiştir. Bu atmosferde en önemli Viyana dışavurumcuları Egon Schiele ve Oskar Kokoschka (1886-1980) kendilerini ressam olarak şekillendirmeye başladılar (Šubelj, 2015, s. 10).

Viyana'nın yaşadığı en büyük değişiklik, Ringstrasse olarak adlandırılan yeni şehir merkezinin yaratılması olmuştur. Bu merkezde, sanat ve zanaat için müzeler, okullar, Viyana Devlet Operası, Avusturya Parlamento Binası gibi diğer önemli tarihi binalardan oluşmuştur. Ringstrasse, büyük binaları ve dairesel planlı alanlarıyla turistlerin Viyana'daki

zamanlarını en uygun şekilde kullanabilmeleri için tasarlanmıştır. Yeni Ringstrasse'nin etrafında biri on sekizinci yüzyılın başında Schiele'nin katıldığı Güzel Sanatlar Akademisi ile 1867 yılında Klimt ve Kokoschka'nın katıldığı Sanat ve El Sanatları Okulu adıyla iki bina kurulmuştur. Klimt ve Kokoschka klasik akademinin eğitimini alırken, Schiele, 1906'da, daha az muhafazakâr tarzda olan Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitimini almıştır (Riverbank, 2006, s. 2).

Viyana'nın fiziki dönüşümü gerçekleşirken, yükselişe geçen entelektüel bir gelişme vardı; sanat ve toplumun bir Rönesans'ı ya da yeniden doğuşu kabul edilmiştir. Psikolog Sigmund Freud, Fin de Siècle döneminde çalışmasının sonuçlarını Viyana'da yazıp yayınlarken, Viyana avangard sanatında yer bulmak için sona eren id, ego ve süper ego üzerine odaklanmıştır (Riverbank, 2016, s. 4). Bununla birlikte Hugo von Hoffmannstal'ın şiiri, Richard Strauss'un çılginca operaları ve Franz Wefel'in Tanrı için metafizik arayışı, Viyana'nın bu boğucu kültürel ve sanat ortamındaki çöküş duygusuyla, sanatsal arınmayı birleştirmiştir (Hunter ve Jacobus, 1976, s. 115).

Bu yeni sanata yaklaşım, sanatçıların her sanat eserinde birden fazla duygu katmanına Gustav Klimt ve Egon Schiele gibi sanatçılar, bu yeni psikolojik perspektife, bir insanın içinde bulunan ham insan duygularını ortaya çıkarmaya çalışarak tepki göstermişlerdir. Özellikle portre resimlerinde, kişinin yüzeyde nasıl görüldüğü, kimliği, duygu ve arzularını tüketen gerginliği açıkça betimlenmiştir (Riverbank, 2016, s. 4). Hem Kokoschka hem de Schiele'nin eserleri psikolojik yorumlara odaklanmıştır. Kokoschka ressamlığının yanı sıra oyun yazarı ve şair olarak da dışavurumculuğun içinde yer almıştır. Bu dönemde dışavurumcu dramının ortaya çıkmasıyla onun yapıtları da önem kazanmıştır. Kokoschka, Birinci Dünya Savaşı süresince Berlin ve Viyana arasında gidip gelerek yaşamını sürdürmüştür. Sanatçının yapıtları Almanya'da yozlaşmış sanatın ürünü olarak değerlendirilmiştir ve halka açık tüm sergilerden ve müzelerden kaldırılmıştır (Thompson, 2014, s.138).

Avusturya'nın önde gelen bu sanatçıları Viyana'nın baskın kültürel temsil biçimlerini eleştirmiş ve sanatlarında bir zamanlar tabu olan gerçeği betimlemeye dikkat çekmişlerdir. Güçlü konulara agresif yaklaşımları, Viyana Dışavurumculuğu ile 19. yüzyılın ikinci yarısının Sembolist sanatı arasında açık bir bağlantı kurarak sanat eserlerinde sembolik bir anlam yaratmıştır. Klimt, Schiele ve Kokoscha, insan figürüne, kavramlarına benzer yaklaşımlarda bulunsalar da, her biri Avusturya dışavurumcu sanat gruplarına ayrı ve benzersiz katkıda bulunmuşlardır. Viyana'nın Fin de Siècle dönemindeki entelektüel dönüşüm, dışavurumcu sanat hareketinin yaratılmasına yardımcı olmuş ve bu büyük

sanatçıların çalışmalarında psikolojik patlamaya ilham vermiştir. Genel olarak Avusturya dışavurumculuğu, sınırları zorlayan ve Viyana burjuva toplumundan gelen tepkilere karşı duran bir sanat hareketi olduğu söylenebilir. (Riverbank, 2016, s.10).

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırma kapsamında yararlanılan ilgili yurtiçi ve yurtdışı araştırmalar ve kaynaklar olmak üzere kronolojik sırada verilmiştir.

Eczacıbaşı (1997) *Sanat Ansiklopedisi 1* kitabında yer alan bilgilerde, dışavurumculuk terimi, ortaya çıkışı tarihsel gelişimi ve Almanya’da akım üzerinde etkili olan sanat grupları ve toplumsal olaylardan bahsedilmiş; ansiklopedinin 2. cildinde Egon Schiele ve 3. cildinde yer alan Oskar Kokoschka’nın yaşamları kısaca anlatılarak dışavurumcu tarzdaki birkaç eseri eserinden örnekler verilerek aktarılmıştır.

Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (1991) kitabının bu cildinde ekspresyonizmin terimi, çeşitli tanımları, ortaya çıkışı ve gelişimiyle etki ettiği çeşitli alanlardan sonra, önde gelen ekspresyonist sanatçıların yaşam öykülerini, yapıtlarının renkli ve siyah beyaz basımlarını, sinema müzik, tiyatro ve edebiyatta Ekspresyonist fikirlerin uygulanmasını aktarmaktadır.

Şenyapılı (2013) *Ressamlar ve Kadınları* isimli Şenyapılı tarafından kaleme alınmış olan kitapta, sanat tarihinde öne çıkmış, ilginç hikâyesi olan ressam ve kadınlarının tuvallere yansımış ilişkileri anlatılmıştır. Şenyapılı, yerli ve yabancı kırk beş ressamın sevgilileri, modelleri ve eşleriyle ilişkilerini araştırarak, iki yüz kırk tabloyla ressam ve kadınlarını tanıtmaya çalışmıştır.

Topal (2007), *Toplumsal İlişkiler Bağlamında Dışavurumculuk ve İktidar Etkileşimi* isimli Yüksek Lisans Tez araştırmasında, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında toplumun teknoloji, savaş, kültür yozlaşması gibi etkiler içine çektiği insanların yalnızlığı, buhranı, çöküntüsü toplum, birey ve iktidar kavramları içinde anlatılmıştır. Dışavurumculuğun çıkış noktaları, Avusturya, Fransa ve Almanya’daki işlenişinden ve çeşitli sanat gruplarından bahsedilmiş, sosyal, kültürel ve psikolojik özelliklere ilişkin kaynakların incelenmesi sonucunda Dışavurumculuğun iktidar ile etkileşim durumu saptanmıştır.

Nezir (2012), *Ekspresyonizmde Bir Anlatım Aracı Olarak Portre ve Figür* isimli Yüksek Lisans Tez araştırmasında, Ekspresyonizmin tanımı, öncü sanatçıları, akımın ortaya çıkış sebepleri, kaynakları, akımın yükselişi, önemli sanatçıları, Avrupa Sanatındaki etkileri, resim çalışmalarındaki etkisi araştırılmış, literatür ve kaynak taraması yapılmıştır. Ekspresyonizm sanat akımının incelenmesi ve yapılan resim çalışmalarında yansıtılan içsel

tepkilerin, Ekspresyonizm akımının imkân ve özellikleri açısından irdelenmiştir. Elde edilen verilerle, yapılan resim çalışmaları değerlendirilmiş, uygulamalardaki portre ve figürlerin ruh ve duygu hallerini yansıtmaya biçimleri, bu veriler ışığında analiz edilmiştir.

Karyağdı (2017) *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm* isimli yüksek lisans tezi araştırmasında 20. yüzyılın başında Avrupa’da ortaya çıkmış çağdaş sanat akımları Ekspresyonizm ve Fovizm incelenmiştir. Modern akımlara temel oluşturan ekspresyonizmin ve fovizmin tarihçesi; ortaya çıkışındaki toplumsal olgular, gelişim süreçleri, düşünselliği ve sanatçıları araştırılmıştır. Avrupa resim sanatının ekspresyonist ve fovist eğilimlere geçtiği dönemin düşünsel, biçimsel değişimleri belirtilerek renk özellikleri ve sanatçıları ile ilgili incelemeler yapılmıştır. Rengin kısa tarihine değinilirken, duygusal etkileri ve sanattaki önemi incelenmiştir. Daha sonra, araştırmanın temel konusu olan rengin eski çağlardan itibaren geçirdiği değişiklikler, ekspresyonizm ve fovizm sanat eserleriyle ele alınmış ve incelenmiştir.

Uysal (2008) *Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat* isimli makalesinde, yabancılaşma kavramının genel olarak incelenişinden sonra XX. Yüzyıl’daki toplumsal-teknolojik gelişme ve değişmelerin, endüstrileşme sonucunda yaşanan bireysel yabancılaşma ve dönemin sanat akımlarından olan Dışavurumcu sanata yansımaları üzerinde durmuştur.

Akalan ve Dilmaç (2018) *Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Otoportre* adlı makalede, otoportre konusunu, sanat tarihsel süreci içerisinde modernizmden günümüze kadar olan süreçteki toplumsal ve bireysel değişimlere paralel gerçekleşen evrimleşme süreci irdelenmiştir. Otoportre ana başlığı altında, bireyin kimlik oluşumunu yansıtan, toplumsal dayatmaları eleştiren, bireyin özgürleşmesi içerikli eserler çalışan sanatçılardan örnek verilmiştir. Otoportrenin sanat tarihsel açıdan kronolojik geçmişine de değinilmiş, Çağdaş Sanatta otoportrenin kimliğin temsili bağlamında üstlendiği rollerde dönemin sanatçı ve eserleri üzerinden sorgulanmıştır.

Taşkesen (2018) “*Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması*” isimli makalesinde, ekspresyonizm akımıyla değişen sanat anlayışının geldiği noktada öncelikle ekspresyonizmin çıkış ve varoluş noktalarını incelemiştir. Daha sonra akımın köprü (die brücke) ve mavi atlı (der blaue reiter) gruplarına yansımalarını ortaya koymuş ve beden olgusunun bu dönem anlayışıyla nasıl vücut bulduğunu ifade etmiş, döneme ait resim örneklerine yer vermiştir. Araştırmada elde edilen bulgularda, sanatın ifadesel biçiminin her dönem nasıl şekil değiştirdiği ve birbirinden etkilenecek dönüşümünü nasıl tamamladığı ve tüm bu karmaşa içerisinde kendini nasıl ortaya koyduğu sonucuna ulaşmıştır.

Steiner (1993) *Schiele* adlı kitapta, Schiele'nin öz yaşam öyküsü derinlemesine incelenerek hayatında bazı dönem yer edinen önemli olayların sanat yaşamındaki etkilerinden bahsedilmiştir. Bu etkilerin sanatçının ruhsal, psikolojik ya da fiziksel yansımaları ve eserlerini oluştururken seçtiği konulara ya da içeriğe ya da biçime olan yansımalarının düşünsel boyutları da irdelenmiştir. Bunlarla birlikte Schiele'nin yol göstericisi ve en önemli figürü Gustav Klimt'in hayatındaki ve sanatındaki yeri, etkilerinden bahsedilerek eserlerindeki benzer örnekler gösterilmiştir. Schiele'nin eserleri incelenirken ele aldığı figür, manzara, çıplaklar, aşk gibi ana temalar altında seçilen eser örnekleri içeriksel ve biçimsel açıdan sanatçının dışavurumcu karakteri yorumlanmıştır.

Kandel (2012) *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present* isimli kitabında Viyana'nın dışavurumcu öncülerinden Freud, Schnitzler, Klimt, Kokoschka ve Schiele'nin yaşam öykülerini anlatmış ve sırayla Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun kurucularına bir sanat eserinde aranması gereken önemli özelliklerin neler olduğu sorulmuştur. Bu sorular izleyicide nöro-psikolojik alanda yeni keşiflere yol açarak, bir sanat eserini nasıl gördüğü, algıladığı ve eserlere nasıl tepkiler verdiği açıklanmıştır. Kandel, bu beş yenilikçiye günümüzün en ileri bilim bağlamına yerleştirmiş; Klimt, Kokoschka ve Schiele'nin modernist sanatının yanı sıra Freud ve Schnitzler'in düşünce okulu gibi yeni bir anlayış kazandırmıştır.

Selsdon, Zwingerberger & Bassi (2015). *Schiele* adlı kitapta Egon Schiele'nin çocukluk yıllarından itibaren aile yaşantısı ele alınarak aile ilişkilerine değinilmiş ve yaşadığı olayların psikolojik etkileri incelenmiştir. Bundan yola çıkarak bu etkilerin sanatçının yaşamına ve sanat hayatına attığı düşünsel temellerle birlikte dışavurumcu süreçteki gelişimi ele alınmıştır. Bunun yanında Avrupa ve Viyana'nın kısa tarihine değinilerek, Dışavurumculuğun ortaya çıkışı, gelişimi, sanat sahnesindeki yeri anlatılmıştır. Sanatçının seçilen resimleri biçim ve içerik açısından incelenirken resimlerin oluşum sürecindeki dönemin toplumsal, siyasi, kültürel ve sanatsal olaylarının etkilerinden de bahsedilmiştir.

Wolf (2015) *Dışavurumculuk(Ekspresyonizm)* isimli kitabında, 20. yüzyılın başlarından itibaren Özellikle Almanya başta olmak üzere, başka Avrupa ülkelerinde de ortaya çıkışı, gelişimi ile toplumsal, kültürel ve sanatsal yansımaları ele alınmıştır. Dışavurumculuğun diğer sanat dallarındaki işleniş öcüsü olduğu sanat grupları ya da akımlarına kısaca değinilmiştir. Kitabın kalan bölümlerinde, dönemin önde gelen dışavurumcu sanatçıların hayatlarından bahsedilerek, eserlerinden bir ya da ikişer örneği seçilen eserlerinin içeriksel ve biçimsel çözümlemelerine yer verilmiştir.

Rivenbark (2016) *Austrian Expressionism And Leading Artists Gustav Klimt, Egon Schiele, and Oskar Kokoschka* isimli kısa araştırma yazısında, Dışavurumculuğun sanatsal köklerine kısaca değinerek Avusturya merkezindeki sanatçıları Gustav Klimt, Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın Viyana sanat sahnesindeki yerlerini ortak yönlerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini aktarmıştır. Daha sonra Gustav Klimt'in Art Nouveau stilineki yönelimiyle Kokoschka ve Schiele'nin dışavurumculuktaki ilerleyişini incelemeye aldığı birkaç önemli yapıtları üzerinden incelemiştir.

Husslein-Arco, Kallir & Weidinger (2016) *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, isimli kitabında öncelikle Klimt, Schiele ve Kokoschka'nın aşk, ruh ve saplantılı hallerindeki kadınların, sanatçıların yaşamlarındaki ve eserlerindeki yerinden bahsedilmiş ve örnekler verilmiştir. İlerleyen bölümlerde kadınların dönemin Viyana toplumundaki yeri, hareketi, yaşantıları incelenmiş, kadın hareketleri, ilerleyişi ve yükselişinden bahsedilmiştir. Bunun devamında Klimt, Schiele ve Kokoschka'nın özel yaşamlarında ya da çevrelerindeki kadınlara yer verilerek resimlerindeki biçimsel özellikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş anne-çocuk, portre, çıplak, çiftler gibi temalar içinde ayrıştırılarak detaylı eser örnekleri verilmiştir.

Cruz (2016) *Kokoschka'nın Kuklası* isimli romanda; Oskar Kokoschka, Alma Mahler ile fırtınalı aşkın sonucunda ondan ayrılan Alma'nın kuklasını yaptırmıştır. Kokoschka bu kuklayla uzun bir süre geçmiş gibi yaşar ve üzerine birçok resim yapar. Fakat bu sahte beden bir gün sanatçıya yetersiz gelir ve duygularına karşılık alamayacağını anladığı bir gün kuklanın başında şarap şişesi kırarak onu hayatından tamamen çıkartır. Kitapta sanatçının hayatında gerçekte yaşanan bu olay farklı kişilerinde hayatları arasında anlatı kurarken, Avrupa'nın politik atmosferi de incelikli bir şekilde yansıtılmıştır.

Werkener'in, *Body Language, Form and Idea in Austrian Expressionist Painting* isimli kısa bir incelemesinde Avusturya'daki dışavurumculuğun tanımı, tarihi gelişimi ve sürecinden bahsedilip oranın sanat ve kültür ortamındaki ele alınışı ve işlenişine değinilmiştir. Avusturyalı sanatçı Egon Schiele'nin eserlerinde ele aldığı temel konulardan olan otoportre ve beden temasının hangi yaklaşımla ve düşsel boyutla seçtiğine ve işlendiğine dair düşünceler sunulmuştur.

Timpano (2017) *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet* isimli kitabında modern Viyana'nın görsel kültürünü analiz etmiş, Avusturya-Alman tiyatrosu, histeriye odaklanmış çağdaş tıbbi araştırmalar ve dışavurumcu sanat eserlerindeki dramatik jestlerin özgün bir incelemesi ile ilgili disiplinler arası yeni bir yaklaşım getirmiştir. Yüzyılın başlarında Viyana'da insan vücudunun estetik bir metafor olarak nasıl kullanıldığı,

Oskar Kokoschka, Koloman Moser, Egon Schiele ve diğer sanatçılar tarafından yaratılan histerik tiyatral performansları, avangard kukla oyunlarını ve görüntülerini inceleyerek, Viyana'daki sanatçıların patolojik veya kukla benzeri vücutla Avrupa modernizmine olan katkısı incelenmiştir.

Lowitzer-Hönig (2008) *Die frühen Porträts von Oskar Kokoschka Studien zu den Einzelbildnissen von 1906 bis 1925 Ein bisher unbekanntes Porträt* isimli tez araştırmasında Kokoschka'nın erken dönem portre resimlerinden geç dönem çalışmalarına kadar örnekleri ele almış derinlemesine incelenmiştir. Bu çalışmalar bölümlere ayrılarak, sanatçının portrelerindeki seçtiği figürleri yerleştirme şekli biçimi, arka planı, renkleri, imzası gibi birçok biçimsel çözümlemenin yanında portrelerin ruhsal ve fiziksel duygu durumlarından da bahsedilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, betimsel araştırma niteliğinde olup, tarama modeli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada öncelikle literatür ve arşiv taraması yapılmış, konu kapsamında metin ve resimler toplanmıştır. Araştırmanın konusunu oluşturan Avusturyalı sanatçılar Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın yapıtları dışavurumculuğun tarihsel süreci içinde incelenmiştir.

Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Önemli olan, onu uygun bir biçimde gözlemleyip belgeleyebilmektedir. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski verilere ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlayabilir (Karasar, 2016, s. 109).

Araştırmada bu yöntemle, öncelikle literatür ve alan taramasının yanı sıra, araştırmanın konusu gereği dönemin tarihsel belgeleri, dışavurumcu sanatçılar Schiele ve Kokoschka'nın tarihsel süreç içindeki yeri incelenmiştir.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, 19. yy sonu ile Avrupa'da Almanya merkezli ortaya çıkan dışavurumculuğun tarihsel süreci, gelişimi ve sanatçılara olan etkisi oluşturmaktadır. Araştırmanın evrenini resim sanatı dönemlerinden Dışavurumculuk oluşturmıştır. Araştırmanın örneklemi Avusturyalı sanatçılar Egon Schiele, Oskar Kokoschka ve onların eserleridir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu araştırmada; dönemin tarihi, sanatçıların öz yaşam öyküleri, mevcut yazılı belgeler, kitaplar, tezler, dergiler, makaleler, incelenmiş ve gerekli yerlerde internet vb. uluslararası ağlardan faydalanılmıştır. Egon Schiele'nin sekiz tematik başlığı altında seçilen

39 resmi, Oskar Kokoschka'nın yedi tematik başlık altında seçilen 46 resmi olmak üzere, toplamda 85 resmin incelenmesi yapılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada verilerin çözümlenmesinde; betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırma, Batı sanatında Dışavurumculuk döneminin Avusturya merkezi ele alınarak sınırlandırılan konu ve dönem olayları ayrıntılı bir şekilde araştırılmıştır. Daha sonra elde edilen veriler, örneklem seçilen Avusturyalı iki sanatçı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın yapıtlarından belirli sayılarda seçilmiştir. Seçilen yapıtlar, biçim ve içerik yönünden incelemek suretiyle, her iki sanatçının öz yaşam öyküleri sanat hayatlarındaki evreleri ve ölümlerine kadar olan süreçte uyguladıkları yöntem ve teknikler betimsel içerik analiz yöntemine göre incelenmiştir. Eserler sanatçıların eğilimine göre işledikleri her temadan belirli sayıda seçilerek tarihsel sıralamaya göre düzenlemiş, ayrıca resimler seçilirken daha önce güvenilir kaynaklarda çözümlemesi olanlardan seçilerek içerik ve biçim yönünden düzenlenmiş ve değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular yorumlanmış, aynı akım içindeki iki sanatçının benzer ve farklı yönleri karşılaştırmalı şekilde sonuçlanarak ortaya konulmuştur.

3.5. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği

Bu araştırma nitel yöntemle gerçekleştirilmiş, betimsel bir çalışmadır. Nitel araştırmalarda kendini ve olguları yansıtmaya düşüncesi geçerliliğe daha farklı bir yaklaşımın oluşmasına neden olmuştur. Kirk ve Miller (1986)'e göre nitel araştırmalarda geçerlilik araştırmacının araştırdığı olguyu, olduğu biçimiyle ve olabildiğince yansız gözlemesi anlamına gelir (aktaran Ürey ve Alev, 2010). Aslında geçerlilik ve güvenilirlik ifadeleri nicel araştırmalar için kullanılmaktadır. Nitel araştırmalarda geçerlilik ve güvenilirlik ifadelerinin yerini, inanılabilirlik, aktarılabilirlik, tutarlılık ve teyit edilebilirlik ifadeleri almaktadır (Ürey ve Alev, 2010, s. 189).

Yıldırım ve Şimşek (2005, s. 264)'e göre geçerlik için inandırıcılık ve transfer edilebilirlik gereklidir. İnandırıcılığı (iç geçerlik) sağlamak amacıyla derinlik odaklı veri toplama, çeşitleme, uzman incelemesi yöntemleri kullanılmıştır. Yapılan bu çalışmada araştırmanın inanılabilirliğini sağlamak üzere, derinlik odaklı veri toplamaya çalışılmıştır. Araştırma sanat tarihi alanından olup, araştırma konusunun uzmanı tarafından gelen düzeltmeler, geribildirimler ve öneriler dikkate alınmıştır. Çalışma kapsamına alınan dışavurumcu sanatçılar Schiele ve Kokoschka'nın yapıtlarından seçilen resimlerin

çözümlemeleri yapılırken toplanan veriler (ilgili kaynaklar, görsel dokümanlar vs.), verilerin analizi ve sonuçlar araştırma sürecinde üç uzman görüşü alınarak sonuca ulaşılmıştır.

Çalışmada, nitel verilerin geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla çeşitleme yöntemi kullanılmıştır. Çeşitleme, farklı veri kaynakları, farklı veri toplama ve analiz yöntemleri kullanarak araştırma sonuçlarının inandırıcılığını, tutarlılığını ve bilgilerin kontrol edilmesine olanak sağlayan çalışmaların bütünüdür (Creswell, 2003, s. 196; Mertens, 2005, s. 255; Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 94 çalışmasından) (aktaran Yalçinkaya, 2013). Bu doğrultuda araştırmanın konusuyla alakalı sanatçıların otobiyografileri derinlemesine incelenmiş, psikoloji felsefe gibi farklı alanlardan bilgiler toplanılmıştır. Dışavurumculuğun genel özellikleriyle, Avusturya merkezi, buradaki sanatçıları Schiele ve Kokoschka'nın yapıtları arasındaki bağlantılı ilişkiler ile toplanan bilgiler karşılaştırmalı olarak çözümlenip geçerliliği sağlanmıştır.

Araştırma sonuçlarının aktarılabilirliğini sağlamak için ayrıntılı betimleme yöntemi kullanılmıştır. Bu amaçla doğrudan alıntılar araştırmacılar tarafından sık kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 270). Çalışmada, dışavurumculuğun tanımı, ortaya çıkışı, tarihi ve genel özelliklerinden bahsederken doğrudan alıntılar yapılmıştır. Avusturya'da dışavurumculuk, Avusturya tarihi, Schiele ve Kokoschka'nın hayatları doğrudan alıntılar yapılmıştır. Ayrıca sanatçıların seçilen resimlerin çözümlenmesinde yararlanılan kaynaklardan ve resimlerin künye bilgilerinden doğrudan alıntılar yapılarak sunulmuştur.

Nitel araştırmalarda güvenilirliği kavramı yerine eğitim araştırmacıları tarafından önerilen tutarlılık kavramı kullanılmaktadır (Yalçinkaya, 2013, s. 421).

Araştırmanın tüm aşamasında tutarlılığı sağlamak amacıyla araştırmanın temel konusu dışavurumculuğa bağlı kalınmıştır. Veri toplama araçlarının oluşturulması, verilerin toplanması ve analizi aşamasında tutarlı davranmaya dikkat edilmiştir.

3.6. Araştırmacının Rolü

Nitel araştırmalarda, araştırmacının bilgi kaynaklarına yakın olması, konuyla ilgili dokümanları analiz etmesi, araştırılan konuyu yakından tanıması ve derinlemesine anlaması araştırmada önemli bir yer tutmaktadır. Bu yönüyle nitel araştırmacı, araştırma sürecinin doğal bir parçası haline gelir ve kısmen bir bilgi toplama aracı işlevi görmektedir (Yıldırım, 1999, s. 12).

Araştırma kapsamında ele alınan bir sanat kavramı, akımı olarak dışavurumculuğun genel özelliklerinden bahsetmek için araştırmacı, çok sayıda yurtiçi ve yurtdışı kaynaklara ulaşabilmiştir. Araştırmacı daha sonra, araştırmanın daraltılan kısmı Avusturya dışavurumculuğunun tek başına incelenmesi bakımından yeterince yurtiçi kaynak olmaması

yönünden bilgi kısıtlaması yaşamıştır. Bununla birlikte örnekleme alınan Avusturya'nın dışavurumcu temsilcilerinden Egon Schiele ve Kokoschka'nın birlikte incelemeye ya da araştırmaya alındığı herhangi yurtiçi kaynağa rastlamamıştır. Araştırmacı bu sebeple yurtdışı taramasında konuyla alakalı ayrı ayrı da olsa çok fazla kaynağı bulma fırsatı olmuştur. Yurtdışı kaynakların çok fazla oluşunun avantajı yanında her birinin ayrı ayarı ele alınışı araştırmacının ilk başta konuya hâkim olma sürecini zorlaştırmıştır. Ayrıca araştırmacı yabancı kaynaklardan hatalı çeviri yapmamak, nesnel yargıları bozmamak için daha fazla dikkat ve zaman harcamıştır.

Araştırma konusunun temeli olan dışavurumculuğun tanımı ve genel özellikleri ortaya konulduktan sonra Avusturya merkezindeki yayımlımlı araştırmaya koyulmuştur. Dışavurumcu eğilimin, bireysel ve toplumsal bir başkaldırı olduğu bilindiği üzere, öncelikle Avusturya'nın yönetim, siyasi, toplumsal yapısı, kültür ve sanat çevresi bu dönemin koşullarına göre ilişki kurularak değerlendirilmiştir. Daha sonra örnekleme alınan Avusturyalı dışavurumcu Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın öz yaşam öyküleri derinlemesine araştırmış, yaşadıkları önemli olaylar, özel yaşantıları, dönemin sosyal ve sanat olayları dışavurumcu eğilimleriyle ilişkilendirip çıkarımda bulunmuştur. Araştırmacı daha sonra iki sanatçının yapıtlarını dışavurumcu tarz içinde işlenişlerini çözümlemek amacıyla bir seçki oluşturmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken öncelikli olarak çarpıcı bir hikâyesi olan, içeriğinde önemli olayları ya da kişileri barındıran, sanatçıların öz yaşamlarından bulgular yansıttığı, biçimce çarpıcı görüntüler yansıtan resimleri göz önüne almıştır. Araştırmacı her iki sanatçının da resimlerinde belli başlı temalara daha fazla eğilim gösterdiklerini tespit etmiştir. Bu doğrultuda her iki sanatçı içinde dokuz tema başlığı altında ve her tema için seçilen belirli sayıdaki eserler kronolojik olarak sıralanmıştır. Böylelikle hem araştırmacı kendi için çözümlemenin daha rahat, kolay ve düzgün ilerlemesini sağlamış, hem de okuyucu ve dinleyici açısından da akıcı, anlaşılır bir araştırma izlenimi oluşturmuştur.

Araştırmacı bunları yaparken, iki sanatçının da ve düşünsel duygu durumlarını irdelemiş ve kendi içinde içselleştirip onlarla yakın bir bağ kurmuştur. Ancak bunları yaparken, duygularını, varsayımlarını ya da ön yargılarını araştırma sürecinde elde edilen verilerden ayrı tutmaya çalışmıştır. Araştırmacının kişisel görüşleri, çıkarımları, araştırmanın tartışma, sonuç ve öneriler kısmında sunulmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Egon Schiele'nin Yaşamı

Egon Schiele 12 Haziran 1890 yılında Avusturya'nın Tuna nehri üzerinde küçük bir kasaba olan Tulln'un tren istasyonunda doğmuştur (Selsdon, Zwingernberger, Bassie, 2005, s. 26). Bohemya'nın Krumau kentinden Tulln'a gelen annesi Marie, 1880 yılında bir kız, 1881'de ise bir erkek çocuk düşürmüştü; 1883 yılında dünyaya gelen Elvira ise on yaşına kadar yaşamıştır. 1886'da Melanie doğmuş, Schiele'nin ardından, 1893'te en sevdiği kız kardeşi Gertrud dünyaya gelmiştir. Schiele'nin Tulln'da istasyon şefi olarak görev yapan babası Adolf Eugen'nin de çizime olan yeteneği ve sanatçının resimlerini ilk trenleri yaparak başlaması babasıyla arasında yakın bir bağ oluşturmuştur (Steiner, 1997, s. 22).

Schiele babasının uzun yıllar süren frengi hastalığından dolayı zor bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Bu hastalığın annesine bulaşması sebebiyle düşürülen bebekler ve ilk çocuklarının erken ölümü; Schiele'nin küçük yaşta ölüm temasının karanlık ve acı verici yüzüyle tanışmasına sebep olmuştur. 1905 yılında ölen babası bütün demiryolu hisselerini yakarak ailesini parasız bırakmıştır. Demiryollarında başmüfettiş olan amcası Leopold Czihaczek 15 yaşındaki Schiele'nin ortak velayetini üstlenmiş; onun aile geleneğini sürdürerek demiryollarında çalışmasını planlamıştır. Amcasıyla aynı fikirde olan ve bu konuda her zaman zıt düştüğü annesi maddi sıkıntılardan dolayı Schiele'nin ailesine bakmasını istemiş olsa da demiryollarında ablası Melani çalışmıştır (Selsdon, Zwingernberger ve Bassie, 2015, s. 30-34).

Schiele, Krems (1902) ya da Klosterneuburg'da (1902-1906) gittiği okullarda pek başarılı olamamış, ilgi duyduğu tek ders resim olmuştur. Okuldayken, Klosterneuburg'daki öğretmen Ludwing Karl Strauch, ressam Max Kahrer ve Augustan korosunun şefi Wolfgang Pauker, Schiele'nin çocukluk döneminde resim konusunda gösterdiği çabaları destekleyip, onun 1906'da Akademiye başvurmasına da onlar ön ayak olmuşlardır (Steiner, 1997, s. 22).

Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edilen Schiele annesinin de ikna olmasıyla bundan sonraki sanat yaşamı için ailesiyle birlikte Viyana'ya taşınmıştır. Aynı dönemlerde hayranı olduğu Klimt'e gösterdiği çalışmalarından aldığı övgü Schiele'ye Akademi'nin disiplinli ortamına ve tutucu hocalarına karşı çıkma gücünü vermiş ve oradan ayrılmıştır. Schiele uzun bir dönem Klimt'in çizgisine gitmiştir ve çalışmalarında etkileri çok geçmeden Schiele'nin yapıtlarında kendini göstermeye başlamıştır (Comini, 1987, s. 36).

Sanatçı 1909 yılında geleneksel eğitim anlayışından hoşlanmayan diğer arkadaşlarıyla birlikte Akademi'den ayrılmış ve Yeni Sanat Grubu'nu (Neukunstgruppe) kurmuştur. Daha önce tanıştığı Klimt'in sayesinde Viyana'daki sanat çevresine giren Schiele, bu dönemde daha çok portreleriyle öne çıkmıştır (Erden, 2016, s.148).

Yeni Sanat Grubu ilk sergisini 1909 yılının Aralık ayında yapmıştır. Bu Viyana sanat sahnesine girişiyle Schiele, onun hayatına yön verecek önemli kişilerle tanışmış ve onların portrelerini yapmıştır. Onun en önemli tanıtıcısı ve arkadaşı olan yazar ve sanat eleştirmeni Arthur Roesser ile tanışmıştır. Kariyerini etkileyen diğer isimler; *The Architect* ve *The Interior* dergilerinin yayımcısı Eduard Kosmack, Viyanalı önemli koleksiyoner Carl Reininghausen ve yazdığı kitabı Schiele'ye atfeden demiryolları memuru ve Schiele koleksiyoneri Heinrich Benesch olmuştur (Selsdon ve diğerleri, 2015, s. 118-120).

1909 yılında İkinci Uluslararası Sanat Sergisi Schiele'nin resim anlayışına pek etki oluşturmamıştır. Fakat sergide, Earnst Barlach, Pierre Boannard, Lovis Corinth, Paul Gauguin, Max Klinger, Max Liebermann, Henri Matisse, Max Slevogt ve Felix Vallotton'un yanı sıra Vincent van Gogh, Eduard Munch ve Ferdinand Hodler ve Belçikalı heykeltıraş Georges Minne'nin yapıtları ile birlikte yer almıştır. Sergi, Schiele'nin önemli bir sanatsal etkinliğe ilk katılışı olmuştur. Buna rağmen Yeni Sanat Topluluğu'nun Viyana'daki Pisko Galerisi'nde açtığı ilk serginin başarısızlığa uğramasıyla topluluktan ayrılmış ve kendi yolunda ilerlemeyi seçmiştir (Steiner, 1997, s. 28-30).

Schiele 1911'de yirmi bir yaşında iken kendisini Wally olarak adlandırılan on yedi yaşındaki kızıl saçlı eski bir model olan Valerie Neuzil tanışmıştır. Wally bir dönem Gustav Klimt'in modeli ve sevgili olarak da anılmıştır. Bu dönemden sonra Schiele Wally'nin etkisi altında kadın erotizmin serisinin başlangıcını gerçekleştirmiş ve bu yenilikçi dışavurumu onun çalışmalarındaki ürpertici cinselliğe odaklanmasına yol açmıştır (Kandel, s. 173).

Schiele, birlikte yaşadığı modeli ve aynı zamanda sevgilisi olan Wally ile toplum baskısı nedeniyle 1911 yılında Krumu'dan, ayrılmak zorunda kalmıştır. Viyana'ya 20 mil uzaklıkta Neulengbach köyüne yerleşmişler ve burada kiraladığı evde çalışmalarına devam etmeye başlamıştır. Fakat Schiele'nin bu köye duyduğu sevgi ve huzurlu ortam fazla uzun sürmemiştir. Köy halkının onu, çocukları zorla model yaptırdığı ve istismar ettiği iddiasıyla düşmanlık uyandırmıştır. Böylelikle 13 Nisan 1912'de polis tarafından resimlerine el konulmuş, bir kısmı yok edilmiş ve sanatçı Neulengbach Belediye binasının bodrum katına kapatılarak 21 günü gözaltı ve 3 günü cezaevinde geçmiştir (Comini, 1987, s. 36-37).

Bu gözaltı günleri ve süreci Schiele'yi derinden sarmış olsa da kısa süren durgunluk günlerinden sonra hayatını hızlı ve daha güçlü bir şekilde toparlamaya başlamıştır. Bu olayın

onun sanatını öldürmemiş kendini ruhsal açıdan daha çok arınmış hissettiğini ifade etmiştir. Bu arınmışlık sonrasında Schiele'nin tanınmışlığı artmaya başlamıştır. İlk önemli sergileri 1913'te Almanya Münih'teki ünlü Galerie Goltz'da başlamış ve ardından Hagen'deki Folkwang Müzesi'nde devam ettiren sanatçı, Ekspresyonist dergi Die Aktion'un çizimlerini yayınladığı Hamburg, Breslau, Stuttgart ve Berlin'de tek kişilik sergilerle kendini göstermiştir (Ferguson, 2015).

Sanatçı 1916 yılında *Die Aktion* dergisinin editörü Franz Pfemfer'in dikkatini çekmiştir ve editör derginin bir sayısının kapağını Schiele'ye ayırmıştır. Böylece Oskar Kokoscha'nın, Herwarth Walden'in *Der Sturm* dergisinde yakaladığı, çok okunan yayınında geniş kitlelere açılma fırsatını, bulmuştur (Steiner, 1993, s. 57-58). *Die Aktion* dergisinde yayımlanan bildirgede Schiele'nin şu şekilde bir çağrısı bulunmaktadır: "Yeni sanatçı ne pahasına olursa olsun kendisi olmalı, yaratan olmalı, geçmişe ve geleneklere bakmadan sanatını kendi kuralları üzerine kurmalıdır. Ancak böyle yeni sanatçı olunur." sözleriyle insanın 'kendisi' olmasının, yaratıcı çabasını 'kendi' içinden gelenlerle 'kendisi' için oluşturmasının önemini vurgulamıştır (Selsdon ve diğerleri, 2015, s. 7).

1914 yılının başlarında Scheiele, evlerinin karşısında oturan Harms ailesinin kızları Edith ve Adele Harms ile tanışmış ve onlarla yakından ilgilenmeye başlamıştır. Bir süre Wally'i de aralarına katarak onları geziye ve yürüyüşlere davet etmiştir. Bu ilgi bir süre sonra Schiele ve Edith arasında flörte dönüşmüştür. 1915 yılında Schiele gerek kendi hayatı gerekse Harms ailesinin sosyal statüsü nedeniyle Wally'den vazgeçerek Edith ile evlenmiştir. Schiele'nin Wally'den bu ayrılma biçimi de acımasız ve duygusuzca olmuştur. Öyle ki Schiele Edith ile evlenme kararını sadece Wally'nin eline sıkıştırdığı bir mektupla bildirmiştir. Schiele'nin tercihten sonra Wally, Schiele ile hiç görüşmemiş; savaş zamanı Kızılhaç'a gönüllü hemşire olarak katılmış ve 1917 de kızıl hastalığına yakalanıp ölmüştür (Şenyapılı, 2003, s. 25).

Schiele, Edithle evlendikten dört gün sonra askere alınmıştır. Fakat Schiele sağlık sorunları nedeniyle askerlik görevini, bulunduğu yerde kalarak nöbetçi asker olarak yapmıştır. Askerde de bulunduğu süreçte görev dışı zamanlarında Rus savaş esirlerini, bazı askerleri ve önemli kişilerin resimlerini yapmıştır (Schröder, 2005, s. 27).

1917 yılında Viyana'ya dönüş yapan Schiele aynı yıl Klimt, Avusturyalı sanatçıları vatanında kalmaya teşvik etmek için tasarlanan kentin Sanat Salonu'nu (Kunsthalle) kurmuştur. Ertesi yıl, hocası ve yakın arkadaşı Klimt'i kaybetmiş bu üzücü olayla birlikte bir ay sonra Viyana Secession'un kırk dokuzuncu yıl sergisini gerçekleştirmiştir. Ana sergi

salonunun Schiele'ye ayrılması onun hayatında büyük bir ticari başarı sağlamıştır (www.theartstory.org).

Schiele'nin hayatındaki bu ilerleyiş ve başarılar çok uzun sürmemiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın sonucunda yayılan grip salgını Viyana'ya da ulaşınca hamile olan karısı Edith 27 Ekim gecesi ölmüştür. Schiele'nin eşinden üç gün sonra aynı hastalık sebebiyle, 31 Ekim 1918'de ölümü onun genç yaşında sanat dünyasından ayrılışı olmuştur (Comini, 1987, s. 37).

Schiele, çok belirgin bir Viyana dışavurumculuğunun en önemli temsilcisi olarak değerlendirilmekle birlikte Sigmund Freud, Karl Kraus, Adolf Loos, Robert Musil, Arnold Schönberg, George Tarkl, Otto Weininger, ve Ludwig Wittgenstein'la aynı dönemde yaşamıştır. 20. yy başlarında ilk Viyana'da çıkan insanın içyapısına eğilme akımına katılmıştır. Bu 'öz' ü arama, insanoğlunun içyapısını inceleme ve kültürel ifadelerin anlamını araştırma yönelişi, yüzyılın başlarında, çok kısa sürelide olsa yaygın olan Art Nouveau akımına ters düşen bir yaklaşım olmuştur. Schiele'nin bireyi ve toplumu sergilemek için aradığı yöntem de ise sanatçının kendisini açığa vurmasını, maskesini çıkarmasını gerektirmiştir. Böylelikle bu yeni yöntem ve arayış, dışavurumculuk denilen sanat hareketinin doğmasına yol açmıştır. Bu üslup, radikal yaklaşımı ve formlarından dolayı, sanatın yeni psikolojik işlevine denk düşmüş ve bu kuşağın ilgisini dış görünüşten içyapıya kaydırmıştır (Comini, 1987, s. 37-38).

Schiele kısa yaşamı boyunca yaklaşık üç yüzü aşkın eser üretmeyi başarmıştır. Çalışmalarının bir kısmı yağlı boya olmakla birlikte, çoğunluğunu çizim ve suluboya tekniği oluşturmuştur. Sanatçının ailesinde başlayan erken ölüm ve cinsellik kavramı ileriki sanat hayatının yapıtlarındaki içeriği etkileyen yaratıcı etkenleri olmuştur. Bu anlamda resimlerine yansıttığı duyguları da biçimce yeniden yorumlanan görüntülere dönüşmüştür (Prodger, 2005).

Sanatçının çalışmaları yıkıcı duygular içinde betimlediği ürkütücü ve çarpıtılmış insan figürlerinden oluşmuştur. Figürlerinde özellikle görülen çıplaklık ve cinsellik göstergeleri sevgisiz cinsel oyunlara rağmen Schiele onlarla son derece dokunaklı bir iletişim duygusu kurabilmiştir (Hunter ve Jacobus, 1976, s. 116-18).

Schiele'nin sanatı aynı zamanda Viyana'daki çağdaşı psikolog Freud'un bulgularını da ortaya koymaktadır. Freud'un insan gelişimi sırasında cinsel evreleri araştırması, Schiele'nin kendi baskı altındaki cinsel davranışlarını ve ruhundaki etkilerini tanımlamasına yardımcı olmuştur (Riverbank, 2006, s.8).

Schiele'nin sanatı toplum tarafından şiddetli bir düşmanlık görmüş olsa da onu maddi ve manevi destekleyen küçük ama özellikli bir grubu olmuştur. Bu sebeple, aynı

Avusturya’da ki gibi, Almanya’da olduğu dönemlerde de her zaman sergilere katılabilme imkânı olmuştur (Elger, 1991, s. 235).

Schiele'nin estetiği, hem Kokoschka gibi dışavurumcu çağdaşları hem de Francois Bacon, Julian Schnabel ve Jean-Michel Basquiat gibi çeşitli NeoExpressionistleri büyük ölçüde etkilemiştir (www.theartstory.org).

Schiele, Akademi’de eğitim gördüğü dönemden başlayarak sanat hayatında uzun dönem Klimt’i örnek almıştır. Klimt’in insan vücudunun gerçekçi çizimlerini yapmak ya da perspektif kurallarına uymak yerine süslemeleri öne çıkaran, ince bir resim işçiliği ile boyanmış alanlara önem veren Klimt’in ilkelerini benimsemiştir (Steiner, 1997, s. 25).

Klimt’in her ne kadar aynı dönem keşfettiği genç ressam olsaydı da, Schiele ile daha yakından ilgilenmiş ve onun sanat hayatının başlangıcından itibaren destekçisi olmuştur. Schiele’yi sanat çevresine tanıtmış ve ona yeni sanat tanıtımcıları bulmuştur. Buna karşılık Schiele’de Klimt’i bir baba gibi idolleştirmiş ve onun belli döneme kadar onu yolundan gitmiştir (Prodger, 2005).

4.1.2. Egon Schiele’nin Yapıtlarındaki Dışavurumcu Etkilerin Biçimsel ve İçeriksel İncelenmesi

Schiele’nin sıra dışı kişiliğini ve onun sanatını özel yapan şey, sorunlu ruhunu ifade ettiği bir teknik geliştirmesidir. Sanatçının çizimleri ve suluboyaları şaşırtıcı bir ustalık nesnesidir. Schiele’nin figürleri ve çizimleri tamamen boş alanlarda ve sert keskin kontürlü kalem hatları ile betimlenmiştir. Figürlerinde akıcı bir çizgi ya da dolgun vücutları hatları pek görülmemiş, anatomileri sivri kemikler ve sert açılı duruşlarla betimlenmiştir. Figürlerin kolları ya da bacakları bazen eksik bırakılmış ya da kesilmiş gibi çizilmiştir. Schiele resimlerinde herhangi bir kıvrıma, dokuya ya da belirgin bir yüzeye ayrıntılı bir şekilde odaklanmamış, birkaç noktada ilgi çeken renk alanları ya da yeniden yorumladığı biçimler oluşturmuştur (Prodger, 2005)

4.1.2.1. Otoportreler

Schiele ömrü boyunca üç yüzden fazla otoportre çizmiştir. Schiele’nin portre alanındaki araştırmaları çoğunlukla içsel çatışmalarının sonucu olarak kendini otoportrelerinde, mürit, rahip yardımcısı gibi (acolyte) sanat yoluna adanmış ciddi bir genç erkek ifadesinde betimlemiştir (Izenberg, 2006, s. 465).

Schiele'nin otoportreleri sadece çirkinliği değil; aynı zamanda grotesk, çarpıtılmış, kesilmiş, uzun ve zayıflamış bedenleri, tuhaf açılardaki uzuvları, boş ve vahşi ifadeleri yansıtmıştır. Schiele’nin otoportrelerindeki imgeler, herhangi bir tutarlılık olmadan,

çarpıklık, uyumsuzluk ve parçalanma duygusunu canlandırırken ikinci bir özelliğinin altını çizmektedir: Schiele'nin kendisini hüznü, düşünceli, deli, cinsel ifadeciliği, peygamberlik vizyonu ya da savaşçı temsili onun içsel çatışmalarının ortaya çıkan sonuçlarını yansıtmaktadır (Izenberg, 2006, s. 467-68).

Schiele'nin kendine özgü stili ve estetiğine eşlik eden dramatik değişim otoportre temalarında hayranlık uyandırmıştır. Sanatçı, birkaç istisna dışında, kendi portresini bir ifade aracı olarak travmalı bir birey olarak vurgulamıştır (Blackshaw, 2007, s. 377).

Sanatçının otoportrelerinin, yaşadığı ve çalışmalarını sürdürdüğü Viyana'nın kültüründen şekillenmiş olmakla birlikte, çağdaşı Klimt'in etkisinde olduğu da açıkça görülmektedir. 1910 yılında Internationale Kunstschau sergisinden bir yıl sonra Schiele çalışmalarında 'çirkinliğin estetiği' kavramında eserler üretmeye başlamıştır. Bu dönemde, kendi portrelerinde, genellikle çıplak veya yarı çıplak, tüysüz ve grotesk bir görünümle göstermiştir. Bu çalışmalarında yağlıboya kullanımını kısmen bırakarak suluboya kullanmıştır (Curlis, 18).

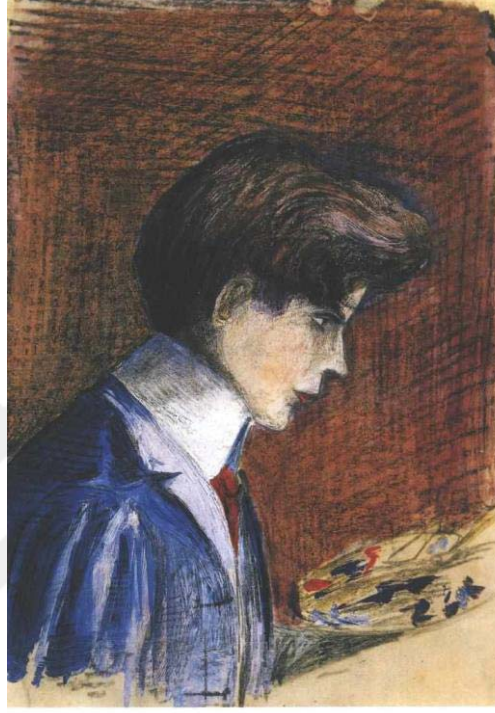
Otoportreleri Schiele'nin genel olarak insan cinselliği ile birlikte büyüyen kendi cinsel dürtüsünü ortaya çıkarmaktadır. Simon Wilson'a göre:

Bu otoportreler, ilk yılın ya da Schiele'nin olgunluğunun en önemli, özgün ve etkileyici eserleri: o dönemde sanatının özünü oluştururlar. . . . Öz-portreler, geniş ölçüde metafiziksel endişe ve cinsel endişe ifadeleri olarak ikiye bölünebilmektedir. Her iki kategoride de Schiele, kendiyi de ilgili olarak saplantılı olarak ilgilenir (Curlis, s.19).

1905 tarihli *Paletli Otoportre* eseri, sanatçının en eski oto portrelerinden biridir. Genç Schiele bu çalışmasını 22 Aralık 1905 yılında okuldaki yakın arkadaşı Eduard Weber'ın albümüne yazdığı birkaç dizeyle birlikte hediye etmiştir. Bu çalışması Schiele'nin henüz o yaşlarda resimde sol alt köşeyi kasıtlı boş bırakması onun doğuştan gelen kompozisyon yeteneğinin ilk belirtilerini de ortaya koymaktadır (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 41).

Karton üzerine guvaş ve kömür kalemi ile yaptığı bu çalışmada henüz 15 yaşında olan sanatçı resimde yan cepheden, ayakta durmakta ve elinde boyalı bir palet tutmaktadır. Nötr bir yüz ifadesi ve sabit yöne bakışlarıyla karşısında olan tuvaline odaklanmış gibi görülmektedir. Arka planda kullandığı kahveler ve aşağı doğru sıcaklaşan turuncuların üzerine attığı tarama çizgileriyle boşluğu hareketlendirmiştir. Aynı tarama çizgilerini sadece mavi tonları kullandığı ceketinin kumaş kıvrımlarını güçlendirmek için de kullanmıştır. Beyaz gömleğini sert kolalı dik yakalılık takarak tamamlamıştır. Schiele çalışmayı yaptığı aynı tarihte intihar ederek ölen babasının ardından velayetini alan amcası Schiele Roesseler'e

o yıllarla alakalı şöyle diyordu: “....Gömlek yakalarım babamdan kalmaydı, ince boynuma çok büyük geliyorlardı. Bu nedenle pazarları ya da özel günlerde kendime kağıttan pek şık gömlek yakaları yapardım...(Steiner, 1997, s. 23)”.

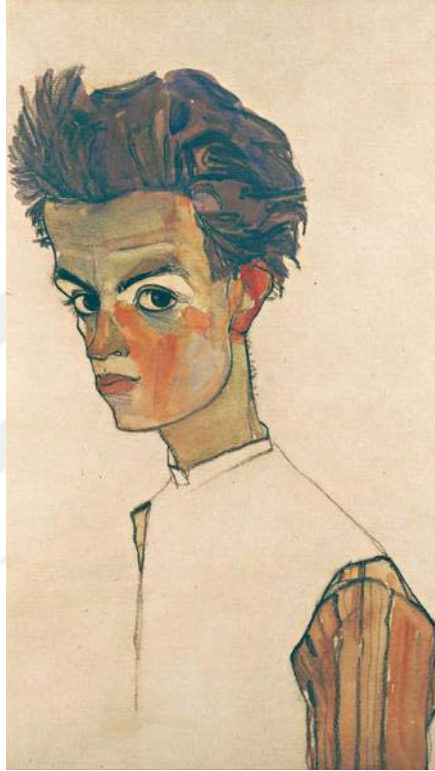


Şekil 4. Egon Schiele, Paletli Otoportre, 1905, karton üzerine guvaş, kalem, kömür kalem, 24x 16 cm, Leopold Müzesi Viyana

Beyazın en yoğun ve sert kullandığı yakadan çıkarttığı koyu parlak kırmızı kravatu dikkat çeken ilk büyük nokta olmuştur. Bu kırmızı biraz daha açık tonda dudaklarında ve paletin iki yerine sıktığı ana renk olarak farklı noktalarda sonlanmıştır. Henüz o sırada dışavurumculuğun sınırlarında gezinen genç Schiele’nin özellikle teninde kullandığı renkler kontrollü ve normale yakın görülmektedir. Bununla birlikte yüzündeki beyazlığın içinde gezinen yeşilin nüansları ve yanağındaki soluk sarı çocuk yaşta geçirdiği travmatik olayların ona öğrettiği ölüm olgusunun anlamları sayılabilir.

1910 tarihli *Otoportre* adlı eseri Schiele’nin suluboya ile yaptığı en güzel çalışmasına örnek verilebilir. Diğer birçok otoportresine göre sakın, cinsel göstergelerden uzak bir duruş hali görülmektedir. Scihile’nin genç ve dik duruşuyla dünyaya büyük ve sorgulayan gözlerle bakmaktadır. Kompozisyonun ana unsurlarından uzaklaşmamamız sebebiyle eğik omuzlar belli belirsiz gösterilmektedir. Büyük, renkli kafa, renklendirilmemiş gömleğin gövdesi ile

ayrılan eşit çizgili gömleğin kolu tarafından dengelenmiştir. Sağ koldan göğüs çizgisinin ötesinde dar bir üçgen görülebilmektedir. Schiele'nin saçını ve alnını etkileyici şeklide modelleyişi onun ne kadar usta bir ressamı dönüştüğünü fark ettiren noktalar olmuştur. Zeytin-grisi alnı bulanıklaşan sarılardan açık turuncu-kırmızı yanaklarına karşıt oluşmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.100).



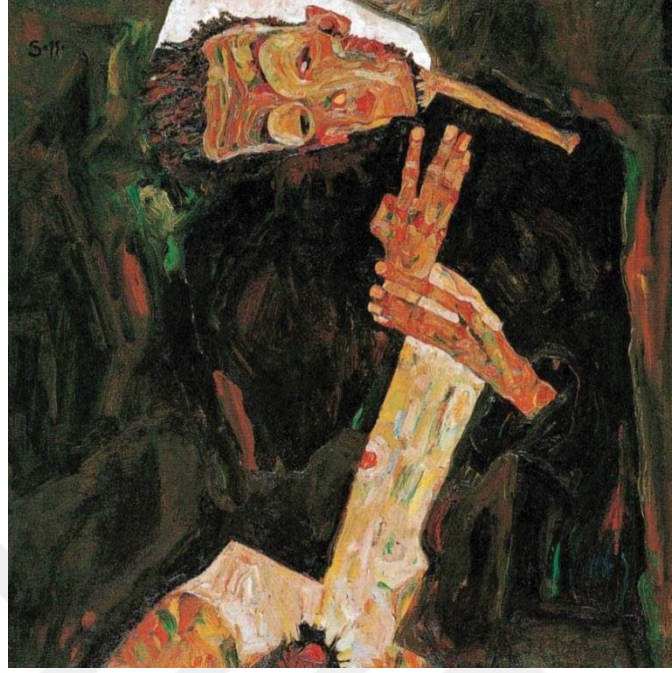
Şekil 5. Egon Schiele, Otoportre, 1910, Guvaş, suluboya ve siyah kurşunkalem, 44 x 30 cm, Leopold Museum, Viyana

Sol cepheden yarı diyagonal dönmüş otoportrede; gözleri uzun alnının ve şakaklarında biten saçlarının ayrıldığı kısmın altında yerleştirilmiştir. Bakış ifadesi gözlerinin büyüklüğünün anlamını vurgulamaktadır. Başının büyüklüğüne karşın ince boynu ve dar gövdesi genç bir vücut tarafından taşındığına dikkat çekmektedir.

Saçlarının sık, gür, yer yer düz ve karmaşık işlenmesi tıpkı bakışlarındaki kararlı fakat sorgulamaya devam eden ifadenin, içsel gitgellerin somut göstergesi olabilir. Sol göz çukurundan başlayan turuncu-kırmızının geniş fırça sürüşüyle çeneye kadar indiği parçanın içinde ve yanlarında fırçanın ucuyla dokunduğu maviler soğuk dengeyi sağlamıştır. Yanakta kullandığı turuncu- kırmızılardan dolaştığı burnu, dudağı ve şakağındaki bir tuş lekeli yeni

ergen bir gencin taze heveslerini, hızlı yaşamını veya çıplak modellerinden biriyle ilk karşılaşma anının mahcubiyetini düşündürebilir. Turuncu lekeli şakaktan patlayan parlak kırmızı kulak; yüzde başlayan enerjinin, hızlı pompalanan kan akışı gibi düşüncelerindeki arzu ve şehvetin kilit noktasının temsilini oluşturabilir. Bu renkler doğal değildir, ancak uygun anlam ve ifadelerle ilişkilendirilerek uygulanmış, böylece efektler tamamen gerçekçi olmuştur. Ten rengi canlı olsa da, açık ve karanlık arasındaki dramatik kontrast ile kompozisyonun hakim olduğu gözlenmektedir. Çalışma olgun düşünme ve sezgilerin eşit ölçüde olduğu her açıdan, kendine özgü ve otoriter bir başyapıttır (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 100).

1911'de ürettiği *Şair* adlı otoportresi, Schiele'nin ilk şaheserlerinden biri ve dışavurumcu portre resmin güzel bir örneği olmuştur. Schiele bu esriyle alakalı şunu söylemektedir: *Sanatçı gerçek dünyayı görür ve daha fazlasını algılar, bu yüzden lanetlenerek daha fazla acı çeker.* Eserin başlığı, tüm bu sanatsal formların birbiriyle bağlantılı olduğu görünüşünü bize hatırlatmaktadır (Selsdon ve diğerleri., 2015, s. 160). Figürün çarpıtılmış duruşu, kullandığı renkler ve sürüşleriyle sanatçının dışavurumcu ifadesini amaçlı olarak desteklemiştir. İnsan bedeninin alışagelmış biçiminin aksine keskin ve köşeli büyük beden ve ondan çıkan düz, geometrik şekle indirgenen biçimi çarpıtılmış organları görülmektedir. Aşırı ince uzun boynu, tamamen sağa yatmış başı, kemikli elleri, bir elinde saklanmış başparmağı ve diğer ayırık parmakları ifadenin başat elemanlarıdır. Giysinin altından çarpıcı bir biçimde çıkarttığı cinsel organı ise kendi erotizminin cesur göstergesi olmuştur.



Şekil 6. Egon Schiele, Şair (Otoportre), 1911, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 79 cm, Leopold Museum, Viyana

Gövde, birkaç fırça darbesiyle atılan parlak kırmızılar ve çiğ yeşillerle arka plandan ayrışsa da; büyük parça elbisesi, yanık kahvenin, toprak tonların kasvetine ve siyahın karanlık havasına teslim olmuştur. Yüzünde ve ellerinde kullandığı soluk sarılar ve çiğ yeşiller hastalığın çağrışımını yaparken baskın olan kırmızılar aynı zamanda hayat ve canlılığın belirtisini oluşturmıştır. Bu ikili zıtlıklar başındaki hallenin anlamsal kullanımda da görülebilmektedir. Schiele'nin o dönem pek çok çalışmasında kullandığı hale ile figürün varlığı güçlenmektedir. Schiele'nin yarı kapalı gözleri uykulu, hastalıklı ya da ölü imasının arkasındaki hale; kendisindeki kutsal gücü hissetme isteğinden olduğu söylenebilir.

Renklerin kullanımı ve yüzüne uzun çizgisel sürüş tarzıyla Van Gogh çağrışımları yaparken, Seurant'tan esinlenen noktasal sürüşlerle girdap benzeri hareket oluşturduğuna dikkat çekmektedir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.126). Kırmızılarının kafanın ve ellerin duruşuna paralel akışkan görünüşü ve noktasal darbeleriyle; soyulmuş hissi veren bir deri, kas görüntüsü veya hızlı kan akışı benzemeleri Schiele'nin dizginlenmeyen cinsel dürtülerinin temsili oluşturur gibidir. Bu dürtünün temsili parlak koyu kırmızının açıkça görülen penis ucundan başlayarak göbek deliğindeki başka noktalanışı ve üçüncüsünün kulağında odaklanması, üste doğru açılan rengin biçimsel niteliklerini önemli oranda göstermektedir.

1912 tarihli *Çin Fener Bitkili Otoportre* isimli eseri Schiele'nin en popüler otoportrelerinden birini yansıtmaktadır. Çalışmada yirmi iki yaşındaki genç Schiele,

etkileyici resim tarzından biraz daha sakin ve gerçekliğe daha yakın hale geldiğinden kendinden emin bir ifade içinde betimlemiştir. Schiele, gövdesini gür ve dik saçlarıyla birlikte sağ tarafındaki Çin fener bitkisini de keserek yatay bir formatta açık kompozisyon oluşturmuştur. Başı hafif sola yatık, Çin fenerlerinin kıvrımlı ince sapları ve kuru yaprakları onun tarafına doğru eğilmiştir. Gözleri diğer yöne bakmasına rağmen kafası sağa dönmüştür. Bu bakış resmin dışına taşınan güçlü bir gerilim hissi uyandırmıştır.

Bu portrede Dışavurumcu anlatım, garip şarap kırmızısı gözbebeklerinde ve yosun yeşili göz rengindeki tezatlıkta dikkat çekmektedir. Schiele'nin renk kullanımı da detaycı çizgileriyle eşit ustalıkla göze çarpmaktadır. Çarpıcı özellikler arasında ten renginin içinde dolaşan turuncuların ve kırmızılardan zengin nüansları Schiele'nin kendini hassas bir kişi ve sanatçı olarak tasvir edişini destekler nitelikte olmuştur. Siyah tişörtündeki geniş fırça izleri incelikli doku oluşturarak resimdeki en büyük tek şekle hareket getirirken, yüzdeki katmanlı sürüşler kalın dokuyla güçlü dengeyi sağlamıştır. Arka plandaki çiğ beyaz, başının arkasından itibaren kare şeklinde kırık beyaza dönüşüp, bitkinin devamını kaplayarak ayırması ikisini izole etmiş gibi görülmektedir (artsandculture. com).



Şekil 7. Egon Schiele, Çin Fener Bitkisi ile Otoportre, 1912, Ahşap üzerine yağlıboya ve guvaş, 32 x 39 cm, Leopod Museum, Viyana

Bitkinin alt taraftaki kırmızı tohumlarının açılışı tıpkı insandaki gibi gençliği ve enerjiyi çağrıştırırken yukarı doğru uzayan ince sapındaki hassasiyet ve kıvrımlar, sarı kuru

yapraklar, giderek yaklaşan hayatın ardındaki ölüm, ölümün ardından yeni baştan hayatın geldiğini birbirini takip ettiğini ima etmektedir. Bu döngü bitkinin deforme ve orantılarında kendini gizlemektedir.

Schiele bitkileri ve başka nesneleri gitgide artan bir insanbiçimci yaklaşımla ele alarak bütüncül bir etkiye ulaşmayı başarmıştır. 1913 yılında koleksiyoncu Franz Hauer'e yazdığı mektupta:

“..... şu sırlar, dağların, suyun, ağaçların ve çiçeklerin fiziksel varlığını, devinimlerini, kıpırdanışlarını gözlemliyorum. Her yerde aklıma insan vücudugeliyor, bitkilerde de aynı hoşlanma ve acı çekme kıpırtıları var....(Steiner, 1997, s. 80)”.

Portredeki melankoli bakışlarındaki canlılıkla karışırken; yanındaki bitkiye kattığı aynı anlamlarla gizli bir içerik bir o kadarda ifadeci biçimler açıklığı oluşturmuştur. , Schiele'nin bu eserindeki kendine özgü yorumu, belki de o dönem katıldığı sergilerde en ünlü otoportresi olmasını ve onun ustalığını ilerletmesine destek olmuştur.

4.1.2.2. Portreler

Schiele otoportreleri harici diğer portrelerinde de kendi dünyasından seçili insanlara daha nesnel bir yaklaşım gerçekleştirmiştir. Sanatçı olgunlaşma döneminde insan kişiliği ile güçlü bir empati kurmuş, çevresini resmettiği portreleri erken dönem otoportrelerinin derin anlamlarından yararlanarak canlanmıştır. Schiele sanatçı ve koleksiyoncu arkadaşlarıyla arasındaki yazışmalarını birleştirdiği portreleri o zamanın Viyana sanat ortamındaki sanatçılar ve portreler arasındaki yakın ilişkilere ışık tutmaktadır (www.belvedere.at).

Avusturyalı mimar Otto Wagner, Schiele'ye Viyana'nın tanınmış şahsiyetlerinin ona gönüllü poz verip portrelerini yapmasını tavsiye etmiştir. Birkaç çalışmasından sonra bu uzun oturum çalışmalarına Schiele dayanamamış ve sadece başları bitirmiştir. Bu en önemli altı büyük boy portrelerden tamamlananlar, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Artur Roessler, yayıncı Eduard Kosmack ve ressam Karl Zakovsek olmuştur (Moma, 349).

Schiele'nin tuhaf ve çarpıcı sanatını destekleyen ve kariyerine en önemli katkıları olan kişilerden biri de Yeni Sanat Grubu'nu kurduktan sonra 1909 yılında düzenlediği sergide tanıştığı Arthur Roessler (1877-1955) olmuştur (egonschiele.net). Roessler, Viyana Üniversitesi'nde sanat tarihi eğitimi alarak, yazarlık, editörlük, sanat danışmanlığı ve eleştirmenliği yapmıştır. 19. yy Avusturyalı ressamların birkaç monografisini yayınlamış, genç yeteneklerin önemini bu şekilde fark eden Roessler'ın en önemli keşfi Schiele olmuştur (dasrotewien.at). Schiele'nin en yakın arkadaşı ve koleksiyoncusu olan Roessler onu Carl

Reinngous, Heinrich Benesch ve Dr.Oskar Reichel gibi kentin önemli sanat koleksiyoncusu topluluğuna tanıtmıştır.

Leopold Müzesinde bulunan 1910 tarihli *Arthur Roessler'in Portresi*'nde figür, resmin merkezinde yakın planda açık kompozisyon düzenine oturtulmuştur. Figür sakin ve dengeli bir duruşla dikey yönde yerleştirilmiştir. Roessler'ın sağ bacağını diz kapağı, sol elinin işaret parmağı ile sol omuzu diyagonal bir yön oluşturmuştur. Sağ ve sol ellerinin çarpıcı şekilde gösterişi ve birbirine paralel duruşu figüre hareket katmıştır. Sola eğik başı, yarı kapalı gözleri, hafif çatık kaşları ile figürün karakterine ince bir zekâ hissini verebilmektedir.

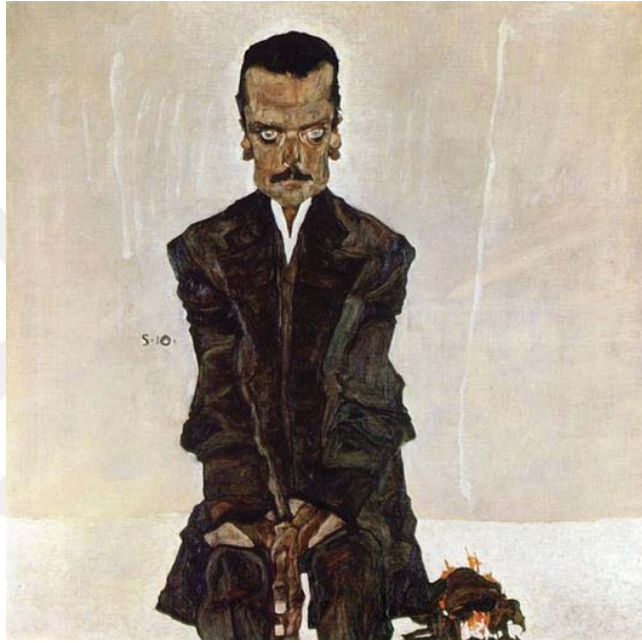


Şekil 8. Egon Schiele, Arthur Roessler'ın Portresi, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 99 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana

Buna karşılık köşeli gövdesi endişe ve gerilim ifade eden duruş sergilemektedir. Merkezde odak noktası eller uzun yalın ve izleyicinin hemen dikkatini çekmektedir. Dikkat çekici diğer nokta, sarı, kahve tonlarının ve turuncunun yoğun ve tekdüze sürüşlerle figürün tamamına hakim olmasıdır. Birbirine karışan bu renklerin gerilimi gömleğinin beyaz yakasıyla gözü rahatlatmaktadır. Krem-bej tonların arka planı kaplamasıyla koyu renklerin kontrastlığı figürde biçim ve form olarak katmanlı bir görüntü etkisi oluşturmuştur.

Schiele'nin kariyerinde ve tanıtım yolunda en etkili araçlardan biri olan diğer kişi *The Architect* ve *The Interior* dergilerinin yayıncısı Eduard Kosmack'tır. 1910 tarihli,

“Eduard Kosmac’ın Portresi” adlı eser Viyana Belvedere Müzesi’nde sergilenmektedir. Sanatçının aynı zamanda yakın arkadaşı olan Kosmack yakın plan, açık kompozisyon düzeninde oturan pozisyonda çizilmiştir. Figürün resmin merkezinde dik ve ellerini dizlerinin arasına alarak kapalı oturuş şekli görüntüye düz ve statik bir hava katmıştır. Buna karşın Schiele, sadece krem rengini kullandığı arka plana aralıklı sürdüğü uzun beyaz çizgilerle, boşluk algısına sert bir dinamizm ve az da olsa derinlik katmıştır.



Şekil 9. Egon Schiele, Eduard Kosmac’ın Portresi, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana

Figürün kalça hizasından hafif çizgiyle yarıya bölünen arka plan ve alt kısımda kalan bölüm bir ton açılarak yer düzlemi oluşturmuştur. Bu düzlemde oturan figür; Schiele’nin alışık olduğumuz diğer çalışmalarında görünen koltuk ya da sandalye kullanıma karşı farklı bir yer algısı oluşturmuştur. Kosmack kahvenin aynı tonlarla kasvetlenen takım elbisesinin içinde, dizlerinin arasına aldığı elleriyle, gergin, sıkılgan bir bekleyiş içinde betimlenmiştir. Bu karşı taraftan beklenen bir cevabın, açıklamanın ya da dolmasını sabırsızlıkla beklediği bir sürenin bekleyişi olabilir. Figürün bu psikolojik tavrı içindeki duruşu vücut oranlarının çarpıtılmasıysa Schiele’nin özgün dışavurumcu yorumunda denge oluşturmuştur. Bedeninin üst kısmı, büyük dökümlü kolları ve vatkaları aşağı düşmüş ceketinin içinde kaybolurken; pantolonundan beliren sivri çıkan diz kapakları aslında ne kadar zayıf olduğunun

göstergesidir. Figürün fazlasıyla geniş ve uzun alnı, sarkık ve büyük kulak memeleri yüzdeki ilk dikkat çeken çarpık oranlardır. Diğer dikkat çeken iki nokta, Kosmack'ın iri yuvarlak gözlerinin beyaz kısmından dışarı çıkacakmış gibi çizilen yeşil parlak gözbebekleridir. Ayrıca sol göz renginin daha açık yeşille saydamlaşan görüntüsü ve göz kapağındaki kızarıklık detayı almış olduğu herhangi bir hasar durumunu ya da göz kusurunu ön plana çıkarmıştır. Göz altlarına sürdüğü siyah kalın kontürler, siyah bıyığı ve saçını ile sarı-turuncu yüz rengini güçlendirmiştir. Ceketin kol manşetlerinden gösterdiği krem rengi iç astarı ağaç gövdesi gibi çıkan bileklerini belirginleştirmiştir. Birbirine dolanan parmakları ağaç dallarını andırırken, iki başparmak turnaklarına sürülen beyaz ile eller ayrı parçada netleşebilmiştir. Gömleğinin yakasında kullanılan çinko beyazı keskin bir v şekli resimde gözün direk kaydığı ilk odak noktasını oluşturmuştur.

Kompozisyonun ana karakteri Kosmac'tan başka ona eşlik eden bir eleman da sol tarafında konumlanan belirsiz biçimdeki cisimdir. İlk bakışta belirsizlik uyandırmasının sebebi ceketle aynı renk olup, aynı fırça sürüşünün kullanılarak ona ait bir parça gibi görünmesidir. Fakat dikkatli incelendiğinde yanlarından çıkan kırmızı-turuncu lekeler ve yuvarlak parçalarının sarkan ince uç kısımlarıyla onun bir ayçiçeği bitkisi çağrışımına yaklaştırmıştır. Bu yaklaşım Schiele'nin diğer portre figürlerinde de yanlarına konumlandığı uzun yapraklı ve noktalı kırmızı-turuncuların kullandığı ayçiçeği tasvirlerinin görüntülerindendir. Fakat bu seferki ayçiçeği doğasındaki biçimini neredeyse kaybetmiş tamamen kapanmış sönmüş yapraklarıyla ölümün eşiğinde gibidir. Schiele bitki temalı resimlerinde ima ettiği doğa ve insan ilişkileri arasındaki bağı ceketle ayçiçeğinin birleştiği noktada kendine özgü bir bakış açısıyla ele almış olabilir. Çiçeğin ölümün eşiğinde de olsa turuncu tohumlarının varlığı tıpkı insanlar gibi tekrar başlayacak olan bir yaşam geleceğinin birleştiği noktadır.

Schiele'nin 1910 tarihli *Ressam Karl Zakovsek'in Portresi* adlı yapıtı Yeni Sanat Grubu'nun üyesi olan eski öğrencilerinden ressam Zakovsek'ye aittir. Schiele akademiyi terk ettiği yıl bu gruba katılmış ve Zakovsek ile tanışarak onu da portreler serisine dahil etmiştir.

Figürün portre pozu Van Gogh'un 20 yıl öncesi yaptığı Dr. Gachet'in Portresi'ni taklit ettiğinden dolayı Schiele'nin bu resmi Van Gogh'a bir övgü niteliğinde sunduğu öne sürülmüştür. Figür resmin merkezine çapraz bir ana yönde, açık kompozisyon düzeninde resmedilmiştir. Kütlesel ağırlık sağ yana yaslanarak verilse de sola uzatılan omuz ve uzun koluyla resimde asimetrik denge sağlanmıştır.



Şekil 10. Egon Schiele, Ressam Karl Zakovsek'in Portresi, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 90 x 100 cm, Courtesy Galerie St. Etienne, New York

Figürün altında sandalye ya da koltuk benzeri bir eşya görülmesi de, yanağını dayadığı sağ kolu, diyagonal uzatılmış dirsekten bükülü sol kolu ve sarkan el hareketi, figürün, izleyicinin zihninde kollu bir sandalyede oturduğunu canlandırabilmektedir. Gri-beyaz, mor ve sarıların kullanıldığı boş arka plan figürün ruhsal çöküşünü destekleyen tonlardadır. Aynı renkler figürün kıyafetinde birkaç ton koyulaşarak devam etmiş çok açık turunculara doğru sıcaklık oluşmuştur. Solgun ten rengi gözaltına ve göz kapaklarına sürdüğü saf turuncu, gözlerinin mavi rengiyle kontrastlığı dikkat çekmiştir. Bu canlılık dudaklarında da aynı turuncuyla devam ederken burnunun üstünde hafif sürüşle azaltılmıştır. Schiele her ne kadar turuncu kullanımıyla renk alanında sıcak etkisi yaratsa da figürün fiziksel özellikleri ve duruşu ile turuncunun bu işlevini psikolojik alanda da farklı yorumlatmaktadır. Figürün aşırı zayıflığından dolayı uzamış kulakları, çökmüş elmacık kemikleri arasındaki düşük göz kapakları ve gözaltı torbalarındaki turunculuk günlerdir süren açlığın, uykusuzluğun ya da hastalığın etkileri olduğu söylenebilir.

Schiele'nin bu porte çalışması 1991 yılında yayınlanan iki akademisyen doktorun tıbbi ve sanatsal gözlem alanındaki incelemesine konu olmuştur. 1. Sınıf tıp öğrencileri Zakovsek'i yorumlarken onu kronik bir hastalıkta ya da depresyondan acı çekmiş gibi görmektedirler. Üçüncü sınıf tıp öğrencileri ise zayıflık hastalığındaki figürün; şakak ve

yanaklarındaki çökmüş kas yapısı, gözlerindeki turuncu halkalar ve küçük göz bebekleri gibi ayrıntılara yoğunlaşmışlardır. Uzun boynu sol üst omzunun asimetrik yapısı, sol uzun kolu ve başparmağının eksik ya da saklı oluşu merak ettikleri diğer noktalar olmuştur. Bu noktada öğrenciler Zakovsek'in uzun anatomik uzuvlara sahip olmasına dayanarak Marfon Sendromu adında bir teşhis koymuşlardır. Tıp öğrencilerinin yanı sıra pratisyen doktorlar figürün dış görünüşünü de yorumlamışlardır. Uzun belirgin alın yapısı, uzamış boynu, sağa düşen başını destekleyen ince bileği bedensel ve ruhsal zayıflığının kanıtı olarak düşünmektedirler. Ana hatları belirsiz genital bölgesi ise yaşamış olabileceği cinsel zorluklara yorum getirtmiştir. Depresyon, cinsel çatışma, bunalım sonucu aşırı zayıflığın getirdiği kas kaybı ve çöküşü tanıları doktorların tıp alanında ki Myotonik Distrofi adında kas hastalığı belirtilerine benzetmişlerdir. Bu gözlemlere ek olarak iki akademisyen doktor figürün çarpıtılmış sol tarafı ve göreceli olarak normal olan sağ tarafını incelemişlerdir. Bunun sonucu yüzün sol tarafının üzgün sağ tarafının mutlu ifadede olduğunu keşfetmişlerdir (europepmc.org).

Tebessümü oluşturan sağ dudak kenarı çizgisinin hafif yukarı oluşu, üzüntüyü oluşturan sol dudak kenarının aşağı yönü duysal ifadelerin çizgisel anlatımdaki görüntüsünü yansıtmaktadır. Bu farklı inceleme, esere sanatsal gözlemde tıbbi yaklaşımlar aratmaya teşvik etmiştir.

1915-16 yılları arasında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi Schiele'nin sanat hayatını pek etkilememiştir. Çünkü iki kez çağrıldığı askeri hizmete uygun olmadığı görülmüş ve kariyerine devam etmesine izin verilmiştir. Fakat gönüllü olarak Viyana'da askeri görevlere katılmış daha sonra Muhlinge'de yakalanan Rus subayları için bir kampa atanmıştır. Burada gönüllü hizmetlerinin yanında Viyana'da yaptığı gibi savaş esirlerinin çizimlerini ve üstlerinin bir dizi portrelerini çizmiştir. Schiele'nin bu dönem resimleri oldukça geleneksel ve gerçekçi çalışarak yaratıcılık enerjisini geniş bir yelpazeyi kapsayan Rus esirlerinin portrelerine ve savaş konularına yoğunlaştırmıştır. (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 26-27)



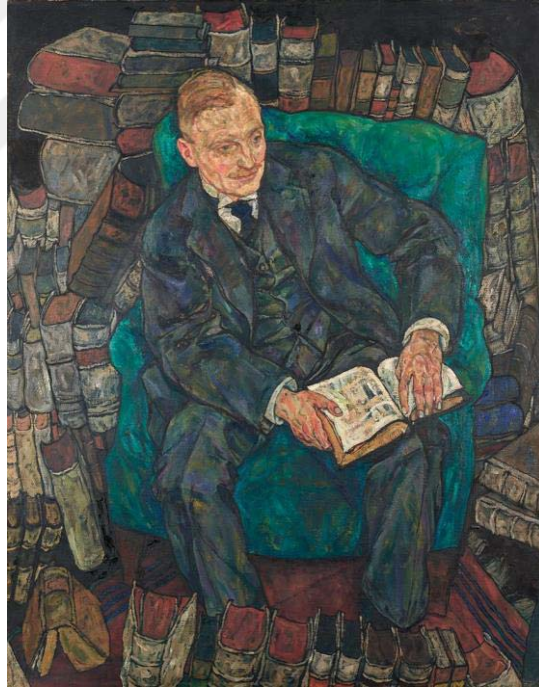
Şekil 11. Egon Schiele, Bir Yıllık Özel Gönüllü, 1916, 48 x 31 cm, kâğıt üstüne guvaj ve kalem, Leopold Museum, Viyana

Bu çalışmalarından biri olan 1916 tarihli *Bir Yıllık Özel Gönüllü* Schiele'nin üst amirlerinden birinin portresidir. Bu portresi ve sonraki yıllardan itibaren yapılan çalışmalar, bunun Schiele'nin üslubunda kesin bir değişiklik olduğunu göstermektedir. Çizimlerinde daha az ve daha az geometrik şekil kullandı. Figür resmin merkezine açık kompozisyonda diyagonal bir oturuşla ve bitirilmemiş bir şekilde çizilmiştir.

Askerin sol omzunun altından itibaren çizilmeyen kısmı, ince bir çizgi ile kesilerek gömleğin uç kısmına ve mavi ceketinin sağ taraftaki parçasına doğru bir yön oluşturmuştur. Bu yön gömlekle ceket arasında paralel bir şekilde boşluk oluşturmuş, yarım çizilmiş elin bitiş çizgileriyle omuz kesiksel alanda dengeli bir yön oluşturmuştur. Gerçekçi yaklaşımla ele aldığı bu portre renkler ten rengine yakın ve yüzün oranları çarpıtılmadan çizilmiştir. Yanaktaki kırmızı turuncular dudak ve kulakta belirginleşirken yüzün farklı kısımlarında ince fırça vuruşlarıyla hafifletilmiştir. Guvaj tekniğini kullandığı bu çalışmada boyayı ince sürüşüyle suluboya görünümü yansıtmıştır. Bu şekilde fırça izleri mavi ceketinde ve kirli koyu sarı gömleğinde yer yer ortaya çıkmıştır. Schiele, ten renginin kullanılmadığı el eskiz çalışması şeklinde arka planla izole edilmiş çizgisel formda bırakılmıştır. Kırık beyaz arka

plan kullanımıyla figürün hacimsel boyutunu ortaya çıkarmıştır. Schiele, yan tarafa ayrılmış düzgün taranan sarı saçları, mavi gözleri ince kemikli yüz biçimiyle Rus karakteristiğinin yapısal özelliklerini dışavurumcu bozumdan uzaklaşarak gerçekçi betimlemeye bağlı kalmaya çalışmıştır. Schiele yüzün bir parçasını göstermesine rağmen, bu parçayı psikolojik bir portre haline getirmeyi de başarmıştır. Askerin fotoğraflarda daha endişesiz ve neşeli görünümünü, Schiele'nin çalışmalarındaki alışkanlığı gibi, resimde daha gergin, ağırbaşlı ve dik bakışlarıyla meraklı bir insana dönüştürmüştür.

Schiele muhtemelen yuvarlak gözlükleriyle akademik ve entelektüel görünümünü, bu tür erkeklerin gönüllü askeri yaşam için uygun olmadığını göstermek için vurgulamıştır. Schiele bu çalışmasını, on iki büyük boy reproduksiyon portföyüne eklemiştir. 1917 yılında Viyana'da Richard Lanyi kitapçısı tarafından 400 baskısı yayınlanmış ve Schiele'nin yaşamı boyunca ortaya çıkan tek portföyü olmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 312).

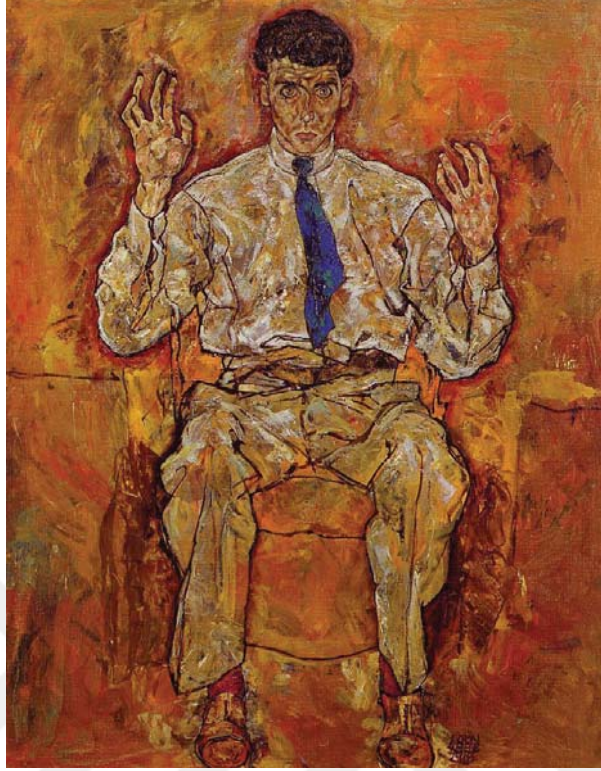


Şekil 12. Egon Schiele, Dr. Hugo Koller, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 110 cm, Belvedere Museum, Vienna, Avusturya

1918 tarihli *Dr. Hugo Koller'in Portresi* adlı eseri, Schiele'nin yaşamının son dönem yapıtlarından biridir. Konu kitaplarla yığılı bir oda ya da kütüphanede koltukta oturan ve elinde açık bir kitap tutan figürden oluşmaktadır. Resimde dışavurumcu eğilimin ana özelliklerinden olan perspektif ve zaman kavramı eksikliği karanlık dekor gibi öğeler

mevcuttur. Figür, arka ve ön planı kaplayan üst üste dizilmiş kitap yığınlarının ortasına oturtulmuştur. Schiele kitapların renklerinde siyahın, yeşilin ve kırmızının çoğunlukla kirli tonlarını kullanarak eskimiş yıpranmış kaynakların önemini kalın cilterle tasvir etmiştir. Koltuğa sürülen saf yeşil maviyle oluşan parlak turkuaz, eski ve karanlık arka planla tezatlık; figürün kobalt mavi arasındaki sarı yansımali takım elbisesi ile derinlik oluşturmuştur. Schiele iç içe geçen bu yoğun mavilerin soğukluğuna karşı figürün teninde kullandığı sarı, turuncu ve kırmızılarla özneyi vurgulamıştır. Bu vurgulama figürün elinde tuttuğu kitabın hafif renkli beyaz sayfasıyla devam etmiştir. Resmin konusu olan Hugo Koller yan tarafa yatırılmış saç modeli, takım elbisesi ve oturuş şekliyle doktorluk mesleğinin karakteristik özellikleri içinde betimlenmiştir. Schiele ellerin gerilimli duruşlarını yansıtmak için kullandığı fırça darbeleri ve kıvrımlı damarları Koller'in yüzünde de devam ettirmiştir. Buna rağmen Koller'in hafif tebessümlü dudakları ve bakışlarındaki sakinlik sıcak renklerin somut ifadesine dönüşmüştür. Sanatçının geç dönem yapıtlarından olsa gerek daha olgunlaşmış ve durgun içsel ruh halinin bu portreye aktarıldığı hissedebilir. Schiele toplumdan soyutladığı figürlerini boş bir arka planda boşlukta asılı kalmış gibi betimlemelerden uzaklaşarak bu sefer arkadaşı Koller'in beklentilerine cevap vermiş gibidir. Bu beklenti belki Koller'in bilgi ve okuma hazzını yaşadığı an, ya da elinde tuttuğu kitapta okuduğu satırların derin düşüncelerinde kaybolduğu an olabilir.

Schiele'nin kariyerinde ve sanat çevresinde yolunu açanlardan ressam arkadaşı *Paris von Gütersloh'un Portresi* 1918'de tarihlenen, son dönem çalışmalarından biri olmuştur. Resmin merkezine oturur pozisyonda betimlenen figür, sadece ayakkabılarının ucundan kesilerek açık kompozisyon düzenine dâhil edilmiştir. Ana yönü oluşturan arka plandaki uzun yatay çizgi, koltukta devam eden üç kısa çizgiyle devam etmiştir. Yukarı kaldırdığı sağ elinin iki parmak ucu, sol konun dirsek ucuyla; sol elinin parmak uçları da sağ dirseğinin ucuyla çapraz yönleri oluşturmuştur. Schiele kullandığı cesur renkleri, abartılı biçimleri ve keskin kontür çizgileriyle dışavurumcu tavrını güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Parlak kırmızı-turuncuların, koyu sarıların hâkim olduğu arka plan, Gütersloh'u sanki bir yangın yerinin ortasında bırakan alevlerin temsili gibi görünmektedir. Bu, Schiele'nin renklerin hem kullanım biçimi hem de dalgalı ve üst üste katmanlı sürüş tarzından da kaynaklanmaktadır. Bu sıcak renk dalgalanmaları aynı şekilde figürün oturduğu koltukta da devam etmiştir.



Şekil 13. Egon Schiele, Paris von Gütersloh'un Portresi, 1918, 140 x 110 cm, tuval üzerine yağlıboya, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

Açık sarı, kırık beyazların hakim olduğu gömleğindeki dalgalı renk sürüşleri, birer ton koyulaşarak pantolonunda derinlik etkisi vermiştir. Turuncunun daha belirgin kullanıldığı ayakkabıları ve içinden çıkan parlak kırmızı çoraplarıyla dışavurumun coşkunu ifadesi tamamlanmıştır. Bu yoğun sıcakların içindeki belki de en dikkat çekici nokta merkezde duran figürün karavatıdır. Mavi-mor kravatın içinde hafif yansıyan yeşillerle soğuyan renk düzeni izleyicinin gözü aniden rahatlatmaktadır. Schiele renkleri sadece tekniksel kullanmayıp, sıcaklık hissini, kravatın rengiyle sanki izleyiciyi serinleten bir psikolojik etkiye dönüştürmüştür.

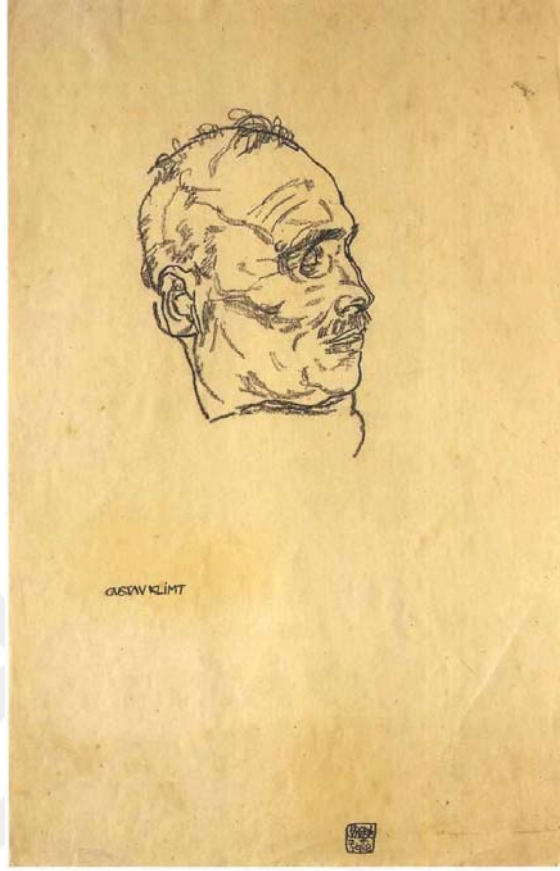
Figürün yüz ifadesinin ve ellerinin hareketi, renklerdeki bu gerilim etkisinin sonucu olduğu söylenebilir. Şok etkisine girmiş gibi bir noktaya kilitlenen gözleri, alnındaki kat kat çizgilerle ve donuk dudaklarıyla tepki vermeye çalışıyor gibi görünmektedir. Gütersloh, ellerini yukarı kaldırmış sağ avuç izleyiciye açık sağ avuç kendine dönük olarak betimlenmiştir. Ellerin bu duruşlarına Schiele'nin sadece Gütersloh'un fiziksel görünüşüne dair gözlemlerini değil, aynı zamanda kendi ruh hallerinin ifadesini de aktarmaktadır.

Açık duruştaki el Schiele'nin amansız hastalığını reddedişi; kapalı duruştaki el Gütersloh'un çaresizliği kabulleniş gösterisi olabilmektedir. Schiele'nin hastalığından dolayı genç yaştaki ölümü sebebiyle resim yarım kalmış olsa da çalışma dışavurumcu portrede bir şaheser niteliğinde gösterilmektedir.



Şekil 14. Egon Schiele, Mavi Önlüklü Gustav Klimt, 1913, kâğıt üzerine kurşun kalem ve guvaş, 48 x 32 cm, Özel Koleksiyon

Schiele, 1909'da sanat akademisinde henüz 16 yaşındayken tanıştığı Gustav Klimt, Schiele'nin sanat yaşamı için dönüm noktası olmuştur. Klimt, Schiele'nin genç yeteneğinin farkına varıp sanat çevresinde onun yolunu açmıştır. Öyle ki sanatsal ve kişisel hayatında büyük yeri olan Klimt hiç şüphesiz Schiele'nin portre resimlerine konu olmuştur. 1913 tarihli *Mavi Önlüklü Gustav Klimt* adlı eseri ustasını biçimce ve onu simgeleyen özellikleriyle oluşturduğu bir çalışmadır. Klimt'in hemen hemen her fotoğrafında üstünde görülen ve onunla özdeşleşen uzun elbise şeklinde çalışma önlüğü birkaç yerine sürülen mavi suluboya ile renklenmiştir. Omzunda ise ablem şeklinde ikili spiral şeklini çizerek Klimt'in resimlerindeki süslemeci biçimlerine gönderme yapmış olabilir.



Şekil 15. Egon Schiele, *Ölü Klimt'in Başı*, 1918, kâğıt üzerine kömür kalem, 41 x 30 cm, Leopold Museum, Viyana

Klimt'in 6 Şubat 1918'deki ölümünden sonra Schiele hemen ertesi gün sanatçının Viyana'da kaldırıldığı Cenard Hastanesi morguna giderek yüzünün üç adet taslağını çizmiştir. 1918 tarihli, *Ölü Klimt*, *Ölü Klimt'in Başı* ve *Yatağında Ölü Klimt* adını verdiği bu üç seride Klimt, Schiele'nin ölü modeli olmuştur. Bunlardan *Ölü Klimt'in Başı* adlı çalışmasında Klimt, kağıt üzerine kurşun kalemle, başı sağa çevrilmiş yönde çizilmiştir.. Morg masasında yatan pozisyonda olduğu için baş duruşu muhtemelen yatay çizilse de Schiele kağıdı dik çevirmiş ve hemen altına Klimt'in adını yazarak kendi imzasını ve tarihi atmıştır (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 327).

Bu resimde, ölümünün birinci günün de çizilen Klimt, acı ve ıstıraptan çok sakin bir uyku halinde gibi betimlenmiştir Bununla birlikte Klimt, Schiele'nin tuvallerine sıklıkla yansıttığı kadın ve erkek modellerinin uykulu, gözleri yarı kapalı, ölüm ve yaşam arasında kalan duruşuyla benzerlik göstermektedir (Johnson, 1999, s.103). Desen tekniğiyle yapılan

çalışmada çizgiler Klimt'in başının dış hatlarında belirginleşirken yüzünün iç formunu oluşturan detaylar açık lekesele dokunuşlarla ortaya çıkartılmıştır.

Bu çizimi diğerlerine göre etkili ve başarılı yapan başka bir detay ise Schiele'nin Klimt'in yüzündeki ustaca bıraktığı iç çizgiler olmuştur. Portreye dikkatli bakıldığında burnunun çift çizgiyle bitirilişini görülebilmektedir. Burnunu başlangıç yerinden bitişine kadar çevreleyen bu ikinci çizgi, Schiele'nin orijinalini silmeyip üzerine devam ettiğini yansıtmıştır. Schiele, bu şekilde her çizginin kendine ait bir değerinin olduğunu hissettirmiş ve ustası Klimt'in yüz ifadesini biçimce daha güçlü ve anlamlı kılmıştır (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 327).

4.1.2.3. Aile ve Anne

Schiele'nin babasını erken yitirşi, amcasının kontrollü ergenliği, annesinin beklentilerini karşılamayan yetersiz çocuk kimliği, çok sayıdaki bebek ölümlerinden sonra kız kardeşi Gerti'ye olan bağlılığı gibi durumlar sanatçının gelecek yapıtları için verimli bir kaynak olmuştur.

Babasını yitirşinin ardından ortak velayetine girdiği amcası Leopold Czihaczek o dönemde Schiele için destek verici bir kişiden çok onun sanatından anlamayan uzak kalmasını isteyen bir engel olmuştur. Kendisi de demiryolları mühendisi olan amcası Schiele'nin aile geleneğini devam ettirip bu işte çalışmasını istemiştir. Schiele annesinin ve koruyucu amcasının bu baskıcı tutumundan güzel sanatlar akademisine kabul edilmesiyle son bulmuştur. 1907 tarihli amcası *Leopold Czihaczek'in Ayakta Portresi* eserini oluşturduğunda henüz 17 yaşındadır (Selsdon ve diğerleri., 2015, s. 32).

Yakın plan açık kompozisyon kullanılan düzende Czihaczek, temiz ve şık takım elbisesi içinde ayakta klasik portre duruşunda betimlenmiştir. Öyle ki imparatorluk ve kraliyet demiryollarında başmüfettiş olarak çalışması bu dik duruşunun simgesel elemanları sayılabilir. Elleri cebinde rahat, sakin bir ifadeyle poz vermekten memnun bir görüntü içindedir. Bu Schiele'nin belki de sanat yaşamına destek görmediği amcasının içsel düşüncesinde destekçi duruşunun dışa yansıması olabilir. Turuncu ve hafif kırmızının yansıdığı portre resmin geneline hâkim olan siyah ve beyaz monokrom armoninin oluşturduğu kasvetli havayı kırmıştır. Boya sürüşleri rahat yalın, renkler temizdir. Sol koyu arka plana karşılık vücudun beyaz sağ kısmı, sağ açık renk plana karşılık sol kısmının yoğun siyah vurgusu, ışık-gölgenin akademik eğitimdeki tekniksel kullanımının göstergesidir.



Şekil 16. Egon Schiele, Leopold Czihakczek'in Ayakta Portresi, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 149 x 49 cm, Özel Koleksiyon

Schiele, ailesinde ölü doğan üç erkek bebek ve on yaşındaki ablası Elvirai'nın ölümünden sonra ablası Melanie ve kardeşi Gerturade hariç tek erkek çocuk kalmıştır. Geçmiş dönemlerde kader sayılan yüksek sayıda bebek ölümleri Schiele'nin gelecek çalışmalarında ve kadın resimlerinde tanımlanmıştır. Schiele'den dört yıl sonra son kız çocuğu olarak doğan Gerturade 'Gerti' kız kardeşi, onun en sadık modeli olmuştur. Dahası 1910 tarihli, *Koyu Mavi Elbiseli Arkaya Uzanmış Kız ve Kollarını Kavuşturmuş Çıplak* isimli iki nü çalışmasına hiç çekinmeden poz veren Gerti; kızıl saçları, yeşil gözleri ve çilli suratıyla Schiele'nin gelecek dönemdeki kadınları ve modelleri için bir protatip olmuştur (Seldson ve diğerleri, 2015, s. 38).



Şekil 17. Egon Schiele, Turuncu-Kırmızı Elbiseli Diz Çökmüş Kız (Gerti), 1910, kâğıt üzerine guvaş, suluboya ve siyah kurşun kalem, 44 x 31 cm, Leopold Museum, Viyana

Schiele, 1910 tarihli *Turuncu-kırmızı Elbiseli Diz Çökmüş Kız* adlı eserinde, Gerti'yi çoğunlukla çıplak betimlediği resimlerine karşın bu defa kıyafetleriyle resmetmiştir. Figürün üst bedeni resmin sağ tarafına konumlanırken resmin sol yanına uzatılan sol bacağı kompozisyondaki dengeyi sağlamıştır. Bu denge oluşturulurken sol bacak ve sağ yarıya uzanan sağ bacak anatomiden kopuk ayrı bir parça gibi görünmektedir. Gerti'nin uzun dar bedenini saran elbise üst tarafında küçük sık parçalarla dolanmış, kalçasından itibaren ise düz ve üç geniş parçadan uzayarak bu kopuk görünümün malzemesi olmuştur. Sağ gözünü kapatan elinin şekilsel vurgusu ve açık kalan sol gözünün dik bakışlı ifadesi, gergin bir etki oluşturmuştur. Schiele, Gerti'yi baştan aşağı yoğun bir turuncu-kırmızılarının içinde renklendirmiştir. Bu aşırı sıcak tonların gerilim yaratan güçlü armonisi aynı anda Gerti'nin vahşi bakışlı kurnaz gülümsemeli surat ifadesine psikolojik etkisini okutabilir. Modelin botlarından kullanılan parlak kırmızı, mavi-mora dönüşen çorapları, elbisesinde yer yer turunculaşan nüanslarla renk oyunlarına dönüşmüştür. Elbisesindeki birkaç küçük alana dokundurulan açık yeşil bu yoğun kırmızının zıtlığına karşılık gelerek sıcak-soğuk dengesi oluşturmuştur. Sert konturlarla çizilen keskin kumaş kıvrımları Gerti'nin anatomisini geometrik bir forma dönüştürmüştür. Sol diziyile sağ eli arasında kıvrılan dairesel yayın bir

ucu Gerti'nin parmaklarına karışıp, alnında beliren bilinçli ya da bilinçsiz bir üçgen şeklini oluşturmuştur.

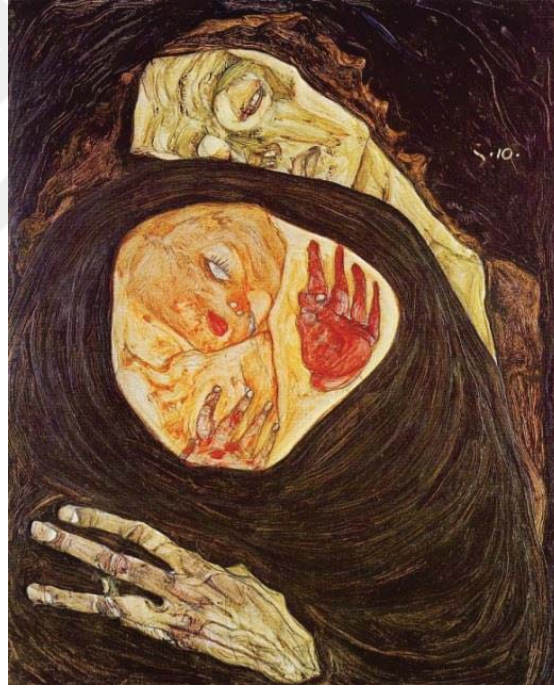
Schiele'nin düşsel yapıtlarından özel yeri olan annesi, aile bireyleri içinde bir başka boyutta işlenmiştir. Çocukluğundan bu yana annesinin ilgisiz ve umursamaz tutumu, babasını kaybedişiyle birlikte aralarındaki bu zayıf bağı tamamen koparmıştır. Schiele, hayatındaki temel iki figürün yarattığı boşlukları daha düşkün olduğu baba resimleri yerine anne resimlerini seçmiştir. Bu onunla olan içsel hesaplaşmasını dışavurumcu simgelerle yansıttığı serilerinde görülmektedir. Bu serilerden ilk resmi 1908 tarihli *Anne ve Çocuk (Meryem)* isimli çalışması olmuştur. Sanat tarihinin her döneminde sıkça işlenen bu geleneksel Meryem ve çocuk konusu, bu defa Schiele'nin dışavurumcu üslubunun kişisel dünyasının göndermeleriyle farklı bir boyutta işlenmiştir.



Şekil 18. Egon Schiele, Anne ve Çocuk (Madonna), 1908, kırmızı tebeşir, beyaz tebeşir ve karakalem, 43 x 60 cm, Viyana

Küçük boyuttaki bu resim kırmızı beyaz tebeşirle ve karakalem kullanılarak yapılmıştır. Resimde en arkada soluk bir hale, önünde haleyle kutsanmış anne figürü ve en ön planda annenin kucağında oturan çocuk figüründen oluşan bir kompozisyon dizilimi kullanılmıştır. Bu dizilim hiyerarşik bir düzenin yaklaşımı olarak da düşünülebilir. Kutsal halenin dünyevi temsili anne(Meryem), ve annenin kutsal çocuğu Schiele, bu ruhani düzenin aynı zamanda anne çocuk ilişkisine karanlık bir yorumda işlenmiştir. Bu dışavurumcu yorum

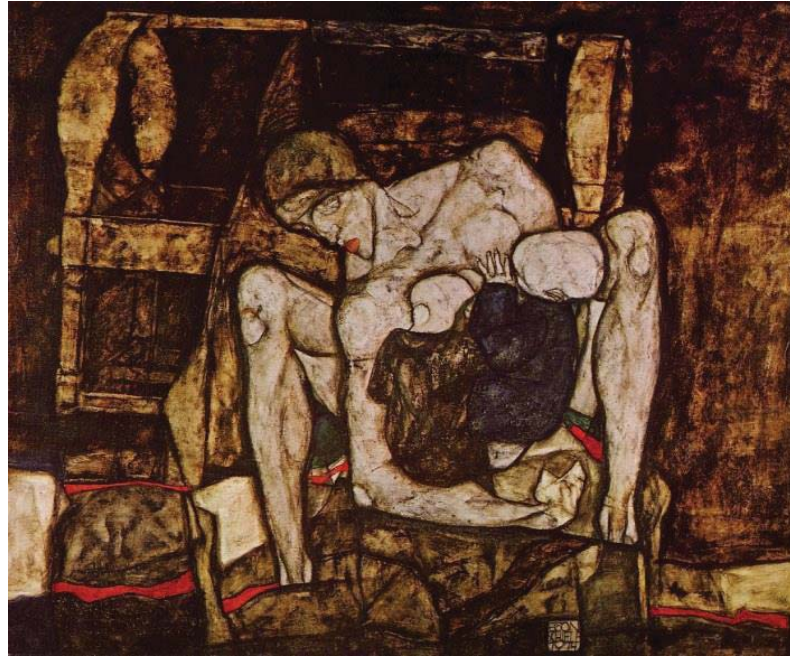
tam da Schiele'nin resimlerinde okunabilecek bir betimleme niteliğindedir. Bu betimlemeler arasında en karanlık ve gizemli kalan her yeri kırmızının kızıl kahve tonlarına bürünmüş pelerin içinde sadece elleri ve gözleri görünen anne figürüdür. Kısık parlak beyaz gözleri ve nokta şeklinde gözbebekleri sanki bir noktada kitlenmiş ya da büyülenmiş bir ifade içinde görünmektedir. Schiele'nin ise karanlık ruhunu aydınlık ışığın altında parlayan beyaz tenli çocukluğunun içine sakladığı düşünülebilir. Çocuktaki en çarpıcı nokta ise siyah tebeşirin en sert şekilde kullanıldığı göz bebekleri olmuştur. Yukarı doğru kalkmış kaşları şaşkınlık, telaş, merak ya da sorgulama eylemlerini anımsatırken, bir şeyleri anlatmaya çalışır gibi büzdüğü dudakları başka bir düşsel yorumun ifadeleri olarak okunabilir. Bununla birlikte annenin kutsal poz içinde çocuğu tutuşu, çocuğun pelerinden çıkan sol beyaz eliyle üçlü yön dengesini sağlamıştır.



Şekil 19. Egon Schiele, Ölü Anne I, 1910, Ahşap üzerine yağlı boya ve kurşunkalem, 32 x 25 cm, Özel Koleksiyon

Doğum ve ölüm temalı anne serilerinin aynı isimlerinden 1910 tarihli “*Ölü Anne II*” yapıtı, Schiele'nin annesine olan kızgınlığını ifade ettiği ilk resmi olmuştur (momma, 1997: 118). Oldukça küçük boyutlu olan bu resmin merkezinde sanatçının kendi bebekliği ve hemen arkasında onu sarmalayan annesinin portresi görülmektedir. Figürler izleyiciye dönük, yakın plan açık kompozisyon düzeninde betimlenmiştir. Anne ve bebek karanlık

renkler içinde dıştan merkeze doğru sarmal bir denge içinde konumlanmıştır. Bu sarmal görüntü etkisini kazıma tekniği ile yapılan, saat yönünde uzanan kesik dalgalı çizgiler oluşturmuştur. Resmin geneline hâkim olan koyu alanlardaki bu kazıma etkisi Munch'ın resimlerinde yansıyan anksiyete ve kıskançlık etkilerinde olsa da, Schiele girdap benzeri bu dairesel hareketlerle kişisel yorumunu katmıştır. Anne başını sola yatırmış ve yüzünün sol yarısı kapanmıştır. İnce uzun boynu kemikleşmiş eli ve parmaklarıyla bebeği sarmaktadır. Bununla birlikte bebeğin şekilsel alan içindeki sıkışık pozisyonu anne-doğum-ölüm teması içinde düşünüldüğünde rahim içi görüntünün temsilini çağrıştıracaktır. Annenin kahve-siyah dalgalı saçları arka mekândaki döngüsel çizgilerle karışarak, hareketli bir arka-ön plan ilişkisi oluşturmuştur. Buna karşı anne ve bebeğin poz vermiş gibi bakışları ve sabit el duruşları kompozisyona durağanlık katmıştır. Resmin merkezinde duran Schiele, yamuk bir yuvarlak içinde sarı, beyaz, turuncu ve kırmızının hâkim olduğu ten rengi kullanmıştır. Bu renkler anne figürünün solmuş, hastalıklı ten rengine zıt bir canlılık ve sıcak etki katmıştır. Bebeğin belirgin kirpikleri, parlak gözleri ve kırmızı dudakları, onu saran ölü anne tasvirine duyuşsal tezatlık katmıştır. Bebeğin elleri orantısız bir şekilde büyük ve sol eli dışa doğru açık yoğun kırmızı ile boyanmıştır. Bu görüntü rahim içi kanın ya da doğum anındaki bebeklerin yaşamla başlayan canlılığının ifadesi olarak düşünülebilir.



Şekil 20. Egon Schiele, Kör Anne, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 120 cm, Leopold Museum

Ölüm ve anne serilerinden bir yıl sonra 1911 de tarihlenen *Ölü II (Dehanın Doğuşu)* isimli resimde de aynı biçim ve içerik ile devam etmiştir. Yine 1911 tarihli *Gebe ve Ölüm* ise Schiele'nin annesine olan karamsarlığın doruklarında olduğu çalışması olmuştur. Daha sonra ölüm başlıklarına ara verirken 1914 tarihli *Kör Anne* isimli çalışması ölü bir annenin değil, görülmeyen ve gösterilmeyen sevginin körlüğü olarak temsil edilmiştir. Kör olmanın var olmayan sevgi duygusunun, annenin bu sefer iki çocuğa olan yaklaşımıyla betimlenmiştir.

Resmin merkezinde oturan bir anne kucağında emzirdiği iki bebek ile yer alırken, arka planda tahtadan büyük bir beşik görülmektedir. Figürler ve arka plandaki beşik resmin içine sığdırılmış kapalı form düzenindedir. Kadın kübik ve kaba vücut şekli ile çıplak bir şekilde iki bebeğini emzirmektedir. Anne rahatsız edici bir pozisyonda çömelmiş, geniş üst bedeni, iki bacağı arasında kırılmış gibi sola bükülmüş bir şekil almıştır. Figürün en dikkat çekici noktası yukarı doğru sivrilmiş sol omzu ve ona karşılık aşağı çekilmiş sağ omzudur. Bebeklerin biri lacivert-yeşil biride kahve-yeşil tonlu kıyafete sarılmış sadece iki beyaz kafası emme hareketiyle annelerinin memesini paylaşmış görülmektedir. Annenin emzirme eylemini sadece bir iş veya görev olarak benimsediği ise, bu özel anın şefkat ve sevgi bağından çevirdiği başı ve bakışlarından okunabilmektedir. Bu duyuşsal etkiyi Schiele, annenin fiziksel biçiminde de kullanmıştır. Öyle ki kör annenin sevgi mahrumiyetini boş bıraktığı göz çukurlarından ve mat beyaz ten renginin soğuk ifadesinden simgeleştirmiştir. Resmin genelinde siyah, koyu kahve ve aralarda görülen yanık kahve resimdeki karamsarlık duygusunu daha da güçlendirmiştir. Sol arka planın koyu ağırlığına karşı sağ tarafın okr ve açık sarılarla alacalı sürüşleri renk alanında açık-koyu zıtlığı ve tonlama dengesini sağlamıştır. Yine koyu sol arka planda öne çıkan tahta beşiğin sarılarla eskitilmiş görüntüsü açık koyu ışıqla derinlik yaratmıştır. Annenin beyaz ten rengi merkezde patlayan bir leke oluşturmuş, kalın siyah konturlarla arka plandan ayrılarak tamamen öne çıkmıştır. Resmin geneline hâkim koyu kasvetli tonların arasında görülen yeşiller canlılık ve ışık katmıştır.

Yeşillere ek olarak figürlerin altında kalan kumaşın kenarlarındaki kırmızı şeritler zıtlık kontrastını sağlayarak resimde dikkat çeken tek boyasal alanı oluşturmuştur. Schiele açık ve koyu bölgeleri soğuk ve sıcak alanlarla örtüştürerek ustaca birbirine karıştırmıştır. Resimdeki tüm elemanların hem doku hem hacim olarak açık bir şekilde gösterilmesi, Schiele'nin önceki serilerine göre daha mantıksal ve güvenilir bir yapı oluşturmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 251).



Şekil 21. Egon Schiele, Aile(Çömelmiş Çift), 1918, tuval üzerine yağlıboya, 152 x 162 cm, Avusturya Galerisi

Schiele'nin, aile ilişkilerine olan yaklaşımının son dönem yapıtlarından en önemlisi 1918 tarihli *Aile(Çömelmiş Çift)* isimli eserinde göstermiştir. İlk olarak *Çömelmiş Çift* olarak isimlenen resim Schiele'nin öldüğü yıl içinde yapılan fakat bitmeyen bir çalışmasıdır. Schiele, en arkaya çizdiği çıplak baba figüründe kendi portresini kullanmış, hemen önüne çizdiği karısı ve onun önüne çizdiği giyinikli çocukta ise yeğeni Toni'nin portresini kullanmıştır (egon-schiele.com). Schiele'nin ölüm, anne, doğum, çocuk gibi başlıklı temaların bu yapıtta daha sakin yaklaşımla, ılımlaşp ve olgunlaşan bir düşüncede birleştiği söylenebilir.

Baba, anne ve çocuktan oluşan figür grubu resmin merkezine iç içe geçen V şeklinde açılan bacak açılarıyla zihinde ters üçgen imgesi içinde dizilmişleridir. Figürlerin en arkadan öne doğru çömelme pozisyonunda birbirlerinin bacakları arasında oturur şekilde bu dizilişleri, hiyerearşik algı oluşturan bir aile düzenini düşündürebilir. Resmin merkezindeki baba-anne ve çocuk duruşları itibariyle dağınık lekesel etkilerle oluşturulan arka plana rağmen figürlerin merkezdeki sıra içinde bitirilişi kapalı kompozisyon düzenini göstermiştir. Yatay ana yön olarak kurgulanan zemin üzerine dikey açıda sıralanan figürler yönsel zıtlığı

oluşturmuştur. Figürler basamaklı bir yapı ya da eşya yığını üzerinde yüksekten alçağa doğru pozisyonda oturmuşlardır. En üst basamakta babanın oturduğuyla başlayan sıra onun bacakları arasında bir alt basamakta oturan karısı, onun bacakları arasında görülen çocuklarının portresi ile sonlamıştır. Anne ve çocuğun paralel yönde eğilen baş hareketleri ve aynı hizada duruşları poz veren durağan bir etki yaratmıştır. Buna karşın baba figürünün sola eğilen üst gövdesi ve sağa geniş bir açıyla uzattığı sol bacağı ve üzerine koyduğu sol dirseği ile durağanlığı hareketlendiren yön dengesini sağlamıştır.

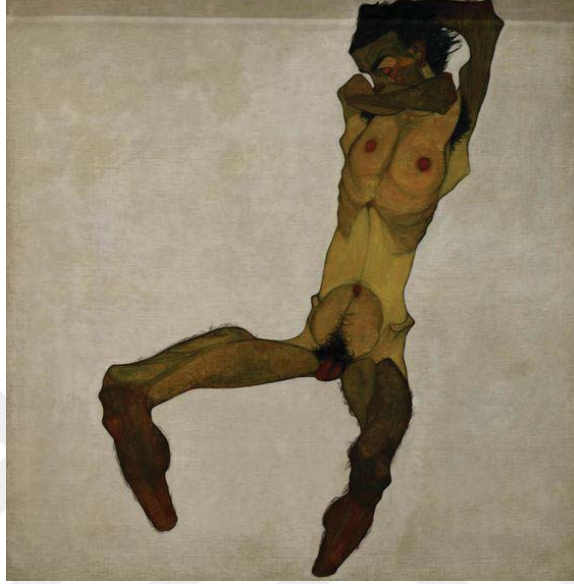
Mavi, yeşil ve aralarda çıkan soluk kırmızların hâkim olduğu soğuk arka plan, merkezdeki figürlerin sıcak ten renkleriyle şiddetli bir zıtlık oluşturmuştur. Schiele'nin mekândaki karanlığa daha yakın oluşu anne ve çocuğu koruyucu görevi üstlenen baba rolünün temsili düşünülebilir. Schiele'nin kendi ten renginde kullandığı yoğun okır sarıları, aralardaki soluk yeşiller ve siyahlarla ağır bir işçinin hastalıklı bedenini sergilemiştir. Bakışlarındaki hayatta kalma ya da geçim derdinin endişesine karışan umudun dudaklarına karışan tebessüm ifadesi melankolik ruh halinin en açık göstergeleridir. Kadının ten renginde kullandığı sarıları ise beyazla açarak figür grubunun ortasında bir ışık etkisi oluştursa da bakışlarına yüklediği keder, çile ve umutsuzluk ifadesi annenin geleneksel aile içindeki rolünün temsili olabilir. Çocuğun portresinde kullandığı hafif kirli beyaz içinde açık turuncu kulağı ve kırmızı dudaklarıyla renk katan etki oluşturmuştur. Çocuğun, onu saran anne ve babanın koruyuculuğu altındaki bakışları ise hayatı henüz merak ve sorgulayıcı gözlerle izleyen duruşun ifadesi olmuştur.

4.1.2.4. Çıplaklar

Schiele'nin çocuk yaşta, frengi hastalığının getirdiği aile içi kayıplar, sanatçıya gelişim çağındaki cinselliğinin üstünde büyük etkisi olmuştur. Hastalık, ölüm, cinsellik kavramları bu doğrultuda birleşerek Schiele'nin eserlerinde erotik içeriğin dışavurumcu ifadelerini oluşturmuştur (Dabrowski & Leopold, 1997, s. 9). Schiele'nin 1910'dan başlayarak çıplak insan bedeninin benliğinin anlatımı olarak yer aldığı söylenebilir. Çıplak otoportrelerinde, Klimt ve Sezession sanatçıları gibi çıplak bedenlerin belli bölgelerini saklamak amacıyla bezeme öğelerini kullanmıştır. Sanatçı için çıplaklık, kendini ifade etmesinin en köktenci halidir; amacı çıplak gövdeyi gözler önüne sermek değil, öz benliği bütün olarak kavrayabilmektir (Steiner, 1997, s. 12).

Schiele, çıplaklar serisinde otoportreleride dâhil; yakın ve uzak çevresinden, her yaş grubundan insanları model olarak kullanmıştır. Bu seri sanatçının neredeyse diğer temalarından sayıca fazla olduğu söylenebilir. Öyle ki modellerin, cinsiyetinden yaşına,

verdiği poz şekline kadar her biri kendi içinde kategori oluşturmuştur. Uzanan çıplak, oturan, diz çökmüş, çömelen, ayakta çıplak, çoraplı, etekli, hamile, yarı çıplak vb. gibi isimlenen başlıklar bu kategori arasında sayılabilir.



Şekil 22. Egon Schiele, Oturan Çıplak Erkek(Otopotret), 1910, Kağıt üzerine yağlı boya ve guvaş, 152 x 150 cm, Leopold Museum, Viyana

Akademide nü çalışmak zorunlu bir dersti, nü otopotre çalışmak ise sanatçıyı sadece gören bir kişi değil fiziksel bir varlık olarak konumlamıştır (Seldson ve diğerleri,2015, s. 142). 1910'da tarihlenen *Oturan Çıplak Erkek(otopotret)* adlı eserinde sanatçı, “çıplak benliğini” çarpıcı bir şekilde vurgulamıştır. Figür resmin merkezine çapraz şekilde kapalı kompozisyon düzeninde yerleştirilmiştir. Vücudunu keskin ve sivri dış hatlarla, eğri büğrü biçimlendiren Schiele ayaklarını çizmemiştir. Sağa yatırdığı başını iki koluyla sarmış ve ağız kısmını kapatmıştır. İki bacağını da bilinçli bir şekilde ayırıp cinsel organını belirgin bir şekilde göstermiştir. İnce uzun ve dümdüz inen üst gövdesi ayakta gibi izlenim verirken, oyuk leğen kemiğinden sağa uzanan bacak oturma pozisyonunun sağlam duruşunu sağlamıştır. Schiele'nin birçok çalışmasında ağaç gövdeleri ve bitki formlarıyla bağdaştırdığı insan bedenleri bu nü otopotresinde de açıkça gözlemlenebilir. Özellikle kollarının dirsek kısımları, leğen kemiği çıkıntıları ve diz kapakları, bir heykeltraşın elinde kaba saba oyulmuş odunun bedenlenmiş şekli gibidir.

Kâğıt üzerine yaptığı bu resimde de kâğıdın rengini bırakılarak oluşan boş arka plan figürün çarpıcı ten rengi ile boyutsuzluk oluşturan mekândan yalıtılmıştır. Saçlarında ve kollarında kullandığı siyah-kahveler yerini keskin bir ayrımla gövdede turuncu ve sarılara

bırakmış tekrar keskin bir ayrımla bacaklarda yeşilimsi-sarı ve kollarda kullandığı kahvelerle tekrarlanmıştır. Figürün göz kapağı, göğüs uçları, göbek deliği ve cinsel organına sürdüğü kırmızılar izleyicinin gözünü bedenin bütünde gezdiren renk dengesini oluşturmuştur. Schiele'nin dışavurumcu ifadesindeki bu çarpıcı noktalar çıplak benliğinin otoerotizmini bilinçli yansıtmıdır. Başka bir yönden hastalığı ve çürümüşlüğü çağrıştıran zayıf ve odunsu gövdeye dokundurulan bu kırmızılar, yaşamın ve hayat belirtisinin kıpırdanışı olarak yorumlanabilir. Bu Schiele'nin eserlerinde doğa-yaşam-ölüm kavramının insan bedenindeki devinimini yansıttığı temayı bize tekrar hatırlatmıştır.

Schiele'nin frengi hastalığından dolayı ailesinde yaşanan ölü bebekler ve daha sonrasında kaybettiği ablası, annesi, babası onu kendi hayatının ötesinde de araştırmalara yöneltmiştir. Çıplaklar serilerinin içine kattığı hastalık ve ölüm kavramlarını bu defa bir dizi hamile kadınlar üzerinde isimlendirmiştir. Jinekolog arkadaşı Erwin van Graf'ın kliniğinde hasta, hamile kadınları, yeni doğan ya da ölü doğmuş bebekleri araştırarak çalışmış ve resmetmiştir (Selsdon ve diğerleri. 2015, s. 174). 1910 tarihli *Kırmızı Hamile Kadın* adlı çalışmasın da geriye doğru uzanan hamile bir kadını betimlemiştir. Sanatçı bu figürde dışavurumcu tavrını abartı ve uç noktalarda yansıtmıştır. Hamile kadının saçları, göz yuvaları burnu ve ağzı ve boyun kısmı çizilmemiş kâğıdın rengi gösterilerek boş bırakılmıştır. Bu boşluklar izleyicinin zihninde canlandırarak doldurmasına da seçenek oluşturabilir.



Şekil 23. Egon Schiele, *Kırmızı Hamile Kadın*, 1910, 43 x 31 cm, Kağıt üzerine suluboya ve kömür kalem, Leopold Museum, Viyana

Modelin elleri ve diz kapaklarından aşağısı da çizilmeyerek diğer eksik bırakılan organlarına denge oluşturmuştur. Hamile kadının iki kolu da yanlara doğru açık, sağ bacağı ön cepheden çizilmiş sol bacağı dik yana açıktır. Bu sebeple anatomik bozulmalar, oransızlıklar ve gerçek dışı beden ölçüleri ortaya çıkmıştır. Cinsel organı resmin merkezinde tutularak konunun esas amacı gösterilebilmiştir. Diz kapaklarının başladığı yerde kesilen kısımdan çorap giydiği anlaşılmaktadır. Schiele kâğıt üzerine suluboya ile çalıştığı hamile kadının bütün bedeninde kırmızı ve tonlarını kullanmış bazı yerlerde suyla açılarak renksel boyutluluğu sağlamıştır. Göbeğinin son derece gergin ve büyük olması kadının hamileliğinin son evrelerinde olduğunu yansıttığı gibidir. Uzanış şekli durumu itibariyle rahatlama isteğini ya da jinekolojik muayeneye hazırlanma anını düşündürülebilir. Schiele'nin bütün vücudunda kırmızıyı kullanması bu gergin ve heyecanlı bekleyişin güçlü ifadesi olarak abartılmıştır. Suluboya tekniğiyle oluşan su lekeleri ve fırça izlerinin etkisiyle kanın vücuttaki dolaşımı açıkça hissedilebilir.

Bu konuda arkadaşı Roessler Schiele için şunları yazmıştır: “Pislik içinde yaşayan masum insanların perişanlığı onu çok etkiliyordu. İncecik sulu kanın ve pis sızıntıların aktığı damarları, derinlerindeki olağandışı değişimleri gördü, kırmızı göz kapaklarının altındaki ışığa duyarlı yeşil gözlerine, yağlı ağızlarına ve bu sağlıksız bedenlerin ruhlarına hayranlık duydu” (Selsdon ve diğerleri. 2105, s. 174). Aynı yıl içinde hamile kadınlar konusunu tamamlayan ve aynı yaklaşımla betimlediği bebek, yeni doğan gibi isimler verdiği birkaç çalışması bulunmaktadır.

Schiele modellerini tamamen çıplak sergilediği gibi bazılarını etekli, dizüstü çorapla, iç çamaşırıyla, bot ya da elinde tuttuğu havlu benzeri parçalarla betimlemiştir. Bu kullandıkları onun aynı zamanda erotik fantezilerini de yansıtmıştır (Danto, 2006). Bunların arasında da en çok tercih ettiği renkli ya da siyah uzun çoraplı modeller olmuştur. Her zaman müstehcen pozları olan modeller, jartiyerli uzun çorapları, boyunlarına çektikleri bluzları ya da sadece genital bölgelerini göstermek için kaldırdıkları etekleriyle fetişistik özellikler sunmuşlardır (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 14).



Şekil 24. Egon Schiele, Uzun Siyah Çoraplı Kadın, 1913, kâğıt üzerine kalem ve guvaj, suluboya, 48 x 31 cm, Serge Sabarsky Gallery, New York.

1913 tarihli *Uzanan Siyah Çoraplı Kadın* adlı eserinde figür üzerinde kollarının arkasına düşen gömlek tarzı bir giysi, uçları fırfırlı etek ve kırmızı jartiyerli siyah çoraplarıyla betimlenmiştir. Boş bir arka planda sol kenara yaslanmış, bacaklarını iki yana açmış, yarı uzanmış pozisyonda durmaktadır. Yakın plan gelen uzun bacakları kâğıdın dışına çıkarılarak resme dinamik hareket katmıştır. Schiele'nin diğer birçok modeline göre daha az çarpıtılmış anatomisi ve kadınsı yuvarlak hatlarıyla sakin bir görüntü içindedir. Modelin ten rengi kâğıdın zeminiyle aynı renk bırakılmış vücudun sadece dış ve iç hatları az çizgiyle biçimlenmiştir. Kadın yüzünü izleyiciden uzaklaştırırken, odak noktasını bilinçli bir şekilde kaldırdığı eteğinin altından gösterdiği cinsel organına çekmiştir. Üst bölgesi tüylerle çizilmiş olsa da en mahrem kısmı rahat bir duruş içinde cesur ve erotik bir sahne oluşturmuştur. Bu sahneyi oluşturanlar arasında, modelin beyaz tenine giydiği siyah çorapları ve üzerinde kırmızı kurdeleli jartiyer şeritler, turuncu konturla belirginleştirilen dolgun formlu vajinası sayılabilir. Açık siyah saçları, ince yüz hatları ve çarpıcı mavi gözleriyle etkili bir ifade yansıtılmıştır. Sağ memesi açıkta bırakılırken sol meme göğsüne doğru çektiği eteğin fırfırlı ucuyla kapatılmıştır. Bu noktada etek, bir cinsel noktayı gizlerken yine aynı anda en mahrem noktayı, vajinayı, açığa çıkaran fetişist bir araca dönüşmüştür. Modelin dudakları meme ucu

ve cinsel organında kullanılan kırmızımsı-turuncular çalışmada tek renkli alanlar olmuştur. Bu renkler bilinçli bir şekilde cinsel temsiliyetin abartılı ifadelerini yansıtmıştır. Siyah jartiyerli çoraplar kadını arzu nesnesine dönüştüren fanteziyi uyandırırken, cinsel noktaların turuncu yuvarlak dolgunluğu, kadının doğurganlık veya yaşam döngüsünün temsilini ima ettiği düşünülebilir.

4.1.2.5. Çocuklar ve Cezaevi Günleri

Schiele, Viyana'nın samimiyetsiz sanat ortamından ve yaşamsal kaosundan uzaklaşmak için 1911 yılında sevgilisi Vally ile Viyana yakınlarındaki Neulengbach kasabasına taşınmıştır. Sanatçı, huzuru ve dinginliği yaşamak umuduyla sanatını icra etme hayalini kurduğu bu kasaba için yazdığı bir mektupta şöyle ifade etmiştir: “Neulengbach'ta sonsuza dek kalabilirim. Büyük şeyler yaratmak istiyorum. Bunun için bana sükunet gerek ... Bu Viyana'da olanaksızdı”.... Fakat Schiele'nin özgürce yaratmak istediği sanatı bu kasabada kabul görmemekle birlikte bazı suçlamaları beraberinde getirmiştir. Sevgilisiyle birlikte yaşaması, garip giysileri ve köyün çocuklarını eve çağırıp model kullanması, Schiele'nin kasabaya olan sevgisini tek taraflı bırakmıştır. (Comini, 1987, s.36).

Toplumdaki yerleşik düzeni ve kuralları duyumsamadan resmettiği çıplak, aykırı pozlu figürlerini kasabadaki çocuklar ile sürdürmesi Schiele'nin başını derde sokacak olayları başlatmıştır. Evinden kaçıp Schiele'ye sığınan küçük bir kızı zorla alıkoyma, taciz etme ve baştan çıkarma gibi suçlamalarla on üç Nisan günü gözaltına alınmıştır. Bu suçlamalara ek Schiele'nin çocukların ahlakını bozacak resimlerini onların göreceği yerlere astığı iddiasıyla yirmi dört günlük gözaltı tutukluğuna çarptırılmıştır. Schiele küçük kızı alıkoyma iftirasından aklansa evinin duvarlarına ahlak dışı resim asma iddiasından dolayı cezadan kurtulamamıştır. Heinrich Benesch bu suçlamaların kaynağını şöyle açıklamıştır : “İyi huylu bir adam olduğu için, çocuk modelleriyle çalışması bittiğinde erkekli kızlı bir sürü çocuğun atölyesine girmesine izin verirdi. Duvarında bir tek resim asılıydı; yalnızca belinden yukarısı giyinik, genç bir kızın çok güzel bir renkli çizimi... Bu yaştaki çocuklar o çizimi görünce aralarında fısıldaşmaya başlardı. O suçlamalar bundan doğmuş olmalı (...) (Steiner, 1993: 41). Buna sebep olan resmi mahkeme salonunda yakılırken Schiele “Kendimi sansürlenmiş değil, arınmış hissediyorum” demiştir (Selsdon ve diğerleri. 2015, s.208).



Şekil 25. Egon Schiele, Oturan Küçük Kız, 1911, Suluboya ve kurşunkalem, 46 x 31 cm, Bayerische Staatgemaltesammlung,

Bu çocuklar serisinden 1911 tarihli *Oturan Küçük Kız* isimli çalışmasında tahminen 10-11 yaşlarında kırmızı elbisesiyle bağdaş kurarak oturmuş bir kız betimlenmiştir. Figür, kâğıda hafif sola çaprazlanmış, kapalı kompozisyon düzeninde çizilmiştir. Modelin bakış yönü ve duruş pozisyonu itibariyle Schiele'nin modeli yüksek bir noktadan çizdiği tahmin edilebilir.

Bu konuda Benesch, sıradanlaşmış algılama biçimlerini alt üst etmeyi benimseyen Schiele'nin modellerini kimi zaman merdivene çıkarak, yukarıdan resmettiğini anlatmıştır (Steiner, 1997, s. 35).

Resimdeki küçük kız, kabarık uzun elbisesiyle bağdaş kurarak oturmuş, kollarını sıkı sıkıya bağladığı bir şekilde poz vermiştir. Kızın kollarının bu şekli bir çocuktan beklenebilecek bir anlayışla birlikte savunmacı bir hal durumu yansıttığı düşünülebilir. Yüzündeki endişeli ve merak ifadesi de bu durumu destekler biçimdedir. Kağıttan bir ton daha açık bırakılan beyaza yakın ten rengi kıızı porselen bir bebek görüntüsüne yaklaştırmıştır. Portresindeki belirsiz kaşları ve küçük silik burnuna karşın, tek tek ayrılmış uzun siyah kirpikleri, kırmızı düğme gözlerinin altına sürülen hafif kırmızı lekeler ve aralık kırmızı yuvarlak dudakları bu bebek görüntüsünü yansıtan biçimlerden sayılabilir. Uzun örgülü sarı saçları birkaç dalgalı kıvrımlarıyla modele ve resmin geneline dinamik bir

görüntü katmıştır. Elbisenin üst kısmı kırmızının koyu tonlarıyla başlayarak kollarından etek kısımlarına doğru suyla açılarak yer yer turuncu ve pembenin tonlarına dönüşmüştür. Eteğinin altından çok az görünen beyaz bacakları anatomik bütünlüğü sağlamıştır. Modelin saçıyla hemen hemen aynı renk olan çorapları renksel bir tamamlama ve bütünlük sağlamıştır. Küçük kızın saçından elbisesine ve çoraplarına kadar kullanılan bu yoğun sıcak renkler siyah-kahve ayakkabıları ve sol ayağının altından görülen küçük mavi renkle kırılarak soğukluk dengesi sağlanmıştır.

Schiele her ne kadar çocuklara verdirdiği pozlardan dolayı eleştirilse de bu kız yaşına uygun betimlenişle Schielen'nin tarzına en masum kalan modelleri arasında gösterilebilir.

Schiele çocukları hiçbir zaman cinsel anlamlı yaklaşımlarda bulunmamıştır. Onlarla sadece kendi çocukluk duygularındaki cinsel keşifleriyle empatik bir his kurmuştur. Bununla ilgili “Ebediyen Çocuğum (Ich, ewges Kind-I eternal child)” olarak tekrarladığı bir manifestosunda kendine atıfta bulunmuştur (Izenberg, s. 479).



Şekil 26. Egon Schiele, Saçaklı Battaniye Üzerinde İki Kız, 1911, kağıt üzerine suluboya, 55 x 36 cm, Özel Koleksiyon

1911 tarihli *Saçaklı Battaniye Üzerinde İki Kız* isimli çalışmasında battaniye üzerine uzanarak birbirine sarılmış iki kız betimlenmiştir. Bu modellerin ergenlik çağında 14-15

yaşlarında olabileceği tahmin edilebilir. Açık kompozisyon yakın plan şeklinde düzenlenen resmin yüzeyi büyük ölçüde dolmuştur. Resmin zemininde saçakları olan büyük kahverengi battaniye ve onun üzerinde karmaşık renkli kıyafetleriyle iki kız uzanmıştır. Kızların yüzleri izleyiciye dönük, tepeden bakılarak alınan bir açıyla çizilmiştir. Sağdaki kız sol bacağına yanındaki arkadaşının üzerine atmış, sol bacağı düz bir şekilde tutmuştur. Kızların birbirlerine sarıldıkları anlaşılrsa da ikisinin de ortada birbirine karışan uzun dalgalı saçları ve karmaşık kıyafetleri kollarını kapatmıştır. Sağdaki kızın uzun siyah saçları ve siyah yuvarlak gözleri bembeyaz teniyle çarpıcı bir zıtlık oluşturmuştur. Kızın eteğinin altından uzattığı beyaz bacaklarının baldırlarına kadar uzanan siyah çorapları bu renk zıtlığından erotik bir görüntüye dönüştürmüştür. Bu görüntüyü parlak kırmızıyla boyanmış kurdeleler ve eteğinin altından çıkan bir kat kumaş parçası ve onun altından az bir kısmı görünen fırfırlı beyaz çamaşırı pekiştirir biçimlerdir. Soldaki kız ince kemikli yüzü ve belirsiz göz bebekleriyle daha soğuk ve ürkütücü bir ifade yansıtmıştır. Bununla birlikte arkadaşından daha alçakta kalarak onun himayesine sığınmış gibi bir his yaratmıştır. Kızın kızıl-kahve uzun saçları beyaz teniyle dikkat çeken bir zıtlık oluşturmuştur. Kıyafetlerindeki renkler karmaşık olsa da her bir rengin kendisiyle ve diğer renklerle uyumlaşan tonları kullanılmıştır. Zemindeki ok sarısı ve koyu kahve toprak rengindeki battaniye ve sol kısmına yakın kızın kıyafetlerinde ki yeşillin tonları sakın bir uyum yansıtmıştır.

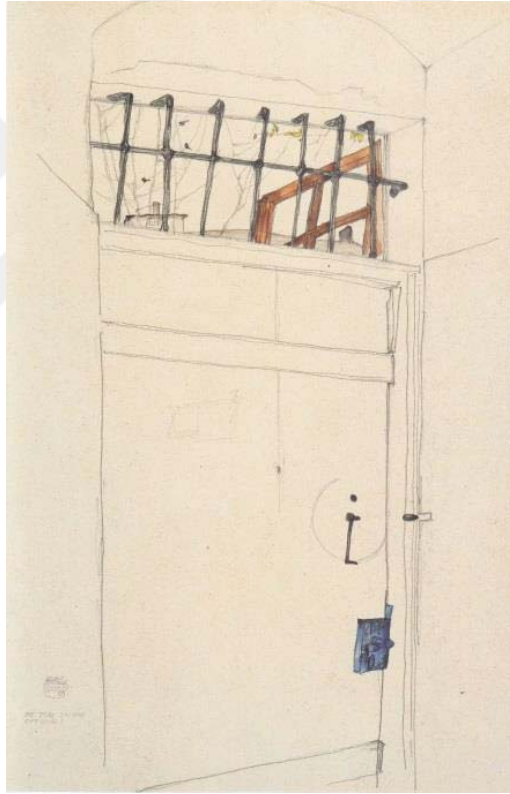
İki kızın da yüzü açık ve net bir şekilde izleyiciye dönüktür. Sağdaki kızın dolgun yüz hatlarına karşın soldaki kızın daha ince ve kemikli bir yüz yapısı vardır. Kızlar küçük yaşlarına göre bakışları, dudak ifadeleri ve kırmızı parlak rujlarıyla cesur ve davetkâr bir hava yansıtmışlardır. Bu Schiele'nin modellerinden kasıtlı istediği bir durumun görüntüsü olduğu düşünülebilir

Schiele'nin bu kasıtlı niyetini çocuklarda kullanması, onların ahlakını bozan sanat niteliğine dönüşmesine sebep olmuştur. Schile ise savunmasını şöyle ifade etmiştir:

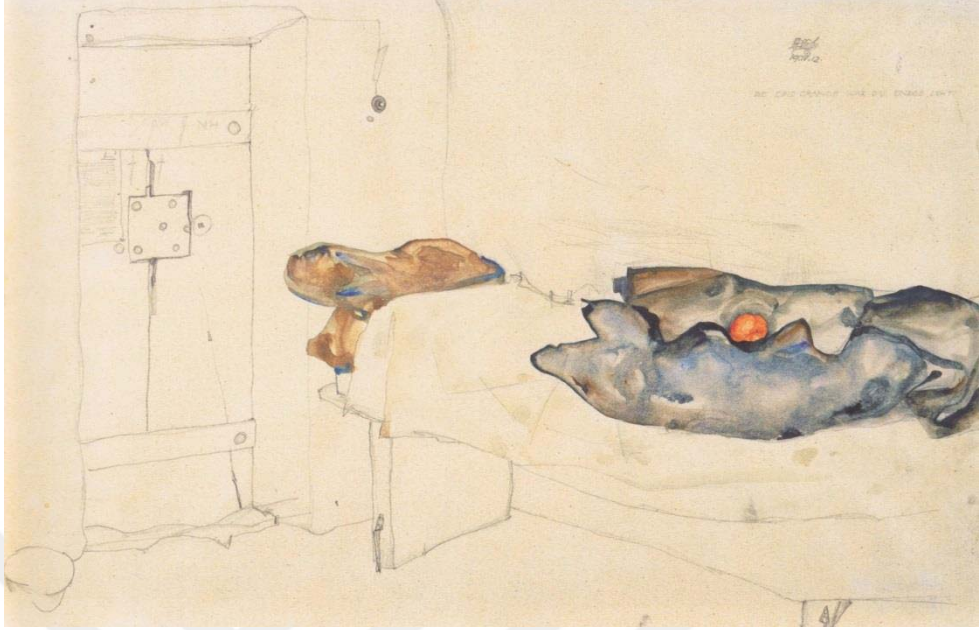
“.... zaten ahlakının bozuk olduğunu bildiğim birçok çocuk var. Aslında, ahlakı bozuk” ne demek? Büyükler çocukken ne kadar “ahlakı bozuk” olduklarını, yani cinsel güdünün kendilerini ne kadar tahrik ve tedirgin ettiğini unuttular mı?....(Comini, 1987, s. 42).

Schiele, Neulengbach'taki evinin atölyesindeki bu erotik eylemlerinin suçluluğu sonucu verilen 24 günlük gözaltı hapsi verilmiştir. Evinde, müstehcen olduğu tespit edilen 125 adet çalışması toplanmıştır. Sanatçının gözaltındayken belirsizlik içinde ne kadar acı çektiğine tanıklık eden 13 adet suluboya resmi çizmiştir (Schröder, 2005, s. 23).

1912 tarihli *Hücre Kapısı* isimli çalışmasında tek kadrja aldığı kapıyı çizmiştir. Kapı hafif çapraz açıyla yakın plan bir düzende yerleştirilmiştir. Kapının üstünden iki yana çizilen duvarın perspektif çizgileri resme derinlik ve mekân algısı vermiştir. Kapının ana hatları kurşun kalemle desen tadında bırakılırken; kilitler, üstündeki demir parmaklar ve ardında görülen açık hava suluboya ile renklendirilmiştir. Kapının üzerindeki demir parmaklardan çatı, iki tane baca, incecik çizilmiş ağaç dalları ve üzerinde nokta şeklinde duran kuşlar gösterilmiştir. Schiele bu küçük manzarasına çizdiği yaprakları dökük ağaç dallarıyla, cezaevindeki melankolik duygusunu; üzerine kondurduğu kuşlarla da özgürlüğe açılan kapının ardındaki umudun ve yaşam sevincinin ifadelerini yansıttığı düşünülebilir.



Şekil 27. Egon Schiele, Hücre Kapısı, 1912, suluboya ve kurşunkalem, 42 x 32 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana



Şekil 28. Egon Schiele, Portakal (Tek Portakal, Tek Işıktı) 1912, suluboya ve kurşunkalem, 42 x 32 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana

1912 tarihli *Portakal (Tek Portakal, Tek Işıktı)* isimli çalışmasında sanatçı kaldığı hücre odasındaki yatağını ve üzerinde duran bir adet portakalı betimlemiştir. Açık kompozisyon düzenindeki resimde, arka planda hücre kapısı ve sağ duvar kenarında yatak ve üzerinde battaniye, ceket ile birlikte bir adet portakal görülmektedir. Hücre kapısını sadece kurşun kalemle çizerek renklendirme yapmamıştır.

Schiele'nin resimde, sadece yatağının baş kısmındaki katlı ceketini, battaniyesini ve sevgilisi Vally tarafından getirildiği düşünülen portakalı renklendirmiştir. Battaniye koyu mavi renklerde dağınık bir şekilde bırakılmış, buruşuk, formsuz bir şekilde durmaktadır. Arka planda, sağ hücre duvarında, Schiele tarafından çizilmiş gibi hayali bir manzaraya ait soluk çizgiler görülmektedir (Cheliotis, 2016).

Hücre Kapısı çalışmasında da yaptığı gibi bu resmindeki kapının da kilit mekanizmalarını özellikle detaylandırmış ve kalemle koyulaştırarak vurgulamıştır. Kapının kalan kısımları basit çizgilerle eskiz tadında bırakılmıştır. Aynı şekilde yatağın dış biçimi çizgisel bırakılmış üzerindeki renklendirilen eşyalarla formu ortaya çıkartılmıştır. Yastık olarak kullanılan ceket okır sarısı ve açık kahvelerle boyanmıştır. Yatağın beyaz çarşafındaki kıvrımlar ise birkaç noktasal ve çizgisel su lekeleriyle yapılarak hacim oluşturmuştur. Kıvrımlar oluşturmuş battaniyenin tam ortasına gömülen portakal parlak turuncuya boyanarak renk patlaması oluşturmuştur. Eserin adını veren başlığındaki gibi portakal orda

duran tek başına bir ışık kaynağı gibi, odaya canlılık ve Schiele'ye heyecan katmıştır. 19 Nisan 1912 tarihli cezaevi günlüğünde bu çalışmasından bahsederken: “hücrendeki karyolanın resmini yaptım. Battaniyelerin kirli kurşuniliğinin ortasında V'nin getirdiği portakal, odadaki tek pırıltı, bu küçük renkli benek inanılmayacak kadar iyi geldi bana” (Comini, 1987, s. 41).

Sanatçının bu küçük seçici detayı, diğer nü çalışmalarında yaşam rengini simgeleyen turuncunun bu sefer portakal üzerindeki anlatımını yansıtmıştır. Portakal, etrafını aydınlatan bir fener; hücrenin karanlığında parıldayan bir güneş gibi resmin odağında yerini almıştır.



Şekil 29. Egon Schiele, Cezaevi Koridoru, 1912, Guvaş, suluboya ve kurşunkalem, 48 x 31 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana

1912’de tarihlenen *Cezaevi Koridoru* isimli çalışmasında tavanları kemer şeklinde iç içe uzanan dar uzun bir yapıda koridor görmekteyiz. Koridorun sağ tarafında hücre kapları sıralanırken sol yakın planda çöp kovası, fırça, uzun saplı paspas, süpürge ve birkaç kova benzeri temizlik malzemeleri bulunmaktadır. Sağ üst tavanda asılı duran gaz lambası

ayrıntılı detaylandırılmıştır. Bu Schiele'nin her yerde aradığı yaşamsal ışık kaynağına dikkat çekmesi olabilir. Guaj ve suluboya tekniğinin kullanıldığı çalışmada duvarın giriş kısımları, gaz lambasının kutusu ve temizlik malzemeleri koyu kahve tonlarında bir kaç uzun şekiller sıcak kahve tonunda renklendirilmiştir. Schiele'nin bu temizlik malzemelerine vurgusu gardiyan tarafından dayatılan temizliğin kaba ifadesinin anlatımı olabilir.

Gardiyanın bu kaba yaklaşımına karşılık temizlik süreci Schiele'de salt iş yapmanın verdiği garip bir mutluluk ve kendini eşitlediği bir denge hissi vermiştir. Bu konuyu 20 Nisan 1912 tarihli günlüğünde de şöyle anlatmıştır: “Hücrelerin önündeki koridorun resmini yaptım. Kenarda, çöpler ve tutukluların hücreleri temizlemek için Kullandıkları malzemeler duruyor. Güzel oldu. Bana denge kazandırdı. Cezalandırılmış değil, arınmış hissediyorum kendimi”! (Comini, 1987, s. 41).



Şekil 30. Egon Schiele, Cezaevinde Otoportre, 1912, Suluboya ve kurşunkalem, 48 x 31 cm, Albertina Grafik Koleksiyonu, Viyana

Tutukluluk süresince yaptığı cezaevi çalışmalarından birkaç tanesi de otoportreleri olmuştur. Schiele içinde bulunduğu zor zamanlarının haykırışını çalışmalarının bir köşesine yazınsal olarak da eklemiştir. 1912 tarihli “Sanatım İçin Sevdiklerim İçin Seve Seve Dayanacağım” notuyla yaptığı *Cezaevinde Otoportre* çalışması bunlardan biridir.

Schiele başını sağ omzuna devirmiş, sol elini yukarı kaldırarak parmaklarını aralamış sağ elini aşağıda bırakmıştır. Üzerine sardığı battaniye vücudunun hatlarını kapattığı için beden hareketi tam olarak anlaşılmamaktadır. Fakat iki elinin hareketi ve parmaklarının kopacakmış gibi abartılı ayrıklığı bedeninin hızlı devinimler içinde olduğu görüntüsünü vermektedir. Battaniyenin sarılış biçimi akıl hastanesindeki bir hastanın kriz anındaki engellenen görüntüsünü anımsatabilir. Schiele'nin buradaki anlatımı ise sanatçının ve sanatının haksız yere beden ve ruhen katledilişinin ifadesi olmuştur. Suluboya ile renklendirilen alanlardaki fırça darbeleri dinamik ve kontrolsüzdür. Bununla birlikte başının üstünden ve göğsünden geçerek sağ omzundan dışına uzanan paralel yöndeki fırça izleri figürün hareketliliğine süreklilik katmıştır.

Schiele portresinde, düşük kaşları, kısıp gözleri ve araladığı dudaklarının biçimleri yüzüne acı bir direnişin ifadesini vermiştir. Bu ifade yanaklarında, kulaklarında ve dudaklarında kullandığı kırmızı-turuncu tonlarla güçlenmiştir. Aynı tonları ellerinde de kullanarak parmaklarının kasılma şiddetine vurgu yapmıştır. Schiele'nin içinde bulunduğu bu durumu kabullenmesi verilen bu cezanın geçici yenilgi olduğunu anladığı anda başlamıştır. Çalışmasına not ettiği cümlesindeki gibi bir gün serbest bırakıldığında, sanatına yine devam edebileceği kararlılık ve iyimserlik duygularını yansıtmıştır.

4.1.2.6. Dinsel

Schiele, tutukluluk döneminden sonra Viyana'ya dönerek uzun süren içinde kapanmış ve kimseyle görüşmemiştir. Bu uzun süren karamsarlık dönemi içinde kendini dini bir keşiş, bir münzevi gibi gösterdiği bir dizi otoportreler üretmiştir (Comini, 1987, s. 37).

Schiele kendini tasvir etmek için her zaman bir arayışa geçmiştir. Bunun için benliğinin sınırlarını, dış hatlarını ve egosunu dışavurumcu anlamda 'gerçek insanı' araştırmıştır. Bölünmüş ya da dağılan kişiliğin sanatsal olarak işlenişinin onun ilgi alanına girmiştir (Bär, 2005: 465). Böylelikle 1910-1915 yılları arasında *Kendini Gören I (1910)*, *Kendini Gören Kahin (Ölüm ve Erkek)*, *Peygamberler (1911)* gibi başlıklı dinsel tasvirlerine eklediği ikili otoportre serilerini oluşturmuştur.

Bunlardan 1911'de tarihlenen *Peygamberler* isimli çalışmasında, bölünmüş benliğin tasviri açıkça betimlenmiştir. Sanatçının ikili otoportresinin görülen bu eserde; figürler dar uzun ölçüde yakın plan, açık kompozisyon düzeninde çalışılmıştır. Figürler ayakta, yan yana ve iç içe geçmiş gibi çizilmiştir. Resmin genel bütününe karanlık ve kasvetli renkler hâkim olmuştur. Arka planda kullanılan koyu yeşil ve kahve tonlarının karışımıyla oluşurken; aralara sürülen kırmızılar ve üst kısımdaki yeşillerin kontrastlığı ile bu karanlık kısmen

kırılmıştır. Aynı şekilde kendini tasvir ettiği iki figürden sağdaki koyu ve karanlık renkler içinde betimlenirken soldaki figürün açık parlak renkleriyle keskin bir geçiş olmuştur. Sanatçının sol taraftaki otoportresi çıplak, sağ taraftaki ise boğazına kadar giyinikli görülmektedir.



Şekil 31. Egon Schiele, Peygamberler (İkili Otoportre), 1911, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 50 cm, Devlet Galerisi, Stuttgart

Birbirine muhalif bu nitelikler, farklı öz-anlayış durumlarının ötesine uzanmaktadır. Dinginliğin ve pasifliğin, karanlığın ve ışığın zıtlıklarını sunmaktadır (Felton, 2015, s. 124). Sağ taraftaki otoportresinin üzerinde koyu renklerle uzun bir elbise bulunmaktadır. Bu haliyle figür ölümü simgeleyen taraftır ve bedeni bu elbise içinde kapanarak kaybolmuştur. Figürün sadece yüzü görülmektedir ve başını hafif sola düşürmüş haldedir. Portresi ölüm hali içinde olduğundan kemikleşmiş ve rengi itibarıyla çürümeye başlamış gibi betimlenmiştir. Ölümü temsil eden bu figür aynı anda gözlerini ve dudakları açılmış bir şaşkınlık ifadesi içinde hala canlı bir durumu yansıtmıştır. Fakat beyaz boş göz yuvaları, kemikleşmiş burnunun belirgin beyaz delikleri ve açık ağzının beyaz boşluğu tekrar ölüm haline

yakınlaştıran betimlemeler olmuştur. Figürün kulaklarından gözlerin etrafına halka şeklinde sürülen parlak kırmızılar ateş gibi bir etki vererek soyulmuş bir et görüntüsüne bürünmüştür. Bu kırmızı tonlar çenesinden elbisesine doğru turuncu kahvelerle koyulaşmış ve yeşillerle karışarak hareketli renk nüansları oluşturmuştur. Giyinikli figürün bu genel görüntüsü, hemen yanındaki doğal renklerle boyanmış diğer figürün fotografik anlamda negatifi gibidir. Bir anlamada, tersine çevrilen aynı varlık aslında onların birlikteliğini vurgulamaktadır (Felton, 2015, s.124). Sanatçının “bedenlerin kendi hayatlarında tükettikleri kendi ışığı vardır” ya da “pozitif ve negatif elektik birliği” gibi ifadeleri bunu doğrular niteliktedir (Bär, 2005, s. 466).

Sanatçının soldaki çıplak otoportresi yaşamı temsil etmektedir. Sol gözü tamamen kapalı sağ gözü ise yarı açık bırakılmıştır. Dar uzun, zayıf bedenin yarısı sağdaki figürün elbisesiyle kapanmış kolu ve sol bacak baldırının ucundan kesilerek bir tors görüntüsünü andırmıştır. Soyut anlamda yaşam ve ölüm iç içe geçerken, maddi boyutta elbisenin koyu rengi iki bedeni katı bir çizgi ile bölmüştür.

Schiele’nin çıplak ve dinç vücudu İsa’nın kurban edildiği zamandaki vücut biçimine benzerken; figürün diğer portresindeki gibi yana eğik başı ise İsa’nın çarmıha gerilme anındaki Mesih’e gönderme yapmış olabilir. Hristiyan ikonografisinde peygamber tasviri büyülmüş bir melek gibi gösterilirken, Schiele’nin peygamberleri, sanatçının kendi içsel acısının tasvirine dönüşmüştür (Hawkes, 2018).

Portresindeki parlak kırmızı dolgun dudakları, turuncu göğüs ucu ve göbek deliği diğer çalışmalarındaki erotik etkileri hatırlatırken; genital bölge bu defa gizlenmiştir. Koyu kahverenginin boydan boya sürülmesiyle kapatılan bu bölgenin kasık tüyleri kısmen belirtilmiştir (Hawkes, 2018). Figürün üst bedeninde kullanılan turuncu-kırmızılar, sarı ve yeşiller sıcak ve doygun bir etki vermiştir. Bu renkler göğüs kafesinden aşağı doğru açık sarı, krem ve beyazlarla kırılarak sakinleşen bir renk alanı oluşturmuştur. Kalça kemiğinin hemen yanından çıkan üçgen benzeri parça ise beyazın katı sürüşüyle bu sakinliğe zıt en sert ve çarpıcı noktaya dikkat çekmiştir.

Peygamberler’deki bu iki imge, karanlık bir arka plandan, günlük yaşama yani ışığa doğru yol alması gereken bir figür gibi ortaya çıkmıştır. Ölümü tasvir eden portenin gözleri yoktur fakat görür gibi açıktır, yaşamı temsil eden çıplak figürün ise gözlerinin biri kapalı biri yarım açıktır. Bu anlamada yaşarken görmekten yoksun ya da ölüm halinde görebilme yetisine sahip olurken; bu şeylerin hepsinin bir arada görülebildiği veya bulunabildiği söylenebilir (Zwingenberger, 2011, s. 98).



Şekil 32. Egon Schiele, Keşişler, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 71 cm, Lepold Museum, Viyana

1912’de tarihlenen *Keşişler* isimli çalışmasında arkalı önlü iki erkek figür betimlenmiştir. Sol öndeki figürün daha önceki çalışmalarında ve fotoğraflarında verdiği pozlardan dolayı Schiele olduğu düşünülmektedir. Hemen arkasındaki figürün ise bazı sanat tarihçileri hocası Kilmt olduğunu söylerken, bazı kesime göre baba ya da İsa figürü olabileceği söylenmiştir (tr.khanacademy.org).

Sanatçı ön plandaki otoportresini belirgin ve çarpıcı bir biçimde betimlemiştir. Gözleri ve kaşları simsiyah bir şekilde izleyiciye dönüktür. Bakışlarındaki ifade dışavurumcu bir genç sanatçı özelliğinde gergin, endişeli bir o kadar hırsı dolu yansımasıdır.

Yüzündeki çizgiler ve çatık kaşlarının arasına sürdüğü kırmızı lekeler yanağında ve dudaklarında devam etmiştir. Bu portreye biraz daha öfkeli bir duygu katmıştır. Bunun yanında başındaki soluk devedikeni çiçeğinden taç kutsal kişiliğini temsil eden tezatlığa dönüşmüştür. Hemen arkasındaki figürün başı Schiele’nin omzuna dayanmış bitik ve cansız bir görüntüsü vardır. Sakalları ve ayrıca elbise kollarındaki Klimt’in çalışmalarındaki şekil ve biçimlerini yansıttığı görülen küçük resim figürün Klimt olma ihtimalini arttırabilir.

Schiele, gençliğindeki rol modeli hocası Klimt'i kapalı gözlerle, zayıf ve cansız bir görüntüde çizmiştir. Figürün sakallı yanakları çökük, büyük yuvarlak gözleri kapalı çizilmiştir. Schiele bu sefer kendi başına yaptığından farklı devedikeni çelengini renklendirerek cansız ve ölü görünümlü figüre dolgun ve kırmızı dudaklarıyla garip bir tezatlık oluşturmuştur (leopoldmuseum.org).

Schiele arka plandaki Klimt'i, kör ve çoğunlukla saklanmış olarak betimlemiştir. Ortaya çıkan bu form, karanlık tek başına bırakılmış Klimt'in, Schiele'nin kendine güvenen, yaşlı üstadının mirasçısı olduğuna işaret eden bir anlatımı yansıtabilir. Schiele'nin bu keşiş modeli sanatçının varoluşçu sanat anlayışında, toplumun sınırlarında var olan bir figür gibi çağrıştırmıştır (Ferguson, 2015).

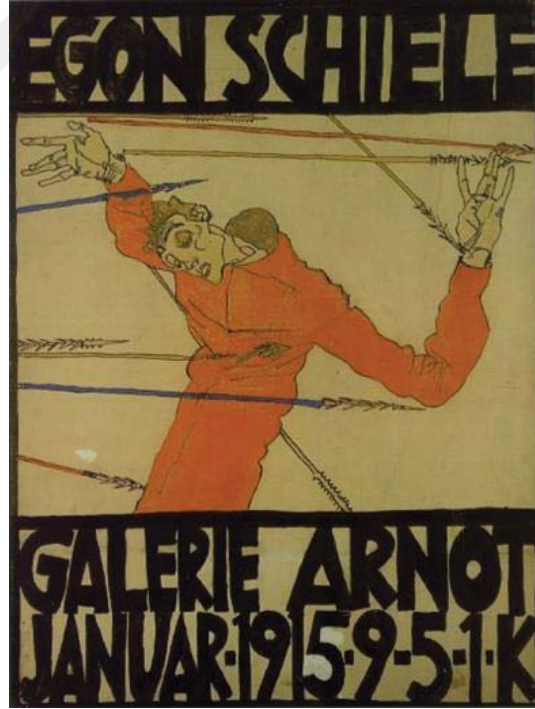
Sakallı figür, gözleri olmadığı için iskeleti andırmış gibidir. Sanat tarihinde körleri; gören hatta inanılmaz bir görme gücüne sahip olan kişiler gibi yansıtmak gibi bir gelenek mevcuttur. Bu resimde Schiele'nin deneyimlerinin ve iç dünyasının şiirsel anlatımının özeti gibidir (tr.khanacademy.org). Bunla alakalı Carl Reininghaus'a gönderdiği bir mektupta Schiele şunları yazmıştır:

“Büyük resimde, ilk bakışta ikisinin orada nasıl durduğunu tam olarak göremiyoruz.” “Bu resim için önemli” diyerek devam etmiş, “aksi halde şiirsel düşünce ve vizyon kaybolurdu. Kendilerini buruşmuş olarak düşünülen figürlerin belirsizliği, yaşamdan bıkmış, intihar eden bireylerin bedenleridir - ama yine de, onlar duygudur. —Bunlardan ikisi, bu Dünya'ya benzeyen bir toz bulutu gibi, daha çok bir şeye dönüşmek isteyen ama mutlaka çökmek zorunda kalan bir bulut, onun gücü harcanmış gibi (www.leopoldmuseum.org).

Bu alegorik eserde iki figürde birbirine oldukça yakın iç içe geçmiş tek vücut gibidir. İkisi de siyah uzun elbise ya da kaftan gibi bir kıyafet giymiştir. Bu biçimleri, eserin başlığı ile bağdaşarak onları tam anlamıyla kutsal bir görüntü içine oturtmuştur. Kolların kime ait olduğu anlaşılsa da elbiselerin kol kısımlarında iki küçük resim benzeri görüntü bulunmaktadır. Bunlardan sol taraftaki biçim, şekil ve renklerden seçilebildiği kadarıyla Klimt'in Öpücük tablosunu andırmaktadır. Sol koldaki resim ise üçgen biçim içinde seçiciliği çok az bir resim görüntüsü bulunmaktadır. Bu belki Schiele'nin çalışmalarından biri olabilir. Bu semboller Schiele'nin hocasına atıfta bulunduğu ya da birbirlerine hediye olarak sundukları çalışmaların gizli işaretleri olabilir. Genellikle figür çalışmalarında onları boş arka planda zamandan ve mekândan soyutlarken bu defa figürleri dar uzun renkli bir zemin üzerine oturtmuştur. Bu da figürlerin mekân içinde tutmuş izlenimi vermiştir. Zeminin sol tarafından yerden aynı kökten çıkan iki adet kırmızı çiçek tomurcuğu bulunmaktadır. Biri açmaya hazır ve dik diğeri ise yere eğilmiştir. Çiçeklerin çıktığı yerden başlayan iki beyaz

çizgi üçgen bir açıyla açılıp iki ucu figürlerin arkasında sonlanmıştır. Bu sağa kaçan figürleri soldan destekleyen bir parçayla kompozisyonda denge kurmuştur. Bununla birlikte çiçeklerden birinin dik duruşu Schiele'yi işaret ederken arkasındaki figürün eğik başı zemine bükülen diğer tomurcuğu temsil ettiği düşünülebilir.

Resimde sadece iki kafa, iki el ve bir ayak görülmektedir. Kimin olduğu anlaşılmayan ayak duruşu itibariyle zeminin üzerine iyice oturtulmuştur. Bu da sanki iki figürün, çiçekler gibi, aynı kökten çıktığı hissini verebilir. Schiele fırça ve renkleri sürüş tarzıyla döneminin dışavurumcu başkaldırışını portresinde temsil ederken, aynı zamanda Bizans sanatından bazı izleri de anımsatmıştır. Arka fonun nerdeyse altın rengi tonlarıyla kaplanması ortaçağdaki Bizans ikonlarının korku ve telaş ile alakalı resimlerini andırabilir. Eserin *Keşişler* başlığı kendilerini meditasyonla dünyadan soyutlayıp çöle adanmış insanların anlatımını yansıtmaktadır. Bu şekilde sanatçı resimde dinsel ve psikolojik öğeleri bir araya getirmiştir. Fakat 20.yy' da Schiele gibi bir sanatçı için din kavramı kültürel olabilir yada sanatçının kendini peygamber gibi görme isteği vurgulanıyor olabilir (tr.khanacademy.org).



Şekil 33. Egon Schiele, Aziz Sebastian Olarak Otoportre (Poster), 1914-1915, karton üzerine guvaş, siyah kurşunkalem ve mürekkep, 67 x 50 cm, Wien Museum, Viyana

Kendisini her daim acıların adamı olarak gören Schiele, çağdaş sanatın dini temaları yok saydığı zamanda, kendi doğrularıyla bunları yeniden yarattığını ve bu yolda kendini feda ederek bir şehit gibi yaşadığını ifade etmiştir. 1914-1915 yılları arasına tarihlenen *Aziz Sebastian Olarak Otoportre (Poster)* isimli eserinde de bunu canlandırmıştır.

Sanatçının Ocak 1915'te Viyana'da bulunan Galerie Arnot' ta açtığı kişisel sergisine koyduğu bu eser, sanatsal başarısına büyük katkı sağlamıştır. Öyle ki posterde, sanatçının hapisane günlerinde dile getirdiği "sanatsal şehitlik" duygusu görsel ve düşünsel boyutta etkili bir şekilde yansıtılmıştır (Zwingenberger, 2011, s.128). Schiele bu sanatsal şehitlik ifadesini esrin başlığı ile içeriği arasında bağ kurduğu tarihi bir olayla birlikte ele almıştır.

Efsanesine göre esere adını veren Aziz (3. yy) Roma imparatorluğu döneminde orduda görev olan özel bir muhafız ve kumandandır. Sebastianus İsa'ya olan sevgisiyle Hristiyanlığı gizli gizli yayma çalışırken, İmparator Diocletianus tarafından yakalanmış, direğe bağlanarak oklarla vurulup ölüme terkedilmiştir. Bir kadın tarafından kurtarıldıktan sonra ikinci kez inancını yaymak istese de yakalanıp sopalarla dövülen ve lağıma atılan Sebastianus 'un cesedi tekrar bulunup gömülmüştür. Aziz Sebastian'ın Orta Çağ'dan devam bu kahramanlığı, resimlerde vücuduna oklar saplanmış genç bir adam bazen de bir ağaç veya kazığa bağlı olarak tasvir edilmektedir (Cömert, 2006, s. 240-41).

Sebastian'ın inancına olan bu sadakati, Hristiyanlığın kurtarıcısı ve şehit gibi azize dönüşü Schiele'nin kendi dönemindeki yaşadığı olayların dışavurumcu tavrıda anlatımı olmuştur. Sanatçının kendini bu şekilde betimleyişi toplum tarafından anlaşılmayan ve istenmeyen sanatına kendini şehit gibi feda eden aziz bir sanatçının görüntüsünü yansıtmıştır. Karton üzerine guvaş boya, kurşunkalem ve mürekkep ile yapılan çalışmada, yatay yönde sıralanmış bir kompozisyon düzeni vardır. Sanatçı resim yüzeyini siyah kalın çizgilerle çerçeveye almış aynı şeklide alt ve üst kısımlarla çektiği çizgilerle üç parçaya ayırmıştır. En üstteki iki çizgi arasına siyah mürekkep ya da guvaş ile büyük harflerle adını yazmıştır. En altta sergisini açtığı galerinin adını ve tarihini yine büyük siyah harflerle yazmıştır. Orta bölümde ise sanatçının dizkapaklarında sonlanan yarım boy otoportresi bulunmaktadır. Yazılar yatay yönde birbirine bitişik ve sıkıştırılmıştır. Bu şekil renk ve biçim olarak resimdeki en çarpıcı ve baskın alanı oluşturmuştur. Resmin orta kısmında yer alan Schiele, vücudunu yarım yapmış başını sağa eğik ve kollarını iki yana açarak çapraz bir duruşla yüzeye hareket katmıştır. Resmin solundan gelen oklar birbirlerine paralel yönde ve harekette çizilmiştir. Schiele'nin sağ bileğine saplanan ve sağ kalçasından çıkan oklar birbirine paralel yönde denge oluştururken; kompozisyondaki yatay düzeni kıran devinim ve sürekliliği sağlamıştır. Sanatçının gözleri kapalı, kaşları yukarı kalkık ve ağzı hafif açıktır.

Yüz ifadesinden acıdan daha çok üzgün ve teslimiyetin bilinçli huzuru içinde olduğu hissedilebilir. Çalışmada renkler konunun içeriğini yansıtır nitelikte kullanılmıştır. Sanatçının saç renginde ve paltosunun yaka kısmında toprak rengi kullanılmıştır. İki mor renk ve iki kırmızı renk ok hariç, diğer okların rengi zemin renginden birkaç ton koyu bırakılmıştır. Schiele, üzerindeki elbisesinde kullandığı kırmızıyı suyla açarak inceltmiş ve yer yer kartonun rengini göstererek dalgalı izler bırakmıştır.

4.1.2.7. Aşk

Vally, Schiele ile 1915 yılında evlenene kadar modeli olmaya devam ederek Schiele'nin o yıllardaki birkaç manzara resmi dışında sayısız birçok çizimine konu olmuştur.



Şekil 34. Egon Schiele, Vally'nin Portresi, 1912, ahşap üzerine yağlıboya, 32 x 39cm, Österreichische Galerie, Vienna

Öyle ki bu bağlılığının 1912 tarihli *Vally'nin Portresi* örneğinde görülmektedir. Bu portre aynı tarihli Schiele'nin *Çin Fenerli Otoportre'sine* eş çizilen Çin feneri bitkisi bu defa Vally'e eşlik etmiştir. Resimde Vally'in başı sağ yöne eğik ve sol tarafında Çin fener bitkisiyle çizilmiştir. Schiele kendi otoportresinde yaptığı gibi başının üçte birini göstermiştir. Vally'nin uzun yüzünün odak noktasını büyük ölçülerde çizilen gözleri oluşturmaktadır. Bu büyük ölçüyü belli belirsiz çizgilerle sadece uç kısmı belirgin olan uzun burnu ve daha

belirgin uzun kaşları dengelemektedir. Bu geometrik ve kaba yüz hatlarına karşın Schiele psikolojik tasvirlerini Vally'nin fiziksel detaylarında kullanmıştır (Dabrowski & Leopold, 1997, s. 195). Düz ve yassı sol yanağı, saçtan başlayan ve çenesinin ortasına kadar uzanan ince bir yarım daire kontur çizgiyle uzanmaktadır. Çin feneri bitkisinin kedi otoportresinde yaptığı gibi üst yapraklarından kesmiş Vally'nin başına doğru eğim vermiştir. Bu eğim Vally'nin saçları ve başındaki şapka benzeri şeklin kırmızı ucuyla birleşiyor hissi vermektedir. Arka planda ile kullandığı yoğun ve temiz beyaz ile portre daha öne çıkmıştır. Bu yoğun beyazlık siyah elbisenin dantel benzeri yakalığında kullanımıyla bütünleşmiştir. Schiele üst üste bindirdiği beyazlığı yaka elbise ve saçıyla kesişen alanda sürdüğü açık gri ile renk ve şekil oyunlarını çarpıcı bir şekilde göstermiştir. Schiele, Vally'nin ten renginde daha sakın tonlar kullanarak onun daha çok bakışlarına odaklanmıştır. Mavi renk göz bebeklerine dokundurduğu beyaz noktalarla etkili ve aynı zamanda gözyaşlarıyla dolmuş bir ifade hissi verebilmektedir. Beyaz tenin ince yapısı sarı-kızıl kaşarı, hafif turuncu yanakları ve kırmızı rujuyla ön plana çıkmaktadır. Saçlarının üstündeki şapka benzeri aksesuardaki çarpıcı kırmızılar; Çin fener bitkisinin birkaç yaprağında devam eden noktalarla dengeli şekilde dağılmıştır. Schiele fırça sürüşlerini elbisede daha kuru ve çizgisel uygularken, arka planda daha boyasal ve katmanlı kullanmıştır. Portredeki koyu sarı-kızıl, turuncu ve mavinin, elbise ve arka plandaki siyah-grinin; bitkideki yeşillerin ve kırmızının uyumlu zıtlıkları, etkileyici bir üslup oluşturmıştır.

1912 tarihli bu benzer iki portre, Schiele'nin Vally ile birlikte Krumau'da geçirdiği tutkulu ve özgürlükçü ilişkisi ile orada çizdiği küçük çıplak kızlardan dolayı hüküm giydiği dönemde olmuştur. Olaylardan sonra yapıldığı öne sürülen bu portrelerinde Schiele'nin kendisini daha umursamaz ve coşkulu gösterirken, Vally'i daha ciddi ve melankolik göstermesi kendisini düşünen bir sevgiliye yüklediği anlam veya ruhsal tedavisinin betimlenmesi olabildiği söylenebilir.

Schiele, 1912 yılından beri birlikte yaşadığı ve aralarında ressam- model ilişkisinden ötesinde bir bağ kurduğu Wally 'i 1912-15 yılları arasında yaptığı kadın çıplakların çoğunda kullanmıştır. Fakat Schiele'nin 1915 yılında tanıştığı Edith ile evlenme kararı alması bu ilişkinin dramatik bir şekilde sonlanmasına neden olmuştur. Wally savaş zamanı Kızılhaç'a gönüllü hemşire olarak katılmış ve 1917 yılında kızıl hastalığından ölene kadar Schiele ile hiç görüşmemişlerdir (Şenyapılı, 2003, s. 25-68).

Schiele 1912 tarihli *Kardinal ve Rahibe (Sarılış)* isimli eserinde, Klimt'in *Öpücük* (1907-1908) çalışmasını güçlü bir dışavurumcu ifade ile yeniden yorumlamıştır (İşman, 2008, s. 61).

Schiele bu eserinde kendisini sevgilisi Wally'e sarılarak ve öpmeye çalışır gibi betimlemiştir. Figürler yakın plan, dikey yönde ve açık kompozisyon düzeninde konumlanmıştır.

Schiele yaşamı boyunca her ne kadar Klimt'e hayran olsa da Öpücük'teki süslemeli yaldızlı arka plan, sanatçının bu çalışmasında karanlık ve belirsiz bir göstergeye dönüşmüştür. Klimt'in kadınındaki hassas duruş ve nazık kucaklayış bu resimde, yerini rahibenin şiddetle kasılmış yalvaran eline ve tedirgin bakışlarına bırakmıştır (Tsaneva, 2014).



Şekil 35. Egon Schiele, Kardinal ve Rahibe(Sarılış), 1912, tuval üzerine yağlıboya, 69 x 80 cm, Leopold Museum, Viyana

Figürlerin birbirine geçmiş pozisyonları resmin ortasında üçgen bir yapı oluşturmuştur. Kardinalin parlak kırmızı cübbesi ve rahibenin kızıl-siyah tonlardaki kıyafeti iki baskın rengin karşıtlığını içermektedir. Kardinalin bu yoğun kırmızı turuncu tonları başındaki kepiyle en çarpıcı noktayı ortaya çıkarmıştır. Bir diğer etki, kardinalin ve rahibenin kıyafetlerinin altından görülen bacaklarında mevcuttur. İkisi de bacaklarını dizlerinin üstünde sıkı sıkıya bükümüştür. Kardinalin çapraz yönde rahibeye doğru hafif baskı yapar gibi görünmektedir. Kardinal ve rahibe dinsel kişiliklerinden dolayı yakarışı işaret eden elleri dikkat çekici ve düzgün çizilmiştir. Bununla birlikte Schiele'nin kardinal olarak rahibe Wally'e istekle sarılışı, dinsel maneviyatın yerini aşkın duygusuna bırakmış gibi

olduğu görülebilir. Kardinalin profilden görülen belirsiz yüzü rahibeye doğru uzanan tuhaf biçimli boynu bu duyguyu cinsel arzuya dönüşümünü düşündürebilir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 191).

Eserdeki bu dini temaya aykırı görüntü, aslında kilisenin de içinde bulunan bulunduğu ahlaki bozuklukta sıra dışı bir durum değildir. Daha önemlisi bu resimdeki tasvirler Schiele ve Wally'e yapılan ahlaksız çift, tanımının ve yaşadıkları çalkantıların bilinçli oluşan görüntü birliğidir (Zwigenberger, 2011, s. 106).



Şekil 36. Egon Schiele, Oturan Çift (Egon ve Edith Schiele), 1915, kâğıt üzerine kurşunkalem ve guvaj, 52 x 41cm, Albertina, Viyana

1915'te tarihlenen *Oturan Çift (Egon ve Edith Schiele)* isimli eserinde Schiele karısı Edith ve kendisini cinsellik temasından oldukça uzak bir yaklaşımda betimlemiştir. Kâğıdın merkezinde çapraz yönde konumlanmış çift, tepeden bakış açısıyla açık kompozisyon şeklinde düzenlenmiştir.

Bu Schiele'nin Edith ile evliliğinden sonra kendini ve karısını yeni bir biçim içinde gösterdiği şekildir. İkisi arasında da duygusal ya da aşk dolu bir bağlantı görülmemektedir. Schiele bu yarı bebek ve kukla gibi görüntüsüyle Edith'e teslim olmuş gibidir. Edith'in

bakışları, Schiele'nin teşhirci ve cesur sanatına karşılık vermeyen ya da yetersiz kalan çaresizlik duygusunu yansıtmaktadır (Jimenez, 2013, s. 264-65).

Her iki figüründe camısı yapıdaki şeffaf ve parlak gözleri bakışlarına boş ve duygusuz bir ifade katmıştır. Schiele'nin dirsekten bükülü sağ kolu, dağınık saçı ve kıyafetiyle yarı oyuncak, yarı kukla gibi bir görüntüye dönüşmüştür.

Schiele, ön planda dizleri aralanmış şeklideyken Edith'in bacakları ve kolları Schiele'nin arkasından öne açılarak onu yarı kucaklar şekildedir. Kırık beyaz boş arka plana karşı figürlerin üzerindeki karışık renkler onları öne çıkaran etkiyi oluşturmuştur. Schiele'nin üzerinde uçları üçgen şeklinde kesik, gömlek ya da elbise kıyafeti beline kadar sıyrılmış alt kısmı çıplak kalmıştır. Bu defa cinsel organını sol eliyle kapatmış ve o noktaya dikkat çekmemiştir. Ten rengi ve kıyafeti hemen hemen aynı renklerde boyanmıştır. Krem, sarı, yeşil ve açık pembe tonların dalgalı sürüşleriyle Schiele bütün bir vücuttan çok karmaşık ve parçalı bir şekil olmuştur. Buna karşın Edith'in düz boyanan turuncu ve okır sarı elbisesi Schiele'nin karmaşık görüntüsünün arkasında ayırt edici bütünlüğü sağlamıştır.



Şekil 37. Egon Schiele, Ölüm ve Genç Kız, 1915-16, tuval üzerine yağlıboya, 150 x180 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana

1915-16 yılları arasında tarihlenen *Ölüm ve Genç Kız* isimli eser sanatçının sevgilisi Wally ile olan portresini betimlemiştir. Açık kompozisyon düzeni kullanılan çalışmada kadın ve erkek figürüne tepeden bir bakış açısı kullanılmıştır.

Ölüm başlığı altındaki bu kucaklaşmada Schiele kendini ölümü çağrıştıran karakter olarak tasvir ederken, genç kız Schiele'nin ayrılmak üzere olduğu sevgilisi Wally'i oluşturmaktadır. Bu sahnede çift ıssız, taşlı ya da kayalık zemine yayılmış beyaz buruşuk bir çarşafın üzerinde birbirine sarılmıştır (Pascale, 2009, s. 241).

Ölüm ve Genç Kız, biçim, kompozisyon düzeni açısından, Kokoschka'nın Fırtına tablosuna benzerliği ile dikkat çekmiştir. Kokoschka'nın sevgilisi Alma Mahler ile sarılma biçimleri benzese de iki tablo arasında farklılıklar mevcuttur. Mahler sevgilisinin yanında sakin bir şekilde uyurken, Schiele'nin terk ettiği Wally, onun güvensiz dünyasında izole olmuş biçimde çaresizlik duygusu içinde bakmaktadır (Kandel, 2012, s. 177). Bu durum Schiele'nin boş ve ilgisiz bakışlarıyla kuvvetlenerek, kucaklaşmanın arzudan ziyade bir zorunluluk durumunu yansıtmış gibi düşünülebilir.

Schiele Wally'den acımasızca ayrılışının ardından Edith'le evlendiğinde Wally, savaş zamanı Kızılhaç ordusuna gönüllü hemşire olarak katılmış ve 1917'de kızıl hastalığından ölmüştür. Schiele bu resimde Wally ile aşktan ayrılışına ve ölüme yaklaşmasına yüzleşmiş olduğu düşünülebilir (Selsdon ve diğerleri, 2015, s. 220).

Schiele ve Wally'nin birbirlerini çevreleyen sarılışı, iç içe geçmiş yukarı doğru uzanan bir tepe şeklini andırmıştır. Kadın figürünün duruşuyla kalçasının yukarı doğru uzanan kıvrık biçimi bunu destekler şekildedir. Kadın figürü etekleri üçgen parçalarla kesilmiş kısa bir elbise giymiştir. Tamamı turuncu elbisenin aralarından yansıyan yeşiller ve siyahlarla soğuk denge sağlanmıştır. Erkek figürünün ten rengi üzerinde de kullanılan aynı renkler, dudakları ve yanaklarındaki parlak kırmızıyla kuvvetlenmiştir. Wally'nin Schiele'nin ensesine uzanan sol kolu ilk bakışta abartılı bir deformasyona uğramış gibi görünse de bunun Schiele'nin üzerindeki büyük ceketin koluyla kaplandığı fark edilmektedir.

Eser yıllar boyunca Birbirine Dolanmış Çift, Ölüm ve Adam gibi farklı şekilde isimlendirilmiştir. Bu yaklaşım sanatçının Ortaçağdan beri işlenen “Ölüm ve Genç Kız “ temasından yola çıkmayıp, geleneksel sınırlar içinde bağlı kalmak istemediği görülebilir (İşman, 2008, s. 62).



Şekil 38. Egon Schiele, Kucaklaşma (Aşıklar II), 1917, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 169 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Viyana

1917 yılında tarihlenen *Kucaklaşma (Aşıklar II)* isimli eseri Schiele'nin kendisi ve sevgilisi Wally ile olan son dönem çalışmalarından biridir. Bu ve daha önce *Erkek ve Kadın (Aşıklar I)* (1914), *Kucaklayış* (1907) isimli eserlerinde Wally ile olan aşkı cinsel olarak sahneye koymuştur (Buhmann, 2005).

Schiele, figürleri açık kompozisyon düzeninde çapraz ve tepeden bir görüntüyle betimlemiştir. Çiftleri hem resim alanına hem de birbirlerine sıkışmış bir pozisyonla aralarındaki ilişkinin boyutunu güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Schiele, çalışmayı sarı, kahverengi, beyaz ve ten rengi olarak sınırlandırmıştır. Figürlerin vücut hatları ve üzerinde yattıkları beyaz çarşaf siyah ve mavi kontür çizgileri ile vurgulanmıştır. Bu vurgu beyaz çarşafın küçük geometrik şekildeki kumaş kıvrımlarıyla karmaşık ve hareketli bir zemin oluşturmuştur. Beyaz çarşafın kenarlarındaki zigzag kıvrımları ve iç kısımlardaki silindirik şekiller zemindeki hareketliliği sağlamıştır (egonschielesembrace.com).

Arka planda kullanılan parlak sarılar ve aralarında kullanılan turuncu, siyah kahvelerin titreşimli fırça izleri aşıklar başlığına şekillenen duygusal etkiyi kuvvetlendirmiş gibi düşünülebilir. Figürlerin birbirleriyle karışıp bütünleşen yeşil-siyah saçları geneldeki sıcaklığı nötrleştiren dengeli bir zıtlık sağlamıştır. Erkek figürü sırtı dönük şekilde kollarıyla kadını kavramış ve sıkıca sarmıştır.

Aynı şekilde kadın figürü bu harekete karşılık vererek sevgilisinin sol eliyle ensesinden sağ eliyle boynundan sarılmıştır. Erkek figürünün kollarında, bacaklarında ve sırtındaki abartılı kas çizgileri kucaklaşma hareketinin gücünü arttırmış şekilde

görülmektedir. Bunlar Schiele'nin bütün kadın figürleri üzerinde yarattığı cinsellik göstergelerinin güç sembollerini oluşturmaktadır.

4.1.2.8. Manzaralar

Schiele'nin doğa manzaraları insan portreleriyle çok benzemektedir. Kına rengi izole edilmiş ağaçları, boşluktaki ayçiçekleri tıpkı kopuk, yabancılaşmış portre ya da figür konularını anımsatmaktadır. Schiele, manzaraların ve doğal dünyanın resimlerini yaparken, birkaç denemesinden sonra öykünmeci yanılsamalardan kaçınmıştır. Klimt'in süslemeci yaklaşımını da bıraktıktan sonra bitkileri ve başka nesneleri de insanbiçimci yaklaşımla ele almıştır. Bu özellikle seri halde yaptığı ayçiçeği resimlerinde görülmektedir. Van Gogh'un üzerinde çok durduğu ayçiçeği temasını Schiele'de yakından incelemiştir (Seldson ve diğerleri, 2015, s. 106).

Schiele'nin ayçiçeği motifini seçmesinde Van Gogh birlikte Klimt'in de etkisi olmuştur. Schiele ve Klimt, Van Gogh'un 1906 yılında Miethke'deki ayçiçeği sergisinden kısa bir süre sonra, 1908 yılında Viyana'da Kunstschau Galerisi'nde ayçiçeği serilerini sergilemişlerdir. Klimt'in ve Van Gogh'un ayçiçeklerini orijinal haliyle bilen Schiele, bu temayı işlerken kendi yorumunu katmıştır. Van Gogh'un ayçiçekleri vazo içinde tasvir edilirken, Klimt'in ayçiçekleri boğucu derecede, süslü yoğun bitki örtüsü ile çevrelenmiş olarak tasvir edilmiştir. Bunlara karşılık Schiele'nin diğer eserlerindeki alışkanlıkları gibi, boş bırakılan arka planda uzanan doğal hallerinde ayçiçekleri görülmektedir (www.egon-schiele.com).

Schiele'nin ayçiçekleri sersinin bilinen örneklerinden biri olan 1909 tarihli yaptığı *Ayçiçeği II* isimli resimde bu kendine özgü yaklaşımı daha belirgin görülmektedir. Dar uzun tuvale yaptığı tek bir ayçiçeği tuvalin toplam boyutu kadar yer kaplamaktadır. Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi boş bırakılan arka planın oluşturduğu durgunluk havası ayçiçeğindeki renkleri kullanma biçimine de yansımış ve bütün dikkat ayçiçeğinde toplanmıştır.

Çiçeğin baş kısmı simsiyah boyanan çiçeğin gövdesinde ve yapraklarında kullanılan mat sarılar, çamurlu kahverengilere karışan yeşilin tonları, çiçeğin ne tam tazeliği ne de solmuşluğunu göstermektedir. Renkler genel olarak birbirinin yakın tonlarıyla parça parça sürüşlerle tekrarlanmıştır. Koyu toprak zemin üzerine dokundurulan parlak kırmızı renkteki çiçekler, yuvarlak lekeler şeklinde simgelenerek, Klimt'in süslemeci tarzını anımsatmaktadır.

İki yandan sarkan kocaman yaprakların altından çıkan uzun ince boğumlu saplarının çizim şekli, insan figürlerindeki ince kemikli bedenlerinin hatırlatıcısı olmuştur. İlk başta göze çarpan uzun karanlık gövdenin bu duruşu ruhun yorgunluğunu, çürümesini gösterse de, tek başına kalmışlığın yanında, ayçiçeğine bir o kadar belirgin ve güçlü bir devinim katmıştır. Schiele bu durumu “bitkilerde de hoşlanma ve acı çekme kıpırtıları var” diyerek figürlerindeki melankolik havayı bu eserine taşımasına örnek oluşturmuştur.



Şekil 39. Egon Schiele, Ayçiçeği II, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 150 x 29,8 cm, Viyana Tarih Müzesi, Viyana

Ayçiçeği II, uzunlamasına boyutları, renklendirilişi ve insansı devinimleri ile ‘hazin’ bir görüntü oluşturmaktadır. Şair Georg Trak da *Ayçiçekleri* adlı şiirinde benzer duygular içinde şu şekilde ifade etmiştir:

“Ey altın renkli ayçiçekleri, Ölmeye boyun eğmiş/ Mahcup kızlar gibisiniz /Ne denli sessiz/ Helian’ın yılı sona eriyor / Dağlarda bir serinlik. Ve öpücükler / Sarhoş yüzünü iyice soldurmuş / O altın / Melankoli çiçeklerinin arasında / Ruhlara egemen olan / Sessiz bir karanlık” (Steiner,1997, s. 81).

Sanat kariyeri boyunca Avrupa’da seyahat etme fırsatı bulan Schiele, 1910 yılının yazında arkadaşları Anton Peschka ve Ervin Osense ile birlikte ziyaret ettiği, annesinin doğduğu Krumau kasabasının Viyana’dan daha mükemmel bir sığınak olduğuna karar vermiş ve 1911 tarihinde modeli Wally Neuzil ile kalıcı bir şekilde yerleşmiştir. Krumau, dar sokakları, binalarının geometrisi ve ortaçağ yapıları ile Schiele’nin gözde motiflerinden biri haline gelmiştir. İnsan hayatının izini taşımayan, terk edilmiş, ürkütücü bir kasabanın imajı, Schiele’nin kompozisyonlarına melankolik bir hava vermiştir. Schiele, Krumau kasabası gezisi sırasında babası Adolf Schiele frengi hastalığı ve psikolojik sorunlarından dolayı intihar etmiştir. Bu sebeple Schiele yaşadığı bu travmayla Krumau kasabasından bir dizi ölü, eski kent, şehir olarak adlandırılan manzaralarına dönüşmüştür (Izenberg, 2006, s. 477). Schiele’nin çizdiği kentlerin bu ölü karanlık durumu, bir bakıma kendi bunalımlarının bir karşılığı olarak yansıttığı söylenebilir.

Schiele kentsel manzaralarının çoğunu kompozisyon ve perspektiften yoksun, bazen vitray pencereleri ve gotik minyatürlerle düz bir friz olarak tasarlamıştır. Moldau nehrinin çevresindeki dolambaçlı bir virajın içinde bulunan Krumau, ada benzeri bir yapıya sahiptir. Şehirlerin kübist ve doğrusal geometrisinden esinlenen Schiele, Krumau tasvirlerini genelde iki boyutlu, kısa çizgiler ve hacimsel form yerine fırça sürüşleriyle kuşbakışı bir görünümünden tamamlanmıştır (www.egon-schiele.com).

Schiele'nin kent manzaraları olağandışı perspektifleri ve yukarıdan görünümüleriyle de portreleriyle ortak noktaları bulunmaktadır. Portrelerini yapmak için bir merdivene çıktığı; manzaraları için de bir kulenin üstünde durduğu bilinmektedir. Schiele’nin bu görüşünü ilk fark edenlerden kendisini yakından tanıyan ressam arkadaşı Albert Paris Gütersloh, 1911 yılındaki bir yazısında: “Tepeden bakıp gerçekte olduğundan daha küçük ve sıkışık gördüğü kente ‘ölü’ deyip çıkıyor. Böyle bakarsanız her kent ölü görünür. Bu kuşbakışı merakının gizli anlamı ise farkında olmaksızın açığa vuruluyor. Bir düşünce olarak ele alırsanız, resmin adı, tanımladığı resimle eşdeğerdir” diyerek Schiele’nin esin kaynağının, içeriden gelen bir düş ya da imge olduğunu ifade etmiştir (Steiner, 1997, s. 87).

1911 yılından itibaren, Schiele'nin şehir manzarasına yaklaşımları şekilsel olarak değişmiştir. Bozulma, yalnızlık, umutsuzluk ve yaklaşmakta olan bir felaket atmosferi yer almaya başlamıştır. Kent manzarası eski ve ıssız kasabaları tasvir ederek yaşlılık ve ölümün kötümser bir görüşünü yansıtmış olduğu düşünülebilir. Ölü Şehir'in konusundan çok fazla etkilenen Schiele o kadar büyüldü ki 1910 ve 1912 yılları arasında bu konuda altı serisini yapmıştır. Bunlardan 1911 tarihli *Ölü Kasaba III* isimli çalışmasında ev blokları ileriye doğru çekilmiş gibi görünmektedir.



Şekil 40. Egon Schiele, Ölü Kasaba III, 1911, Ahşap üzerine yağlıboya ve guvaj, 37 x 29 cm,

Leopold Museum, Viyana Bloğun kenarları, yukarıya doğru uzandığı için hafifçe ayrılan iki çizgi oluşturmaktadır. Evler yüksek bir açıdan çizildiği için çatılar uzatılmış ön cepheler kısaltılmış görülmektedir. Bu bakış açısı sol taraftaki cephede pencere sırasındaki değişikliklerle, yataydan hafif bir diyagonal boyuta doğru, özellikle önlerdeki evlerin üç boyutlu etkisini arttırmıştır. Bu, merkezdeki evden öne çıkıntı yapan kulübe gibi ayrıntılarda bile açıkça görülmektedir. Başta karanlık, tonlamalarla daha yoğun değerlere sahip olan alanlarda canlandırılan renkler, üst kısmındaki dar duvarın kenarlarından hafif yansıtılan yeşilimsi-mavi ve sağında karmina-pembenin yanındaki daha geniş grimsi-mavi yama,

zengin bir resimsel tekdüzelik oluşturmuştur. Çatılardan parlamakta olan ışık yansımaları ise harekete geçiyor gibi görünmektedir (moma.org).

Bu ev grupları, içindeki hayali bir ışık kaynağı ile aydınlatılmasıyla, mavimsi siyah nehir tarafından kuşatılmış gibi yalnızlaştırılmıştır. Işık pırıltıları çatılarda gizemli bir şekilde yansırken pencereler boştur. Sağ üst köşedeki çamaşırhane hattı, insan hayatının tek kanıtı gibi konumlanmıştır. Şehir manzarasında Schiele çürümenin melankoliğini yakalayarak evleri garip bir şekilde insana benzetmiştir.

Schiele'nin bu görüşleri başka bir şekilde ele aldığı örnekleri de bir dizi ağaç ya da ağaç topluluğu serilerinde görülmektedir. *Sonbahar Ağaçları* (1911), *Sonbahar Güneş* (1912) ve aynı yıl yaptığı *Meyve Ağacı Fidanı* (1912) isimli resimleri ağaç temasının o dönem çalışmalarında belirleyici bir göstergesi olarak yer almıştır. Sanatçı, yaptığı ağaç resimlerini portrelere benzetmiş ve bunlar genellikle sonbahar ağaçları olup sanatçının tüm melankolik çağrışımlarını taşımıştır. Schiele ağaçları genellikle buzlu bir griliğin içinde renklerini dökmüş, kendinden geçmiş gibi dans eden dalları çevreye yaymıştır. Ağaç, yaşamının bu döneminde yalnızca ölen dünyanın bir yansıması değil, hüznü geçici dünyayı ve sanatçının ruh durumunda göstergesi olmuştur.



Şekil 41. Egon Schiele, Dört Ağaç, 1917, Tuval üzerine yağlıboya; 110 x 141 cm, Avusturya Galerisi, Viyana

Buna karşılık son döneminde yaptığı, 1917 tarihli *Dört Ağaç* adlı resminde soğuk renklerin paletinde bir ölçüde yumuşadığı görülmektedir. Ölü topraklar, renkle parlayan bir manzaraya dönüşmüş ve diğer resimlerindeki şiddetli duygusallık yerini dinginliğe bırakmıştır. Resimde en arka planda küçük tam yuvarlak bir güneş önünde başlayan ufak, kısa sivri tepeli dağ görülmektedir.

Dağlar devamında ön plana doğru dizilirken boyları daha uzamış en ön planda daha düz yapısıyla sonlanmıştır. Orta planda ise resmin başat öğeleri dört ağaç sırayla ve düzgün bir şekilde dizilmiştir. Ön planda koyu çizgiler ve koyu renkler kullanılmıştır. Dağların açıktan başlayarak öne doğru koyuya boyanmış renkleri ve en arkadaki parlak güneşe dikkat çeken bu zıtlık ışıklarla derinlik oluşturmuştur. Dağlar düzensiz ve inişli çıkışlı yapıda siyah ve mavi kontürlerle belirginleşmiş ve güçlendirilmiştir. Dağların bu görüntüsü resme hareketlilik katarken tam ortaya sırayla dizilen ağaçlar durağanlık oluşturarak biçimsel kurguyu dengelemektedir. Güneşin çarpıcı kırmızı-turuncu rengi gökyüzünde alacalı renk tabakası oluştururken, ağaçların yapraklarına yansıyan bu renkler daha koyu tonlarıyla belirgin bir bütünlük oluşturmuştur. Sağ taraftaki iki ve soldaki bir ağaç yapraklarla bezeliyken, yanındaki tek ağaç yapraklarının çoğunu dökmüş şekilde yapılmıştır. Bu yarı çıplak tek ağaç Schiele'nin figürlerindeki biçimsel ve ruhsal yalnızlığı, melankoliyi veya ölümü tekrar hatırlatır niteliktedir. Bu eserdeki parlaklık ile karanlık arasındaki kontrast, Schiele'nin resimlerinde popüler hale gelen ve çoğaltılan bir teknik olmuştur. *Dört Ağaç*, bize toplum dışı mutlu ve sağlıklı olan ağaçları temsil etmektedir. Bu bir bakıma, Schiele'nin başkalarına karşı kendini nasıl gördüğüne dair kişisel bir yansımasını ifade etmiştir.

Schiele 1915 yılından sonra, sonrası simgesel ağırlık ve düşsel derinlikten uzaklaşan kent ve ev resimleri yapmaya başlamıştır. Bunlardan biri 1916 tarihli *Yıkık Değirmen*, eserinde Schiele'nin çevresindeki fiziksel gerçekliği üzerinde derinleştiği görülmektedir. Yine *Krumau'dan Görünüş (1916)* ya da *Varoşta'ki Çamaşır Asılı Ev (1917)* resimlerinde Schiele önceleri yaptığı doğa ve kent resimlerindeki düşsel görüntüleri etkisizleştirme çabası içine girmiştir.

1918 tarihli *Şehrin Sınırları (Karmau Kasabası III)* isimli çalışması sanatçının son dönem manzara çalışmasıdır. Bu kırsal manzara sağ ve sol kenarı kaplayan toprağın ortasından kalan evlerin kuşbakışı görüntüsünden oluşmaktadır. Evler resmin ortasından iç içe geçmiş bir kavisle çizilerek yarım ay biçimini andırmaktadır. Schiele'nin diğer ev grubu çalışmalarında görülmeyen sayıda insan figürleri evlerin kavisli çizgi boyunca dizilmiş ve soldaki ağaç kümelerinin etrafına dağılmıştır. Üstten kesilen çatı ve bacalar aşağı doğru

uzanan ev sıralarının tuvalin köşesinden çıkmasıyla çarpık yerleşim düzenli kendi içinde düz sıra tekrar eden evlerle aynı zamanda denge kurmaktadır.



Şekil 42. Egon Schiele, Şehrin Sınırları (Krumau Kasabası III), 1918, tuval üzerine yağlı boya, 109 x 139 cm, Neue Galerie am Landesmuseum, Austria – Joanneum

Yatay ve dikey paralellikler ile Schiele resimsel söz dizilimindeki unsurları çerçeveleme tekniğinden uzaklaşarak sınır çizgisini sonsuzluğa işaret eden ifadeye dönüştürmüştür. Görünüşte sonsuz, tuvalin sınırlarının ötesine geçmiş ve sonuç olarak sınır kavramını parçalara ayırmıştır. Bu ilişkiler Schiele'nin dil oyunun resimsel göstergesidir (Carmona, 2016, s. 125). Siyah kontürlerle ayrılan üçgen çatılar ve küçük dikdörtgen bacalar birbirlerine yatay ve dikey kuvvet oluşturmuştur. Mor, lila, su yeşili, beyaz ve aynı kırmızı tonların belli aralıklarla lekesele boya sürüşleri farklı elemanlar arasında bütünlük sağlamıştır. Sol tarafta dizilen küçük figürler, bükümlü vücutları, havaya kalkmış kollarıyla dans eder ya da oyun oynar gibi görünürken, sağ yandeki figürlerde hareketli yönleriyle oyunun ya da dansın parçası olmuş gibi görünmektedirler.

4.2. Oskar Kokoschka'nın Yaşamı

1886 yılında Viyana'nın batısındaki Tuna Nehri üzerindeki Pöchlarn köyünde doğan Oskar Kokoschka, babası Gustav Josef Kokoschka'nın (1840-1923) ikinci eşi Maria Romana (1861-1934) ile olan evliliklerinden dünyaya gelmiştir. Gustav Josef, uzun yıllar aileden gelen mesleği kraliyet ailelerinin kuyumcusu olarak çalışmıştır. Annesi Romana ise Avusturya'nın uzak eyaleti olan Styria'da çingene kökenli köylü sınıfından gelmiştir. 1880'lerin mali krizi sonrasında işi bozulan Gustav Josef, ailesi ile birlikte Viyana'ya taşınarak burada saat tamircisi olarak çalışmaya başlamıştır (Andrew, 2018, s. 252-53).

Beş yaşındayken kaybettiği kardeşinin ölümü Kokoschka'nın üzerinde psikolojik bunalım yaratmış ve ölüm kavramı zihnini daima meşgul eden bir olay olmuştur. Babasının az miktardaki maaşından dolayı Kokoschka, ailesini geçimini sağlamak için küçük yaşlarda kız kardeşi ve erkek kardeşlerinin resimlerini satmaya başlamıştır (Turani, 1960, s. 66).

Viyana'ya taşındıktan sonra Kokoschka'nın resme olan ilgisi, buranın avantajlarıyla küçük yaşta sanata yönelmesine yol açmıştır. Kokoschka'nın sanat hayatının başlangıcında onun iyi bir eğitim almasına öncü olan eğitim annesi Romana olmuştur. Bundan sonra okula başladığı dönemde ortaokul yıllarındaki resim öğretmenini Prof. Schober'in dikkatini çekmiş, Schober Kokoschka ile olan anılarından şöyle bahsetmiştir: "Onu uzun zaman önce sadece haftada bir kez düzenlenen çizim saatlerinde fark ettim(...) Bir sanatçı olarak doğduğunu söyledi." Kokoschka onu etkileyen hocası Schober sayesinde Viyanadaki *Avusturya Sanat Endüstrisi Müzesi Sanat Okulu*'na için burs kazandırılmış ve bu sanat okulunda çizim öğretmenini olarak eğitim vermesi istenmiştir. Kokoschka'nın hayatındaki ikinci önemli figür, Uygulamalı Sanatlar Okulunda'ki Profesörlerden biri olan ressam Carl Otto Czeschka (1878-1960) olmuştur. Kokoschka Sanat ve El Sanatları Okulu Genel Müdürlüğü'nün iki yıllık eğitimini tamamlamış böylelikle orta öğretim okullarında serbest çizim öğretmenini ya da teknik okullardan birinde öğretim yeterliliğine sahip olmuştur. 1906 yılında Kokoschka Uygulamalı Sanatlar okulundaki hocası Czeschka'nın sınıfını seçerek çalışmalarını burada sürdürmüştür (Hönig, 2008, s. 22).

Czeschka, Kokoschka'yı kariyerinde bir öğretmen olarak değil, bir sanatçı olarak ilerlemesi için onu cesaretlendiren ilk kişi olmuştur. Kokoschka okulda resim konusunda temel eğitim derslerini almamasına rağmen, 1907'den itibaren parlak renkli, dalgalı çizgileriyle dikkat çeken yağlı boyalar ve litografiler yapmaya başlamıştır (Turani, 1960, s. 66).

Aynı yıllarda Scessionist grubunun lideri Klimt, Kokoschka'yı genç kuşak sanatçıları arasında en büyük yetenek olarak görmüştür ve Kokoschka'nın 1908 tarihinde sekiz

litografını resmettiği *Dreaming Youths* adlı şiir kitabını uluslararası bir sergi için seçmiştir. Ergenlik çağındaki çocukların cinselliği hakkında yazılar ve resimsel betimlemelerinden oluşan bu resimli şiir kitabı o dönem skandala yol açmış olsa da, sanatçının bir sonraki yıl gerçekleşecek olan sergide yer almasını sağlamıştır (theartstory.com).

Sanatçının yaşamındaki üçüncü belirleyici kişi, o zamanın önde gelen Viyanalı mimarı Adolf Loos (1870-1933) olmuştur. 1908 yılında gerçekleşen bir sanat gösterisinde Kokoschka'nın eserleri ilk kez halka açık olarak sergilenmiştir. Kokoschka'dan on altı yaş büyük olan Loos onun için bir baba figüründen öte, arkadaşı, sergilerinin düzenleyicisi, eserlerinin alıcısı ve satışı için arabuluculuk yapan bir tanıtıcısı olmuştur. Ayrıca Kokoschka'yı Viyana'nın önde gelen, sanat entelektüelleri çevresine tanıtmış, Kokoschka bu sayede zamanın sanat akımlarıyla bağlantı kurmuştur (Hönig, 2008, s. 22-23).

1900'lü yılların başında Berlin'e giden sanatçı Der Sturm dergisinin çalışmalarına katılmıştır. Sanatçının derginin ilk yıllarında yayınlanan resimleri ile Alman edebiyatı ve sanat çevrelerindeki şöhreti artmıştır. 1907 tarihli Katil Kadınların Umudu isimli tiyatro oyunun 1910 tarihinde Der Sturm'daki birinci baskısı ile sanatçı, dışavurumcu edebiyatında tanınmış bir temsilcisi olmuştur (Elger, 1991, s. 240).

Tarihi dokusu, güzel görüntüsü ve güçlü bir imparatorluğun merkezi olan Viyana'ya kıyasla genç, dinamik ve öfkeli bir ruha sahip Berlin bu modernist Kokoschka'yı orada yaşayan çağdaşları Emil Nolde (1867-1956), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Max Pechstein (1881-1955) gibi dışavurumcu sanatçılar ile iletişime geçmesini sağlamıştır. Kokoschka gibi bu benzeri ressam, heykeltıraşlar çizginin, biçimin, dengenin temsili tasarımını bozmaya çalışarak sanatın temel amacının duyguların doğrudan ifade edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Buradan yola çıkan Kokoschka, çarpıcı renkleri, vurucu çizgileri ve ağır psikolojik temalarıyla kendi dışavurumcu hareketini açıkça ilan etmiştir (Gerhard, 2012).

Kokoschka'nın çalışmaları daha sonra, Art Nouveau'nun dekoratif çizgiselliğinden, dışavurumculuğa doğru ilerlemiştir. 1908'de ilk çalışmalarından oluşan serginin yarattığı tepkiler ve ardından 1909'da yazdığı iki tiyatro oyununun gösterimi onun İsviçre'ye kaçmasına neden olmuştur. Aynı dergide yayınlanan bir makalede dışavurumcu yönünü, çalışırken resmin içine doğru ortaya çıkan bir duygunun adeta ruhun plastik şekillenışı olarak tanımlamıştır (Dempsey, 2002, s. 71-2).

Adolf Hitler'in 31 Ocak 1933 tarihinde yönetimin başa geçmesinden III. Reich'in çökmesine kadar süren dönem arasında yaklaşık yarım milyon insan Almanya'dan göç etmiştir. Hitler yönetiminin ağır şartlarından dolayı birçok Alman sanatçı farklı ülkelere

dağılmıştır. Sanatçılar da genelde demokratik rejimin olduğu Prag, Londra, Paris gibi kozmopolit kentleri tercih etmişlerdir. Çekoslovak Cumhuriyeti'nin başkenti olan Prag, Alman sanatçıları kendise çekmiştir. Bunlardan Kokoscha ve John Heartfield (1891-1968) gibi Alman sanatçılar 1933-1938 yılları arasında hareketli bir sanat ortamına sahip olan Prag'a yerleşmişlerdir. Göç ettikleri kentlerde örgütlenerek kendi görüşlerini savunan sanatçılar birçok dernek kurmuşlardır. Paris'te kurulan *Alman Sol Görüşlü Sanatçılar Kolektifi* (1935-37), *Özgür Sanatçılar Birliği* (1937-40) bunlara örnektir. Alman sol görüşlü sanatçılar tarafından Prag'da kurulan dernek ise *Oskar Kokoschka Birliği* (1937-38) olmuştur. Besteci Hanns Eisler (1898-1962) ve filozof Ernst Bloch (1885-1977) birliğin faaliyetlerine katılmış, derneğe adını veren Kokoschka ise somut bir destek vermemiş, İkinci Dünya Savaşı bitene dek derneğin plastik sanatlar bölümü başkanlığını yapmıştır (Erden, 2016, s. 279-80).

Kokoschka, resimleri *Der Sturm* dergisinde yer alan ilk dışavurumcu sanatçı olmuştur. Dönemin yazarlarından Karl Kaus (1874-1936), aynı dönemin ressamı Richard Gersti (1883-1908), Schiele ve Kokoschka'yı "dünyanın sonu için deneysel temel" olarak onları, Avusturya sanatının baskıcı temalarının temsilcileri olarak adlandırmıştır. Sanat tarihçisi Uwe M. Schneede (1939-) ise şöyle yazmıştır: "Schiele'nin insan bedenini çekinmeden kasıp germeleri, Kokoschka'nın iç dünyaları eşi bulunmaz bir açıklıkla ortaya seren bir portreler dizisi... Gövdeyle ruh arasındaki ilişkileri yoğun biçimde araştırdıklarını ve Freud'un etkisiyle resim açısından etkin bir beden dili geliştirmeye çalıştıklarını açıkça gösteriyor". Kendine itafen yazdığına göre Kokoschka '*zihinsel dengesi bozulmuş bir portre*' yaratmayı amaçlamıştır; yine o dönemin yazarlarından Albert Ehrenstein (1886-1950) Kokoschka'yı *ruhların teşhircisi* olarak nitelendirmiştir (Wolf, 2005, s. 20-21).

Kokoschka'nın kendine has dışavurumcu tarzı ile yapıtlarında görülen aşırı coşkulu ve onu diğer Viyana'lı çağdaşlarından ayırmıştır. Böylelikle sanatçının özellikle portreleri dışavurumcu sanatın en seçkin örnekleri arasında gösterilmiştir. Portrelerinin sinirli dış çizgi biçimleri, boya katmanlarının kazınmış izleri, kişilerin yüzlerindeki hastalıklı ruh halleriyle birleştiğinde *fin de siecle*'nin (19. yüzyıl sonu) entelektüel havasını yansıtmıştır (Wolf, 2005: 60).

1911 tarihinde *Hagenbund* isimli bir grup ressamın açtığı sergiye katılan Kokoschka'nın bir tablosu dönemin Viyana İmparatorluk varisi Franz Ferdinand tarafından gösterilerek: "Bu adam kemiklerinin birer birer kırılmasını hak ediyor" diyerek protesto edilmiştir (Giroud, 2008, s. 156-57).

Buna bağılı olarak *Hagenbund* sergisinden sonra Kokoschka'nın eserleri basında da yer alan tüm olumsuz ve kısır eleştiriler nedeniyle, 1924'e kadar Viyana'da sergilenmemiştir. Fakat bu arada sanatçı eserlerini 1910'dan 1924'e kadar uluslararası sergilerde değerlendirerek geniş izleyici kitlesine ulaşmıştır. Amerikalı yazar ve sanat eleştirmeni Sheldon W. Cheney (1886-1980) tarafından dönemin en ünlü ressamı Picasso ve Matisse ile kıyaslanan sanatçı, ondan en büyük övgüyü almıştır. Böylelikle Kokoschka uluslararası başarılar elde ederek 1921'de ilk Amerikan müzesi olan The Detroit Sanat Enstitüsü ve bazı müzeler resimlerini satın almıştır. Kokoschka tüm bu başarılarının ardından, 1937'de Münih'teki *Dejenere Sanat* sergisiyle bu nitelsiz ve haksız eleştirilerden uzaklaşmıştır. Artık uluslararası üne kavuşan, sanatçının resimleri, suluboyaları, litografları ve grafikleri neredeyse bütün Alman müzelerinde temsil edilirken, 184 adet eseri de Dejenere Sanat Sergisinde gösterilmek üzere alınmıştır. Ulusal Sosyalist sanat uzmanları ise Kokoschka'yı deforme çalışmalarıyla onu hastalıklı, anlaşılmaz, zihinsel bozulma yaşamış "yozlaşmış sanatçı" olarak tanımlamışlardır (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 7-8).

Kokoschka sanat kariyerini ve özel hayatını büyük ölçüde değiştiren ve etkileyen bir başka dönüm noktasını da bu yıllarda yaşamıştır. 1911 tarihlerinde dönemin en ünlü kadını gösterilen Alma Mahler ile yaşadığı 3 yıllık aşk sanatçıyı farklı noktalara götüren sarsıcı bir deneyim olmuştur.

Dönemin Viyana'sın da *femme fatale* (baştan çıkaran kadın) olarak gösterilen Alma Mahler en ünlü bestecilerden Gustav Mahler (1860-1911) ile evlenmeden önce besteci Alexander Zamlinsky'nin sevgilisi olmuş, ikinci kocası mimar Walter Gropius'tan ayrıldıktan sonra üçüncü kocası ise şair Franz Wefel olmuştur. Ayrıca, rahip Johannes Hollnsteiner, Kokoschka'nın da yol göstericisi sayılan en ünlü ressamı Klum'te sevgilileri arasına katılmıştır. Böylelikle Alma; resim, müzik, edebiyat ve mimarlık alanında uğraş veren sevgilileri ve kocalarıyla yaşadığı bu aşk maceralarından dolayı çağdaşları tarafından *dört sanatın dulu* olarak anılmıştır (Şenyapılı, 2003, s. 29).

Alma'nın Kokoschka'dan önce en tanınan evliliklerinden biri kendinden yirmi yaş büyük olan besteci Gustav Mahler olmuştur. Alman'nın müziğe olan ilgisi ve Gustav'a verdiği ilham birlikte yapılan bestelerle, onu derinden aşık eden ve bağlayan bir sadakata dönüştürmüştür. Fakat 1907 yılında difteriden kaybettiği kızının getirdiği depresyonla Gustav'dan ayrılmıştır. Bu ayrılık döneminde birçok kez Alma ile barışmak isteyen Gustav karşılıksız kaldığı aşkı Alma'yı başka erkeklerle olan ilişkilerini kaldıramamış olduğu sıkıntısı ve gelgitleriyle akıl sağlığını bozarak yaşamını yitirmiştir. Alma, Gustav Mahler'in ölümünden iki yıl sonra tutkulu ve sarsıcı bir aşk yaşadığı Kokoschka ile tanışmıştır. Bu

ilişki ile Alma, Kokoschka'nın hayatında ve resimlerindeki tek kadın figürü merkezi olarak yer edinmiştir. Alma'nın ölen besteci eşi Gustav'dan kalan müzik deneyiminin ve ona olan anılarına bağlılığı, Kokoschka'nın içten içe ölü bir adamı bile kıskanmasına neden olmuştur (Blum, 2016, s. 294-95).

Alma ve Kokoscha'nın 1911-1914 yıllarını kapsayan ilişkileri, Kokoschka'nın yakın arkadaşı ve Alman'nın da üvey babası olan ressam Karl Moll'un yemek davetiyle başlamıştır. Moll'un yemek davetine yakın arkadaşı Loos ile katılan Kokoschka daha o akşam piyanosunu başında müzik çalan Alma'dan çok fazla etkilenecek ertesi gün ona hiç düşünmeden eşi olmayı teklif etmiştir. Kokoscha'nın bu acele ve korkusuz bu evlilik kararı ne var ki Alma'nın resmi olarak üç yıl boyunca kaçtığı fakat aynı zamanda sanatçının hiç yanından ayrılmadığı sancılı, tutkulu bir ressam-model aşkı ilişkisine dönüşmüştür (Giroud, 2008, s. 158-59).

Alma'nın bir süre sonra bu sancılı ve tutukulu ilişkiyi bitirmesi üzerine, Kokoschka, Alma'nın tüm detaylarını en ince ayrıntısına kadar taşıyan ve onunla birebir aynı boyutlarda bir kuklasını yaptırmıştır. Kuklanın yapımı için kukla üreticisine yolladığı birçok çizim ve talimatları içinde cilt kırışıklıklarına kadar ayrıntılara yer vermiştir. Bu aşkını kendi fantastik dünyasına bile sığdırmayan Kokoschka sonunda kuklayı şehirde gezdirmeye çıkarmış ve onu operaya, tiyatroya götürmüştür. Fakat kukladan tatmin olamadığını ve sıkılarak ondan bıktığı bir gün başında şarap şişesi kırmış ve kuklayı çöpe atmıştır (Cruz, 2016, s. 192).

Savaşın başlaması, Viyana'yı herkes için uygun olmayan bir ortam yaratırken Kokoschka için kişisel kişisel, eleştirel ve resmi mücadelelerinden çekilebileceği bir fırsat oluşturmuştur. Böylelikle sanatçı geçmişinden kurtulmak için gönüllü olarak katılmak istediği askerlik görevinden önce yeni tamamladığı *Fırtına* (1914) isimli en değerli eserini bir at karşılığında satarak özel bir süvari alayına katılmıştır. İnsancıl ve barışçıl yönü fazla olan ve doğası gereği savaşta olsa insan öldürmemeye inanan Kokoschka askeri birlik içinde hafif kalan ve tahammül edilemeyen biri olmuştur. Bu şartlar altında Kokoschka bir keşif devriyesi sırasında başından ve akciğerlerinden ağır yaralanarak Ruslar tarafından ele geçirilmiştir. Kendi kuvvetleri tarafından serbest bırakıldıktan sonra bir süre hastanede ölümle mücadele etmiş ve daha sonra iyileşmek için evine geçmiştir. Bir müddet sonra cepheye ikinci kez gönderilen Kokoschka düzelmeyen akciğerleri ve kafasında oluşan travma sebebiyle fiziksel ve nörolojik dengesini kaybettiği için 1917 yılında elverişsiz olduğu askeri görevinden alınarak tedavisi için Stockholm'da bulunan bir beyin uzmanına gönderilmiştir. Yaşadığı bu olaylardan dolayı tüm umudunu yitiren Kokoschka, tedavinin ona iyi gelmeyeceğini düşünmüş ve cepheye tekrar katılarak savaşta kendini yok etmek

istemiştir. Fakat Viyana'ya giderken arkadaşları tarafından Dresden yakınlarındaki Sakson kırsalında bulunan bir sanatçının sağlık evi benzeri bir yer olan Weisser Hirsch'te kalması için ikna edilmiştir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 15).

Dresden 1918'de, yenilginin, açlığın ve kasvetin ağır olduğu bir şehir olmuştur. Alman eyaletlerinde spazmodik olarak gerçekleşen sosyo-siyasi ayaklanmalara karşı entelektüel devrim için bir araya gelmeye çalışan yazarlar ve sanatçılar, pasifizm ve sosyal adalet propagandası yapmışlardır. Böyle bir atmosferde yaşayan Kokoschka için de "*Dresden Dönemi*" başlamıştır. Savaşın bıraktığı tahribattan sık sık hastalanan ve yaşadığı zihinsel travma sanatçının "deli Kokoschka" olarak tanınmasına sebep olmuştur. Bu karmaşık düzene rağmen sürekli üreten sanatçı; resim, illüstrasyon yapmış, durmadan yazmış ve böylelikle 1919 yılında Dresden Sanat Akademisi'nde profesör olmuştur. Kokoschka, Dresden'deki yıllarında sanatsal olarak erken döneminden olgun stiline geçmiştir. Viyana ve Berlin dönemi çalışmaları, yerel güçlerin zorluklarının sebep verdiği başarısızlıklarla geçerken, sanatçı burada savaş arifesinin sağladığı yüksek seviyeden bir sanat ortamına devam etmiştir. Almanya'da artan Dışavurumculuk programına dâhil olan Kokoschka tıpkı Nolde, Brücke ve Blauer Reiter gruplarının ressamı gibi, rengi duygu ifadesinin temel aracı haline getirmiş onların yaptığı gibi insan mücadelesinin şiddetini canlandırmak için yüksek yoğunluklu pigment kullanmış ve ilke olarak, sembolik renk teorisinden etkilenmiştir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 15-16).

Kokoschka Dresden'de bulunduğu dönemde duygusal tarzını, canlı doğa manzaralarında ve coşkulu figür kompozisyonlarında geliştirmiştir. Sanatçı birkaç yıl eğitim verdiği Dresden Sanat Akademisi'den 1924 yılında ayrılarak Yakındoğu ve Avrupa'ya doğru seyahatlere çıkmıştır. Buralarda kendi duygularını da özgürleştirdiği, farklı coğrafyaların genişleyen sınırlarıyla bir dizi şehir ve manzara resimleri çizmiştir. Sanatçının bu resimlerindeki yeni tarzı, parlak renkleri, güçlü çizgileri ve düşüncenin büyülü bilinçaltı ile fark edilmiştir (Born, 2018, s. 34).

Kokoschka, Prag'da bir sanat uzmanının kızı ve onun hayatındaki tek karısı olacak Olda Palkovska ile tanışmıştır. Olda, Kokoschka'dan oldukça küçük olmasına rağmen alışılmadık derecede olgun, cesur, yaratıcı ve pratik özelliklere sahip bir kadındır. Böylelikle Kokoschka'nın Alma'dan göremediği ideal, eksantrik doğasını tamamlamıştır. Almanya'nın Öyle ki savaş zamanı Alma Kokoschka'nın yanında olmayıp, yaralandığında hastanede onu ziyaret etmemişken, Almanya'nın Ekim 1938'de Çekoslovakya'nın bağımsızlığını etmesiyle Olda Kokoschka'yı birlikte İngiltere'ye kaçmalarına ısrar etmiş ve yardımcı olmuştur.

Kokoschka ve Olda 1953 yılından sonra İsviçre'nin Montreux kenti yakınlarındaki Villeneuve köyünde yaşamışlardır (Magil, 2014, s. 2014).

1934 yılındaki Almanya ve Avusturya'daki siyasi gelişmelerden sonra önce ana yurdu Prag'a oradan da Olda ile Londra'ya sığınan sanatçı İngiliz vatandaşlığına geçerek 1953 yılına dek bu ülkede yaşamıştır. 1953 yılında Olda ile yerleştiği Villeneuve köyünde sanat çalışmalarına devam eden Kokoschka'nın bu son dönem resimlerinde üslubu pek değişmese de renkleri daha aydınlanmış ve canlanmıştır. Kokoschka bu resimlerinde ilk yapıtlarındaki aynı gücü ve yoğunluğu yansıtamamış olsa da bu dönemde de çok sayıda portreler ve manzara yapılmayı sürdürmüş, bu arada sarayların ve kiliselerin için resimleyen Barok ressam tarzında alegorik resimler de gerçekleştirmiştir (İnankur, 1997, s. 1033).

Edebi bir bakış açısıyla Kokoschka bu alanda da dışavurumcu dramının öncüsü olarak kabul edilmiştir (Sfenks ve Strohmann, Yann Bush, Orpheus ve Euydice). Hem yazıya ve sahneye hem de tuvaline yansıttığı bu eserlerde sanatçı, güçlü etkilerin ve acıklı dil kullanarak, dans ve pandomimi dâhil etmesiyle geleneksel biçimlerin aşılmasını sağlamıştır (austria-forum.org).

Kokoschka'nın kendinde gurur duyduğu başarısı, II. Dünya Savaşı sonrası Friedrich Welz ile Salzburg'da görme okulu (Die Schule des Sehens) şeklinde bir sanat akademisinin kurarak burada 1952'den 1962'ye kadar yaz dersleri vermesi olmuştur. Yaşamının son zamanlarına kadar sanatında sürekli bir üretim içinde olan Kokoschka, 22 Şubat 1980 yılında doksan dört yaşında ölmüş ve Clarens'teki mezarlığa gömülmüştür. Kokoschka'nın ölümünden sonra Avusturya tarafından, sanatçının görsel sanatlardaki üstün başarısı ve katkıları için bir Oskar Kokoschka Ödülü kurulmuştur (Magil, 2014).

4.2.1. Oskar Kokoschka'nın Eserlerindeki Dışavurumcu Etkilerin Biçimsel ve İçeriksel İncelenmesi

Kokoschka'nın resimleri, kendi özgün stili içinde birçok kategoride incelenebilmektedir. 1907-1912 tarihleri arasında Viyana, Berlin ve İsviçre'de oluşturulan ilk alegorik portreler; 1913-15 yılları arasında sembolik portreler; 1917-24'te tarihlenen Dresden resimleri; 1924-31 yılları seyahatlerine ait manzara resimleri; 1934-38 yıllarında bulunduğu Prag; 1938-47 yılları arası İngiltere çalışmaları ve onu takiben 1947'lere ait İsviçre manzaraları gösterilebilmektedir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.20).

Alman Şair ve eleştirmen Thedor Daubler'a (1876-1934) göre, ruh dünyasının ressamı olan Kokoschka "en gerçek dışavurumcu" idi. Kokoschka'daki ruhsal anlatıma olan

kuvvetli arzusu, biçime ait olan disiplini arka plana itmiştir. Avusturya dışavurumunun temsilcileri arasında yer alan sanatçı çok yönlü kişiliği ile özgün biçimde yorumladığı portrelerindeki kişilerin psikolojik ve ruh durumlarının yapılarını irdelemiştir. Kokoschka, kompozisyonlarında bazen alegorik, alaycı, bazen de trajik konuları ele almış, fovlardan etkilendiği parlak renkleri kullanmıştır (Bükücü, 2012, s. 48-9).

Bununla birlikte Kokoschka'nın sanatı, portrelerde, birçok şehir manzaralarında, mitolojik ve dini-alegorik tablolarında merak uyandırıcı etkilerde, sembol ve işaretler içermektedir. Sanatçının paletinden, resimlerinin dokusundan, boyasından yansıyan bu etkiler içsel olup onun sanatsal kalitesini ortaya koymuştur (Miller, 1986, s. 78).

Sanatçının çalışmalarında Art-Nouveau etkileri ve tuhaf çarpıtmalar, figürlerin psikolojik yapısına eğilme gibi dışavurumcu özellikler ortaya çıkmıştır. 1908-1912 tarihleri arasında tek renk suluboya uygulaması gibi incecik yağlıboya katmanları ve yaş boya üzerine fırça sapıyla uyguladığı sert, titreşimli çizgilerle dikkat çeken bir dizi portre, sanatçıyı üne kavuşturmuştur. Bu portrelerdeki sinirli çizgiler, fiziksel çarpıtmalar, sanatçının benzer portre resimleri ve taşbaskılarında da görülmektedir (Wolf, 2005, s. 60).

4.2.1.1. Otoportreler

Kokoschka'nın ilk otoportresi yirmi bir yaşlarında yaptığı 1909 tarihli *“Bir Savaşçı Olarak Otoportre”* isimli kilden yaptığı büst heykel çalışması olmuştur. Sanatçının Viyana'daki Doğa Tarih Müze'sinde gördüğü Polinezya maskesinden etkilenecek oluşturduğu ve Avusturya'lı heykeltarş Franz Xaver Messerschmidt'in 'karakter kafaları' ile ünlendiği büstlerinden de esinlendiği söylenebilir (Kandel, 2012, s. 135).



Şekil 43. Oskar Kokoschka, Bir Savaşçı Olarak Otoportre. 1909, pişmemiş kil üzerine tempera, 36,5 x 31,5 x 19,5 cm, Museum of Fine Arts Boston

Büstün başı sağa doğru yatmış, bitkin ve endişeli bakışları ve yarım açtığı ağzından görünen dökük ve seyrek dişleri Kokoscha'nın yirmi bir yaşındaki halinden oldukça olgun ve ileri yaşlarını yansıtmıştır. Yüzündeki ve boynundaki tümsekli, oyuklu çukurlar ve kirli grilerin bu görüntüsü; sanatçının ileri görülüşü ile gelecek olan savaşın habercisi gibi ondaki ruhunu yansıtmaya çalıştığı düşünülebilir. Bununla birlikte sanatçının, parmaklarıyla abartarak şekillendirdiği kemiklerini sert bir şekilde ortaya çıkarışı ve hararetle bir çığlığa açtığı ağzı, korkularına karşı savaş açan bilinçli bir düşmanlığın dönüşümünü yansıtmış gibidir. Kokoschka'nın yağlı boyaya geçmeden önce yatığı bu ilk otoportre heykelinde kilin üzerine sürülen renkler onu gerçek bir üç boyutluluk hissinden uzaklaştırmıştır. Buna karşın o yıllardaki genç sanatçının yeteneği ilk denemesi olan bu heykelin detaylarındaki haklı başarısını da göstermektedir.

Kokoschka bu büste fırınlanmamış kil ile çalışırken malzemeyi son derece gerçekçi kullanmaya çalışarak yüzdeki buruşmuş sarkmış deri görüntüsünü vermiştir. Öyle ki kile bazı yerlerde parmaklarıyla verdiği katlı şekiller bazı yerlerdeki ince kullanımı yüzdeki kanın akışını hissettirmek için kullandığı fiziksel yöntemler olmuştur. Büstün büyük çığ mavisi gözleri, gözlerinin etrafında, alnında ve dudaklarındaki parlak turuncu ve kırmızılar, saçının küf rengi sarısı ve büstün çeşitli yerlerindeki mavi-yeşil yansımalar, sanatçının duygularını aşırı uçlarda ilettiği dışavurumcu ifadesi olmuştur. Kokoschka renk ve dokunun

bu gerçekçi ifadelerini kullanarak, sanatının vurgusunu resimsel saf ifadeye kaydırmıştır (Kandel, 2012, s. 135).



Şekil 44. Oskar Kokoschka, Gezgin Şövalye, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 89 x180 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

1915 tarihli *Gezgin Şövalye* isimli çalışma, Kokoschka'nın savaş dönüşü çöküşünü tasvir ettiği alegorik bir özportresini yansıtmıştır. Kokoschka'nın kendini düşmüş bir şövalye olarak ellerini çaresizce uzatmış, arkasında fırtınalı bir deniz ve kayalıklardan oluşan bir kara parçasının üzerinde betimlemiştir. Sanatçı, dalgalı fırça sürüşleriyle oluşturulan rüzgârlı ve siyah gökyüzünün altında adeta uçuyor ya da sürükleniyor gibi görülmektedir (Hughes ve Blom, 2014, s. 167).

Kokoschka, *Gezgin Şövalye*'yi 1915 Mart'ında gönüllü gittiği askerlikten ayrılmadan önce ya da Viyana'ya döndükten hemen sonra bitirmiştir. Çalışmanın bitiriliş tarihiyle ilgili bu belirsizlik, Kokoschka'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası deneyimleriyle ilişkili olup olmayacağı sorusunu açıklamaktadır. Bununla ilgili başka bir gösterge Kokoschka, 27 Aralık 1915 tarihinde Der Sturm'un yayıncısı Herwarth Walden'e çalışmadan bahsederken esere, "Büyülü Bir Manzaradaki Şövalye" adını verdiğini yazmıştır. Kokoschka bu tanımında kendisini alegorik figürlerle bir büyü içinde esir gibi görmektedir. Öyle ki sanatçının portresi, içsel yaşamının kaderini sunan sanatının büyü etkisine bağlı bir alegori haline gelmiştir (Canning, Barndt ve McGuire, 2010, s. 49-50).

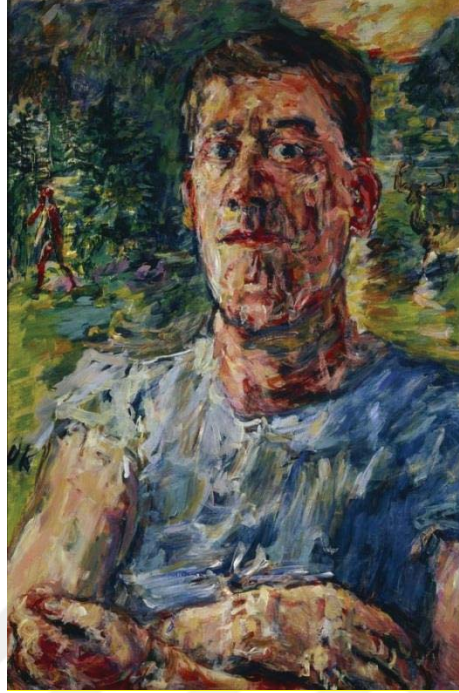
Resim geniş ölçülerde yakın plan, yatay yönde konumlanmış figürler ve manzaradan oluşmaktadır. Ön planda uzanan figür Kokoschka'nın kendi portresini yansıtmaktadır. Arka uzak planda görülen figürler alegorik olarak yarı gerçekçi bir betimlemeyle resmedilmiştir.

Resmin arka planında derin bir perspektif kullanılarak çorak ve ıssız görünümlü geniş bir manzara görüntüsü oluşturulmuştur. Resimde genel olarak mavi, kahve, gri ve yeşilin koyu tonları kullanılarak kasvetli ve dramatik bir hava oluşmuştur.

Resimin merkezinde duran Kokoschka kayalıklar üzerinde zırhla kaplı, gri bir şövalye kıyafeti içinde, sağ tarafına yatmış şekilde uzanmaktadır. Bu şekilde sanatçı, sol elini aşağı doğru açarken, sağ elini yukarı doğru kaldırarak kendini yaralı ve teslim olmuş bir asker ya da Tanrıya yalvaran bir ifade içinde temsil etmiştir (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 23).

Kokoschka'nın üzerindeki karanlık gökyüzünde asılı duran kanatlı figürde, diğer dönem çalışmalarında yaptığı gibi kendini resmetmiş ve ölüm meleği olarak tanımlamıştır. Bu ölüm meleği 1914' te ayrıldığı sevgilisi Alma'nın ona hamileyken doğurmadığı çocuğunu da temsil edebilmektedir. Yaralı bir Mesih'e benzetilen şövalye: "Tanrım, Tanrım, neden beni terk ettin? ("Eloi, Eloi, lama sabachthani"), sorusu sol kolunun üzerinde yazılı olan "ES" harfleriyle, çarpıcı bir kırılmalı ifade içinde Tanrıya yükselen yakarışı olabilir. Sağ kenarda, dizlerini bükerek kıvrılıp yatmış sfenks görünümlü kadın Alma Mahler'in portresini yansıtmaktadır. Manzaranın orta planında konumlanan Alma, yeşillik alanda, siyah ve beyaz kıvrımların arasında elini başına yaslayarak düşünceli ve melankolik bir ifade poz vermiştir. Kokoschka, bu temsili betimlemeleri otobiyografisinde: "toplumu maskeleyen benim ticaretim değil" diyerek, "içsel yaşamını bireyin portresinde aramak" olduğunu ifade etmiştir. Böylelikle ressam, portresinde, kendi "iç yaşamını", üretim süresindeki ilişkilerini ve deneyimlerini alegorik figürasyonlar grubunda gösterdiği görülmüştür (Canning ve diğerleri, 2010, s. 49).

Kokoschka 1937 yılında Münih'te düzenlenen Dejenere Sanat sergisine katıldığında 184 eserine el koyulmuştur. Bu eserleri onun uluslararası alanda ve hemen hemen bütün Almanya müzelerinde sergilenmiş olsa da Nazi taraftarı sanat eleştirmenleri Kokoschka'nın eserlerini anlaşılmaz, hastalıklı bularak onu "yozlaşmış sanatçı" ilan etmişlerdir (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 8).



Şekil 45. Oskar Kokoschka, Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 85 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh

Kokoschka kendisinin ve sanatının tüm bu nitelendirmelerini takiben 1937 tarihli *Dejenere Sanatçı Portresi* isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Kokoschka, Dejenere Sanat Sergisine dâhil edilen üçü portre sekiz eserinden biri olan bu çalışmada kollarını çaprazlanmış şekilde koyarak Nazi iktidarına muhalif bir duruş sergilemiştir. Sol arka planda çam ağaçlarının arkasında kalan küçük kahverengi boyalı ev sanatçının eşi Olga'nın dedesine aittir. Kokoschka'nın sağ tarafında doğanın renklerine karışmış küçük bir geyik ve sol tarafta aynı doğrultuda koşan kırmızı boyanmış insan figürü görülmektedir.

Kokoschka portresini, Naziler tarafından bastırılmış sanatının dejenere sanatçı ifadesini taşıyan bir görüntü içinde betimlemiştir. Yakın plan düzeninde konumlanan portre sanatçının bütün kaygı ve öfkesini detaylı bir şekilde yüzündeki kıvrımlarına çok sayıda renk tonu katmıştır. Sanatçının duygularını yansıtan bu temsili renkler yüzünün sol yarısında çarpıcı kırmızılar ve pembelerin; sağ yarısında sarı ve beyazın aydınlattığı çizgisel fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Portreye düzensiz bir spontanlıkla sürülen kırmızılar, arka plana hakim olan yeşil tonlarıyla kontrast oluşturmuştur. Sanatçı Nazi iktidarına olan katı ve eleştirici tutumunu göstermek için en yakın planda tuttuğu ellerini abartarak impasto tekniğiyle vurgulamıştır. Kokoschka'nın abarttığı formlar ve çarpıttığı renkler bu tabloyu

derin duygularını iletteği dışavurumcu otoportrenin en önemli örneği yapmıştır (“The Art Book”, 1994, s. 8).

4.2.1.2. Portreler

Kokoschka’nın dışavurumcu tarzdaki portreleri bazı özellikleriyle eşsiz birer örnek oluştururken, çağdaşı birçok sanatçıdan daha fazla porte üretmesi onun uzun bir süre “portre ressamı” olarak tanınmasını sağlamıştır. Brücke ressamları portreyi, tamamlayıcı renk kontrastlarına deneysel yaklaşımla ele aldıklarından dolayı, Kokoschka, bu deneysel tekniği portrelerdeki kişilerin psikolojik derinliğine inerek içsel durumlarını açığa çıkarmıştır. Kokoschka portrelerini yaparken figürleri genellikle yarım boy olarak çizmiştir. Böylece, yüzün ifadelerine ek olarak eller, şekilleri ve duruşlarıyla dikkat çeken başka bir nokta olmuştur. Modellerin şiddet ve gerginlik içeren jest ve mimikleri onların donuk pozlarını hareketlendiren tek duygu ifadesi olmuştur. Kokoschka portrelerinde, harmonik uyumdan uzak, güçlü kontrastlar kullanmadan, boyayı ince bir fırçayla ya da elleriyle yedirerek alışılmadık bir tarz kullanmıştır (Elger, 1991, s. 238).

Kokoschka’nın kuzeni olan 1906 tarihlenen Anna Doner portresi sanatçının en erken portresi sayılmaktadır. Daha da geriye gidilirse, resmin arka yüzünde yer alan “Yaz 00” (Sonner 00) olarak imzalaması eserin 1900 yılına ait bir çalışma olduğunu netleştirmiştir. Sanatçı tarafından 1906’dan 1914 tarihine kadar 14 kez sergilenerek kullanılan portre bu tarihten sonra bir daha kullanılmamıştır. Kokoschka bu modelinde kullanmaya başladığı duygusal ifadeyi ve renk tekniğini diğer resimlerinde de kullanarak çoğaltmaya başlamıştır (Hönig-Löwitzer, 2008, s. 14).



Şekil 46. Oskar Kokoschka, Anna Donner, karton üzerine yağlı boya, 67 x 37 cm, Museum Wien



Şekil 47. Oskar Kokoschka, Anna Donner (arka kısım), karton üzerine yağlıboya, 67 x 37 cm, Museum Wien

Figür yakın plan açık kompozisyon düzeninde ağırlıklı olarak resmin sol yarısına yaslanmıştır. Sağ tarafta ise ufak bir pencereden gösterilen uzak bir manzara resmi gösterilmiştir. Figürün hemen arkası kaplayan renkli kareli perde portreyi vurgulayan başka bir alan oluşturmuştur. Kokoschka'nın yarım boy portrelerinde elleri işleyiş biçimi bu modelde de dikkat çekmiştir. Büyük ölçülerde, kaba formlarda çizilen eller çok detaylandırılmadan kalın fırça sürüşleriyle biçim almıştır.

Modelin köşegen duruş açısı Kokoschka'nın aynı yıllarda yaptığı *Kız Portresi* (1906), *Bohuslav Kokoschka* (1910) ve *Barbara Siegel von Siegwille* (1906) portrelerinde de görülmektedir (Hönig- Löwitzer, 2008, s. 44).

Anna parlak beyaz çerçeveli camdan görünen manzaranın önünde otururken bir eliyle tuttuğu küçük bir heykele bakmaktadır. Pencereden modelin kullanılan ten rengi ve pembelerin üzerine yansıyan gün ışığı portresinde canlı ve taze bir görüntü oluşturmuştur. Modelin üzerindeki bluz sürülen uzun ve kısa fırça darbeleri farklı renklerle kaynaşp, beden yapısını bozmayan yumuşak bir etki yansıtmıştır. Resimdeki kırmızının en çarpıcı tonu perdenin desenlerinden başlayıp, başının kontur çizgisinde ve yüzün sol tarafına doğru hafifleyerek devam etmiştir. Eserin arkasında da bulunan Anna Donner portresi ise izleyiciye gülerek bakan mutlu bir yüz ifadesi içinde görülmektedir.

Bu bitmemiş yarım portre Anna'nın sadece saçlarında ve yüz detaylarında ağırlıklı beyaz renklerle tamamlanırken boyundan aşağısı sadece kontur çizgileri ile bırakılmıştır. Portrenin yanına sürülen renkli fırça izleri çalışmaya hızlıca yapılmış deneysel bir etüt çalışması izlenimi vermiştir. Figürün iki farklı duygu durumunun tek bir resim malzemesi üzerinden gösterilmesi dışavurumculuğun yönünü genişletmiştir.

Kokoschka'nın yakın çevresinden yaptığı ilk portresi aktör arkadaşı Ernest Reinhold olmuştur. İlk başta arkadaşının ismiyle başladığı 1909 tarihli bu çalışmanın asıl ismini *The Trans Player* olarak değiştirmiştir. Sanatçı bu anlamda amacını “kendi resimsel dilimde canlının ayrıştırmasını yeniden yaratmaktı” şeklinde ifade etmiştir.



Şekil 48. Oskar Kokoschka, The Trans Player(Ernst Reinhold), 1909, tuval üzerine yağlı boya, 81 x 65 cm, Royal Museums Of Fine Arts of Belgium,

Resmin merkezine, yakın plan açık kompozisyon düzeninde yerleştirilen figür, çarpıcı kırmızı saçları ve parlak mavi gözleriyle oldukça keskin bir ifadeyle görüntü yansıtmıştır. Kokoschka, yumuşak renklerle boş ve soyut bir arka plan kullanarak sadece Klimt'in süslemeciliğine tepki göstermemiş, aynı zamanda yakın plana aldığı öznenin içyapısına odaklanmayı amaçlamıştır. Sanat tarihçisi Rosa Brerland, bu arka planla birlikte

resmin kaba dokusu ve ruhani ışığın, resmin oluşumunda ‘sanatsal yaratım süreci’ için görsel bir metafor işlevi gördüğünü yazmıştır (Kandel, 2012, s. 143).

Kokoschka’nın diğer siyah portre dönemlerinin tersine bu çalışmasında oldukça renkli ve kısa fırça darbeleriyle neredeyse empresyonist bir tarz yansıtmıştır. Figür, açık griler, maviler ve pembelerden oluşan parlak bir arka planla birlikte başını çevreleyen açık mavi çepere karşı sarı- pembe bir yüz ve eller ile koyu renk bir takım elbise içinde betimlenmiştir. Figürün geniş ve açık alnı, uzun dalgalı saçları, hafif tombul boyunu ve uzun geniş göz biçimiyle karakteristik bir yapısı sergilemiştir. Reinhold’un bu uzun yarı kapalı mavi gözleri ve etrafındaki hafif kırmızı renkler yalvaran ve hassas bir ifade yansıtırken, oldukça büyük ve gergin açılmış sol eli figüre güç katan bir hareket olmuştur. Figürün koyu kahve, lacivert ve siyah kalın kontörlerle boyanan ceketi, içinden çıkan beyaz gömlekle ile güçlü bir kontrast oluştururken açık mavi kravatı gözlerinin mavisiyle bütünlük sağlamıştır. Sağ tarafına doğru uzanan sol elinin parmaklarını açış şekliyle, sanki belli belirsiz bir müzik aletinin tellerine akor vuruyor gibi görünmektedir. Fakat bununla birlikte figürün yok gibi duran küçük parmağı, tamamen deforme edilmiş sağ eli ve çarpıtılmış omzu sadece dört parmağı ile müzik yapabilmeyi güçleştirecek garip ve şaşırtıcı bir sonuç vermiştir (Selz, 1974, s. 166).

Bu anlamda çalışma Klimt’in *Öpücük* (1907-08), *Adele Bloch-Bauer'daki* (1907) sembolize anlamlarını hatırlatmış olsa da Kokoschka daha da ileri gitmiş; Reinhold'un sol elindeki dört parmağı, belki de Reinhold'un kişiliğindeki eksiklik duygusunu sembolize ettiğini düşündürebilir. Kokoschka daha sonra bu tablo hakkındaki bir yazısında şöyle belirtmiştir:

“Özellikle benim için önemli bir resim olan Reinhold'un portresi, şimdiye dek gözden kaçırılmış bir ayrıntı içeriyor. Yandan göğsüne koyduğu dört parmağı aceleyle boyadım. Beşinciye boyamayı unuttum mu? Bunu ne olursa olsun kaçırmam. Benim için, modelimin ruhuna ışık tutmak, beş parmak, iki kulak, bir burun gibi detayları sıralamaktan daha önemliydi”.

Kokoschka gibi dikkatli bir sanatçı bu konuda arkadaşının parmağını nasıl ayrı bırakabileceğini de net yansıtmamıştır. Sanatçının *The Trance Player* ile başlayan büyük portreler dönemini takiben bunun Freudyen anlamında bilinçdışı kaymayla ihmal edildiği söylenebilir (Kandel, 2012, s. 143-44).



Şekil 49. Oskar Kokoschka, Ludwig Ritter von Janikowski'nin Portresi, 1909, tuval üzerine yağlı boya, 60 x 55 cm. Özel Koleksiyon

Kokoschka'nın patronu Loos'un önerisiyle yaptığı bir portre örneği 1909 tarihli *Ludwig Ritter von Janikowski'nin Portresi* isimli eseri olmuştur. Portresinin tamamlanmasından kısa bir süre sonra psikoza giren Janikowski'nin bu durumu Kokoschka tarafından bir öngörüyle tasvir edilmiştir. Kokoscha, bu zihinsel durumu yansıtırken Janikowski'nin kafasına odaklanmış, hareket halindeymiş gibi canlandırmıştır. Figürün yüzündeki ve arka plandaki parlak ve neredeyse gerçeküstü renk lekeleri psikolojik bozukluğun resimsel tasvirini yansıtmış gibidir. Janikowski'nin gözleri asimetrik ve dik bir şekilde karşı yöne odaklanarak bakmaktadır.

Figürün boynu arka planla aynı renk olan boğazlı kazağı ve ceketinin içinde kaybolarak arka planla birleşmiştir. Kokoschka, Janikowski'nin deliliğin sınırında olduğunu yansıtmak için, yüzünde, gözlerinde, bıyıklarında ve kulaklarında kullandığı parlak kırmızıları kalın dalgalar şeklinde uygularken; arka planda fırçanın tahta ucuyla daha ince ve derin çizgilerle elektiriksel bir atmosfer oluşturmuştur. Bu insan beynindeki birbirine karışan sinirlerin ve damarların biçimsel yapısını anımsatırken, Janikowski'nin buna bağlı nörolojik anlamdaki bozukluğunu veya deliliğin sınırlarındaki durumunu yansıtmıştır.

Sanat eleştirmeni Hilton Kramer, Kokoschka'nın erken dönem portrelerindeki bu özelliklerden şu şekilde bahsetmiştir:

“Kokoschka'nın erken portre portrelerinde kusursuzlaştırdığı stile bazen ‘sinir boyama’ ya da ‘ruh boyama’ denir. Bu resimlerde gerçekçi tasvirlerin beklenmemesi gerektiğine dair ciddi bir uyarı verir. , bir empati derinliği ve bir araya gelip ruhun kendi iç çekirdeğine nüfuz etmiş gibi görünme etkisine sahip olan halkın maskeleri tarafından aldatılmama kararlılığı... Ve sanatçı 1913'te Otoportre'sini (Elleri Çenesinde) çizmeye geldiğinde, kendisini bu radikal samimiyetten ayrı tutmadı (Kandel, 2012, s. 147-48)”.

Kokoschka çalışmasının konusunu seçerken, Janikowski'nin Viyana'da Fransız Hastalığı olarak adlandırılan tedavi edilemez bir sıkıntıdan mağdur olduğunu iddia ederek şöyle devam etmiştir: *"Loos, hastalığın, kısa sürede yapması beklenen, beynine sıçramadan önce önce portresini çizmemi istedi ve çok geçmeden öldü"*. Kokoschka'nın Steinhof akıl hastanesinde yapılan çalışmadaki dokusal çizgiler, resimde hareket hissi ve duygusal gerginlik yaratmıştır. Arka planda ve portrede tekrarlanan bu desenler, zaman içinde kuşatılan modelin bir anını yakaladığı hissini yaratmıştır. Bununla birlikte, bir fotoğrafın aksine, resim plastik formda görülmeyen bir şeyi ifade ederken, düşünce biçiminde belirsiz, zihinsel ıstırap ve kafa karışıklığını yansıtmıştır. Böylelikle Kokoschka amaçlı olarak karanlık arka planın önündeki melankolik Janikowski'yi, kâbusundan çıkardığı bir hayalete benzetmiştir. Kokoschka, maddi olmayan, manevi âlemleri betimlemek için ressamca bir yol arayışını tanımladı: *"Yüzyıllar boyunca sanatçılar, iç ışığın giderek solması sorununa bir çözüm bulmaya çalıştılar; örneğin; Altdorfer ve Caravaggio ile farklı şekillerde, El Greco'nun teneke folyo renginde, iki kat aydınlatma, mum alevleri ve ay ışığı gibi."* (Berland, 2007, s. 6-7)

Kokoschka'nın sanat kariyerinde onun ilk ve en önemli tanıtıcısı olan 1909 tarihli *Adolf Loos'un Portresi* isimli çalışması sanatçının erken dönem portre çalışmalarında yerini almıştır. Loos, Kokoschka'nın, *"Gençliğimde aldığım manevi rehberlik için Loos'a minnettarım..."* dediği, ona sanat çevresinde yön veren, önünü açan ve en önemlisi portre ressamı olarak ün yapmasını sağlayan kişi olmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s. 10).



Şekil 50. Oskar Kokoschka, Adolf Loos'un Portresi, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 74 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin, Almanya

Figür açık kompozisyon düzeninde hafif sola doğru çaprazlanarak resmin merkezine yerleştirilmiştir. Modelin kafasından itibaren aşağı doğru genişleyen omuzları ve iki yana açtığı dirseklerinden önünde birleştirdiği elleri üst gövdeyi kapalı forma dönüştüren bir eşkenar dörtgen görüntüsü vermiştir. Portrenin önemli belirleyicilerinden olan yüz ve eller Kokoschka'nın tekniğinde psikolojik anlam taşımaktadır. Figürün üzüntülü ve yorgun ifadesi göz çevresindeki geniş koyu renk halkalar ile vurgulanırken, alnındaki ve elmacık kemiklerindeki beyazlıklar karakteristik kemikli yüz hatlarını ortaya çıkarmıştır. Loos'un dağınık saçlarına ve bıyıklarındaki ince beyaz çizikler ve alnındaki ince kırışıklıklar portrenin fizyonomik detaylarını oluşturmuştur. Loos'un orantısız büyüklükte birbirine kenetlenmiş kemikli parmakları otoriter bir kişilik yapısı yansıtmıştır. Ellerin güç ve güven temsili bu biçimsel boyutu ve duruşu Loos'un zayıf biçimli ve kırılgan ifadesiyle duygusal zıtlığın dışavurumcu etkisini ön plana çıkarmıştır. Sol planda elektrik etkisi veren mavi-mor dalgali fırça izleri ve sağ tarafta ise vücudun kıvrımlarını takip eden yuvarlak formda bulutlu şekiller görülmektedir. Renk bu alanlarda ince ve hassas bir şekilde uygulanarak ışıklı ve aynı zamanda parmakla dağıtılmış gibi bulanık bir etki vermiştir (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 54).

Kokoschka, arka planda ve ön planda ve Loos'un giysisinin kumaşında diyagonal renk çizgileriyle güçlü bir hareket hissi yaratmıştır. Sol arka planda, dalgali mavi-mor rengin aynı

zamanda ceketinde ve gömlek yakasındaki dolaşımı Loos'un mekânla algısal boyutta psişik bir güç içinde olabileceğini düşündürmüştür (Berland, 2007, s. 5).

Kokoschka'nın çalışmalarında biçim, form ve çeşitli duruşlarda vurguladığı ellerin kadın figürlerinde gösterilişi erkeklerden farklı olmuştur. Dişi formlardaki eller, bazı portrelerinde dar biçimli, narin ve kırılgan bir yapıya sokulmuştur. 1909 tarihli "*Marta Hirsch'in Portresi*" isimli kadın portresi eseri bu çeşit el çalışmasının bir örneği olmuştur (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 4).



Şekil 51. Oskar Kokoschka, Martha Hirsch (Rüya Kadın), 1909, tuval üzerine yağlıboya, 70x 88 cm, Neuegalerie, Serge Sabarsky Collection, New York

Resimdeki model yakın plan açık kompozisyon düzeninde 'yarım boy figür' alınarak sağa doğru çapraz bir duruşla resmedilmiştir. Modelin son derece zayıf ince uzun yüz ve beden yapısı, küçük ince uzun elleriyle orantılı bir görüntü yansıtmıştır. Modelin ince küçük yüzüne göre abartılı saçları ve büyük deforme olmuş göz şekli dikkat çekici noktaları oluşturmuştur. Modelin sol elinin son iki parmağı gergin ve düz açılırken diğer parmakları

içe doğru kıvrık bir şekilde çizilmiştir. Kokoschka'nın bu biçimdeki çizimi, çağdaşı Schiele'nin figürleriyle özdeşleşen parmak şekillerini hatırlatmaktadır.

Marta'nın başının arkasından sol omzuna inen büyük siyah leke giderek açılan mavi, yeşil renklerle, figürün düşüncelerinde kaybolduğu, gizemli bir atmosfer yaratmıştır. Marta bu siyah gölgenin önünde dik ve donuk bakışlarıyla gerçek zamandan izole olmuş gibi görülmektedir. Bununla birlikte Marta'nın yüzünü aydınlatan sarı ve turuncunun ışıklık tonları ön arka plan ilişkisinde, ileri geri hareketi sağlayan bir vurgu oluşturmuştur. Kokoschka Marta'nın bu gizemli görüntüsüyle birlikte kimliği, ailesi, sosyal statüsü ya da kendisiyle alakalı herhangi bir ipucu yansıtmamıştır. Bu algısal karışıklığı Kokoschka kendi yazında şöyle açıklamıştır: *Ben görüntünün kendisi geçtiğinde geride bıraktığı izlenim olan zihinsel izlenimi yakalayabilmeye bağlıyım. Bir yüzde, gözün parlamasını, içsel bir hareketi açığa çıkaran ufak ifade değişimini arıyorum.* Sanatçı burada gerçek görüntünün ve hareketin yakalanmasından sonra zihinde kalan izlerin resim üzerinde anlaşılmayan bilinçli bir soyutlanmayı anlatmıştır (Berland, 2007, s. 6).

Dünya savaşıyla patlayan şiddetli duyguları resimlerinde tutkulu ve dinamik kompozisyonlara dönüştüren Kokoschka çalışmalarını yüzey yerine ruhun resmi olarak adlandırmıştır. 1909 tarihli *Hans Tietze ve Erica Tietze-Conrat* isimli çalışması bu anlamada sunulmuş ilk dönem portrelerinden biridir. Viyanalı genç çiftin entelektüel özel ilişkilerini anlatan çalışma ayanı zamanda bir evlilik portresi olarak sunulmuştur. Eser ikinci dünya savaşı sırasında Naziler tarafından düzenlenen Dejenere Sanat sergisinde Kokoschak'nın sergi için bırakılan sekiz çalışmasından biri olmaktadır (Clark, 2015, s. 4).



Şekil 52. Oskar Kokoschka, Hans and Erica Tietze-Conrat, 1909, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 136 cm, The Museum of Modern Art, New York

Resmin merkezine ortalanmış çift birbirine dönük, yarım boy şeklinde resmedilmiştir. Resmin sağ kısmında duran Erica'nın, eşi Hans'a doğru uzattığı sol eli ve Hans'ın tutmaya uzanan sol eliyle evlenme anını temsil eden bir görüntü yansıtmaktadır. Bunun yanında sağ profilden gösterilen Hans, eşi Erica'ya eğildiği istekli yaklaşımına karşı, başka bir yöne bakan Erica soğuk ve uzak bir tutum yansıtmıştır. Vücutlarının yakın mesafesine rağmen çift, aralarındaki bu duygusal uyumsuzlukla birbirlerinden izole olmuşlardır (Elger, 1991, s. 240).

Arka sarı, turuncu ve kırmızı yoğunluktaki renkleri rastgele sürülen geniş fırça darbeleriyle sanatçının bilinçaltındaki savaşın kaosunu yansıttığı düşünürebilir. Bu sıcak renklerin arasından çıkan griler sol üst köşede bir güneş şeklini andırırken, Erica'nın hemen sağ tarafında siyah bir lekenin içinde beliren manzaraya benzer bir görüntü göze çarpmaktadır. Bu etkiler yine savaş zamanının Viyana'sında sanki ateşin ortasında kalmış bir yangın yerinin yıkımını anlatmaktadır.

Erica'nın başının sağ üst tarafından görünen çizgisel gökkuşağı şekli, sol üst kısımdaki güneş, yağmur, ışık ve su yansımaları gibi görüntüler Kokoschka tarafından evlilikle bağdaştırılan sembolik şekiller olabilmektedir. Bu mesaj içerikli arka plana ve kaosa karşı kayıtsız çift, aralarındaki duygusal boşluğu ve yıkımı dramatize etmektedir (Danto, 1987, s. 157).

1910 tarihli "*Herwarth Walden'in Portresi*" isimli resim, Kokoschka'nın erken dönem portre çalışmalarından biridir. Kokoschka, Walden ile patronu Loos'un isteği üzerine 1910 yılında gittiği Berlin'de tanışmıştır.



Şekil 53. Oskar Kokoschka, Herwarth Walden Portresi, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 69x 101 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Germany-Stuttgart

Bir sanat galerisi ve Der Sturm dergisinin sahibi olan Walden, Kokoschka'nın hayatındaki en önemli tanıtıcısı ve destekçilerinden olmuştur. Kokoschka tarafından tam sol yarından çizilen Walden, dörtte üçlük bir oranda gösterilen vücudu ve sağ gözlük camıyla bu tip profilden çizilen az sayıdaki portrelerden biri olmuştur. Walden belin biraz aşağısına kadar alınan ölçüsüyle sol profilden poz vermektedir. Sağ arka planda ızgarayı ya da bir tren rayını anımsatan geometrik şekil ve sol kısımdaki beyaz bulanık leke resimde iki taraflı hareket etkisi yaratmıştır. Aynı şekilde Walden'in sırtından inen siyah zigzag şeklindeki siyah ve üzerindeki turuncu renk uzun kontür, figürü sola doğru hareket ettiren bir itici güç etkisi vermiştir (Hönig-Lowitze, 2008, s. 62).

Siyah, koyu gri ve soğuk yeşilin hâkim olduğu karanlık arka plana karşı Walden'in ten rengi, saç rengi ve kıyafetinde güçlü ve parlak bir biçimde sıcak ve açık tonlar kullanılmıştır. Portrede kullanılan beyaz ve ten rengi alt tonun üzerine sürülen açık pembe, dudagında, kulaklarında ve burnunun üzerindeki parlak kırmızıyla şiddetlenmiştir. Bu etkiler Kokoschka'nın dikkat çektiği ellerinin parmak ayırım çizgilerinde de kullanılmıştır. Böylece yüzdeki şiddetli gerilim ellerinin duruşuyla ve rengiyle de ilişkilendirilmiştir. Figürün sarı

saçlarındaki gri ve soğuk yeşiller ve üzerindeki siyah noktasal fırça darbeleri portrede başka hareket noktası oluşturmuştur. Figürün yüzünde yer yer kullanılan kıvrık ince siyah çizgiler ceketinde düzleşerek daha sık ve paralel çizikler şeklinde sert bir etkiye devam etmiştir.

Walden'in portresinde görülen bu etkiler nevrotik ve patolojik özellikler göstermektedir. Figürün yüzündeki ruhsal gerilim, oranı bozularak çizilen elin duruşuyla vurgulanmıştır. Arka plandaki tek renk boşluğa karşın, sol kısımda dağılmış lekesel etki, modelin ruh durumuna eş değer görülebilmektedir (Wolf, 2005, s. 60).

Kokoschka, portre çalışmalarına yön veren patronu Adolf Loos'un tavsiyesi üzerine ünlü İsviçreli doğa yazarı, psikiyatrist ve sosyal reformcu 1910 tarihli *Auguste Forel'in Portresi* isimli çalışmayı resmetmiştir.

Loos bu bilim adamına Kokoshka'dan bahsederken: "Genç bir dahim var, Kokoschka tarafından resmedilmelidir." şeklinde ifade etmiştir. Forel, bu öneriyi sadece Loos adına kabul etmiştir fakat resmi beğenmemiş ve satın almamıştır (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 59).

Figür resmin hafif sağ tarafına çapraz bir duruşla açık kompozisyon düzeninde konumlanmıştır. Arka plan boş bırakılmış, portre ve üstündeki ceketin renkleriyle kaynaşarak, figür mekân ilişkisinde belirleyici olan kontur çizgileri ortadan kaldırılmıştır. Bu siyah kalın kontur çizgileri sadece figürün ellerinde belirginleşerek ön planda etkili bir şekilde vurgulanmıştır.

Bu yarım uzunluklu portrede uygulanmış ince boya tabakasında genel olarak tek tip tonalite yapılırken, yüz ve eller ayrı ayrı detaylandırılarak daha açık ve net bir şekilde ifade edilmiştir. Bununla birlikte figürün gövdesi, sarı, mavi, kızıl-kahve, küf yeşilinin farklı dereceli tonlarıyla şekillendirilip arka planla karışmıştır. Kokoschka'nın tırnaklarıyla veya fırça sapıyla kazıdığı boya katmanları genel olarak açık ve yarı saydam renk pigmentleriyle ortaya çıkmıştır (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 60).

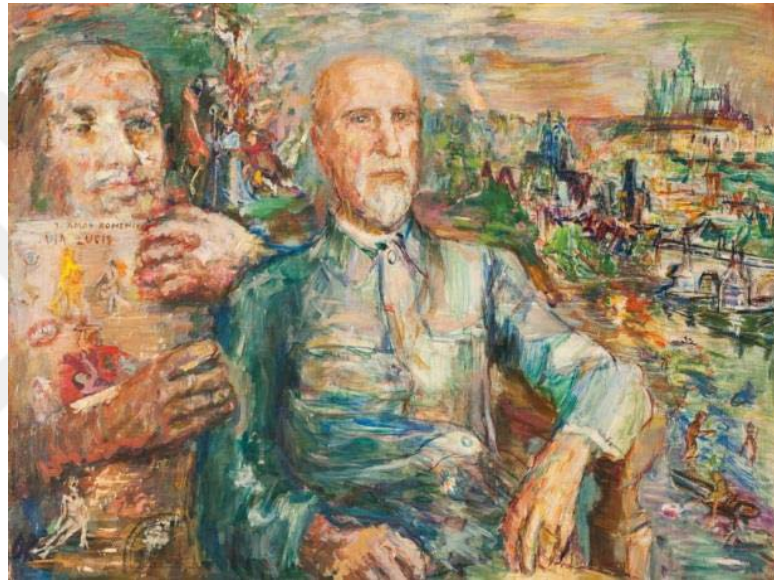


Şekil 54. Oskar Kokoschka, Profesör August Forel'in Portresi, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 70 x 58 cm, Kunsthalle Mannheim

Figürün, hafif zayıflatılmış sağ eli deforme edilerek aşağı sarkıtılırken sol eli yukarı doğru ve daha normal bir formda çizilmiştir. Siyah konturlerle belirginleştirilen kemikli parmakları kırmızıya boyanırken, ellerinin üzerindeki damarları beyazla vurgulanmıştır. Forel'in portresinde ise kendine özgü etkileyici bir jest yansıtılmıştır (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 47).

Forel'in sağ eli ve sağ gözü atipiktir ve sol el ve gözünden çok farklı görünmektedir. Figürün sağ gözü sol gözünden farklı bir noktaya kaymış bir şekilde görme yetisini kaybetmiş gibi bir algı yansıtmıştır. Aynı şekilde aşağı çekilmiş gibi görünen sağ eli gergin ve başparmağı ceketinin sol koluna yerleştirilerek desteklenmiştir. Bu fiziksel bozukluğun Forel'in ailesinden gelen bir felç hastalığının beyninin sol kısmında etkili olduğu öne sürülmüş ve Kokoschka'nın da bunu önsezisiyle ortaya çıkardığı düşünülmüştür. Kokoschka, bu anlamda resmin Forel'i sanki felç geçirmiş gibi tasvir ettiğini olarak kabul etmiştir. Forel iki yıl sonra, çalışması esnasında mikroskobunun üzerine eğilirken sağ yüzünü ve kolunu aynı Kokoschka'nın boyadığı şekilde etkileyen bir felç geçirmiştir. Böylelikle resmin, Forel'e yaklaşmakta olan felcin Kokoschka tarafından tesadüfi betimlenmesi veya sanatçının önsezisinde figürün fiziksel ve psişik niteliklerinin nasıl algılandığı ortaya çıkarılmıştır (Kandel, 2012, s. 146).

Kokoschka, 1934'te Prag'a döndükten sonra çalışmalarına yeniden bir düzenleme getirmiştir. Prop'un eşsiz güzellikleri sanatçının manzara resimlerine ilham vermiştir. Sanatçının bu anlamda Prag yıllarındaki en iddialı eserlerinden biri olan Çekoslovakya'nın ilk Cumhurbaşkanı'nın 1935 tarihli "*Thomas Gorrigue Masaryk'ın Portresi*" isimli çalışması olmuştur. Kokoschka resimde arka plandaki Prag manzarası önünde siyasi başarısına hayranlık duyduğu devlet adamının alegorik portresini betimlemiştir (Rublock, 2017, s. 124).



Şekil 55. Oskar Kokoschka, T.G. Masaryk'ın Portresi, 1935-1936, tuval üzerine yağlıboya, 97x 130 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Resim açık kompozisyon düzeninde, betimlenen şehir manzarası yakın planda konumlanan iki figürden oluşmaktadır. Masryk ön planda sol kolunu dayadığı resmi bir sandalyede oturur şekilde poz vermektedir. Figürün, sol kolunun hemen üzerinde manzaranın yeşillikleri, sarısı ve mavisine karışan Kokoschka'nın imzası görülmektedir. Resmin merkezinde oturan cumhurbaşkanının sol tarafından alçakta kalan Prag şehir manzarası, hemen sağ tarafında Bohemya'nın son büyük Reformist lideri John Amos Comenius'un (1592-1670) portresi bulunmaktadır. Comenius hem Kokoschka hem Masaryk için sürgün edilip en sonunda evine dönen bir Protestan geleneğinin temsilini yansıtmaktadır (Rublack, 2017, s. 124).

Resmin merkezinde oturan yaşlı Çek cumhurbaşkanı Masaryk'ın canlı ve parlak gözleri geçmişten gelen birikimiyle ülkenin geleceğine bakıyor gibidir. Comenius ise Masaryk'ın bu saygın duruşunu koluna nazikçe dokunarak göstermektedir. Sağ planda Prag'ın ünlü Hradschin doruğuna uzanan şehir manzarasında, Charles Köprüsü ve Vtova nehri kıyısında oynayan çocuklar görülmektedir. Arka planda, Masaryk ve Comenius'un iki başının ortasında, yanan haç üzerindeki Çek cumhuriyeti kurtuluş hareketinin temsilcisi teolog Jan Hus (1370-1415) canlandırılmıştır. Hus'un önünde mavi elbiseli bir piskopos ve ona doğru diz çökmüş kırmızılı adam Hus için merhamet istemektedir. Comenius'un sol elinde "Via Lucis" başlıklı eserde Comenius bilgeliği ve mutluluğu merkez alan didaktik bir eğitim sisteminin planından bahsetmiştir. Bu kitabın başlığı altında solda dehşetle bakan bir portreyle birlikte çeşitli yerlerinde yarısı şiddet içeren, insan hayatından sahneler yansımaktadır. Kitabın üzerindeki bu görüntülerden bazıları Comenius'un büyük elleriyle işaret edilirken bazıları sağ koluyla gizlenmiştir (Weigelt, 2015, s. 65-66).

Kokoschka, My Life (1971) kitabında Masaryk'ın portresini özetlerken "Masaryk'ın insancıl hükümetinden kısa bir süre sonra kurtarılan Kudüs, Çekoslovakların bir parodisi haline geldi. Masaryk'ın arkasından gelecek yeni aday Bene, Hitler döneminden sonra oybirliği ile seçilmesine rağmen, nüfusun dörtte birini kamulaştırdı ve onları ülkelerinden kovdu. Atalarının bu ülkenin kültürüne ne kadar katkıda bulunduğunu saymadı" şeklinde ifade ederek politik sorunları açıkça eleştirmiştir (Weigelt, 2015, s. 68).

1949'da Minneapolis yayıncısı ve sanat koleksiyoncusu John Cowles (1898-1983) evliliklerinin yirmi beşinci yıldönümleri için Kokoschka'dan eşi Elizabeth'in portresini çizmesini istemiştir. 1949 tarihli *Bay ve Bayan John Cowles'in Portresi* Kokoschka'nın Minneapolis'e giderken ona eşlik etmeyen Olda'ya yazdığı mektuplarda belgelenmiştir. Kokoschka çalışmayı üç kez yeniden boyadığını ve "Cowles'in eşiyle birbirlerine çok yakın olduğunu" fakat resim için poz verirken aralarına mesafe koyduğundan bahsetmiştir.



Şekil 56. Oskar Kokoschka, Mr. ve Mrs. Cowles'in Portresi, 1949, tuval üzerine yağlıboya, 113 x 152 cm, Des Moines Art Center Permanent Collections; Gift of John and Elizabeth Bates Cowles, 1963

Resmin sağ planında oturan Bayan Cowles ve ona karşılık sol planda oturan bay Cowles birbirilerine karşı aralıklı çapraz bir duruşla oturmuşlardır. Bu oturuş bayan Cowles'ın mütevazı bir şekilde sağ kolunu eşine doğru uzattığı hareketle aralarındaki anlık bir diyalogun ya da isteğin görüntüsünü yansıtmıştır. Ayrıca kadının bacak bacak üstün attığı dizine zarifçe koyduğu sol eli ve adamının da benzer oturuşta uzattığı iki kolunun da hareketleri her iki figüründe saygın ve önemli kişilikler olduğu izlenimini vermektedir.

Kokoschka'nın bu çalışmasında parlak renkler ve dışavurumcu hızlı, fırça darbeleri net bir şekilde görülmektedir Sol tarafta John'un arkasını çevreleyen parlak yeşil perde Elizabeth'in kolunun arkasında kalan kırmızı desenli yastık benzeri döşemeyle güçlü bir kontrastlık oluşturmuştur. Yeşil perde kadının eşine uzattığı sağ kolunun bilek kısmında tam da o noktada kesilerek onu dışarda bırakan daha düz ve krem sarı bir arka plan boyanmıştır. Elizabeth, John'a uzattığı eliyle ona bakarken John hafif çapraz şekilde karşıya dönük şekilde bakmaktadır. Resmin alt kısmına dikkatli bakıldığında John'un bacakları Elizabeth'in bacakları üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Tamamen ayrı durmadıklarından bu oturuşlarından dolayı iki figürde rahat görülmemektedir. Kokoschka bu hareketle, John Cowles, Jr.'ın "ebeveynlerinin evliliklerinde uzun süre stres altında olan karmaşık insanlar"

olduğunu söylediğinde ne demek istediğini anlamışa benzemektedir (Roy, Worthen, ve diğerleri. 1998, s.158).

4.2.1.3. Litografi

Kokoschka'nın kitap formatında basılan ve ilk grafik çalışması olan 1908 tarihli *Rüya Çocuklar* adlı çalışması ikisi siyah beyaz ve sekizi renkli litograftan oluşmaktadır. İlk başta çocuklar için bir hikâye türünde tasarlanan kitap, ilk sayfalardan sonra ilerleyen sayfalarda fantastik bir ormanda genç bir çocuğun ve *Li* isimli bir kızın kahramanlık maceralarını aktaran, anlatı tarzı şiire dönüşmüştür. Şiirler 19.yy sembolist şiir tarzıyla geleneksel Alman halk şiiri dörtlük biçimini birleştiren sekiz renkli litograflar yan yana getirilmiştir (theviennasecession.com).

Siyah, mavi, kırmızı, yeşil ve sarı renklerden oluşan çalışmalarda Jugendstil'in düz zemin tarzı ve Viyana Atölyesi (Wiener Werkstatte) tekniğinin birleşimiyle resmedilmiştir. Baskılarda Klimt'in izlerini taşıyan dekoratif motifler, süs çiçekleri ve sarmaşık bitkiler, sanatçının Jugendstil etkisindeki ilk resimli kitap eseri olmuştur. Kokoschka'nın litografları birleştirme şeklini ve büyüklüklerini kendi isteğine göre belirlemiş, yazılarda herhangi bir yazım ve noktalama kuralları uygulamamıştır (Schvey, 2008, s. 485).



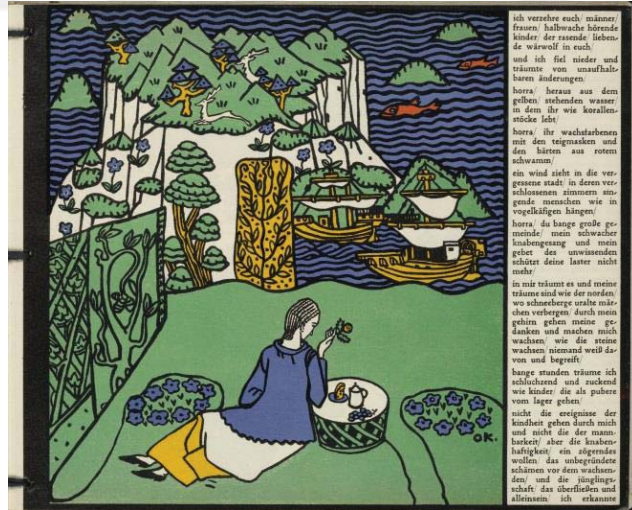
Şekil 57. Oskar Kokoschka, Rüya Çocuklar, 1917, Litografi, 24 x27 cm, özel koleksiyon

Metinler her sayfada, resimlerin yanında dikey bir sütuna yerleştirilmiştir. Kokoschka kitabı tasarlarken çeşitli geleneklerden ve belirli sanatçılardan etkilenmiştir. Resimlerdeki görüntülerin çeşitli tasvirleri orta çağ sanatını andırırken, kompozisyonlarının koyu renkli çizgileri ve parlak renkleri geleneksel Avrupa halk sanatına dayanmaktadır. Şiir anlatıları, genç bir kadınla yapılan hayali bir buluşma ile sonuçlanan, kokunun, seslerin canlı açıklamalarını, ayrıca anlatıcının fiziksel duyularını ve rüyalarını içeren egzotik bir manzara içinde betimlenmiştir (Kayser, 2018)

Hikâyeler ilerledikçe, kendine zarar verme ve tecavüz gibi uygunsuz konu içeriklerine dönüşmüştür. Kitaptaki resimler hikâyeleriyle birlikte, güzellik ve çirkinlik, aşk ve cinsel şiddet, gerçeklik ve bulanıklaşmış bilinçaltı gibi karşıt olguları bir araya getirmiştir (theviennasecession.com)

Bunun gibi litograflarda, ormanların birleşerek orman ormanlarına dönüştüğü, fırtınada denizin denizciler ile birleşip bir gemiye dönüştüğü anlatı tarzı bu şiir ve resimler, sanatçının değişen sayısız duygu durumlarını bütünleştirmiştir (Schvey, 2008, s. 485).

Resimler duvar halısı üzerine çizilmiş gibi, grafik tarzı biçimlendirme ve Japon gravürlerini anımsatan tasarım etkenlerini bir araya getirmiştir.



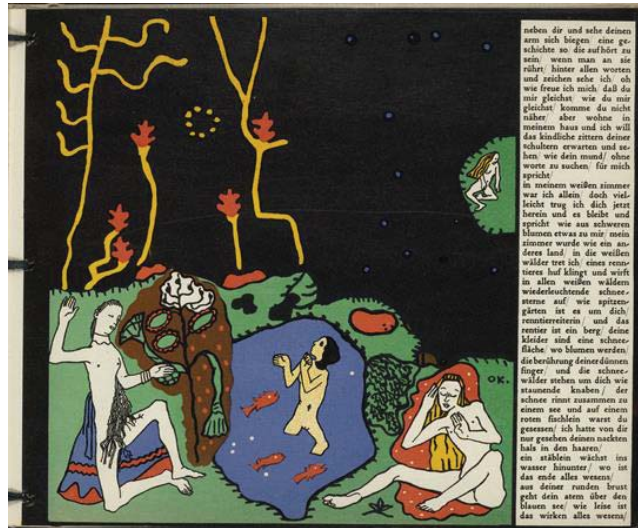
Şekil 58. Oskar Kokoschka, Rüya Gören Çocuklar, Uzak Ada (lit.6), 1907-08, Litografi, 24 x 22 cm,

Kokoschka eserin şiir kısımlarında kendini cinsel açıdan canlı yaratıklarla özdeşleşmiştir. Bu anlamda *Uzak Ada* ismindeki altıncı litografide uzak tepedeki ağaçların üstünde görülen beyaz geyikler genç sanatçının, cinsel gelişimini sembolize edebilir. Bununla birlikte eser, Kokoschka'nın cinsel uyanış çılgınlığını, korkularını ve eserdeki

konusmacının tuhaf ve yüce dünyası içindeki yerini içermektedir. Viyana’da o dönemde, Freud’un insan aklının keşfinde başlattığı bilimsel projesiyle aynı zamanlarda çıkan bu kitap, Freud tarafından keşfedilen hayallere başka bir boyutta örnek olmuştur. Freud hayallerin mekaniksel yapısını incelerken görsel ve anlatısal rüya tanımı, şiirsel bir “ekphrasis’e” (görsel bir sanat eserinin dramatik ve grafiksel tasviri) benzemiştir. Bu ifadeler aynı zamanda, Freud’un rüya oluşumu üzerindeki yaratıcı soyutlama söylemi ve ilkel anlatımlı sembolist biçimleri, Kokoschka’nın edebi çalışmalarının ilk tanımlarını oluşturmaktadır (Berland, 2008, s. 25).

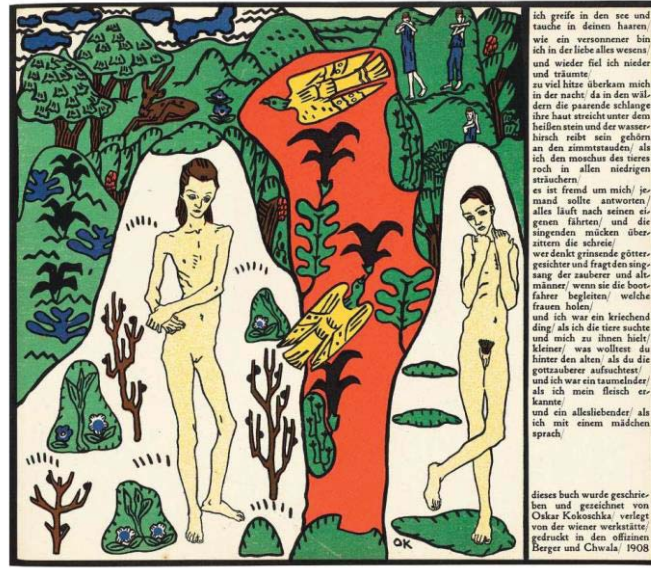
Ayrıca Freud ekphrasis'teki hayallerin yaratıcı görsel gücünü aydınlatmak için şiirsel uyumsuzluğun gücünü vurgulamıştır. Şiirin rüya dizileri, yalın ve bir kalıba girmeyen biçimde okunmaktadır. Diziler arası anlatı boşlukları, okuyucunun bilinçaltını yansıtan, uyuşuk, düzensiz ve gerçeküstü düş dünyasına katmaktadır. Bu boşluklar okuyucuda belirli bir tepkiyi ortaya çıkarmak için kasıtlı olarak soyutlanmış ve stilize edilmiştir (Berland, 2008, s. 29).

Kokoschka *Rüya Oğlanları* serisinin sonlarına doğru figürlerindeki kızların ve erkeklerin etkileyici jestlerini, duygularının açığa vuran yüz ifadelerini göstermiştir. Özellikle figürlerin anatomik duruşları, Schiele’nin el çalışmalarını anımsatan biçimsel benzerlikleriyle de dikkat çekmektedir (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 24).



Şekil 59. Oskar Kokoschka, Rüya Gören Oğlanlar- Uyanış, 1907-08, (lit.9), litografi, 24 x 22 cm

Ergenlik çağını dolduran bu görüntüler, özellikle serinin 9 numaralı *Uyanış* ismini verdiği litografi, Kokoschka'nın figürleri çocuksu primitivizmden ergenlerin cinsel dünyasına itmeye çalıştığını işaret etmiştir. *Uyanış*'ta, androjenliğe yakın cinsellik ve kukla bedenleri anımsatan üçlü figür grubu resmin görsel ve sembolik dilini iletmektedir. Bu nedenle *Uyanış*, Viyana modern vücudunun yanı sıra metaforik kukla üzerine odaklanmaktadır (Timpano, 2017, s. 29).



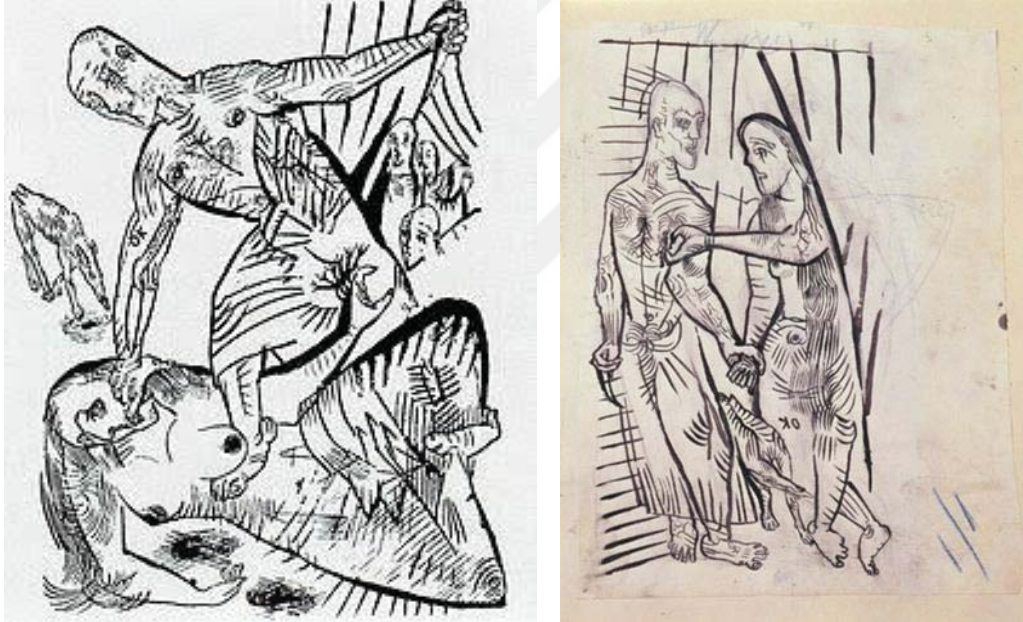
Şekil 60. Oskar Kokoschka, Rüya Gören Oğlanlar, 1907-08, Li Kız ve Ben (lit.10), litografi, 24x 22 cm

Sağ ve sol ön planda duran düz beyaz figürler ergenlik öncesi tüysüz bedenlerin sert açısıl hatlarını stilize eden kontur çizgilerine vurgu yaparak, Jugendstil'in etkisini göstermektedir. Bununla birlikte figürlerdeki abartılı jestler ve açısıl vücut hareketleri ve tek parça alanlar dışavurumculuğun güçlü etkisini yansıtmıştır. (theviennasecession.com).

Kokoschka bir anısında eser hakkında: “Kitabın başlığını bu şekilde attım, çünkü aklımın eski durumunun kelime ve resimlerle ilgili bir tür raporuydu...” Kitap ilk aşk mektubumdu”. Sanatçının bu söylemi, 10.cu litografi olan *Li Kız ve Ben*'de görülen ince uzun kız figürünün, okul arkadaşının kız kardeşi Lilli Long'a olan aşkına işaret etmektedir (Hönig-Lowitzer, 2008, s. 24).

Kokoschka 1909 tarihli *Katil, Kadınların Umudu* isimli tek kişilik tiyatro oyununu kaleme alması sanatçının dışavurumcu üslupta tek bir alanda sınırlı kalmayan yönünü de göstermiştir. İlk olarak 5 Temmuz 1909 tarihinde Viyana *Kunstschau* sergisinde sahnelenen

oyun ilk dışavurumcu tiyatro oyunu olarak kabul edilmiştir. *Kunstschou* sergisindeki bu tek performanslık oyun, Kokoschka'nın Viyana'da en vahşi genç sanatçı olma şöhretini arttırmıştır. Bundan kısa bir süre sonra en yakın destekçisi Loos, sanatçıyı *Der Strum* dergisi yayıncısı Herwarth Walden ile tanıştırtarak oyun afişinin derginin 1910 tarihli ilk sayısında yayımlanmasını sağlamıştır. Barbar bir antik dönemin iki ilahi erkek ve kadını konu alan oyun, cinsiyetler arası ebedi çatışmayı dramatize etmiştir. Kokoschka, sahneleri resimsel anlatıma dönüştürmüş, çıplak gövdeleri dövme ya da benzeri çizgi, şablon ya da motiflerle kaplayarak iki cinsiyetin çarpışmasını daha da vurgulamıştır. Bu primitif benzeri etkiler yozlaşmış ve suçluluk duygusu içinde olan insanların görüntülerini yansıtmıştır (moma.org).



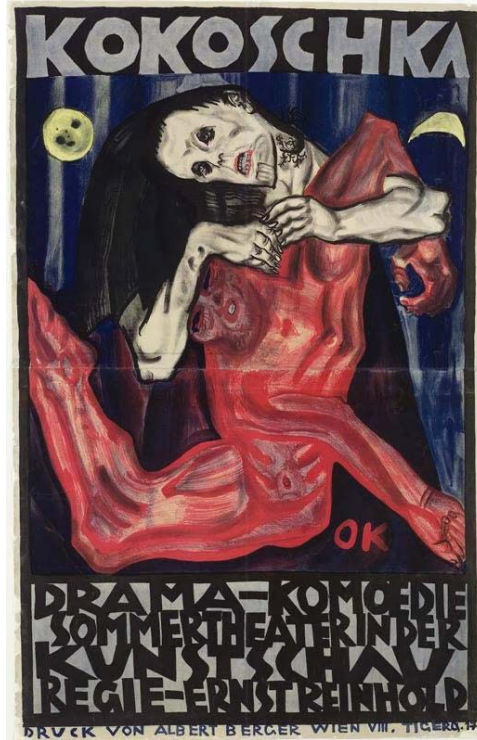
Şekil 61. Oskar Kokoschka, Katil, Kadınların Umudu, 1910, İllustrasyon, 25 x 20 cm, Internationale Kunstschau, Viyana

Oyun sergilendiği zaman çok ciddi eleştiriler ve tartışmalar yaratmıştır. Çarpıcı ve rahatsız edici kostümler, abartılı görseller ve şiddet içeren sahnelerle birçok eleştirmen için ilk dışavurumcu dram olmuştur. Oyun yazarı Paul Kornfeld (1889-1942) eser için “*sözel yönden desteklenen bir pandomim*” diyerek, devrim niteliğinde bir sanat performansı olduğuna dair övgüde bulunmuştur

Oyun açıldığı anda erkek ve kadın olarak cinsiyetler arası üstünlük için şiddetli bir savaş başlamaktadır. Liderleri olan adamın etrafında toplanan bir grup zırhlı adam, bir kadın

ve bir görevli ile çatışmaktadır. Erkek lideri ve kadını birbirine çeken karşılıklı merak ve cinsel arzu arttıkça aralarındaki düşmanlık ve gerilimde artmaktadır. Erkek lider adamlarına kadını işaret ettiği sırada, kadın erkeği kalbinden bıçaklayarak yaralamış ve kafese hapsettikten sonra kadın, erkek lideri tekrar diriltmiştir. Bu sahneden sonra tekrar güçlenen erkek lider, intikam hırsıyla kadını ve diğer tüm erkek figürleri öldürmüştür (Cernuschi, 1999, s. 133).

Şekil 61'deki sahnenin çiziminde Kokoschka'nın kalemindeki güçlü dışavurumcu etkiler görülmektedir. Grafıksel etkileri de gösteren çizgisel betimlemelerde anatomileri çarpıtılmış kadın ve erkek figürü karşılıklı çizilmiştir. Kokoschka sık kullandığı tarama çizgilerini kendi içinde düzenli ve net bir şekilde uygulamıştır. Erkek ve kadının anatomik özelliklerine göre şekillendirilen çizgiler erkek liderde köşeli ve açısallık bir form oluştururken, kadın figüründe cazibeyi koruyan yuvarlak ve kıvrımlı şekillerde kullanılmıştır. Kadın ve erkek arasındaki şiddet ve gerilim duyguları figürlerin bedenleri üzerinde oluşan bitki, örümcek ağı, göz ya da balık benzeri şekilleri anımsatan görüntülerle somutlaşarak, farklı bir dışavurumcu yorumda aktarılmıştır.



Şekil 62. Oskar Kokoschka, Katil Kadınların Umudu-Afiş, litograf, 122 x 78 cm, Internationale Kunstschau, Vienna

Kokoschka *Katil Kadınların Umudu* oyunun afiş tasarımıyla yine dehşete dikkat çeken, tamamen çarpıtılmış kadın ve erkek figürü yer almaktadır. Oyunun finalinde galip olan erkek lider, bu defa afişte, kadının kucağında ölen bir karakter şeklinde betimlenmiştir. Solgun, beyaz tenli kadın, kollarının altında yaralı ya da ölmeye yaklaşmış kan kırmızı renkteki erkeği tutmaktadır. Arka plandaki siyah- mavi karanlık fon, gece vaktini anımsatırken, açık mavi dikey tonlar kalın tiyatro perdelerinin kıvrımlarını çağrıştırmaktadır.

Sol tarafta arka fon üzerinde dikkat çeken ay ve sağ taraftaki güneşin altında kadın ve erkeğin karşıt güçleri tekrar bir araya getirilmiştir. Afişin üst kısmında bulunan Kokoschka'nın adı ve alt kısımdaki oyun bilgilerinin kaba ve büyük biçimli harfleri görseldeki şiddeti pekiştirmiştir.

Kokoschka'nın 1914 tarihli *Ey Sonsuzluk- Sen Gök Gürültüsü* isimli on bir adet litografi serisi bir adet oto portresini içeren bir çeşit portfolyo niteliği taşımaktadır. Eser Alman besteci Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) aynı isimli Cantata no.60 (1723) (O Ewigkeit, du Donnerwort, BMV 60) bestesinden etkilenmiştir. Kokoschka piyanist arkadaşı Leo Kestenberg tarafından çalınan bu besteyi, sadece Bach'ın müziğine dayalı olarak değil, resimli baskı dosyasına dönüşmesini istemiştir. Müziksel resim yorumunun çıkış noktası sanatçının sevgilisi Alma ile olan fırtınalı ilişkisine dayanmaktadır. Bestenin içeriğindeki korku ve umut olgusu Kokoschka'nın acı çekerek ayrıldığı Alma'yla ilişkilendirilmiştir (moma.org).

Bestenin birçok metni, *Sonsuzluk (Eternity)* ifadesine karşılık gelen ölüm tarafından canlandırılan *Korku (alto)* ile *Umut (tenor)* arasındaki müzikal ve kavramsal diyaloglardan oluşmaktadır. Kokoschka'nın kendisini Umut (alto); Alma'yı ise Korku (tenor) ile ilişkilendirdiği bu otobiyografik etkiler, Korku (Alma) tarafından yönetilen Umut (Kokoschka) için trajik bir sonun geldiğini yansıtmıştır (Press Release.museumdermoderne).



Şekil 63. Oskar Kokoschka, Ey, Sonsuzluk-Sen Gök Gürültüsü, Otoportre, 1914, litograf, 26 x 18 cm, Fritz Gurlitt, Berlin

Kokoschka karakalem çizimlerle oluşturduğu bu litografi serisinin birinci baskısında kendi otoportresinden başlayarak on birinci baskıya kadar çeşitli başlıklar verdiği bir olaylar dizisi oluşturmuştur. Kokoschka kendini, resmin merkezinde, hafif sol çapraz duruşlu bir şekilde konumlandırmıştır. Bu baskıda, Kokoschka'nın sol elinde tuttuğu kalem, yukarı doğru yönelttiği ve dikkatlice bir noktaya odaklandığı gözleri, sanatçının yeni bir çizim için keşfettiği ya da düşündüğü bir şeye hazırlanma anını düşündürebilmektedir. Bununla birlikte Kokoscha'nın ifadesi şüpheli ve aşağı doğru büküldüğü dudaklarıyla kararsız ya da memnuniyetsiz bir izlenim yansıtmıştır. Siyah beyaz çalışılan resimde kalem çizimleri kalın ve yoğun bir şekilde atılmıştır. Arkaplane atılan karmaşık ve sert çizgiler resme bir anlamda dinamiklik katmıştır.



Şekil 64. Oskar Kokoschka, Ey, Özgürlük, Pietà (11.baskı), 1914, litograf, 29x 32 cm, Fritz Gurlitt, Berlin

Bunlardan biri olan Pietà¹ adını verdiği on birinci baskısında, Kokoscha kendisini Alma'nın kucağında ölüm halinde resmetmiştir. Resmin merkezinde hafif sağa doğru kaymış Kokoschka sağ elini yere uzatırken sol eliyle göğsünün altını sıkmıştır. Kokoschka'yı kucaklayan Alma ise sağ eliyle tuttuğu mendille ağzını kapatarak korku dolu gözlerle Kokoschka'ya bakmaktadır. Bununla birlikte arka planda mezarlığı andıran şekillerin görüntüsü Kokoschka'nın *“mezardayım, kendi tarafımdan, katledilen kıskançlığım”* söylemiyle Alma'ya hissettiği suçluluk duygusunu dile getirmiştir (moma.org).

¹Pieta: Hristiyan sanatında, Ölü İsa'nın vücudunu kolları arasında tutan Meryem betimlemesi, İsa'ya Ağıt ya da İsa'nın Ardından Ağlayış olarak da bilinir (Nardini, 2008, s. 39).

Kokoschka'nın bir başka litograf dizisinden biri olan 1920 tarihli *Konser(Concert)* ya da *Camilla Swoboda(Concert III)* adıyla eserindeki model, Viyana sanat tarihçisi Karl Swaboda'nın piyanoda çaldığı müziği dinlerken, oluşturulmuştur. Eserdeki kadının hafif çarpıtılmış şekildeki taslakları hüznü olduğu kadar içten ve samimi yansımıştır (Bodenheimer, s. 55).



Şekil 65. Oskar Kokoschka, Camilla Swoboda (Concert III), 1920, litograf, 69 x 50 cm, Santa Barbara Museum of Art

Model resim kâğıdının ortasına tam cepheden yarım boy portre ölçüsünde konumlanmıştır. Zarif ve oval başının etrafı koyu saçlarıyla çevrilip iki kulağının yanında birer küçük topuzla toplanmıştır. Üzerinde geniş kollu enine çizgili şeritlerle desenli bir elbise görülmektedir. Şık saç modeli ve elbise, oldukça düzgün burnu ve dudakların belirgin çizgisi ile Swaboda para, kültür, sosyal statüsüyle açıkça ifade edilmiştir. Sol dirseğinin kıvrıldığı yerde, bir sandalyenin neredeyse görünmez koluna dayanarak, elini yüzüne doğru kaldırmıştır.

Kokoschka, özellikle de kadın eli ve gözlerinin dışavurumcu anlatımıyla bu içsellliği dramatize etmiştir. Başını hafifçe sola döndürdüğü için sol elindeki çenesini hafifçe tutarken,

avuç içi dışarı çıktı, böylece başparmak sağ çenesinin altında ve parmakları sol yanağında yatıyor, küçük olanın dışında bükülmüş böylece alt dudağının hemen altında bukleler. Bu el, Mannerist resimlerde olduğu gibi, orantısız büyüklükte ya da televizyon ekranlarında önceden kısaltılmış olanlar gibi görünmektedir. Sol gözünün simsiyah yuvarlaklığı doğrudan karşıya bakıyor gibi görünse de sağa kayan diğer gözünün yanında hem belli bir yere odaklanamamış hem de ölü gibi bir ifade sunmaktadır. Yuvarlanan sağ gözünün sol yöne kayıklığı bunun zorlayıcı bir hareket olduğu ve iki gözün koordinasyonunda bir eksikliği olduğunu ortaya koymaktadır. Modelin kafasının ve omuzlarının arkasında doldurulan yatay çizgiler sanki kısmen açık jaluzili bir pencere görüntüsü yansıtmıştır. Bu izlenim, kâğıdın iki yanında da hafifçe görünür bir şekilde çizilmiş bir pencere çerçevesi anlamına gelebilecek dikey çizgilerle pekiştirilmiştir. Modelin ön taraftaki eli ve solgun yüzü, anormal siyah gözleri ile kadının varlığı, bir hayalet veya bir bellek olarak şekilleniyor gibi gözükmektedir. Kokoschka 1920 yazında, Viyana'ya yaptığı ziyarette, Karl Maria üniversitesinde sanat tarihi profesörü Herr Swaboda'nın piyanona başında parçalarını çalarken ve ona model olan karısı Camilla Swoboda'nın yirmi altı adet çizimini üretmiştir. Bunları oluştururken her bir parçanın ezgisi Swoboda'nın farklı ruh hallerini ifade eden yüz ve beden hareketlerine yansımıştır. Herr Swoboda hiç durmadan birkaç saat boyunca çalsa bile, sanatçı modelin bu ruh durumlarını çok hızlı yakalamaya çalışmış daha sonra birkaç hafta boyunca üzerinde detaylı çalıştığını ifade etmiştir. Çizimlerden on tanesi 1921'de Temada Çeşitlilik başlıklı bir portföyde ortaya çıktı ve bunlardan beşi aynı yıl Konser başlığı altında litograf olarak yayınlanmıştır (Hendy, 2003, s. 349-50).

1973 yılında seksen yedi yaşlarındaki Kokoschka, İsrail'e gelmiştir. Arap ve Yahudi arasındaki pozitif etkileşimi teşvik etmek umuduyla, bir Yahudi, Müslüman ve Yunan Ortodoks Patriği bir model seçerek “*Kudüs Yüzleri*” için altı adet litografik portföy hazırlamış ve oraya bağışlamıştır (Harris, 2008, s. 440). Kokoschka, kentin siyasi ve dini isimlerinin altını çizdiği Kudüs'te dört İsrail liderini canlandırdı: Başbakan Golda Meir, Yüksek Mahkeme Başkanı Shimon Agranat, Savunma Bakanı Moshe Dayan ve Kudüs belediye başkanı Teddy Kollek. Diğer bakanlar ise kentin dini çeşitliliğini temsil etmektedir (moma.org).



Şekil 66. Oskar Kokoschka, Kudüs Yüzleri, Savunma Bakanı Moshe Dyan (baskı 4) litograf, 65 x 50 cm, Marlborough Graphics and George Weidenfeld & Nicolson, London

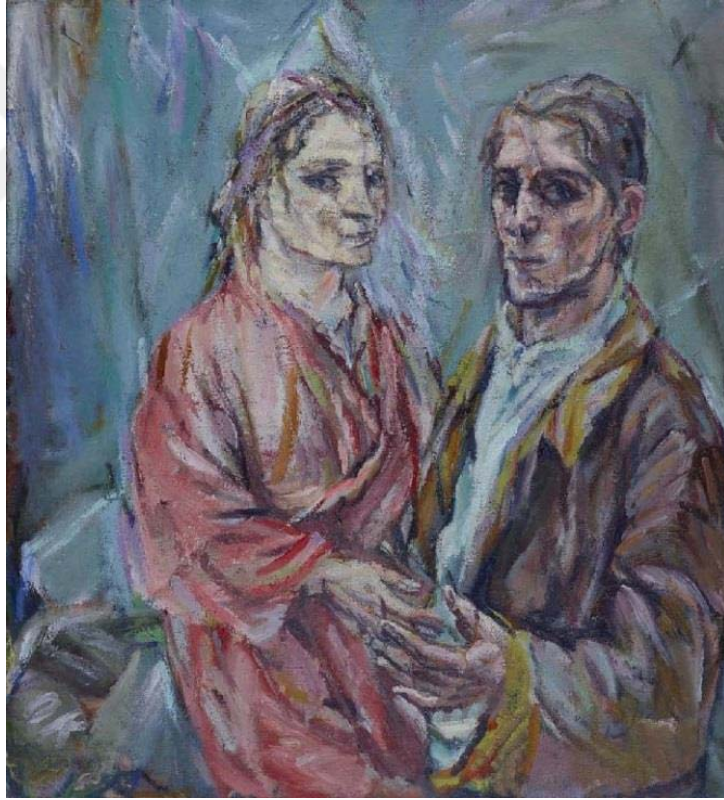
1973'te tarihlenen *Savunma Bakanı Moshe Dayan'ın Portresi* bu litograflardan biri olmuştur. Kaba çizgilerle çizilen başkan Dayan'ın sol gözündeki bir göz bandı ve yüzündeki kurnaz bir gülümsemeyle garip bir havada poz vermektedir (Harris, 2008: 440). Başkan duruş şekli ve fiziksel özellikleriyle siyasi ve politik çıkarlarını önde tutan bir karakter gibi görülmektedir. Figürün yuvarlak dolgun yanakları, kalın gıdısı ve aşağıya doğru genişleyen göğüs kısmı bu adamın kısa boylu ve göbekli olabileceği bir izlenim vermiştir.

Kokoschka, figürleri geçmişlerine ya da konumlarına göre ayırmadan tümünü mekânsal bir arka plandan soyutlayarak hızlı ve doğrudan bir yaklaşımla her bir kişiliğin özünü yakalamaya odaklanmıştır (moma.org).

Her portre, sanatçının Kokoschka'nın cesur ışık, çizgi ve kelam vuruşları figürlerin yüz özelliklerini çözerek "ruhsal portreler" ürettiyordu. Sanatçı böylece modellerinin kapalı gerginlik dolu kişiliklerini yakaladığını ifade etmiştir. Bu dizide Kokoschka'nın çizgileri isteksizce sadece gelenek ve tarihle değil aynı zamanda zamanlarının sosyal olaylarıyla işaretlenmiş insanların tanımlarına da yaklaşmıştır (ursusbooks.com).

4.2.1.4. Aşk

Kokoschka'nın Alma ile olan ilişkilerindeki kaygısı ve öfkesi, *Aşıklar (İki Çıplak* olarak da bilinir) ile *Oskar Kokoschka ve Alma Mahler'in Çifte Portre* çalışmalarında daha açık görülmektedir. 1913'te tarihlenen *Aşıklar (İki Çıplak)* isimli eserinde Kokosha, kendisiyle Alma'yı çıplak bir şekilde aşk gösterisi içinde tasvir etmiştir. Kokoschka'nın Mart 1912-13 tarihli *Oskar Kokoschka ve Alma Mahler'in Çift Portre* isimli çalışmasında kendisini ve sevgilisi Alma'yı aralarındaki ilişkinin değişik boyutları içinde resmetmiştir. Sanatçı birçok portresinde olduğu gibi bu çalışmasında da kullandığı renk kontrastlıkları figürlerin kişilik özelliklerini de yansıtmaktadır. Resmin sağ tarafında duran Kokoschka ilişkilerinin kopma evresinde olduğu gibi daha koyu ve silik tonlar içinde görünmektedir.



Şekil 67. Oskar Kokoschka, Oskar Kokoschka ve Alma Mahler'in Çifte Portresi, 1912-13, tuval üzerine yağlı boya, 100 x 90 cm, Museum Folkwang, Essen, Almanya

Çiftin dikkatli ve detaylı çizilmiş parmakları bir birine değerken avuçları havada ve açık kalmıştır. Bu hareket aynı zamanda sevgililerin birbirlerine yakın ama kenetlenmedikleri ilişkilerine işaret etmektedir.

Bauhaus akımının kurucusu Walter Gropius (1883-1969) çalışmayı, Berlin Secession'un 1913 baharındaki yirmi altıncı sergisinde, evlilik kararlarının belirsizliğinde aşık bir erkeğin ve kadının duruşlarını gördüğünde görünce bu portrenin anlamını da yakalamış olmaktadır. Görünüşte birbirine Resimde Alma'nın üzerindeki pijama, Kokoschka'nın her zaman stüdyosunda giydiği bir nevi fetiş simgesi olan kırmızı pijamalarını anımsatmaktadır. Alma bununla ilgili bir anısı: *"Bir keresinde bana 'bir çift itfaiye kırmızısı pijama getirdim...Gösterişli renkleri yüzünden onları beğenmedim. Oskar Kokoschka onları hemen aldı ve ondan sonra atölyesinde dolaşırken giydi"* şeklinde ifade etmiştir (Hilmes, 2015, s. 93-94).

Alma, "ateşli kırmızı pijama" dediği renginin çok delici olduğu için sevmediğini söylese de Kokoschka'nın ilişkilerindeki baskıcı tavrından dolayı üzerine giymiştir. Bununla birlikte Kokoschka gelecekte eşi olarak gördüğü Alma'yla birbirlerine olan yakınlığını parmaklarının hassas birleşimindeki ciddiyetin sembolik ifadesi olarak nitelendirmiştir. (MacCarthy, 2019).

Kokoschka'nın hayatının merkezindeki Alma'yı, kendisiyle resmettiği üç çift portresinden "Oskar Kokoschka ve Alma Mahler'in Çifte Portresi", "Fırtına" ve "İki Çıplak (Aşıklar)" sanatçının etrafında dönen umutlarını, korkularını yansıtmıştır. Kokoschka bunu yansıtırken kendisini ve Alma'yı Dante ve Beatrice gibi büyük şairlerin değerli eserleri gibi sanatında tasvir ederek sergilemiştir (Blum, 2011, s. 300-301).

1913 tarihli *İki Çıplak (Aşıklar)* resminde Kokoschka, kendini ve Alma'yı çıplak, birbirlerine çapraz duruşta sarılmış, tam boy portre şeklinde betimlemiştir. Her iki figürde yakınlık ve aynı zamanda uzaklık duygusunu yansıtan fiziksel ve ifadesel bir görüntü yansımıştır.



Şekil 68. Oskar Kokoschka, Aşkılar (İki Çıplak), 1913, tuval üzerine yağlı boya, 163 x 97 cm, Fine arts of Museum Boston

Çift aşklarını, etrafındaki renklerin bezemeleriyle dinamikleşen bir dans havasında yansıtmıştır. Her ikisinin de ifadesi tedirgin ve gergin vücut duruşu içinde poz vermektedirler. Kokoschka'nın bedeni diyagonal dönük, sağ tarafa doğru çevirip Alma'nın, yanağına dayadığı yüzü maske gibi görünmektedir. Buna karşın ifadesi endişeli ve sevgilisinden uzaklaşan bakışlarıyla ikisi de birbirlerine bakmamaktadırlar. Alma ve Kokoschka, fiziksel temas içinde kollarını dolaşık halde tutuyorken aynı anda bacaklarını birbirlerine doğru itmeleri aralarındaki yaklaşma ve kaçınma çatışmasını yansıtmıştır. Çiftin iri ve kaslı bedenleri, hem uyum hem de çarpışma potansiyeline sahip iki güçlü ve istekli kişiliğe işaret etmektedir. Böylelikle resim bir uzlaşma gidilirken aynı zamanda saldırganlığı ifade eden sembolik bir ilkel sahne olarak da yorumlanabilir.

Titreşimli renklerin değişken tonları ve düzensiz fırça sürüşleriyle ışık yansımaları aynı zamanda, Kokoschka'nın Alma ile Venedik'e yaptığı bir yolculukta gördükleri Tintoretto ve diğer Venedik sanatının etkisini de gösterebilmektedir. Resimdeki renklerin yoğun ve melankolik tonları figürlerin kararsız yakınlığı yansıtmıştır.

Resme mekânsal açıdan bakıldığında arka plandaki gri-mavi yeşillikler, dev, egzotik çiçekler, kelebek benzeri uçuşan şekiller, sihirli bir masal havası ile birlikte, İncil’den bir sahneyi de anımsatmaktadır. Kokoschka ve Alma, kadın ve erkeğin cennet ya da cennet gibi bir ormandan çıkarak korkutucu dünyaya doğru ilerlemelerini göstermektedir. Erkek arkasını dönerek tedirgin bir şekilde çıktıkları bu masal dünyasına geri dönmek ister gibiyken kadın onu kararlı bir şekilde ileri –gerçek dünyaya- götürmeye çalışmaktadır. Âşıkların düzgün ve sağlıklı bedenleri, yüzlerindeki duygusal ifadelerine yansiyarak yeni keşfedilecek bir dünyaya doğru duruşlarını göstermektedir (www.actingoutpolitics.com).



Şekil 69. Oskar Kokoschka, Fırtına, 1914, tuval üzerine yağlı boya, 181 x 221 cm, Kunstmuseum Basel, İsviçre

Kokoschka, Alma ile yaşadığı üç yıllık sarsıcı ilişkisini 1914 yılında yaptığı *Fırtına* (*The Tempest*) adlı eserinde çarpıştığı bir şekilde anlatmıştır. Kokoschka’nın çalkantılı ilişkilerini yansıttığı *Fırtına*, Wilhelm Richard Wagner’ın (1813-1883) 1859 tarihli operası *Tristan ve Isolde*’nin lanetli aşkına/nefretine benzetilerek yapılmış daha sonra içeriği kadar ismiyle de öyküsel anlam kazanmıştır (Arco, Kallir ve diğerleri. 2015, s. 144).

Kokoschka ilişkileri boyunca Alma’yı tek başına ya da kendisiyle birlikte yaptığı birkaç çift portreden biri olan bu çalışmada, Alma tipik olarak sakin betimlenirken, Kokoschka kendisini sinir krizi eşiğinde, endişeli ve korkak bir duygu durumu içinde

yansıtmıştır. Resimde, Kokoschka ve Alma, fırtınalı ilişkilerinin dalgaları tarafından çevrelenmiş, şiddetli bir fırtınanın ortasında küçük bir teknede durmaktadırlar. Alma Kokoschka'nın yanında uzanmış sakince uyurken Kokoschka'nın her zamanki endişeli ve sert duygusal durumunu çevresindeki şiddetli kırmızılarla ve karanlık arka plan rengiyle vurgulamıştır (Kandel, 2015, s. 20).

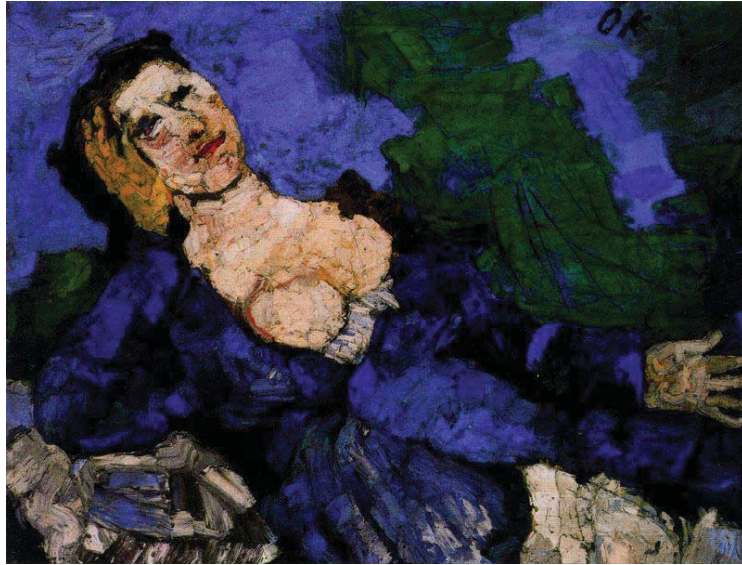
Avustyalı şair Georg Trakl (1887-1914) Kokoscha'yı atölyesinde ziyaret ettiği bir gün henüz bitmemiş olan bu çalışmasının başına geçerek ondan aldığı esinle Gece adlı şiirini kaleme almış ve resme *Die Windsbraut* adını vermiştir (sözcük 'Rügarın Gelini' anlamına geliyor, ancak bu tablo özellikle İngilizce kaynaklarda Fırtına [The Tempest] adıyla anılıyor). Windsbraut sözcüğü Alman folklorunda bir kasırga yelinin kaçırdığı kızları getirip Yabanıl Avcı'nın merhametine bırakan bu hikâye Kokoscha'nın yapıtına Alma olan yaklaşımı bakımından uymaktadır. Çünkü sanatçı resminde kendisini sevgilisi Almay'ı ceviz kabuğu gibi bir tür salın üzerinde sürüklendikleri ve bu nedenle su alıp batma tehlikesinde olan bir aşkın itirafını yansıtmıştır (Wolf, 2005, s. 62).

Kokoschka, Nisan 1913 tarihinde *Fırtına* hakkında Alma'ya yazdığı bir yazısında “ifadelerimizde, birbirimizin ellerini yarım daire şeklinde tutarak çok sakin ve güçlü görünüyorduk... İstedğim ruh halini ifade ettiğim fikrine kristalize oldu... Doğanın karmaşasının ortasında - başka bir kişiye sonsuza dek ve inanç yoluyla, kendine ve diğerine tutunmak için güvenmek. Artık karanlıkta yolumu hissetmiyorum” (Weidinger, 1996, s. 35–36). Çiftin ilişkileri zamanla değiştikçe, resimle ilgili görüşü de değişen Kokoschka, daha sonra havayı çevreleyen karanlığa ve dalgalara bakarak; “melankolinin gölgesi coşkumuz ve aşkımız üzerinde asılıydı” şeklinde yorumlamıştır (Weidinger, 1996, s. 65).

Alma kendisinin bu çalışmada, Kokoschka'nın en güzel portresi olduğundan bahsetmiş ve “Büyük boyutlu çalışma olan Fırtına'da beni, fırtınalı dev dalgaların ortasında ona karşı güven içinde uzanarak resmetmişti, yardım için ona tamamen güvenirken, ifadesindeki acımasız ve yaydığı enerji, dalgaları sakinleştirir” diye yazmıştır... ”. Kokoschka yanında uzanan Alma'ya sessiz bir yalvarışla çökmekte olan ilişkilerini sürdürebilmeyi iletmış olabilir. Buna karşın Alma Kokoschka'nın zorlayıcı tutumundan, başıboş ve içten içe ondan ayrılmaya hazırlanmıştır. Resimdeki öfke, yas ve melankolik önyargılar Alma ve Koschka'nın kararsızlıkta kayboluşlarını, cinsel heyecanın kıskançlarını körükleyerek Alma'nın itaatkâr ruhunu Kokoschka'dan koparmıştır. Bu karanlık önseziler ve kötümserlik duyguları, Kokoschka'nın daha sonra fiziksel ve psikolojik çöküşüne yol açmıştır. *Fırtına*, bir bakıma Kokoschka'nın içsel fırtınasını duygusal dışsallaştırılmasını temsil etmektedir (Blum, 2011, s. 298-99).

Fırtına resminde boya, eğik ve dalgalı çizgiler şeklinde çok geniş fırça darbeleriyle uygulanmıştır. Kadın ve erkeğin aralarındaki tutkulu aşka rağmen, asla birbirlerini anlayamayacakları düşüncesi karanlık bir o kadar zıt tonlarla yansıtılmıştır (İşman, 2008, s. 60). Boyaları bir saban gibi yaran –sanki Action Painting’i önceleyen – derin kesik fırça izleri kuruyup yoğun duyguların kısaltmalarına dönüşmüştür. Gerçekdışı karanlık bir boşluğun içine düşen iki figürde donuk renklerin arasında biçimi bozulmuş ve çarpıtılmış şekilde çizilmiştir. Bunların hepsi bir araya geldiğinde Dışavurumcu hedefi doğrulayan: Karl Kraus’un deyişiyle kent soylunun “cinsel ikiyüzlülüğü” ne karşı çıkarak, kendini yok etme anlamına gelse bile, en uç noktalara ilerlemekten çekinmeyecek bir özgür cinsellik getirmek (Wolf, 2005, s. 60).

Aşkta ve savaşta ağır yaralanan Kokoschka, gerçekte Alma’yı kaybettiğini inkâr etmiş ve aşırı tuhaf davranışlarda bulunarak Alma üzerinde büyümlü reenkarnasyon denemesi yapmıştır. Alma’nın fotoğraflarını ve çizimlerini bir bebek üreticisine yollayarak tam ölçüleriyle yapmasını istemiştir. Temmuz 1918’de verdiği siparişte başının şeklini, ağzının açık olarak dil ve dişlerle gösterilmesini tercih etmiştir. Ayrıca bebeğe dokunduğunda ve tenini yeniden hissettiğinde, rüyalarının kadınına tekrar sahip olacağı bir sihirle aldatılmak istediğini belirtmiştir. 1919 yılının şubat ayında kendisine gönderilen Alma bebeği Kokoschka’nın kontrolünde ve umutlarını, isteklerini karşılayan, cinsel fantazilerine bile cevap veren bir kukla olmuştur (Blum, 2011, s. 303).



Şekil 70. Oskar Kokoschka, Mavili Kadın, 1919, tuval üzerine yağlı boya

Kokoschka'nın 1919' da tarihlenen bebek çalışması “*Mavili Kadın'da*” Alma bebek tek başına, sağ göğsünün tamamını solun ise bir kısmını ortaya çıkaran mavi-gri bir elbise içinde betimlenmiştir. Kokoschka'nın, bebeğin vücudunu ve hareketlerini kendi elleriyle idare ve kontrol edebileceğini ve ellerini yeniden konumlandırabilmesine rağmen, yaşayan bir kadın modelmiş gibi davrandığını göstermektedir.

Hem gerçek bebeğin hem de resimdeki resimdeki bebeğin kocaman ve kemiksiz gibi görünen elleri ve yüzündeki donuk ifadesi figürün rüyada bir çılgılıkta kaybolup sürüklendiği bir etki yaratmıştır. Kadının hemen sağ tarafındaki yeşil renkteki büyük şekli onun yansımakta olan gölgesi ya da herhangi soyutlanmış bir leke olmakla birlikte bu çalışmada görülmeyen Kokoschka'nın temsili bir biçimi ya da Alma'yı takip eden gölgesi olarak ta düşünülebilir (Timpano, 2017, s. 166-67).

Mavili Kadın resminde, figür yarım boy portre formatında göğüslerini dışarda bırakan ultramarine mavisi elbisenin içinde betimlenmiştir. Figürün sağ elini yasladığı yüzündeki sert ifadesiyle çarşaf ya da yastık benzeri şeylerin üzerine uzanmıştır. Arka plan mavi-mor ve yeşilin zengin parlak tonları içinde belirsiz ve düzensiz şekiller içermektedir. Kokoschka, Edouard Manet'in 1863 tarihli Olympia resmindeki çıplak fahişenin kışkırtan bakışlarıyla provokat kadın modelini Mavili Kadın'da uygulamış olabilir. Ancak çıplak Olympia'nın aksine, Kokoschka'nın figürünü, kışkırtıcı bir şekilde giydirerek onun gerçek hayatındaki femme fatelliğini (kötü kadın) yansıtmıştır. Bebeğin başının üzerindeki açık mavi halo ile birlikte, modern insanın metaryalist maneviyatına karşı, onun bekaretini vurgulamıştır (Roos, 2005, s. 301-302).

Kokoschka ikinci bebek görüntüsü olarak yaptığı *Bebeke Ressam (Bebekle Adam)* çalışması ile Alma bebeği tamamen ortaya çıkarmıştır. Bu resimde görüntüden doğrudan bebek neredeyse boyunsuz bir şekilde kıyafetleri olmadan ressamın önünde oturmuş karşıya bakmaktadır. Kokoschka ise tersi pozisyonunda doğrudan bebeğin arkasında otururken, sol elini bebeğin dizine koyarken sağ işaret parmağıyla bebeğin cinsel organını işaret etmektedir. Bebeğin üzerindeki beyaz katmanlı leke vuruşları kesik fırça izleriyle şiddetli ılık etkileri oluşturup bebeğin derisindeki tüy etkisini kabataslak bir yapıda yansıtmıştır.



Şekil 71. Oskar Kokoschka, Bebekle Ressam (Adam), 1922, tuval üzerine yağlı boya, 80 x 120 cm, Old National Gallery, Berlin

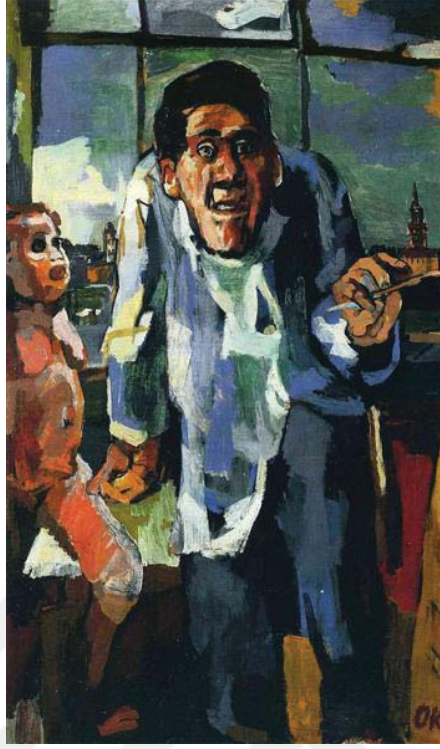
Bu tüy yumağı görüntüsüyle oyuncak bebek, *Mavili Kadın'daki* gerçekçi görünümünden çok, kuklaya benzemiştir. Kokoschka çalışmasında cansız nesne üzerindeki tanıya benzer bir kontrolünü bile vurgunculukla ima ettiğini gösteriyor. Bebeğin sağ kolunun altındaki kırmızı boya üzerine yaslanarak durduğu şekil, bir yastık, bir koltuğun kolunu ya da yatak benzeri bir eşyanın görsel belirsizliğini yansıtmıştır. Kokoschka bu hareketi yaparken her iki kolunu da beceriksiz bir şekilde çarpıtarak deforme etmiştir. Aslında, bu çalışmada bebeği nesneye dönüştürmenin görsel süreci her iki figürde de özellikle eller ile değiştirilebilir vücut parçalarını işaret etmektedir. Bu anlamda Kokoschka'nın sağ el bileği o kadar aşırı döndürülmüş ki kolunun geri kalanı, gerçek olmayan uzunlukta ve konumda gibi görünmektedir. Kokoschka sol omzunu yukarı kaldırarak bebeği önden desteklediği için bebeğin sol göğsüyle aynı hizada olması gereken sol eli çok daha aşağı bir konumda kalmıştır. Bebeğin sağ eli ise neredeyse, Kokoschka'nın onu sağ eliyle, sırtından ya da boynundan desteklemesi durumunda durabileceği yere düşmektedir. Kokoschka, büyük kafası parçalamış ve bükülmüş bu garip uzuvlarıyla kendi imajını da, nesnelleştirdiği sakatlanmış bebekle ilişkilendirmiştir (Roos, 2005, s. 303-304).

Kokoschka ayrıca nesnelleştirici bakış açısını ve kukla bebeği Bebek ile Ressam'da güçlü bir serseri rol ile sınırlandırmıştır. Dönemin sergilerinde bazen Uzanan Çıplak veya Adam ile Bebek isimleriyle gösterilen resimde sanatçının portresi genellikle diğer Alma bebekleriyle olan tasvirlerinden daha az çekici kabul edilmiştir. Kokoschka'nın 1925 yılında Dresden'deki retrospektif sergilerinde gösterildiğinde, Erkek ve Kız adında başka bir isim

daha vermiştir. Çalışmanın farklı başlıkları arasındaki bu boşluk ressamın hem özne hem nesne olan cansız bebeğin ikili doğasını kasten sömürdüğünü göstermektedir. Roos, resmi analiz ederken “Kokoschka’nın cansız nesne üzerindeki tanrısal kontrolünü bile ventriloquisme² saklı bıraktığını ifade etmiştir. Kokoschka için doğurganlığın bir simgesi olarak da gördüğü bebek Alma, gerçek Alma’yı gizlice yok ettiği için, Kokoscha’nın fantezisini, oyuncak bebek formundaki Alma’da gerçekleştirmesi için tamamlamış olabilir” (Timpano, 2017, s.167).

Kokoschka’nın nesneden nesneye dönüşümlü son bebek Alma çalışmalarından olan 1922 tarihli *OK Şövalede* isimli eseri, tamamlanmamış görüntüsünde tekrar vurgulanmıştır. Resimdeki görüntülerde orta planda Kokoschka, resmini boyamak için elinde fırçasıyla dikilirken sol arka kenarda Alma bebeğin çıplak hali durmaktadır. Kokoschka şövalenin alt köşe kenarına karşılık gelen neredeyse tam uzunlukta bir portre boyunda çizilmiştir. Bebek ise sol arka planda sanatçının atölyesinde artık bir rafa bırakılmış gibi görsel animasyonlardan yoksun, sadece sol bacağı tam çizilmiş bedenin yarısı profilden gösterilmiştir. Bu anlamda bebek, Kokoschka’nın önceki resimlerinde kendisine verilen ana rollerden ve gösterimden mahrum bırakılarak sanatçının kendi imajını merkeze koyduğu bir düzende yansıtılmıştır. Bebeğin karikatürize edilmiş suratı ve vücudunun sol kısmı, ressamın parlak beyaz önlüğünden çarpan yansımalarla vurgulanmıştır. Arka planda ise sanatçının atölyesinin camından görülen daha doğal bir izlenimde Dresden şehir manzarası yansımaktadır.

²Ventriloquisme(ing.): Vantrilokluk ya da Vantrilokizm, kişinin kendi sesini, başka bir yerden, genellikle elde tutulan bir kukladan geldiği hissini dikte ederek değiştirdiği bir sahne tekniği (wikipedia).



Şekil 72. Oskar Kokoschka, OK Şövalde, 1922, tuval üzerine yağlıboya, Leopold Museum, Viyana

Kokoschka'nın sağ kolu oranı bozulmuş bir şekilde kısa ve geriye doğru kasılmıştır. Sanatçının aşırı bir biçimde yukarı kaldırdığı omuzlarından dolayı kafası takma gibi bir görüntüde aşağıda kalmıştır. Sanatçı, bu şekilde Ok Şovelde, çalışmasında bir tür ilkel canavara dönüşmüş gibi görünmektedir. Kokoscha, bebek Alma çalışmalarında, oyuncak bebek bozuldukça özgüveni artan bir sanatçıyı resmetmesine rağmen, resimleri giderek bozulan sanatçının betimlemesini anlatmaktadır (Roos, 2005, s. 305).

Kokoscha'nın eşi Olda ile Alma kadar fırtınalı bir ilişkisi ve sanatında özgürce kullandığı modeli olamasa da Olda, Kokoschka'nın çıplak modellemelerine dâhil olabilmıştır. 1936 tarihli *Nympha* isimli eserinde Olda yarım boy portre ölçüsüyle, çıplak bir biçimde betimlenmiştir.



Şekil 73. Oskar Kokoschka, Nymph, 1936, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 76 cm, Národní Galerie, Prag

Kokoschka'nın Nympha³ olarak adlandırdığı resimde Olda'nın yeşillikli bir su kenarında olduğu arka plandaki mavinin tonları sol tarafta yeşil kıyının yanındaki kurbağa ve başının üzerine kaldırdığı dev midye kabuğu buna işaret etmektedir.

Bununla birlikte Kokoschka, mitolojik öykülerde önemi olan kadın tanrıça Nympheleri ile Olda'nın kendi hayatındaki yeri ve önemini ilişkilendirmiş olabileceği düşünülebilir.

Olda, resmin sağ tarafında yakın plan bir açıda konumlanırken; arka planda, sol taraftaki yeşil alan ve sağ tarafı kaplayan bir su akıntısının olduğu mavi alan görülmektedir. Olda'nın vücudu ve başının üzerinde tuttuğu büyük midye kabuğu sarı, krem, kırmızı ve turuncunun çeşitli tonlarıyla boyanarak resimde ön planda çıkan sıcak bir renk alanı oluşturmuştur. Olda, sanatçının birçok figür modellerine göre orantılı, düzgün anatomisi ve portresiyle dikkat çekmektedir,

³Nypha: Baş örtülü, yani gelin anlamına gelen nymphe kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan doğal ve tanrısal varlıkların dışı olanlarına verilen addır. Homeros'a göre nymphe'lar Zeus'un kızlarıdır. Nymphe'lar ikinci derecede önemli tanrıçalar sayılmakla birlikte, doğa ve insanlar üstüne etkili ve güçlü bilinirler, bu yüzden de büyük tanrıçalar gibi "yüce" ve "ulu" sıfatlarıyla anılırlar (Erhat, 1996, s. 219-20).

Midye kabuğunun boyutu, Kokoschanın diğer alegorik resimlerindeki dev boyutlu Yengeç, Kırmızı Yumurta vb. gibi kullanımlarını anımsatmaktadır. Kokoschka'nın boya sürüşleri, Olda'nın çıplak bedenindeki yuvarlak hatlarının yapısına göre kısa ve lekesele darblerle hareketli ve canlı bir görüntü yansıtmıştır. Aynı şekilde midye kabuğundaki tonlamalar, ışık ve gölge kullanımı, midyenin doğal sarmal yapısını vurgulamış ve ön plana çıkarmıştır. Sol arka plandaki yeşillik alan Olda'nın net görüntüsüne göre daha lekesele ve karmaşıktır.

Bir orman kıyısı ya da ağaç topluluğunu andıran yerde, yeşilin koyu tonları arasında, kırmızı, sarı ve zemine doğru açılan pembe turuncular kullanılmıştır. Yeşilliklerin arasında sol kenardan çıkan kafasını Olda'ya çevirmiş keçi ya da benzeri türünde bir hayvan görülmektedir. Keçinin önünde ise belli belirsiz bir figürün, keçi sürüsünü otlatan çobana ait bir görüntü olabileceği düşünülebilir. Hemen kıyıda yeşil yaprakların dağıldığı su kenarında karaya doğru bir kurbağa ve ön plana yakın sol kıyıda turuncu bir deniz canlısı türü şekli belirmiştir.

Resmin sağ yarısını kaplayan su akıntısı, mavi ve morun en açık tonlarıyla sakin ve aydınlık bir görünüm verirken, aralarına sürülen sarı ve yeşil noktalar suya kıpırtı ve pırıltı katmıştır. Kokoschka, yapıtın ismin dâhil ettiği bu elemanlar ile mitolojik bir doğa tasviri sahnesini dışavurumcu biçim ve içerikle yorumladığı söylenebilir.

1966 tarihli *Olda İle Birlikte Otoportre* adlı eserinde, kendisini ve eşi Olda'yı yarım boy portre ölçüsünde yan yana betimlemiştir. Sanatçının son dönem yapıtları arasında olan resim eşiyle birlikte geçirdiği uzun bir evliliğin olgunluk zamanlarını anlatıyor gibi görülmektedir. Olda resmin sol tarafında, sol elini yukarı doğru kaldırmış karşıya dönük bakarken; Kokoschka, ellerini birbirine kenetli, yüzü Olda'ya dönük, hafif bir tebessümle bakmıştır. Arka planda belli belirsiz çizgilerle oluşan şehir ya da doğa manzarası betimlemesi görülebilmektedir.



Şekil 74. Oskar Kokoschka, Olda İle Birlikte Otoporte, 1966, tuval üzerine yağlıboya, 89 x 116 cm, Landessammlungen Rupertinum, Salzburg

Renkler son derece açık tonlarda ve flu kullanılarak, figürler ön plana çıkmıştır. Olda, bu resimde de kırmızı, turuncu ve pembenin tonlarıyla sıcak bir renk alanı oluştururken, Kokoschka'nın üzerindeki kıyafeti mavi, mor, turkuazın ve yer yer kahvenin tonlarıyla soğuk dengesi kurulmuştur. İki figüründe elleri portrelerine göre daha orantısız ve büyük çizilmiştir. Olda'nın kolları kaba, kalın ve düz bir şekilde çizilirken, aynı zamanda sağ kolunun yönü Kokoschka'nın sağ koluyla paralellik oluşturmuştur. İki figüründe parmakları karmaşık ve belirsiz bir yapı içinde çizilmiştir. Figürlerin kıyafetlerindeki boya sürüşleri karışık yönlerde, ince ve çizgisel fırça darbeleriyle hareketlenirken, arka planda daha düz ve geniş sürüşlerle durgunluk sağlanmıştır. Kokoscha figürlerin portrelerinde daha kontrollü fırça darbeleri kullanarak, ifadeleri ve yüzün ayrıntılarını ön plana çıkarmıştır. İkisinin de yüzündeki kırışıklık çizgileri, saçları ve yüzlerinin belirli yerlerindeki beyazlıklarla fiziksel olgunluklarının belirtileri vurgulanmıştır. Olda'nın gelecek beklentisindeki umutlu bakışları, Kokoschka'nın sevgisine sadık tebessümü ve huzuru çiftin son evlilik bağı içindeki son dönem çalışmasının örneğini yansıtmıştır.

4.2.1.5. Manzaralar

Birinci Dünya Savaşı'nda orduya gönüllü olarak katılıp ağır yaralanan Kokoschka, 1915'te terhis edilip, 1917 tarihinde Dresden'e yerleşmesi ile çalışmalarında yeni bir dönem başlamıştır. 1917-24 yıllarını kapsayan bu *Dresden Döneminde* sanatçı resimlerinde son derece kasvetli renkler ve gergin çizgiler kullanmıştır. 1912'den 1927 'ye kadar profesör olarak görev aldığı Dresden Akademisi yıllarında bir dizi Dresden şehir manzaraları yapmıştır. Bu manzaralarda, daha önceki dönem resimlerinin karmaşık ve parçalanmış resim yüzeylerinin yerini mozaik andıran büyük ve parlak renk lekelerine bırakmıştır (İnankur, 1997, s. 1033).



Şekil 75. Oskar Kokoschka, Dresden'deki Elbe, 1922, tuval üzerine yağlıboya, The Israel Museum, Jerusalem

Dresden bu bakımdan Kokoschka'nın manzara resimlerinde ilk ciddi girişimi olmuştur. Şehrin mimarı ihtişamı, doğal ortamı, Elbe Nehri boyunca çevrelenen Sakson tepeleri; Kokoschka'nın Akademi stüdyosundan ilham veren görüntüler olmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.17).

Dresden Neustad (1919), Dresden Yakınındaki Elbe (1921), Dresden'deki Elbe (1922), Augustus Köprüsü, Dresden (1923) olarak yaptığı serilerden 1922 tarihli *Dresden'deki Elbe* isimli çalışması, sanatçının manzaralardaki değişikliğin ilk deneyimlerine örnek olmuştur. Resmin ön planını kaplayan Elbe Nehri, kıyıdan arkaya doğru uzaklaşan

Dresden evlerinin görüntüsüyle devam etmiştir. Nehrin ve gökyüzünün geniş açısı arasında yan yana dizilen evler panoramik bir görüntü yansıtmıştır. Evler genelde aynı büyüklükte çizilip, kalın kontur çizgileriyle geometrik şekiller halinde sadeleştirilmiştir. Bununla birlikte nehre yansıtılan görüntülerin kaba ve düz parçalar şeklinde sıralanışı, suyun hareketli doğasını bozan, durağan bir görüntüye çevirmiştir. Buna karşın, güneşin küçük parçalara ayrılan sarı ışınları ve hemen solda zig zag şekilde boyanmış kırmızı büyük leke resme bir noktada hareket katmıştır. Evler, kalın siyah konturları ve tek düze boyanmış koyu kahve ve kırmızı renklerin tekrarıyla kasvetli ve donuk bir manzara görüntüsünü yansıtmıştır. Buna karşılık ev sıralarının hemen üstünde kullanılan mavi, yeşil ve turuncunun açık tonları koyudan açığa keskin geçişli bir renk hareketi sağlamıştır.

Kokoschka bu ve diğer Dresden manzaralarından uyguladığı geometrik şekille, kütle, ışık, gölge ve hareketin etkileşimiyle resmi ilk defa nesnelleştirmiştir. Bu şekilde sanatçı kişisel deneyiminin ifadesi için neo/izlenimci teknikteki şekil ve düzenlemelerle yeni uyarlama ortaya koymuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.24)

Sanatçının 1928 yılında Kuzey Afrika keşfiyle devam ettirdiği seyahatleri, Yakın Doğu'ya uzanmış; 1929'da Paris, İskoçya, Mısır ve Cezayir'e kadar gitmiştir. Alpler'in ve Atlas dağlarının görkemli yapısı, egzotik Fas ve Kudüs, Paris'in kokusu, Londra ve Marsilya limanlarının hareketi, Kokoschka'nın ruhunu yücelten ve sanatsal başarısını arttıran deneyim olmuştur (Dabrowski ve Leopold, 1997, s.17).

1926 tarihli *Londra, Waterloo Köprüsü* isimli eseri Kokoschka'nın kuşbakışı açısıyla panoramik manzara çalışmalarından biri olmuştur. Londra seyahatinde Svay Otelinin sekinci katından gösterilen Thames nehri gösterilmiştir. Yakın planda çizilen Waterloo Köprüsü'nün kamerlerinin altından geçen deniz çekicileri (yük taşıtları) geçmektedir. Sol tarafta ise Somerset House'dan, St.Paul'a doğru uzanan eğilmiş yapay setler bulunmaktadır (museum.wales /artuk.org).



Şekil 76. Oskar Kokoschka, Waterloo Köprüsü, Londra, 1926, tuval üzerine yağlı boya, 89 x129 cm, National Museum of Wales, Cardiff

Nehir ve gökyüzünde kullanılan pembe, mavi, mor ve yeşilin aynı tonları kullanılarak renk bütünlüğü sağlanmıştır. Sol ve sağ kıyı boyunca uzanan şehir binaları detaya inmeden uzun kısa fırça sürüşleriyle belirtilmiştir. Waterloo Köprüsü'nde kullanılan koyu kahve, yeşil ve morun soluk tonları köprünün eski ve çürük bir yapı özelliğini vurgulanmıştır. Resimde Kokoschka'nın dışavurumcu renkleriyle birlikte, şehrin anlık görüntülerinin yansıtıldığı izlenimci bir tarzda görülebilmektedir.

Kokoschka dışavurumcu deneyimi için yaptığı Kuzey Afrika, Avrupa ve Ortadoğu'nun keşiflerine 1930'ların sonlarında Türkiye seyahatini de eklemiştir. 27 Mayıs 1929'dan Temmuz ortasına kadar kaldığı İstanbul'da 1929 tarihli "*İstanbul I*" isimli eserini oluşturmuştur. Haziran 1929'da tamamlanan bu eser, İstanbul'un en çarpıcı ve büyümlü manzaralarından birini geniş bir panoramik manzarada yansıtmaktadır. Kokoschka, bu açıyı muhtemelen Galata Kulesi ya da Haliç dolaylarında veya şehrin merkezinde yükselen Fatih Camii manzarasına sahip başka bir yüksek binadan betimlemiş olabilir. Ünlü Süleymaniye Camii, İstanbul'un en yüksek tepesinde yükselen minareleri ve iki kıtayı bağlayan konumuyla dikkat çekici bir mimari yapıya sahiptir. Resmin solunda İstanbul'un diğer mimari yapılarını simgeleyen, Galata Köprüsü, hemen arkasındaki Yeni Valide Camii ve en arkada Beyazıt Kulesi gösterilmiştir (sothebys.com).

Bu resimde sanatçı, tek merkezli odak noktasından uzaklaşarak, bakış açısını genişlettiği birkaç noktaya dikkat çekmiştir. Kokoschka ön planda çizdiği kapalı limanı çapraz yönde uzatarak yüksek alanlara doğru vurgu yapmıştır. İzlenimci tarzda çalışılan manzarada gökyüzü ve denizde uygulanan ince ve düz boya, yer yer enine sürülen fırça izleriyle hareketlendirilmiştir.



Şekil 77. Oskar Kokoschka, İstanbul I, tuval üzerine yağlıboya, 80x 110 cm, Özel Koleksiyon

Bu resimde sanatçı, tek merkezli odak noktasından uzaklaşarak, bakış açısını genişlettiği birkaç noktaya dikkat çekmiştir. Kokoschka ön planda çizdiği kapalı limanı çapraz yönde uzatarak yüksek alanlara doğru vurgu yapmıştır. İzlenimci tarzda çalışılan manzarada gökyüzü ve denizde uygulanan ince ve düz boya, yer yer enine sürülen fırça izleriyle hareketlendirilmiştir. Özellikle Süleymaniye Camii'nin arkasında be beyaz izler tepenin aşağısına doğru parlak turuncu renge dönüşerek gün batımı yansıması oluşturmuştur. Resmin sağ planında kullanılan sıcak renklerden orta planda soğuk tonlara geçiş yapılırken, sol planda tekrar sıcak değerlere dönüşmüştür.

İngiliz sanat tarihçisi ve küratör Richard Colvororessi (1951-)'nın belirttiği gibi:

“Kokoschka aynı resme iki farklı bakış açısına sahip, alışılmadık bir boya tekniğini benimsemiştir (...). Geniş açılı fotoğrafa benzeyen bu çifte perspektif birçok şehir merkezinin küresel kompozisyonunun olmasının yanı sıra, gözün tek bir odak noktasına

sabitlenmesini engelleyen ve görme çevresinde olanlara eşit derecede önem veren bir dönme hareketi hissi oluşturuyor. Kısacası, yaşamın kendisini hissettirdiği resimlerden en iyileridir”. Sanatçının diğer manzaralarında olduğu gibi suyun, İstanbul-I resminde de Kokoschka’yı etkilediği görülmektedir. Kenti çevreleyen ve bunu ortadan bölen Haliç’in mavi rengi resmin bütününe hâkim olmuştur. Wingler, sanatçının rengi kullanım biçimini ve özellikle farklı tonları tercih etmesi üzerine yaptığı açıklamada şunları yazmıştır: “Kokoschka’nın maddesellikten az daha ruhani, daha aydınlıktır.... Mavi kesinlikle Kokoschka’nın titizlikle dokunduğu en iyi ve en sevdiği renk olmasına rağmen resminde hiçbir zaman baskın olmamıştır. Bu bakımdan kenti çevreleyen denizin ve onu bölen Haliç’in mavisi, Kokoschka’yı açıkça etkilediği görülmektedir. Ressam 29 Haziran’da ailesine yazdığı bir mektupta: “Çok güzel bir manzarayı bitirdim, aslında bu bütün seyahatlerimin ilk resmi” diyerek yorumladığı çalışması ressamın tarihi belgesiyle resmettiği tek eseridir (sothebys.com).

Kokoschka’nın Yakındoğu seyahatlerinden 1928-29 yılları arasında tarihlenen *Tunus’ta Pazar* isimli çalışma Tunus’taki Place Bob Souika’da bir pazar yerinden resmedilmiştir. Kokoschka bu görüntüyü bir manav dükkanının balkonundan çatısından, geniş açılı bir fotografik merceğin etkisine benzer şekilde, eliptik bir ufukla iki noktalı perspektif elde etmeye çalışmıştır. Ön plan Kokoschka’yı Afrika’ya yaptığı yolculukta büyüleyen parlak renklerle birlikte durmadan akan insan faaliyetlerini yansıtmaktadır (artandarchitecture.org).

Resmin orta kısmında Tunus’un yerel kültürünü yansıtan pazar yeri ve ortadaki pazar dükkanlarının bulunduğu eski bir kapalı çarşı benzeri yapı ve üzerinde yıkık katlar bulunurken, sağ tarafta belirsiz birkaç yapı ve en solda birçok kubbesi olan büyük beyaz bir cami görülmektedir. Manzaraya bakıldığında alt kısımdaki karmaşık yapıya karşı, üst kısımdaki yapılara ve gökyüzüne sürülen geniş boya alanları daha sakin ve durağan bir görüntü yansıtmıştır. Kokoschka bunları yansıtırken, Tunus’un rengini ok sarısı ve toprak kahvelerle boyarken, Arap halkın yanık ten rengini siyaha ve koyu kahvelerle özetlemiştir.



Şekil 78. Oskar Kokoschka, Tunus'ta Pazar, 1928-29, tuval üzerine yağlıboya, 86 x 129 cm, The Courtauld Institute of Art, Londra

Pazar yerinin ortasında tunusun renkli yerel kıyafetlerini giymiş kapüşonlu bir birine karışmış Arap halkın kalabalığı bir kaos izlenimi vermektedir. Tunus sokaklarının mimarini özelliğini yansıtan beyaz kireç duvarlar, koyu kahverengi ve sarı dükkânların bulunduğu merkez çarşayı çevrelemiştir. Arka planda en üst noktada binanın üstünden çıkan yeşil palmye ağacı Tunus'un bitki örtüsünü yansıtmıştır. Resmin genelinde çok renklilik hakim olsa da ön planda, Kokoschka'yı Afrika yolculuğunda büyüleyen parlak ve canlı renkler vurgulanmıştır (theartofpainting.be).

Kokoschka 1934 yılının Eylül'ünde hem sevdiği hem de hem maddi durumunu düzeltmek için gittiği Prag'ta dört yıl boyunca kalarak yaptığı on altı adet manzarayla bu şehri ölümsüzleştirmiştir. Bunlardan 1938'de tarihlenen *Prag-Nostalji* isimli eseri Prag şehir manzarasını yansıttığı çalışması olmuştur.



Şekil 79. Oskar Kokoschka, Prag, Nostalji, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 76 cm, Scottish National Gallery of Modern Art

Çalışma ilk olarak Prag’da başlanmış fakat 1938 yılı baharında, Çekoslovakya’daki kötüleşen siyasi durum sebebiyle zor koşulları altında çalışmalarını sürdüremeyen Kokoschka, o dönem arkadaş oldukları Olda Palkovska’nın aldığı biletle Londra’ya kaçmışlardır. Kokoschka Londra’ya sürgüne gitmiş ve çalışmayı burada tamamlamıştır. Böylelikle Prag-Nostalji çalışması sanatçının Londra’da tamamladığı yaptığı ilk retrospektif örneği olmuştur. Geniş bir görüş açısı ile yukarıdan bakılan çalışma da arka planda Prag şehrinin silüeti görülmektedir. Ön planda ortada oturan kadın ve erkek çift Kokoschka ve arkadaşı Olda’yı temsil etmektedir (kuenste-im-exil.de).

Resmin genelinde kullanılan canlı ve parlak renkler, yoğun ve katman bir şekilde uygulanmıştır. Çalışmanın sol yarısında Prag’ın doğasının yansıtıldığı mavi-yeşil koyu tonlar kullanılırken, sağ yarısında tarihi kalıntıların görüldüğü turuncu, sarı ve pembenin açık sıcak tonları kullanılmıştır. İki tarafı doğa ve mimari yapıyla yarım daire şeklinde çevrilen manzaranın orta kısmında ise deniz görülmektedir. Mavinin yer yer sıcak ve soğuk renklerle oluşturduğu valörler, düzensiz fırça sürüşleriyle, denizde ışıltılı bir yansıma oluşturmuştur. Buna karşın resmin yarısını kaplayan gökyüzü daha düz ve ince katman şeklinde uygulanan kirli renklerle boyanmıştır.

Arka plandaki eski Charles Köprüsü ve Prag'ın ünlü katedrali önündeki deniz kıyısında oturan iki figür Kokoschka ve Olda'yı temsil etmektedir. Deniz kıyısında sol ön planda görülen bir sandal ve kayıkçı kollarını kaldırarak onları çağırılmaktadır. Bu betimleme Kokoschka'nın oradan istemeden de olsa göç etme zorunluluğuna atıfta bulunan bir sahneyi yansıtmıştır. Kokoschka yorgun oturuşu ve Olda'nın başına uzattığı eliyle, memleketinin kaybını izlerken duyduğu üzüntü dile getirilmiştir (Sayer, 2015, s. 284).

Kokoschka, Nazi baskısından kaçtığı Londara'da çizimlerine model bulamadığı için, doğa, natürmort ve suluboya çiçek çalışmalarına yönelmiştir. Sanatçı yaptığı birçok gezi sırasında deniz kıyıları, ölü balıklar, tarlalar, avcı, meyveler ve birçok çiçek görüntülerini betimlemiştir. Sanatçının en güzel doğa ve natürmort manzaralarından özellikle bir dizi suluboya çiçek çalışmaları 1957-70 tarihleri arasında ortaya çıkmıştır (oskar-kokoschka.ch).

Kokoschka'nın son yıllarda yaptığı suluboyaları opak yağlıboya tablolarla elde edilemeyecek eşsiz bir renk hareketi yaratan berrak zengin renklerle dikkat çekmiştir. Kokoschka, herhangi bir düzeltmeye imkân vermeyen bu zor tekniği kıvraklıkla kullanmasında ustalığını kanıtlar niteliktedir.

Kokoschka çiçeklerin sayısız renklerini ve çeşitliliklerini çalışırken; *Roses and Delphinium* (1965), *Sunflowers* (1965), *Clematis and Roses* (1967), *Gentian, Geraniums and Roses* (1969) gibi bazılarına özel isimlerini vermiştir. Sanatçı, daha sonraki suluboya çiçeklerinin görünümünü bir ön çizim olmadan doğal bir tazelik ve saflıkta yakalamıştır.

Kokoschka'nın son dönem çalışmalarından 1970 tarihli “*Çiçek Buketi*” isimli eserinde çiçekler hem kırılganlıkları hem de canlılıkları içinde daha dışavurumcu bir biçimde betimlemiştir. Kâğıt üzerine suluboya tekniği ile yapılan çalışmada, yeşil, mor, sarı ve kırmızının çeşitli tonları kullanılmıştır. Kâğıdın ortasına boş bir plan üzerinde yerleştirilen çiçekler dış biçimiyle eşkenar dörtgen şeklini andırmaktadır.



Şekil 80. Oskar Kokoschka, Çiçek Buketi, 1970, kâğıt üzerine suluboya, 65 x 47 cm, Özel koleksiyon

Yeşil ve mor tonların ağırlıklı olduğu bukette üst ve sol alt kısımdaki kırmızı ve turuncu çiçekler yeşillerin yanında zıtlık oluşturarak sıcak bir denge sağlamıştır. Kokoschka, suluboyayı bazı yerlerde kuru, bazı yerlerde renk patlamaları ve su izleriyle hareketli ve canlı bir görünüm katmıştır. Çiçeklerin bazı yerlerinde geniş fırça sürüşleri uygulanırken, sap, yaprak ve çiçek kenarlarına sürülen ince ve belirgin çizgisel sürüşler üst üste binerek şekilsel bir vurgu yaratmıştır.

4.2.1.6. Alegorik Resimler

Üçüncü Reich tarafından yozlaşmış sanatçı ilan edildikten sonra, Prag'dan mülteci olarak Londra'ya kaçan Kokoschka, kısa bir süre içinde burayı da terk ederek daha sakin sahil kasabası Polperro'ya gitmiştir. Kokoschka bu kasabada, çalışmalarında Nazi terörünü protesto eden bir dizi politik alegorinin ilki olan 1939-40 yıllarında tarihlenen *Yengeç* resmine başlamıştır (Toub, 1994, s. 36).



Şekil 81. Oskar Kokoschka, Yengeç, 1939-40, tuval üzerine yağlıboya, 63 x 76 cm, Tate Modern, Londra

Kokoschka seyahatlerinden sonra 1931’de Viyana’da Nazi karşıtı tavrından dolayı 1934’te Prag’a, 1938’de Londra’ya taşınmıştır. Bu yıllardan itibaren siyasi çıkarlar içindeki ülkelerin acımasız yönetim politikaları Kokoschka’nın resimlerinde bir dizi alegorik betimlemelere dönüşmüştür. Bunlar bazen Avusturya’yı işgal ettiği Nazi tarafından suçlanan İngiltere’ye karşı, belli bir öfkeden de kaynaklandığı düşünülebilir. (Chilvers ve Smith, 2009, s. 379).

Kokoschka’nın manzara resmi olarak başlayıp, Londra’ya döndüğünde yarım kalan bu çalışmasını politik bir alegoriye dönüştürerek tamamlamıştır. Londra’nın Cornwoll limanını ve kayalıklarını resmederken, kayalıkları ve suyu karakteristik olarak, parlak renklerle, kısa ve hızlı bir şekilde boyamıştır. Kokoschka’nın 1939-40 yılları arasında kaldığı Cornwoll kasabasının manzarası olan bu resimde arka planda kayalıklarla çevrelenen deniz kıyısı ve taş bir köprüye benzeyen yapının üzerinde beyaz bir ev konumlanmıştır. Ön planda ise devasa boyutlarda bir yengeç ve kıyıya doğru yüzen küçük bir figür görülmektedir. Kokoschka kendi portresini kullandığı yüzücüde Çekoslovakya’yı temsil ederken, yengeci İngiliz başbakanı Neville Chamberlain olarak simgelemiştir. Devasa boyuttaki korkutucu

yengeç, kıyıya doğru umutsuzca yaklaşan küçük yüzücüye karşı son derece tehditkâr bir duruş içinde betimlenmiştir. Kokoschka bir arkadaşına ‘Chamberlain’in boğulmaktan kurtulması için ona sadece bir kıskaç uzatması yeterliydi, ama uzak durduğunu’ söylemiştir. Bu anlatımıyla Kokoschka bir mülteci olarak Avrupa’daki zor durumda olan mültecilerin diğer ülkelere nasıl alındığına karşı duyarlı bir bağlantı kurmuştur (theartstory.org).

Resmin arka planında mor, mavi, su yeşili tonlarının hâkim olduğu soğuk renler kullanılırken, ön planda parlak kırmızı, açık pembe ve sarı tonlardan oluşan sıcak renkler kullanılmıştır. İnce fırça darbeleriyle Renklerin ince fırça darbeleriyle hızlı ve lekese bir tavırla uygulaması resme hareket katmıştır. Kokoschka’ya göre Yengeç ülkesinde istemediği mülteciyi reddedebilir, ölüsünü geri gönderebilir ya da en iyi ihtimalle düşman yabancılar olarak bir kampa yerleştirebilir. Bu nedenle Yengeç, Nazilerin değil, mültecilere yönelik muameleleri acımasızca izleyen, yozlaşmış ulusların kişileşmesidir (Mendelsohn & Cohen, 1990, s. 125).

1940-41 yılları arasında resmedilen “*Kırmızı Yumurta*” isimli çalışma, bu anlamda Kokoschka’nın nesnel betimlemesinden çok öznel bir deşifresi olmuştur. Siyasi içerik ve biçimlerin son derece açıkça gösterildiği resim birçok sembolik kaosu yansıtmaktadır. Sol planda Almanya’nın lideri Hitler’in başı ve sağ yakın planda kopmuş gibi gösterilen Mussolini’nin yüzü aşırı deforme edilmiş şeklinde gösterilmiştir.

İki siyasi liderin öfke, endişe ve korku dolu ifadelerine karşılık Mussolini’nin hemen arkasında üstün imparatorluk tacıyla İngilizleri temsil eden bir aslan ve masanın altında madalyonuyla Fransa’yı temsil eden şişman bir kedi keyifle uzanmaktadır. Bu dört figürün ortasında kalan yuvarlak masanın üzerindeki kırmızı dev yumurtanın etrafında dört adet çatal masanın sol tarafında dolanan bir fare ve arka planda sırtında bıçak saplanmış uçan bir kırmızı tavuk görülmektedir. Resmin arka planında gökyüzüne yükselen dumanlarla, alevlerin sardığı ve Prag silueti bulunmaktadır. Biraz ilerisinde Prag’ın ünlü Vltova nehrinin kıyısında yüzüstü çıplak bir kadın uzanmaktadır (Sayer, 2015, s. 284).



Şekil 82. Oskar Kokoschka, Kırmızı Yumurta, 1940-41, tuval üzerine yağlı boya, 61 x 76 cm, Nationalgalerie, Prag

Resimde genel olarak sıcak ve parlak renklerin hakim olduğu, yeşil ve kırmızın zıtlıklarıyla, sarının parlak tonları vurgulanmıştır. Resmin merkezindeki parlak kırmızı yumurta yeşil zemin rengiyle kontrast oluşturarak vurgulanmıştır. Resimde genel olarak dalgalı karmaşık yönlerde sürülen fırça izleri uygulanmıştır. Bu izler, resmin içeriksel mesajını, biçimsel yönden ön plana çıkaran hareket ve karmaşık bir etki sağlamıştır.

Bu karmaşık görüntüde Kokoschka, dünya siyaseti hakkında yorum yapmaya, memleketi Çek'in üzücü durumunu temsil etmeye çalışmıştır. Çekoslovakya, alegorik olarak kırmızı yumurtayı temsil ederken, yumurtanın etrafındaki dört çatal küçük bir yiyecek parçası gibi bu ülkeyi parçalayıp yutmak isteyen Avrupa güçlerini temsil etmektedir. Burada yumurtanın kırmızı rengi zorunlu bir politik anlam olarak değil, sadece gıda maddesinin doğal olmayan sembolik karakterini göstermenin yolu olmuştur. Masanın yanında duran İngiliz aslanının hemen altında 1938 tarihli Çekoslovakya'nın yıkılmasına yol açan "Münih Paketi" yazısının bulunduğu anlaşma kitabı bulunmaktadır. Bu anlaşmayla Almanya Çekoslovakya'nın Sudetenland bölgesini almasına ve daha sonra ülkenin geniş kalan kısmının da ele geçirilmesine yol açmıştır. Kokoschka'nın, İkinci Dünya Savaşı devam ederken tamamladığı bu resim, gerçekçi portreleri, sembolik detayları, yanılsamalı uzam ve orantısız ölçüleriyle, acı ve ironik bir açıklama yapmıştır (Bendiner, 2004, s. 220).

Kokoschak'nın 1942 tarihli *Anschluss- Alice Harikalar Diyarında* isimli resmi alegorik içerikli bir başka çalışması olmaktadır. Kokoschka'nın memleketi Viyana'yı gösteren resim savaşın ortasında kalan şehir, simgesel anlamalar yüklü figürlerle betimlenmiştir.



Şekil 83. Oskar Kokoschka, “Anschluss-Alice Harikalar Diyarında”, 1942, tuval üzerine yağlı boya, Özel Koleksiyon

Kokoschka, İngiltere’deki sürgününde tamamladığı resme Alice Harikalar Diyarında başlığını verdikten sonra Anschluss terimini ekleyerek, Avusturya’nın Naziler tarafından yok edilmesine gönderme yapmıştır. Resmin arka planında uzayarak giden Viyana Sokağı, bombalanmış binalardan çıkan alevler, sokağı ele geçirmiş askerler ve bu savaşın ortasında kalmış insanları yansıtmaktadır.

Ön planda sağda yer alan Alice, çıplak bir şekilde etrafı dikenli tellerle çevrili bir alanda durmaktadır sol eliyle cinsel bölgesini incir yaprağıyla kapatırken, sağ işaret parmağıyla karşıyı göstermektedir. Sol ön planda kucağında gaz maskeli bebekle oturan kadın ise şaşkınlık ve endişe ile Alice’e doğru bakmaktadır. Alice’in sağ arka planında kafası olamayan mavi elbiseli oturan bir kadın vücudu ve yine kucağında kafası olamayan çıplak bir bebek görülmektedir (kuenste-im-exil.de).

Alice'in hemen sol tarafında yan yana dizilen üç figür, Çin maymunlarının jestleri olan görmedim, duymadım, bilmiyorum taklidini yapmaktadır. Sol baştaki İngiliz yeşil askeri kaskı, hemen yanında Alman yeşil kaskı ve onun yanında Fransız askeri kaskı takan bu figürler, Viyana'nın kaderini belirleyen üç ülkeyi işaret etmektedir. Viyana'da sebep oldukları felaketin gerçeğinden kaçan bu üç ülke, Kokoschka tarafından üç maymunla ilişkilendirilmiştir.

4.2.1.7. Dini-Mitolojik

Kokoschka, 1911 tarihi itibarıyla İncil temalı Çarmıha Germe (1912), Müjde (1911), Mısır Uçuş (1917) bir dizi gibi büyük formatta eserler üretmiştir. Bu resimlerinde katı ve yoğun boya yapısı kullanıldığı, opak renklerle birlikte kasvetli koyu tonların ağırlıklı olduğu görülmektedir.

1911 tarihli *Müjde* isimli eseri, insan ve manzara gibi her iki konunun birleşimine örnek oluşturmaktadır. Resimde uzak planda gösterilen dağ sıraları ve önünde deniz, onun sırasında kilise benzeri bir yapı ve ağaç benzeri şekil görülebilmektedir. Sol yakın planda görülen cinsiyeti belirsiz çıplak melek ve sağ planda yatan hamile Meryem, Kokoschka'nın geleneksel İncil ikonografisinden bağımsız, kendi oluşturduğu özel tasvirlerini yansıtmaktadır (Elger, 1991, s. 240).



Şekil 84. Oskar Kokoschka, Müjde, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 85x 122 cm, Museum am Ostwall, Dortmund, Germany

Arka planda dalgalı mavi tonların görüldüğü resimde genel olarak kahverenginin koyu ve kasvetli tonları kullanılmıştır. Toprak ve yanık kahveler, soluk sarılarla birlikte orta planda, turuncu ve kırmızlar göze çarpmaktadır. Ön planda gittikçe koyulaşan renkler, uzanmış yatan Meryem'in kıyafetlerinde devam ederken, başındaki örtüde ve göğüs kısmında beyaz renkle aydınlatılmıştır. Resimdeki en açık renkler ise sol taraftaki çıplak melek figüründe kullanılmıştır. Meleğin ten rengi üzerinde ki pembe, sarı ve turuncu fırça sürüşleri ilahi bir ışık etkisi vermiştir. Melek dizlerinin üzerine çökmüş, kafasını sağ tarafa çevirerek iki kolunu geniş bir şekilde açarak Meryem'e doğru uzatmıştır. Meleğin bu hareketi ve yüz ifadesi Meryem'in doğumu için yardıma gelen sakin ve mutlu bir bekleyişi yansıtmıştır. Meleğin yüz hatları ve saçı kadın görüntüsü yansıtırken, kaslı ve abartılı vücut hatları erkeksi bir biçim vermiştir. Arka planda uzaklarda beliren küçük bir kilise kutsal anlamda sembollenen kırmızı renkle vurgulanmıştır. Meryem'in beyaz beyaz yüzüne, yanaklarına, alnına ve dudaklarına sürülen kırmızılar zorlayıcı bir doğum anının haberini vermiş gibidir. Meryem'in karanlık arka plana karışan koyu renkteki kıyafeti vücudunu belirsizleştirirken, ön planda elbisesinin altından çıkan belirgin ayak parmak uçları anatomisinin bütünlüğünü sağlamıştır. Müjde resminde, İncil temasından yola çıkan Kokoschka, buna aynı zamanda Alma ile olan ilişkisi içinde kendi kişisel durumunu da yansıtmıştır. Kokoschka, Alma'nın ondan habersizce yaptırdığı kürtajını pek çok çiziminde travmatik betimlemelerle yansıtmıştır.

Bu resimde de Kokoscha tekrar çocuk bahşedilen Alma'yı arzulu ve meraklı bekleyişte bir Meryem Ana tasvirine dönüştürmüştür. Bu anlamda sanatçı sevgilisi Alma'yı, ikinci bir bebeğin haberini ilahi bir müjdeyi almış gibi yansıtmıştır (Kallir, 2015, s. 104).

Kokoschka'nın Almadan ayrılışı ve ona mektup yazarak dönmesi için yalvardığı halde cevap alamaması savaşta uğradığı fiziksel kafa travması kadar psikik bir hal almıştır. Alma'ya 1918 yılının Ağustos ayında, resmini ve yeni draması olan "Orpheus ve Eurydice" i sözlerine övgüyle eklemiştir. Hikâyede ölülerin topraklarına giren Orpheus, Eurydice'yi geri almış fakat yine kaybederek aşkını telafi edilemez biçimde kaybetmiştir; bundan dolayı Kokoschka kendisini Orpheus ile özdeşleştirmiştir (Blum, 2011, s. 303).



Şekil 85. Oskar Kokoschka, Orpheus and Eurydice, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 70 × 50 cm, Özel Koleksiyon

Kokoschka'nın Alma Mahler ile çalkantılı aşk ilişkisi ve Birinci Dünya Savaşı'ndaki ağır yaralanması, oyunda ve operada sunulan sevgi, ölüm ve sanat üzerine güçlü roller oynadı. Kokoschka, besteci Ernst Krenek'in, yazdığı Orpheus ve Eurydike operasından uyarladığı ve sahneye sunduğu oyunu, 1917 tarihli Orpheus ve Eurydike ismiyle tuvaline yansıtmıştır. Sanatçı Orpheus mitini, cinsel tutku ve ölüm karşısında sanatsal yaratıcılığın kaderini araştırmak için kullanırken, bunu çok daha acı bir biçimde yansıtmıştır (Hutcheon ve Hutcheon, 2009, s. 114).

Çalışmanın hikâyesi Yunan efsanesinde yarı-tanrı müzisyen Orpheus'un sevgilisi Eurydice'i kurtarmak için yeraltı dünyasına yolculuk ederek, özgürlüğün eşiğine geldiklerinde sevgilisinin ondan götürülmesi üzerine kaybedişini anlatmaktadır. Bu trajik aşk hikâyesi Kokoschka'nın tıpkı Alma ile olan ilişkilerindeki durumdan dolayı özel bir yere sahip olmuştur. Sanatçı cephe hattında devam eden savaşın son aylarında, yaralanmalardan kurtulurken, Alma'ya olan derinden ve saplantılı aşk ilişkisi için yas tutmuştur. Böylelikle Kokoschka otobiyografik olarak esinlendiği Orpheus mitini bir tiyatro uyarlaması olarak yazarken: "Benim oyunum Orpheus ve Eurydice, tekrarlananlardan büyüdü Vladimir

Volhynskiy'deki kampta yaşadığım halüsinasyonlar. Sonradan bellekten yazdım...” Kokoschka'nın 1917'de Dresden'de başladığı bu resimde figürlerdeki etkileyici stilizasyon, ve konunun dramatik gerilimleri mükemmel şekilde uygulanmıştır. Sanatçının yaşamındaki bu zor dönemde, duygusal kargaşayı yansıtan kuvvetli bir boya uygulaması ve renklerin zengin tonlarını kullanmıştır. Genellikle haki yeşil ve okır sarısının kullanıldığı resim mitolojik bir orman manzarasının içinde Orpheus (Kokoschka) ve Eurydice (Alma) karşılıklı oturmaktadır. Her iki figürde de uygulanan boya katmanları arka plandaki serbest fırça sürüşleriyle aynı şekilde uygulanarak figür mekân ilişkisi birbirine kaynaşmıştır. İki figürün portresinde konunun içeriğini yansıtan keder ve yas duygusu doğal renklerle ifadelerini ortaya çıkarmıştır. İngiliz sanat tarihçisi ve küratör Richard Calvocoressi (1951-) sanatçının bu döneme ait eserlerindeki değişikliğe dikkat çekiyor, şöyle yazıyor: ‘1911-14 portrelerinde görülebilen daha fazla natüralizm eğilimi tersine döndü. Boya, el yazısı, organik fırça darbeleriyle kalın bir impastoya dönüştürülür, böylece bazı noktalarda formlar gevşer ve hatta tamamen çözülür gibi görünür’ (sothebys.com).

Sanatçının bu çalışması, Londra South Kensington'daki 56 Princes Gate'in giriş salonun tavanı için koleksiyoncu Kont Antoine Seilern (1901-1978) tarafından yaptırılmıştır. Seilern, kendi gibi Kokoschka'nın da Nazi işgalinden kaçıp Londra'da Avusturyalı göçmen (émigré)'ler olarak yaşadıklarından beri İkinci Dünya Savaşı boyunca sanatçının çalışmalarını toplamaya başlamıştır. Savaştan sonra ise, Princes Gate, önemli eski ustaların resimlerini ve çizimlerini görmeye gelen bilim adamları ve öğrenciler için bir merkez haline gelmiştir.

Sanatçı bu çalışmasında, güçlü figürel hareket ve duygusal yoğunluktaki niteliklerini canlandırarak Princes Gate koleksiyonunun merkezini oluşturan Rubens ve Tiepolo gibi sanatçıların Barok geleneğine olan bağlılıklarının ifadesini canlandırmıştır (www.artandarchitecture.org.uk).

Kokoschka'nın 1949 yılının sonunda bir merkez iki yan panel olarak çalışılmaya başladığı isimli eseri, sanatçının ilk tavan resmi projesi olmuştur. Kokoschka, *Kıyamet* ismini verdiği merkez panel için Ocak 1950'de 17.500 İsviçre Frangı için sözleşme yapmış ve 8 Şubat'ta tamamlamıştır.



Şekil 86. Oskar Kokoschka, The Prometheus Triptych – Apocalypse (merkez panel), 1950, tuval üzerine yağlı boya, 239 x 349 cm, The Courtauld Gallery, London

Kokoschka daha sonra iki yan panelde Hades ve Persephone'nin terk ettiği Amor ve Psyche sahneleriyle devam etmiştir. Prometheus'un cezasını betimlediği diğer paneller aynı anda çalışan Kokoschka, resimler için çok az sayıda eskiz yapmış ve doğrudan tuval üzerinde hızla çalışmıştır. Prometheus Triptych'te, hemen en koyu gölgelerden en parlak ışıklara kadar değişen bir renk patlaması; boşluktan dökülen figürlerler ise şekil patlaması gibi görülmektedir. Bir kıyamet sahnesinin yer aldığı merkezde, yeraltından bir fırtına ile yükselen ve toprağa doğru yüklenen dört atlıların ortaya çıkması tasvirlenmiştir. (courtauld.ac.uk).

Kokoschka'nın merkez panosu kıyamet; sağ tarafta aşağı kısımdaki üç atlı adam Kraus'un muhalif kuvvetleri basın, teknoloji ve ordunun üç kuvvetini temsil etmektedir. Sol tarafta ise Avrupa medeniyetinin ahlaki çöküşü üç aşamada gösterilmiştir. En alt kısım pastoral bir klasik öncesi dönemi temsil ederken, orta kısım Yahudi-Hristiyan medeniyetinin çürümesini, üst kısım finalde, İsa'nın öğretilerini terk edişi sunulmuştur. (Mesquita, 2008, s. 447).

Kokoschka'nın sağ kısımdaki süvarisi Viyana gazetesi *Neue freie Presse*'nin 1920'de ölümüne kadar sahibi ve editörü olan Moritz Benedikt'i ve aynı zamanda Kraus'un 'Sırtlanların Kralı' olarak ilan ettiği, basın gücünü temsil etmektedir. Benedikt bu gücü ve

temsili ile kendini kıymette öncü rolde zafer kazanan deccal olarak ilan etmektedir. Kokoschak'nın önde gelen atçısı Benedkt Sırtlan Kralına bağlanan özellikler bakımından fiziksel görüntüsüyle de bağdaşmıştır. Sol elinde sıkıca tuttuğu hardal rengi bir gazete bulunmaktadır ki bu da basın organının somut örneğini yansıtmıştır. Benedkt'in hayvanı andıran vahşi kafa şekli ve diş yapısı birlikte yüzünü saran yele gibi saçlar, siyah, grimsi, kısa bıyık ve sakal ile bir etçil bir sırtlanı andırmaktadır. Kokoschka'nın ikinci sıradaki sarı kırmızı ve yeşil renklerle boyanan süvarisi, Kraus'un güç üçlüsünün bilimsel unsurunu temsil eden Doktor Ing. Siegfried Abendrot olmuştur. Fakat Kokoschka burada hardal gazının silah olarak kullanılmasını mümkün kılan cihazın tasarımcısı olan Fritz Haber'e de atıfta bulunmuştur. Bu sebeple Kokoschka, salınan bu hardal gazının renginden dolayı, atı okr-yeşil renkte boyamıştır. Ancak Kokoschka bu gazın hardal rengini Haber'in portresinde değil, bir üstteki attı görülen pürüzlü bıyığı, alını burnu ve saçıyla dikkat çeken dönemin ünlü bilim adamı Albert Einstein'ı boyamıştır.

Kokoschka başlangıçta Kraus'un üç kötü huylu kuvvetini betimlemek için yalnızca bu üç atlıyı resmetmiştir. Şubat 1950'de Seilern'e yazdığı bir mektupta müşteri tarafından yeni bir dördüncü bir süvari isteğinin geldiğini ve talebi kabul ettiğini bildirmiştir. Daha sonradan eklenen bu dördüncü süvari tanımlanabilir nitelikte olamayan, küçük ve uzak en üst noktada konumlanmıştır (Mesquita, 2009, s. 448-49).

Sağ taraftan göz kamaştırıcı ışığın çarptığı dört atlı süvari, soldaki yamaçta yer alan bir grup şüpheli figüre karşı tehlikeli bir şekilde yönelmektedir. Kokoschka'nın fikirlerinden etkilendiği İsviçreli antropolog Johann Jakob Bachofen'a (1815-1887) arkaik kökenlerinde adalet bağları ve anne sevgisi ile karakterize edilen medeniyetin ataerkil bir yapı olduğu kanaatini savunmuştur (Ranta, 2008, s. 16).

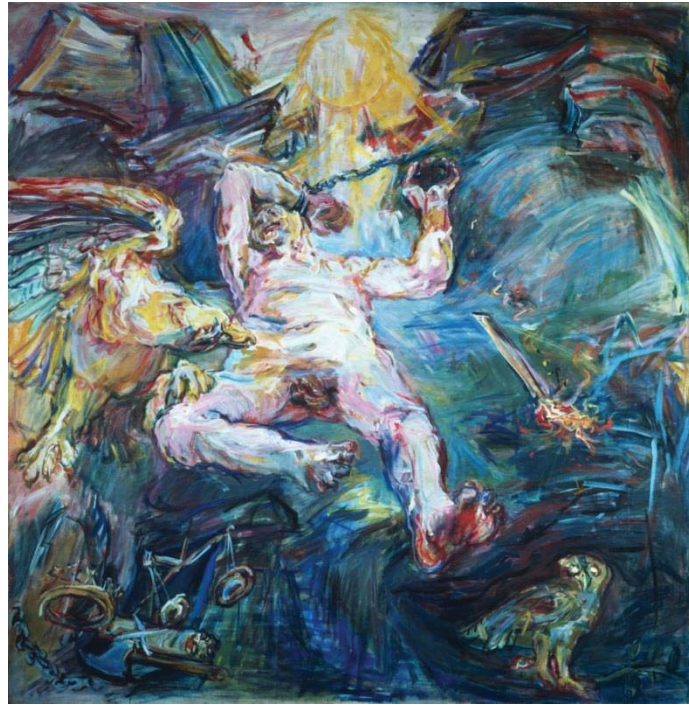
Böylelikle *Kıyametin* sol alt tarafında, Bachofen'in *Das Mutterrecht'e* (Annelik Yasası) dini bir gözlemle ideal geçmişi göstermek için çizmiştir. Bachofen'in ataerkil yapının bağlantısı, üstün kadın figürleri ve tanrıça Gaia'ya tapınmaları ile kanıtlanmıştır. Kokoschka sol tarafa yükselirken, hayatının kaynağı olarak gördüğü Kraus'a geri dönmüştür ve Eski Ahit döneminin ahlaki çöküşüne ilişkin görüşlerini yansıtmıştır (Mesquita, 2008: 449).

Roma dünyasında ve Hristiyan kilisesinin kuruluşunda ortaya çıkan ataerkil ve hiyerarşik otorite, itaat, akıl ve rasyonalizm ilkeleri tarafından geçersiz kılınan uygarlığın gelişimdeki ve değişimindeki farklı aşamaların gösterimi sol taraftaki tepe bölgesinde yansıtılmıştır. En altta kalabalık kadın figürlerinin barışçıl faaliyetleri ve putperest tanrıçalarının temsilleri görülürken; Adam ve Cain gibi Abel'i öldüren, haç ile zirveye doğru yükselen kutsal figürler de fark edilebilmektedir (Ranta, 2008, s. 17).

Böylelikle merkez panel, Kokoschka'nın İkinci Dünya Savaşı'nın tahribatını yansıtmayı, ayrıca Soğuk Savaş'ın ekonomik baskısından kaynaklanan ve yaklaşmakta olan bir Üçüncü Dünya Savaşı kehanetinin açığa çıkması olarak yorumlanmıştır (Murray, 2018).

Kokoschka bu resmini, en önemli ve en güçlü sanatsal başarısının önemine olan inancıyla, durmaksızın tutku ve kararlılıkla çalışmıştır. Anıtsal çalışmayı 15 Temmuz 1950'de bitirdiğinden kısa bir süre sonra, "Dün tavan resmime son fırça darbesini (balta darbesi gibi hissediyorum) bıraktım" şeklinde ifade etmiştir.

Sanatçı çalışmayı kamuoyuna sunmayı ve Seilern'i 1952 Venedik Bienali'nde sergilemeye ikna ettiğinde, triptinin "insanın entelektüel kibirliğinin" sonuçları hakkında bir uyarı olduğu ve çağdaş medeniyetin karşılaştığı tehlikelerin, "insanın tanrılara meydan okuyabilmesi için onu ateşi çalmaya zorlayan kibirli doğanın" Prometheus figürü ile sembolize edildiğini belirtmiştir. Sanatçının korkusu, toplumun, kültürün, insanlığın özgürlüğünü ve bireyselliğini tehdit eden bilim ve teknoloji tarafından yönetilmesinden kaynaklanıyordu. 1950'lerde soğuk savaş ve nükleer silahlanma yarışı geliştikçe Prometheus Triptych eseri dönemin kehaneti gibi görülebildiğinden bu tip korkular yaygınlaşmıştır (www.courtauld.ac.uk).



Şekil 87. Oskar Kokoschka, Prometheus (sağ panel), 1950, tuval üzerine yağlı boya, 239 x 234 cm, The Courtauld Gallery, London

Sağ panel, Prometheus'u, Zeus'un cezalandırdığı, bir kartalın karaciğerinde gagalayan bir kartalla bağlandığı şekilde tasvir eder. Buna rağmen, Kokoschka'nın mit üzerine olan uyarlaması oldukça farklıdır; sanatçı Prometheus'u bir kahraman olarak göstermek yerine, zekâ ve akılcı düşüncenin yıkıcı gücü ile doğayı ele geçirme zorunluluğunun bir sembolü olarak yorumlamıştır. Böylece, sağ panelde, kartalın karaciğerinden beslendiği Prometheus, elinden kayan meşale ile kayaya zincirlenmiş acı çeken bir figür olarak gösterilmiştir. Sol alt köşede ise balta, taç, zincir, ölçekler ve değnek demeti gibi otorite ve kontrolü sembolleyen nesneler dağınık ve dikkatsizce yerleştirilmiştir. Sağ alt köşede ise bilgelik tanrıçası ve kahramanların yoldaşı olan Athene, beyaz gözlü bir baykuş olarak sembolize edilmiştir. Resme son derece karmaşık birçok renklilik hâkim olmuştur. Genel olarak mavi lacivertin ve yeşilin kullanıldığı koyu tonlar arasından şiddetli bir şekilde kırmızı, turuncu ve sarılar ortaya çıkmıştır. Resmin ortasında yatan Prometheus'un pembe- beyaz çıplak vücudu aydınlık ve şiddetli bir etki yaratmıştır. İnce uzun ve çizgisel şekilde uygulanan karmaşık fırça darbeleri resme karmaşa ve hareket katmıştır.



Şekil 88. Oskar Kokoschka, The Triptych, Hades, Persephone, and Demeter (sol panel), tuval üzerine yağlı boya 239 x 234 cm, The Courtauld Gallery, London

Diğer bir yandan, sol paneldeki sahnede Prometheus, sağ paneldeki acı çeken görüntüsüne çarpıcı bir zıtlık oluşturarak tahıl ve tarım tanrıçası Demeter'e (toprak ana) zarif bir jestle, koruyucu ve kuvvet dolu bir şekilde bakmaktadır. Sağ tarafında, ölüm tanrısı Hades tarafından yakalanan kızı Persephone ve onun güvenliği için yukarı yöne doğru çıkan mavi yaylar onu korumaktadır. Hades'in yüzü ilginç bir biçimde Kokoschka'nın portresini yansıtmıştır ve görünüşte tehdit yerine şefkatli bir ifadeyle Persephone'u yukarı doğru iterek serbest bırakır gibi durmaktadır. Hades'in sağ elinde ise Medusa'nın kopmuş kafası sallanmaktadır (Ranta, 2008, s. 14-15).

Resmin ortasını çevreleyen üçlü figür mitolojik bir orman içinde karmaşık ve çok renkli bitkilerle çevrenmiştir. Resmin üst kısmında en uzak planda koşan biri beyaz biri lacivert iki at ve hilal şeklinde ay görülmektedir. Bu resmin bir gece vaktini yansıttığı sonucunu vermektedir. Genel olarak yeşil ve mavinin hakim olduğu koyu tonları arasında ön planda beyaz çıplak vücutlu figür ışık etkisi vermiştir. Fırça sürüşleri ince dalgalı biçimiyle elektrikleme gibi bir hava katmıştır. Mavi-yeşil yapraklar arasındaki kırmızı ve turuncu lekeler bir alanda sıcak bir kontrast oluşturmuştur.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Yirminci yüzyıl sanat alanında, diğer akımlardan daha fazla etkili olan dışavurumculuk, 19. yüzyılın son çeyreği ve 1900-1935 yılları arasında canlanmıştır. Almanya'da, Naturalizm ve Empresyonizm akımlarına karşı ortaya çıkmıştır. Dışavurumculuk, doğayı olduğu gibi temsil etmek yerine duyguları yansıtmayı bakımından bir ifade biçimi olarak tanımlanır. Bununla birlikte, sanatçıların, farklı anlatım dilleri geliştirmek amacıyla değişik gruplar içinde Dışavurumculuğun ortak paydasında buluşmaları, salt bir akım değil, bir hareket şekli olduğu anlamıda verilir. Almanya'da Die Brücke (Köprü) sanatçıları figüratif bir dil benimserken, Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) sanatçıları soyut bir anlatım yolunu seçmiştir. Yeni Nesnellik grubu (Neu Sachlichkeit) ise eserlerinde, Birinci Dünya savaşı sonrasındaki Almanya'da yaşanan politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntüye karşı toplumsal eleştiri getirmeyi önemsemektedir.

Dışavurumculuğun öncü sanatçıları, öznel ya da daha doğrusu içsel gerginliğin yansıtılmasını savunmuşlar, kendilerinden önceki sanat akımlarının yaptıkları gibi doğanın, toplumun nesnel bir bakış açısıyla yansıtılmasına karşı çıkmışlardır. Read(2014), Dışavurumculuğun, ifadeciliğin, doğadaki nesnel olayları, bu olaylardan çıkma soyut fikirleri değil, sanatçının bizzat kendi duygularını anlatmaya çalışan bir sanat olduğundan bahsetmiştir. Dışavurumcu eğilimlerin Almanca konuşulan ülkelerin ötesinde de ortaya çıktığı gözden kaçmamalıdır. Belçika, Flaman, Litvanya dışavurumculuğu ve daha sonraki yıllarda Amerika'da ki soyut dışavurumculuk şeklinde devam ederek, değişik zamanlarda, değişik ülkelerde yaygın ve kullanışlı sanat çeşidi olduğu önem kazanmaktadır. Dışavurumculuk, mimarlık, tiyatro, dans, müzik, sinema, edebiyat gibi alanlarda da yayılması onun diğer sanat akımlarından daha kapsamlı olduğunu gösterir.

Vienna'da Fin de Siècle veya yüzyılın sonu olarak adlandırılan, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş, bir yozlaşma dönemini ifade etmiştir. Fin de Siècle, vatandaşların yaşadığı sıkıntılardan dolayı kullanılmış olmasına rağmen çoğunluk, yeni bir değişimin ve başarının gerçekleşmesini amaçlamıştır. Vienna'da İmparatorluğun sona erip yeni bir Hükümet rejimine geçişte sanat ve toplumun yeniden doğuşu olur.

Vienna'nın fiziki dönüşümü gerçekleşirken, Jugendstil'in öncü sanatçısı Gustav Klimt'in cinsellik, hastalık, ölüm gibi temaları ele alması, dışavurumculuğa katkı getirmektedir. Aynı şekilde, psikolog Sigmund Freud'un ruh çözümleme, cinsellik

çalışmalarının o günkü sanat çevrelerine yayması, Avusturya Dışavurumculuğunun kendine özgü yeni bir yer edinmesini sağlar. Böylelikle zamanın sanatçıları geleneksel güzellik görüşlerine meydan okur ve Viyana'nın yaşadığı değişikliklerin gerçek insan güzelliğini ortaya çıkarabileceğini eserlerinde gösterebilmektedir.

Araştırmanın kapsamında yer alan Avusturya'lı dışavurumcu Egon Schiele ve Oskar Kokoschka değişen bu yeni psikolojik perspektife, insanın içinde bulunan ham insan duygularını ortaya çıkarmaya çalışarak tepki gösterirler. Sanatçıların dışavurumculuğa yaklaşımları, her resimlerinde birden fazla duygu katmanına yol açar.

Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan yeni burjuva sınıfı ve işçi sınıfının çatışmaları, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği sosyal, politik ve ekonomik çöküntüler, insanların buhrana sürüklenmesi Kokoschka'nın resimlerinde politik alegorilerden, Hristiyanlıktan gelen temalara dayanan betimlemelere dönüşür. Schiele'nin eserleri ise daha çok, modern ilişkiler ve cinsellik olgusunun yapıları içinde yer alması açısından farklıdır. Viyana, muhafazakâr görünüşüne rağmen, toplumun cinselliği tabu olarak görmemesi özellikle Schiele'nin insanda cinsel olarak baskılanmış duygularını açığa çıkarmasını tetiklemektedir. Schiele'nin sanatı, Viyana'daki çağdaşı Freud'un bulgularını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Freud'un insan gelişimi sırasında cinsel evreleri araştırması, Schiele'nin kendisinin veya bireyin, baskı altındaki cinsel davranışlarını ve ruhundaki etkilerini açığa çıkarıp, incelemesine yardımcı olur. Bununla birlikte Viyanalı Sezession akımının ünlü sanatçısı Klimt, Schiele ve Kokoschka'nın hem önünü açan hem onlara rol model olarak yeteneklerini geliştirmeleri açısından önemli yer edinmiştir. İki sanatçı arasından Klimt'ten etkilenen ve bir süre onun yolundan yürüyen de Schiele, daha sonra kendi Jugendstil'den uzaklaşıp kendi dışavurumcu tarzını oluşturmaya hedefler.

Schiele, renk, kompozisyon, biçim ile şaşırtıcı bir araç olarak kullanırken, figürlerin ellerini çarpıcı bir şekilde tasvir etmektedir. Schiele'nin resimlerinde betimlediği parmaklar, ince uzun kemikli, birbirinden ayrılan kıvrılan şekiller alırken, Kokoschka'nın da öne çıkardığı eller, yerini, kaba, büyük abartılmış biçimlere bırakır. Her iki sanatçının da ön plana çıktıkları otoportre ve portre çalışmalarında duygular, ifade ve mimik çizgileri abartılı özellikleriyle dışavurumculuğu yansıtmaları açısından önem taşır. Oskar Kokoschka, gevşek ve geniş fırça darbeleri, parlak çığ renklerle katmanlı abartılı özellikler yansıtırken Schiele'nin az ve ince çizgileri, sulu boya tekniğiyle sanatçıların dışavurumculuktaki özgün farklılıklarını ortaya çıkarır.

Her iki sanatçının da eserlerinde önceliği, kendilerinin ve ikinci, üçüncü kişinin psikolojik yorumlarına odaklanmaktır. Onlar için yapıtlarındaki figürlerin anlamlı olması, temsil ettikleri duygu ile izleyicinin arasında bir etkileşim geliştirmek açısından önemlidir

Avusturya Dışavurumculuğunun, genel olarak, sınırları zorlamaya ve Viyana burjuvazisini toplumunu kışkırtmaya adanmış bir sanat hareketi olduğu söylenebilir. Bu noktada dışavurumcu sanatçılar, Schiele ve Kokoschka, bu dönemin baskın kültürel biçimlerini eleştirmekte ve resimlerinde toplumsal tabuların betimlemelerine dikkat çekmektedirler.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Dışavurumculuk, Birinci Dünya Savaşı öncesi kırılmaları ve savaş sonrası süreçte toplumsal ve siyasal ortamın emperyalist ve kapitalist gücün bunalımını yansıtmıştır. Dev kentler, yoksulluk ve politik çıkarlar gibi bu kaos ortamında sanatçı ve düşünürler, var olma çabasını hedeflemişlerdir.

19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya’da kökleri atılan Dışavurumculuk, 20.yüzyılda yalnızca bir sanat akımı değil, bireysel ve toplumsal bir hareket olarak doruk noktasına ulaşmıştır. Dışavurumculuk hareketini hazırlayan etmenler, gelişimi, ortaya çıkışı ve sonrasında etkilediği modern sanat akımlarıyla, birçok Avrupa ülkesinde düşünce, kavram, ilke ve ideolojiler üzerinde etki etmiştir. Dışavurumculuk, Rönesans’tan bu yana benimsenen doğacılık, doğayı taklit etme ve ideal güzellik anlayışını ve İzlenimciliğin yalnızca görünen anı aktarmasını reddetmiştir. Bununla birlikte, Fransa’da ortaya çıkan Fovizm akımının parlak çiğ renkçiliği, kalıpların dışına çıkarak sanatçıyı özgür düşünmeye yönlendirmesi dışavurumcu hareketin esin kaynağı olmuştur. Bu anlamda dışavurumculuğun salt bir sanat akımı olarak ele alınmayıp, yaşam biçimi olarak tanımlandığı görülmektedir.

Dışavurumculuk yalnızca resim alanında sınırlı kalmamış, dönemin ekonomik, sosyal, politik durumlarıyla birlikte, heykel, mimari, müzik, tiyatro, edebiyat, şiir gibi çok çeşitli sanat dalları içerisinde yer edinmiştir. Bütün bu çıkarımlarla hareketin tek bir ülke ya da tanım içerisinde sınırlı kalmayıp, disiplinler arası çalışma ve etkileşim anlayışıyla da, mimar, müzisyen, yazar, düşünür, tarafından işlenmiştir.

19.yüzyıl sonlarından itibaren Almanya’da ortaya çıkan dışavurumculuğun hızla yayıldığı Avrupa’daki etkilerin incelenmesinin ardından hareketin Avusturya kolundaki iki önemli sanatçısı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka’nın yapıtları kapsamlı bir şekilde ele alınarak çözümlenmiştir. Her iki sanatçının da çalkantılı ve bunalımlı öz yaşam öyküleriyle birlikte dışavurumcu süreçte katıldıkları Birinci Dünya Savaşı’nın sanatçıları olmaları

yapıtlarındaki dışavurumcu üslubu güçlendirmiş diğer dışavurumcu çağdaşlarından farklı boyutlara taşımıştır.

Aynı dönem çağdaşı, Viyana fin- de- siecle'nin en iyi ressamı, Art Nouveau'nun öncüsü ve Viyana Secession'un kurucularından Gustav Klimt her iki sanatçı için ortak ilham kaynağı olmuştur. Özellikle Schiele'yi daha çok etkileyen ve sanat dünyasında tanınmasını sağlayan Klimt'in etkileri, sanatçının erken dönem eserlerinde görülmekle birlikte resimlerinde de Schiele'ye model olmuştur (**Şekil 14**). Yine aynı dönem, çağdaşlarından Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmasıyla psikoloji, cinsellik üzerine sunduğu görüşlerden etkilenen Schiele ve Kokoschka cinsellik tabusunu yıkmış, zamanın ahlak dayatmalarına karşı duruşlarını resimlerinde betimlemişlerdir.

Schiele, çağdaşı ve yurttaşı Kokoschka gibi genç yaşta fark edilmiş ve kısa sürede kendi tarzını oluşturan bir sanatçı olmuştur. Sanatçı küçük yaşta ailesinde tanıştığı frengi hastalığı sebebiyle yaşadığı bebek kayıpları onun ölüm, yaşam, hastalık gibi kavramları sorgulamasına sebep olmuştur. Bu kavramları resimlerinde işlerken ona eşlik eden en yakın modeli kardeşi Gerti olmuştur. Gerti'nin Schiele'ye olan sadakati, özgürlükçü ruhu ve hiç çekinmeden gösterdiği bedeni ile Schiele ilerideki konularında cinsellik ve çıplaklık teması üzerinde çalışmasını sağlamıştır. Schiele'nin bu anlamda modelleri Viyana'nın alt tabakalarından, fahişelerden seçmesi geleneksel güzellik anlayışını reddetmesi, onların ruhlarına işleyen acıyı bedenlerindeki biçimsel çarpıklığa dönüştürmüştür.

Schiele, dışavurumcu hareket içinde yol alırken çağdaşlarından farklı ve özgün üslubuyla hareketi kendi tuvalinde yeniden yorumlamıştır. Genç yaşta veda ettiği sanat hayatı boyunca düşsel ve simgesel dünyasındaki iç çatışmalarını bedenler, portreler ve manzaralarında ifade etmiştir. Schiele'nin sanatı, korku, kibir, öfke masumiyet, hüznün ya da hastalıkla bakan portrelerle tanımlanmıştır. Biçimsel bozulmalara uğrayan, bükülen, kıvrılan tüm özgürlüğüyle ona teslim olan çıplaklığın ruhu manzaralarla; bedenleri bitkilere sardığı doğanın anlatımıyla var olmuştur. Resimlerindeki Dışavurumcu anlatım gücü, ailesinde ölümle son bulan kayıplar, sanatını suça dönüştüren engeller, aşk, ayrılık, tutku ve cinselliğin birleştiği çizgilerinde çoğalmıştır. Schiele paletinde bu duyguların yansımalarını aramış, renklerini kırmızıların, turuncuların parlaklığıyla yaşama; yeşillerin, sarıların solmuş tonlarıyla ölüme karıştırmıştır. Özellikle turuncunun kızaran (**Şekil 8**), soluklaşan çeşitli tonları Kokoschka'nın sıkça kullandığı renk olmakla birlikte Schiele'nin yapıtlarında daha fazla görülebilmektedir.

Schiele'nin portreleri ve figürleri herhangi bir nesne ya da görüntünün bir parçası olmamış zaman ve mekândan yalıtılmış kişilerin betimlemelerinden oluşmuştur. Schiele

portrelerini, sadece baş-göğüs bölümü kadar tutmamış, onları bazen bele kadar ya da bütün bir beden ölçüsünde çizerek (**Şekil 13**) *portre* olarak adlandırmıştır. Sanatçı, portrelerindeki insanları genelde donuk, gergin ya da hastalıklı, acı çeken, üzgün bir ifade içinde göstermiştir. Sanatçının portrelerine seçtiği kişiler sanat dünyası, iş çevresi (**Şekil 12**), aile bireyleri, ilgi duyduğu kadınlar, ilginç hayat öyküleri olan kişilerle birlikte bazen hiçbir özelliği olmayan sıradan kişilerde olmuştur. Kokoschka'da portrelerini çoğunlukla yarım boy ölçüde resmetmiş, böylelikle üzerinde durduğu ellerin karakteristik şekillerini (**Şekil 50**) ön planda tutmuştur. Sanatçının portreler temasında seçtiği kişiler, sanatçının etrafındaki ressam, şair, yazar, müzisyen ya da önemli devlet adamları olsa da, onları unvanlarına göre değil, hayatlarından yakaladığı gerçekleri ruhsal ve fiziksel ifadelerinde görünür kılmıştır. Portrelerindeki gergin ve sinirli çizgiler, katmanlı boya yüzeyleri, modelin sanki bilinçaltını şiddetle kazır gibi, ruh çözümleyici betimlemelerle, kişilerin yüzündeki hastalıklı ruh halleriyle birleştirmiştir (**Şekil 53**).

Schiele dine ilişkin görüşlerinde bireysel kimlik arayışını (**Şekil 32**), otoportresini dâhil ederek yansıttığı görülebilir. Sanatçı, birçok dışavurumcu sanatçının eserlerinde görülen sanatçı benliğinin kutsal ve kahramanca şehit figürlerle özdeşleştirilmesi temasına da ışık tutarak, dini referanslı birçok resmiyle rol model olmuştur. Kokoschka'nın dine yaklaşımı Schiele kadar açık ve yoğun olmamış, dinsel referanslı resimlerindeki betimlemeler, kendinden çok, daha genel konular içinde yayılmış ve bazen İncil'den aldığı konuları özel hayatından yorumladığı sahnelerle yansıtmıştır.

Her iki sanatçı Birinci Dünya Savaşı'nda rol alsa da, savaşı yaşayış biçimleri farklı olmuştur. Schiele, savaşa katılmış fakat sağlık sorunları nedeniyle, askerlik görevini bulunduğu yerde nöbetçi asker olarak sürdürmüş ve savaş askerleri (**Şekil 11**) ve esirlerinin resimlerini yapmıştır. Kokoschka gibi savaş ve politika heveslisi olmayan Schiele'nin savaş sonrası eserlerinde daha sakin ve barışçıl ifadeye kavuştuğu gözlemlenebilir. Kokoschka iki defa katıldığı savaşta, fiziksel darbeler almış ve savaş sonrası bir süre ruhsal çöküntü ve durgunluk dönemi yaşamıştır. Kokoschka'nın savaş sonrası resimlerinde görülen karanlık sahneler ve karmaşık olay örgüleri, sanatçının psikolojik halinin dâhil olduğu (**Şekil 44**), politik, toplumsal sorunlarını yansıttığı geniş bir alan içerisinde işlenmiştir. Birinci Dünya Savaşı ile Avusturya imparatorluğunun çöküşü sonucu baskıcı Nazi yönetiminin dejenere sanatçı tanımlamasıyla karşı karşıya kalan Kokoschka, yurdunu terk etmiş, sürekli yer değiştirerek yapıtlarında çeşitlenen biçim ve içerik oluşturmuştur.

Kokoschka'nın sadece resimde değil, oyun yazarlığı, şiir gibi yazın alanlarında da öne çıkması onu diğer dışavurumcu çağdaşlarından ve yurttaşı Schiele'den ayıran bir özellik

olmuştur. Yazdığı oyunlar, Viyana sanat sahnesinde tepki topladığı kadar, ilgi de çekerek sanatçının daha fazla tanınmasını sağlamıştır (**Şekil 62**). Kokoschka oyunlarını yazarken şiddet, korku, öfke, yalnızlık, ölüm, aşk gibi temaların yanında, mitolojik konulardan da esinlenerek, zengin bir içerik oluşturmuştur (**Şekil 90**). Sanatçı bu içerikleri yaratırken, ülkelerin siyasetçilerini, politik durumlarını açıkça hicvetmiş, bunların yanında masallardan alıntılar, sahneler katarak gerçek olaylarla sembolik olarak göstermiştir (**Şekil 88**). Buna karşın Schiele kısa yaşamı boyunca her ne kadar sayısız resim üretmiş olsa da, genç yaştaki ölümü yurttaşı Kokoschka gibi farklı alanlarda eserler üretmesine fırsat vermediği sonucuna da ulaştırabilmektedir.

Schiele ve Kokoschka özel yaşamlarını, aşk temalı resimlerine aktarırken, duygularını ve ruh hallerini açıkça ve çekinmeden dışa vurabilmişlerdir. Her iki sanatçının da aşkı yaşayış biçimleri birbirine benzer şekilde olsa da yaşadıkları tutkuyu, heyecanı, çaresizliği, acıyı kendilerine özgün dışavurumcu üslupla ele almışlardır. Schiele'nin dört yıl boyunca birlikte olduğu Wally Neuzil ile yaşadığı aşk, tutukulu ve bir o kadar sarsıcı olmuştur. Wally'nin özgür ve cesur ruhu onu, Schiele'nin erotik resimlerinde başlıca model yapmıştır. Nitekim buna karşılık Schiele 1915-16 yıllarında tanıştığı Edith Harms ile olan ilişkisini ilerleterek evlilik boyutuna getirmiştir. Wally, Schiele'yi terkettikten sona gönüllü hemşire olarak katıldığı savaşta ölmüştür. Schiele'nin yaşadığı bu sarsıcı ve acı aşkın etkilerini *Ölüm ve Genç Kız* (**Şekil 37**) isimli eserinde açıkça vurgulamıştır. Kendisini ve Wally'yi beyaz dağınık bir çarşafın üstünde yatmış ve Wally'in kafasını kendi göğsüne bastırarak tutku ve acısını göstermiştir. Bu resim Kokoschka'nın *Fırtınası* ile biçimce sık sık karşılaştırılsa da burada durum tersine dönmüştür: Fırtına'da Alma'nın Kokoschka'yı reddetmesine rağmen, Schiele Wally'yi reddetmiştir. Wally resimde, ilişkilerinin sonlanışında kendini, Schiele'nin kendi derin kaygısı ile çaresizlik duygusuna adanmış görünmektedir. Bu durum Schiele'nin dünyasında kimsenin güvende olmadığını, Edith Harms ile olan evliliklerinde ve ilişkilerinde göstermiştir. Edith'in sakin ve insancıl sadakati, Schiele'nin tutkusuna hiçbir zaman yetmemiştir. Sanatçı, Edith ile olan resimlerinde kendisini ve onu her zaman mesafeli ve soğuk betimlenmiştir. Benzer şekilde Kokoschka, Alma'ya olan tutkulu ve saplantılı aşkından sonra evlendiği Olda Palkowska ile olan sakin ve sıradan evlilik hayatını, mesafeli bir duygusallıkla betimlemiştir (**Şekil 74**).

Kokoschka'nın dönemin femme fatale'i sanat çevresinin ilham perisi Alma Mahler ile yaşadığı tutkulu ve sancılı aşkın etkilerini resimlerinde fazlasıyla kullanmıştır. Mahler ve Kokoschka'nın inişli çıkışlı aşk ilişkisinde duygu karmaşası ve dengesizliği ayrılıklarını beraberinde getirmiştir. Kokoschka'nın resimlerinde ilham perisi olan Alma, ayrılık

sonrasında saplantı haline gelmiş ve gerçek boyutlarda yaptırdığı oyuncak bebeğe dönüşmüştür (**Şekil 71**). İlişkileri süresince Kokoschka'nın kontrol edilen olduğu, ancak ilişkiden sonra Kokoschka'nın sevdiği kadını *kuklası* üzerinden kontrol ettiği söylenebilir. Bir süre bu hayali aşk ile oyalanan ve gerçek hayata dâhil ettiği Alma bebeği bir insan gibi yanında taşıyan Kokoschka bu şekilde gerçek duyguları tadamadığı bebeğin başında şişe kırarak hayali aşkını hayatından çıkarmıştır. Kokoschka'nın hayatındaki bu aşırı ruhsal bozukluğu dolayısıyla o dönem resimlerindeki kişilerin portrelerindeki acı, korkulu, öfkeli ifadelerde kapsamlı bir çözümlemeyle ortaya çıkmıştır. Sanatçının bu saplantılı yıllarında savaşa katılarak aldığı fiziksel darbe ve psikolojik çöküntü sonucu resimlerindeki karanlık renkler ve kasvetli, karmaşık atmosfer daha fazla görünür olmuştur. Dışavurumcu impasto fırça vuruşları, daha sert, hızlı ve düzensiz bir biçim almıştır.

Schiele'nin doğa ya da kent manzaraları genel olarak Viyana'dan uzakta küçük kent, köy, kasaba yaşantısına olan ilgisinden dolayı doğa, ağaç, ev, kent olarak resimlerine yansımıştır. Sanatçı bu kasaba ve kentlerle birlikte, bitkileri ve ağaçları onları insanbiçimci yaklaşımla resimlerine yansımıştır. Ağaçların, ayçiçeklerinin, bitkilerin kıvrılan bükülen şekilleri Schiele'nin tıpkı insan figürlerinde kullandığı biçimleri anımsatmaktadır (**Şekil 39**).

Schiele'nin manzaralar temalarında, kent ve kasabaya olan yaklaşımı, Kokoschka'nın coğrafi, tarihsel ya da kültürel özelliklerini ele alışından uzak bir şekilde olmuştur. Schiele kentlerin, kasabaların geçmişiyile ilgilenmemiş, oralarda zamanın durduğu anı yakalayarak oranın ölüm anını düşlemiştir. Sanatçının resimlerinde vurguladığı melankoli, çürüme ve ölüm olgular, üst üste binmiş kutu gibi sarı, kahve, siyah evler, üstten görünen uzun dümdüz çatılar (**Şekil 42**) iç içe geçmiş pencereler şeklinde yansımıştır. Bunun yanında sanatçının resim alanının tamamını kaplayan, gökyüzüne kadar uzanan bu kent, ev, doğa görünümüleri Klimt'in benzer manzaralarındaki boşluksuz, bütün yüzeyi kaplayan, gökyüzüne kadar uzanan ağaçları, üst üste binen ev görüntülerini hatırlatmıştır. Kokoschka ise dönemin baskı ve siyasi olaylarından kaçtığı için *göçmen ressam* olarak anılmış, yaşadığı, gezdiği her yerden doğa ve şehir manzaraları resmetmiştir. Sanatçının manzara ve kent resimleri dışavurumculuğun taşkın, abartı ya da sinirli duygu durumundan uzak, geniş görüş açısıyla uzanan kentleri, binaları gerçek düzleminde yansıtmış, böylelikle şehrsel plana oldukça bağlı kalmıştır. Kokoschka genellikle şehirlerin tarihsel, kültürel, niteliksel ya da politik özellikleriyle ilgilendiği için bu manzaralarında şehrin niteliklerini ve özelliklerini yansıtan ünlü, bilinen yapılarını da katmıştır (**Şekil 81**). Sanatçı özellikle maviyi çok sevdiği için manzaralarında deniz görüntüsünü sıklıkla kullanmıştır. Kokoschka geç dönem yaptığı Kuzey Afrika, Avrupa ve Yakın Doğu seyahatleriyle farklı ülkelerin, toplumsal, kültürel ve

etnik yaşam biçimlerini inceleyip onlardan etkilenmiş genellikle bu resimlerini anı yakalamak için gözlem yaparak resmetmiştir (**Şekil 83**). Kokoschka'nın İstanbula'da ulaşan bu seyahatleri ve *İstanbul I* (1929) resmi, aralarında Henri Matisse'in (1869-1954), August Macke'in de (1887-1914) bulunduğu 20. yüzyılda Oryantalist temalarla ilgilenen sanatçıların yanında yer verilmesini sağlamıştır.

Schiele'nin nü yapıtlarına bakıldığında sanatçının karakteriyle resimsel ifadesi arasında oluşan bağ hemen fark edilmektedir. Sanatçı resimlerinde, ifadeye aracılık eden beden çalışmalarına doğum, yaşam, ölüm, cinsellik gibi temalarla birlikte öz yaşam öyküsünden unsurları birleştirmiştir. Sanatçının figürlerinde hiç çekinmeden yaptığı cinsel vurgu bütün çirkinliği ve gerçekliği ile çizilmiş, herhangi bir estetik ve ideal güzellik kaygısı gözetilmemiştir. Figürlerdeki sert açılı anatomik hatlar, diz kapağı ve dirseklerinin kemikli vurguları, elleri ve parmaklarındaki şaşırtıcı bükülmeler, elbisenin arasından bilinçli gösterilen cinsel uzuvların dikkat çeken çarpıcı renkleri, Schiele'nin farklı bir dışavurumcu karakter olmasını sağlamıştır (**Şekil 6**). Sanatçının suluboya ile yaptığı eskiz benzeri çalışmalarını bitmiş bir eser gibi imzalaması bir bakıma Schiele'nin sanatını tanımlamıştır. Buna karşın Kokoschka'nın nü çalışmaları, Schiele kadar fazla sayıda ve içeriği gibi cesur, erotik ya da rahatsız edici derecede bise çıplaklar teması oluşturmamıştır. Kokoschka cinselliği ön plana çıkartmadığı figürlerin ya da âşık çiftlerin bedenlerini, aşk olgusu içinde mesafeli bir duygusallık içinde betimlemiştir.

Schiele'nin çalışmalarında, hâkim olan suluboya tekniğinin yanında guvaj, kömür, kurşun kalem kullanımıyla, yalın çizgiler, dinamik fırça vuruşları sayısız figür ve portre üretmesini sağlamıştır. Sanatçı az sayıdaki yağlı boya resimlerinde boyayı kontrollü ve ince kullanmış, kendine özgü renk tonlarının tekrarlarıyla özgün ve çarpıcı bir tarz yaratmıştır. Kokoschka, sınırlı sayıda yaptığı suluboya çalışmalarını, Schiele'ye göre daha sakin ve kontrollü yapmış, çok sayıdaki yağlıboya çalışmalarında, yoğun, kalın katmanlı boya sürüşleri ve üst üste bindirdiği parlak ve çarpıcı renklerle biçimi abartan ya da tamamen bozan taşkın ve fovist etkiler bırakmıştır.

Schiele'nin özel bağı olan babasını kaybedişinin ardından ailede tek erkek kalması ve özellikle annesine olan bağlanma-ayrılma çatışmaları, sevgi ve güven eksikliği annesini konu aldığı resimlerinde betimlenmiştir (**Şekil 20**). Sanatçının çocukluğundan başlayan bu erken kopukluklar onu, tek ve yalnızlaşan bireyi temsil eden ilk oto portreleriyle ortaya çıkmış ve tanınmasını sağlamıştır. Kokoschka'nın aile ilişkilerinde kişisel ya da karşılıklı bir sorun yaşamamıştır. Sanatçı, ilk olarak annesinin onun resim yeteneğini destekleyen

teşvikiyle, sanat hayatına başlamış, Schiele gibi, travmatik şekilde ele aldığı aile-anne teması gibi betimlemeleri olmamıştır.

Schiele'nin çalışmalarında, çıplaklık ana tema olarak hemen hemen her dönem ele alınırken, bazı konular hayatının belli dönemlerini kapsayan olaylardan ortaya çıkmıştır. Nitekim 1912 yılında Neeulengbach kasabasında çocuklara erotik pozlar verdirdiği iddiasıyla suçlanıp hapis cezasına çarptırıldığı yirmi dört gün boyunca çizimlerine devam etmiş; hapishanenin koridorları, kaldığı oda, yatağı, içindeki eşyaları ve bunun gibi bir dizi resim ortaya çıkarmıştır. Bu süre boyunca kendiyile yalnız kalan Schiele, özgürlüğünü, sanatçı ve sanata toplum tarafından yaklaşım ve sonucunu irdeleyerek bunlarla ilgili hapishane günlüğü ve çalışmalarının kenarlarına bir takım notlar tutmuştur. Bu notlarda sanatın ve sanatçının engellenemez olduğu tam tersine bu yaptırımların sanat üretkenliğini daha fazla güçlendirdiğini savunmuştur (**Şekil 30**). Kokoschka da Schiele gibi çalkantılı yaşamının kişisel verilerini de kattığı çalışmalarında bazen kasvetli bazen taşkın ve kontrolsüz betimlemeler yapmıştır. Sanatçı, bireyin ve toplumun varoluş mücadelesini, savaşı, acıyı, yokluğu, siyasi dayatmaları, ülkelerin politik çıkarlarını konu edinmiştir. Buna karşın iki Avusturyalı çağdaşın ilgilendiği yaşam ve ölüm kavramı resimlerinin ortak ana teması olmuştur.

Bunlara ek olarak Dışavurumculuk, gelişim süreci, etkilendiği ve etkilediği akımlar, çeşitli sana dallarındaki yayılımıyla bir dönem hareketi olma özelliği taşımaktadır. Araştırmada Dışavurumculuğun Avusturya kolundaki iki sanatçısı Egon Schiele ve Oskar Kokoschka'nın yapıtlarındaki dışavurumcu betimlemelerin biçimsel ve içeriksel çözümlemesi yapılırken her iki sanatçının öncelikle öz yaşam öykülerinden yola çıkılarak bu resimler üzerindeki etkileri analiz edilmiş ve içerikten yeni bir biçim yaratmaya nasıl gidildiği çözümlenmiştir. Bu anlamda söz konusu dönemde Schiele ve Kokoschka'nın kendilerine has farklı dışavurumcu biçimleri ve yorumları içeriksel ve biçimsel çözümlemesinde özellikle Türkiye'de bu iki sanatçı hakkında çok kısıtlı kaynak olduğu söylenebilir. Oysaki Dışavurumculuğun tek başına çok fazla incelenip araştırıldığı birçok kaynak, tez, kitap mevcutken Avusturya merkezinde Schiele ve Kokoschka'nın hakkında örnek çözümlemeler olmaması bu konuda daha fazla bilimsel araştırmalar yapılarak ayrıntılı ele alınmasını gerektirmektedir.

Schiele ve Kokoschka'nın hayatları ve eserleri üzerine yapılacak daha kapsamlı araştırmalarda; sanatçıların dışavurumculuk hareketindeki gelişimleri ve eserlerinin içeriğindeki elemanlar dışavurumculuğun çeşitli sanat alanlarındaki yeriyle ilişkilendirilip disiplinler arası bir incelenme ile çözümlemek alanına yenilik sağlamış olacaktır.



KAYNAKÇA

- Antmen A. (1998). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Andrew, S. D. (1987). *Oskar Kokoschka: A Life by Frank Whitford*. National Art Education Association.
- Bahr, H. (1989). *Dışavurumculuk*. çev. Doğan Şahiner, Kalın.
- Bassie, A. (2008). *Expressionism*. New York: Parkstone International.
- Batur, E.(ed.). (1997). *Modernizmin serüveni: bir "temel metinler" seçkisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bär, G. (2005). *Das motiv des doppelgängers als spaltungsphantasie in der literatur und im deutschen stummfilm*. 84.cilt Internationale Forschungen Zur Allgemeinen Und Vergleichende, Amsterdam-New York, NY 2005. Rodopi.
- Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi, sanatın ilk örneklerinden günümüze*. çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Beckett, W.S. *The history of painting, the essential guide to the history of western art*. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- Beksaç, E.(1994). *Avrupa sanatı*. İstanbul: 1.Basım, Troya Yayıncılık.
- Bendiner, K. (2004). *Food in painting: from the renaissance to the present*. London: Reaktion Books Ltd.
- Benezra, N.D., Schulze, F., Noun, R.L., Worthern, N. A., Roy, D.C. (1998). *An uncommon vision: the des moines art center*. New York: Hudson Hills Press.
- Berk, J. Banham, J. (2001). *Dictionary of artists' models*. Fitzroy Dearborn Publishers.
- Blackshaw, G. Wieber, S. (2012). *Journeys into madness: mapping mental illness in the Austro-Hungarian Empire*. Berghahn Books.
- Braiterman, Z. (2007). *The shape of revelation: aesthetics and modern jewish thought stanford studies in jewish history and culture*. Stanford University Press.
- Bodenheimer, R. (2016). *Edgar and Brigitte: A German Jewish passage to America, Tuscaloosa*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Boran, İ. (2002). Şenürkmez, Y.K. ve Pirim, N.(Ed.). *Kültürel tarih ışığında çoksesli Batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bükücü, B. (2012). *Die Brücke grubunun dışavurumcu sanattaki yeri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul (320437).
- Carlebach, J., Hirschfeld, G., Newman, A., Pulzer, P., Paucker, A., Mosse, W.E., Carlebach, J. (Ed.). (1991). *Second chance: two centuries of German-speaking Jews in the United Kingdom*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Carmona, C. (t.y). *Ethics and aesthetics are one. Egon Schiele in the light of the philosophy of Ludwig Wittgenstein and the theory of musical composition of Arnold Schönberg.*

Canning, K. Bandt, K. ve McGuire, K. (2010). *Weimar publics/ Weimar subjects: rethinking the political culture of Germany in the 1920s.* Berghahn Books, Newyork, Oxford.

Cernuschi, C. (2011). *Defining self in Kokoschka's self-portraits. the German quarterly, a journal of the American association of teachers of German.*

Cheliotis, K.L. (2016). *The arts of imprisonment: control, resistance and empowerment.* New York: Routledge.

Chilvers, I. Glaves ve Smith, J. (2009). *The Oxford dictionary of art&artists.* Oxford University Press.

Clark, D. (2015). *Ben Quilty and Oskar Kokoschka.* Case Study, HSC Visual Arts.

Cruz, A.(2016). *Kokoschka'nın kuklası,* (C.Koçak, Çev.) İstanbul: Tekin Yayınevi-Roman Dizisi.

Comini A. (1987). Egon Schiele. *Adam Sanat*, 19, 33-44 (D.Ülken, Çev).

Constantinidis, E. Stratos. (2009). *Text & Presentation. 5. cilt/The Comparative Drama Conference Series.* McFarland.

Cömert, B. (2006). *Mitoloji ve İkonografi.* De Ki Basım Yayın.

Dabrowski, M. Leopold, R. (1997). *Egon Schiele: The Leopold collection, Vienna.* New York: DuMont Buchverlag in association with The Museum of Modern Art.

Danto, C.A. (1987). *Oskar Kokoschka the knife ship.* The Nation.

Dempsey, A. (2010). *Styles, schools and movements: The essential encyclopaedic guide to modern Art.* Thames & Hudson.

De Pascale, E., Shugaar, A.(Ed.). (2009). *Death and resurrection in art.* Los Angles: Getty Publications.

Dietmar, E. (1991). *Expressionismus eine deutsche kunstrevolution.* Germany: Benedikt Taschen Verlag.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 1.2.3. Cilt, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Elger, D. (1991). *Expressionismus: eine deutsche kunstrevolution.* Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Enrico De Pascale, E., Antony Shugaar. (Ed.). (2009). *Death and resurrection in art guide to İmagery.* Getty Publications.

Erden, O., Üstünipek. M. (Ed.). (2016). *Modern sanatın kısa tarihi.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik sanatlar sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Resmi anlamak*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erzen, J. N. (1991). *Modernizm sonrası sanat, “çağdaş düşünce ve sanat”*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayını.
- Erzen, J. N. (2016). *Çoğul estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Evin, İ., Batur E. (Ed.). (1996). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.) Hayalperest Yayınevi.
- Felton, L.A. (2015). *Egon Schiele's Double Self Portraiture*. PhD diss., Submitted to the Faculty of Bryn Mawr College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of History of Art. Bryn Mawr College. Erişim adresi: <https://repository.brynmawr.edu/dissertations/133>
- Figura, S. Jelavich, P. (2011). *German Expressionism: The graphic impulse*. New York, The Museum of Modern Art.
- Games, S. (2016). *Pevsner: The BBC years: listening to the visual arts*. New York: Routledge.
- Gascoigne, L., Beatrice von Bormann. (Ed.). (2014). *Oskar Kokoschka: Portraits of people and animals man and beast*. Museum Boijmans van Beuningen, rotterdam catalogue.
- Giroud, F. (2008). *Alma Mahler veya sevilme sanat*, (A. Öktem, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gombrich, E.H. (1995). *Sanatın öyküsü*, (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4*. (1981). (H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç, Çev.) Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat.
- Güvemli, Z. (1960). *Başlangıçtan bugüne-Türk ve Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (1975). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2005). *Felsefe Ansiklopedisi kavramlar ve akımlar (1.Cilt)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, C. (2008). *The way jews lived: five hundred years of printed words and images*. Jefferson, North Carolina. London: McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Harrison, T. (1996). *1910: The emancipation of dissonance*. University of California Press.

Hilmes, O. (2015). *Malevolent muse: The life of Alma Mahler*. Boston: Northeastern University Press.

Hönig-L. E. (2008). *Die frühen Porträts von Oskar Kokoschka Studien zu den Einzelbildnissen von 1906 bis 1925 Ein bisher unbekanntes Porträt*. Diplomarbeit. Angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.). Wien, im Oktober 2008. Universität Wien.

Hughes, G. & Blom, P. (2014). *Nothing but the clouds unchanged: Artists in World War I*. Getty Publications.

Hunter, S. & Jacobus, J. (1976). *Modern art, from Post-Impressionism to the present painting.sculptre.architecture*. Italy.

Husslein-Arco, A., Kallir, J. Ve Weidinger, A. (2015). *The women of Klimt, Schiele and Kokoschka* (Horsfield A., Rosenblatt L., Somers, N., Çev). Exhibition Catalogue. Belvedere, Vienna.

Hutcheon, L. ve Hutcheon, M. (2009). *Opera: The art of dying*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.

Izenberg, N. G. (2006). Egon Schiele: Expressionist art and masculine crisis. *Psychoanalytic Inquiry*, 26(3), 462-483, Washington University in St. Louis, Psychoanalyst and Faculty, St. Louis Psychoanalytic Institute.

İşman, A. S.(2008). *20. Yüzyıl Batı resim sanatında aşk olgusu* İstanbul: Arion Yayınevi.

Janson, A.F ve Janson, H.W. (2003). *History of art: The Western tradition*. Prentice Hall Professional.

Jiminez, J.B. (Ed.). (2013). *Dictionary of artists' models*. London, Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers

Kandel, Eric R. (2012). *The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present*. New York Random: House Publishing Group.

Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler*. İkinci Yazım, 30.Basım. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.

Karez, P. (2016). *Egon Schiele. zeit und leben des Wiener künstler Egon Schiele: Romanbiografie*. ACABUS Verlag.

Karyağdı, N. (2016). *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı (428236).

Krausse, A-C (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*, (D. Zaptcioğlu, Çev.) Literatür Yayıncılık.

Lasko, P. (2003). *The expressionist roots of modernism*. Manchester University Press.

Lori Anne Felton, L.A. (2015). *Egon Schiele's double self portraiture*. PhD diss., Bryn Mawr College, October 9, 2015.

Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lucie-Smith, E. (1999). *Lives of the great 20th century artists*. Thames & Hudson, Londra.

Lucie-Smith, E. (2003). *Sexuality in Western art*. Thames & Hudson, Londra.

MacCarthy, F. (2019). *Walter Gropius: Visionary founder of the Bauhaus*. UK: Faber & Faber Ltd.

Magill, F. N. (2014). *The 20th century go-n: dictionary of world biography*. New York: Published by Routledge.

Mendelsohn, E. & Cohen, R. I. (1990). *Studies in contemporary Jewry: Volume VI: Art and its uses: The visual image and modern Jewish society studies in contemporary jewry*. New York: Oxford University Press, Inc.

Michael Glover, M. (2013). *Great works: Death and the Maiden (1915-16) by Egon Schiele*. Vienna: Österreichische Galerie Belvedere.

Murry, A. (2018). *Constructing the memory of war in visual culture since 1914: The eye on war*. New York: Routledge.

Nardini, B. (1999). *Leonardo Portrait of a master*. (C. Frost, Çev.) Giunti Editore.

Nezir, M. (2010). *Ekspresyonizmde Bir Anlatım Aracı Olarak Portre ve Figür*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (265834)

Özer, B. (1987). *Yorumlar resim, heykel, mimarlık*. İstanbul: Yenilik Basımevi.

Oskar Kokoschka. The Printed Œuvre in the Context of Its Time 10 November 2018—17 February 2019 Mönchsberg [3]. Austria: Museum der Moderne.

Ranta, M. (2008). Art, narratives, and morality, is Kokoschka's the Prometheus Triptych a "good" work of art? International Congress of Aesthetics 2007 "Aesthetics Bridging Cultures" Sweden: Lund University.

Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı*. (G. İnal, N. Asgari, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmantaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rublack, U. (2017). *The Oxford handbook of the Protestant Reformations*. United Kingdom: Oxford University Press.

Ruhrberg, K., Honnef, K., Schneckenburger, M. ve Fricke, C. (2000). *Art of the 20th century*. Part I.

Sayer, D. (2015). *Prague, capital of the twentieth century: A Surrealist history*. New Jersey: Princeton University Press.

Schröder, K.A. (2005). *Egon Schiele*. Prestel.

Selsdon, E. ve Zwingerberger, J. Bassie. A. ve Öztürk, Ş. (Ed.). (2015). *Schiele*. (M. Haydaroglu, Çev.) 1.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Smith, J.G ve Chilvers, I. (2009). *A dictionary of modern and contemporary art*. New York: Oxford University Press.

Smith, K. A. (2004). *Between ruin and renewal: Egon Schiele's landscapes*. Yale University.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Steiner, R. (1997). *Schiele*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım 1993 Benedikt Taschen Verlag GmbH. Taschen.

Šubelj, A. (2015). *Oskar Kokoschka: Nevihta, proseminarska naloga iz obče umetnostne zgodovine*. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino, 29 December.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Ressamlar ve kadınları*. Odtü. Geliştirme Vakfı.

Tansuğ, S. (1992). *Resim sanatının tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tsaneva, M. (2014). *Egon Schiele: 159 paintings and drawings*. Lulu Press.

The Art Book. (1994). London: Phadion Press Limited.

Timpano, J. N. (2017). *Constructing the Viennese modern body: Art, hysteria, and the puppet studies in art historiography*. Taylor & Francis.

Topal, N. (2007). *Toplumsal ilişkiler bağlamında dışavurumculuk ve iktidar etkileşimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı (221519).

Tsaneva, M. (2014). *Egon Schiele: 159 paintings and drawings*. Lulu Press, Inc.

Tunalı, İ. (1989). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1997). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Weidinger, A. (1996). *Kokoschka and Alma Mahler*. Prestel.

Weigelt, K. (2015). *Bekenntnis ein bild als inbild / Oskar Kokoschkas porträt Tomáš Garrigue Masaryk*. CA - Confessio Augustana Das Lutherische Magazin für Religion, Gesellschaft und Kultur.

Weikop, C. (2011). *New perspectives on Brücke Expressionism: bridging history*. England: Ashgate Publishing.

Weinstein, J. (1990). *The end of Expressionism: Art and the November revolution in Germany, 1918-1919*. University of Chicago Press.

Werkner, P. Schröder, K.A. ve Szeemann, H.(Ed.). (1989). *Body language, form and idea in Austrian Expressionist painting*. Egon Schiele and His Contemporaries: Austrian Painting and Drawing from 1900 to 1930 from the Leopold Collection, Vienna. Munich: Prestel-Verlag.

Wolf, N., Grosenick, U. (Ed.). (2005). *Dişavurumculuk (Ekspresyonizm)*.(M. T. Yalım. Çev.) Taschen Temel Sanat Dizisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Zwingenberger, J. (2011). *Egon Schiele great masters*. Parkstone International

Elektronik Kaynakça

Andrew, S. D. (1987). Oskar Kokoschka: A life by Frank Whitford. *Studies in Art Education*, 28(4), 251-254. *National Art Education Association*, Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1320305> (29 Kasım 2018).

Benjamin, R. (2016). Biskra: Sortileges D'une Oasis. Erişim adresi: https://www.academia.edu/36156659/BISKRA_SORTIL%C3%88GES_DUNE_OASIS

Berland, H. J. R. (2007). The early portraits of Oskar Kokoschka: A narrative of inner life. *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*. Erişim adresi: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/berland.htm (10 Ocak 2019).

Berland, H. J. R. (2008). The exploration of dreams: Kokoschka's "die traumenden knaben" and Freud. *Notes in the History of Art*, 27 (2/3), 25-31. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/23208133>

Blackshaw, G. (2007). The pathological body: modernist strategising in Egon Schiele's Self-portraiture. *Oxford Art Journal*, 30 (3), 379-40 (11 ocak 2019).

Blum, P.H. (2011). Oskar Kokoschka and Alma Mahler. art as diary and as therapy. *The psychoanalytic study of the child*. 65(1), 293-309 (8 Kasım 2018).

<https://doi.org/10.1080/00797308.2011.11800842> (15 Ocak 2019).

Born, W. (1942). Oskar Kokoschka And His Times. *Bulletin of the City Art Museum of St. Louis*, 27(3/4) 32-34. St. Louis Art Museum. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/40714661> (29 Kasım 2018).

Bradley, K. (2015). Wally Neuzil: The secret life of Schiele's muse. Erişim adresi: <http://www.bbc.com> (27 Şubat 2019).

Bueno De Mesquita, N. (2009). Karl Kraus, Oskar Kokoschka and 'The Prometheus Triptych'. *The Burlington Magazine*. 151,(1276), Twentieth-Century Art and Politics, 444-452. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/40480256> (11 Kasım 2018).

Buhmann, S. (2005). Egon Schiele. <https://brooklynrail.com> (23 Ağustos 2018).

Cameron, I.A., Cameron, B.J. (1991). Egon Schiele's portrait of Karl Zakovsek Medical and artistic obserwations. *Canadian Family Physician*, 37, 2249-52. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00195>

Cernuschi, C. (2000). Body and soul: Oskar Kokoschka the warrior, truth and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siecle Vienna. *Art History*,23(1), 56-87.

Cernuschi C. (1999). Pseudo-science and mythic misogyny: Oskar Kokoschka's murderer, hope of women. *Art Bulletin*, I.XXXI (I).

Curlis, H.(2015). The Portraiture of Egon Schiele. Uploaded by Flavius Parasciv. Erişim adresi: <https://tr.scribd.com/document/270287372/Portraiture-of-Egon-Schiele-Presentatation> (13 Haziran 2018).

Dilmaç, S. ve Akalan. G. (2018). Dışavurumcu Bir İfade Aracı Olarak Otoportre. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 67, 209-223, Erişim adresi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7436>

Fondation Oskar Kokoschka, Activities 2018, Online catalogue raisonné of the paintings of Oskar Kokoschka, Exhibitions. <http://www.oskar-kokoschka.ch/index.php/archives.html> (12 Şubat 2019).

Hawkes, L. (2018). Narcissism and 'genius': masculine representations of the self in secessionist vienna. Erişim adresi: <http://www.hasta-standrews.com> (27 Temmuz 2018).

James, I.M. (1990). Kokoschka and Hofmann. London. *The Burlington Magazine*, Vol. 132(1049) 592-593. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/884388> (29 Kasım 2018).

Kayser, P. (2018). Oskar Kokoschka Die träumenden Knaben (The dreaming boys). *Art Journal* 56, Erişim adresi: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/oskar-kokoschka-die-traumenden-knaben-the-dreaming-boys/> (01 Mayıs 2019).

Lauf, C. *Oskar Kokoschka Knight Errant* <https://www.guggenheim.org/artwork/2224> (02 Mart 2019).

Lensing, A.L. (2004). Art, politics and art history: kokoschka lost and found in three new studies. *Austrian Studies, Modern Humanities Research Association*, 12,256-26. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/27944727> (10 Mart 2019).

Miller, S. (1986). Oskar Kokoschka, 1886-1985. *Irish Arts Review* (1984-1987), 3(3),78. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/20491911> (29 Kasım 2018).

Natter, G.T., Tobias G., Natter., Spreizer C. (Ed.). (2003). Oskar Kokoschka: Early portraits from vienna and berlin 1909-1914. *German Studies Review*, 26 (2), 419-421. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/1433367> (29 Aralık 2018).

Oskar Kokoschka, A Retrospective Exhibition. With an introduction by James S. Plaut and a letter from the artist (1948). Published for the Institute of Contemporary Art, Boston ... [et al.] by the Chanticleer Press. www.moma.org/calendar/exhibitions/2814 (12 Kasım 2018).

Uysal, A. (2008). Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 24: 48-53.

Ürey, M. ve Alev, N. (2010). "A" ilköğretim okulunun çevre eğitimindeki başarısının nedenlerini incelemeye yönelik bir nitel araştırma örneği. *Milli Eğitim Dergisi*, 40 (186), 183-208. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/442765>

Prodger, M. (2005). *The gaze that still unsettles*. Erişim adresi: <https://www.telegraph.co.uk>. (08 Mart 2018).

Roos, B. (2005). Oskar Kokoschka's sex toy: the women and the doll who conceived the artist. *Modernism/Modernity*, 12 (2), 291-309. The Johns Hopkins University Press. Erişim adresi: https://www.academia.edu/226070/Oskar_Kokoschkas_Sex_Toy_The_Women_and_the_Doll_Who_Conceived_the_Artist (05 Mart 2019).

Russel, S.F. (2015). Make love, not war?: the role of the chorus in Kokoschka 's murderer hope of women. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 30 (1), 51-63. Erişim adresi: <https://cupola.gettysburg.edu/theatrefac> (02 şubat 2019).

Schvey, I.H. (1975). Oskar Kokoschka's the dreaming youths. *Books Abroad*, 49(3), 484-485. Board of Regents of the University of Oklahoma. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/40129513> (29 Kasım 2018).

Shapira, E. (2001). An early expressionist masterpiece Oskar Kokoschka's children playing from 1909. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64(4), 501-536. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/3657235>. (20 Ocak 2019).

Sidelnikova, A. *Description of the artwork The Embrace (Lovers)*. https://arthive.com/egonschiele/works/278125~The_Embrace_Lovers (3 Nisan 2018).

Taşkesen, S. (2018). Ekspresyonizm akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına yansımalarının beden olgusu üzerinden sorgulanması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*.31, 6-18. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/issue-file/14890>

Von Hendy, A. (2003). The Portrait. *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 5(2), 348-55, Erişim adresi: <https://academic.oup.com/litimag/article-abstract/5/2/348/983405> (29 Kasım 2018).

Yalçinkaya, E. (2013). İlköğretim 8. sınıf öğrencilerine göre çevre sorunları: Nitel bir çalışma. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 27, 416-439 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/3331>

Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 112(23), 7-17. Erişim adresi: <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/5326/1485>

<https://www.boijmans.nl/tentoonstellingen/oskar-kokoschka-mensen-en-beesten> (08 Mart 2019).

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/expressionism1/v/egon-schiele-hermits-1912>

<http://www.oskar-kokoschka.ch/index.php/kokoschka-and-switzerland.html> (12 şubat 2019).

<https://www.ursusbooks.com/pages/books/98842/oskar-kokoschka/jerusalem-faces>

<http://www.egonschiele.net>

<http://www.dasrotewien.at>
<https://austria-forum.org>
<https://www.nationalgalleries.org/>
<https://www.sothebys.com/en/>
<https://www.theviennasecession.com/>

ŞEKİLLER KAYNAKÇASI

Egon Schiele Şekiller Kaynakçası

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schiele_-_Selbstbildnis_mit_Palette.jpg
<https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/11.jpg>
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Egon_Schiele_009.jpg
<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/148>
<http://www.egonschiele.net/arthur-roessler/>
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/portrait-of-the-publisher-eduard-kosmack-1910>
<https://www.egon-schiele.net/Portrait-Of-The-Painter-Karl-Zakovsek.html>
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Egon_Schiele_-_One-Year_Volunteer_Lance-Corporal_-_Google_Art_Project.jpg
<https://digital.belvedere.at/objects/3090/dr-hugo-koller>
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/portrait-of-albert-paris-von-gutersloh-1918>
<https://biblioklept.org/2017/03/20/gustav-klimt-in-his-blue-painters-smock-egon-schiele/>
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Schiele_-_Kopf_des_toten_Klimt_-_1918.jpg
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/portrait-of-leopold-czihaczek-standing-1907>
<https://artsandculture.google.com/asset/kneeling-female-in-orange-red-dress/CQEO3SnyisJTGg?hl=tr>
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/mother-and-child-madonna-1908>
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/dead-mother-1910>
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Blind_Mother_Egon_Schiele_1914.jpg
<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/the-family-1918>
<https://www.leopoldmuseum.org/alte-en/exhibitions/103/egon-schiele>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Schiele_-_Schwangere_in_rot_1910.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Schiele_Frau_mit_schwarzen_Str%C3%BCmpfen_-_1913.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Schiele_Sitzendes_M%C3%A4dchen_1911.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/SchieleZwei_M%C3%A4dchen_auf_einer_Fransendecke_1911.jpg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Egon_Schiele_Die_T%C3%BCr_in_das_Offene_-_21-4-1912.jpeg

https://commons.wikimedia.org/wiki/Egon_Schiele_in_Jail#/media/File:Egon_Schiele_-_Die_eine_Orange_war_das_einzige_Licht19-4-1912.jpeg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Egon_Schiele_-_Nicht_gestraft%C2%20sondern_gereinigt_f%C3%BChl_ich_mich_20-04-1912.jpeg

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Egon_Schiele_-_Ich_werde_f%C3%BCr_die_Kunst_und_meine_Geliebten_gerne_ausharren_-_25-4-1912.jpeg

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/prophets-double-self-portrait-1911>

<https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/291.jpg>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Poster_for_exhibition_at_the_Galerie_Arnot.jpg

<https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/147>

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/cardinal-and-nun-caress-1912>

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/seated-couple-egon-and-edith-schiele-1915>

<https://byronsmuse.files.wordpress.com/2018/10/1915-egon-schiele-death-and-the-maiden.jpg>

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/the-embrace-1917>

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/dead-city-city-on-the-blue-river-1911>

<https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/four-trees-1917>

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Schiele_-_Stadtende_-_Krumau_H%C3%A4userbogen.jpg

Oskar Kokoschka Şekiller Kaynakçası

<https://www.mfa.org/collections/object/self-portrait-as-a-warrior-64963>

<https://www.guggenheim.org/artwork/2224>

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8714/self-portrait-degenerate-artist>

<http://malediven.at/cocktails/ok-annadonner-vs01.jpg>

<https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2014/11/26/oskar-kokoschkas-double-painting-under-analysis-at-the-royal-museums-of-fine-arts-of-belgium/>

https://arthive.com/oskarkokoschka/works/339083~Ludwig_Ritter_von_Janikowski

<https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/adolf-loos-1909>

https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/not_detected_235850

<https://www.moma.org/collection/works/80190>

<https://www.leopoldmuseum.org/en/press/press-materials/416/Kokoschka>

<https://www.flickr.com/photos/mbell1975/11141593943>

<https://collection.cmoa.org/objects/8291314f-4a0c-4330-8ada-221250b0bf26>

<https://emuseum.desmoinesartcenter.org/objects/39981/portrait-of-mr-and-mrs-john-cowles?ctx=501f09bc-d5a9-48e1-91d2-6c0c18428fc1&idx=0> 11.03.2019

<https://www.kettererkunst.com/details-e.php?obnr=111002659&anummer=383&detail=1>

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3197_role-1_sov_page-5.html

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3197_role-1_sov_page-8.html

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/398184>

https://en.wikipedia.org/wiki/Murderer,_the_Hope_of_Women#/media/File:Kokoschka_M%C3%B6rder,_Hoffnung_der_Frauen_1909_sketch.jpg

http://www.kunsthausezug.ch/04_Sammlung/sammlungrechtsklass.html

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-3197_tech-3_role-1_sov_page-4.html

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-3197_tech-3_role-1_sov_page-6.html

http://www.artnet.com/artists/oskar-kokoschka/konzert-iii_uCQ0bF24IVqLQvMPYYJxVw2

https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-14276.html moshe dyan

[http://sammlung-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://sammlung-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F)

<https://www.mfa.org/collections/object/two-nudes-lovers-34173>

<https://byronsmuse.files.wordpress.com/2018/08/1914-oskar-kokoschka-the-bride-of-the-wind-die-windsbraut-or-the-tempest-1914.jpg>

<https://useum.org/artwork/Woman-in-blue-Oskar-Kokoschka-1919>

https://arthive.com/artists/62157~Oskar_Kokoschka/works/339127~Selfportrait_with_a_doll#show

<https://www.leopoldmuseum.org/alte-en/exhibitions/108/oskar-kokoschka>

<http://www.johananderson.com/oskarkokoschka/pics/ko36-40.jpg>

<https://en.wahooart.com/@/9GEENV-Oskar-Kokoschka-Autoportrait-avec-Olda,-Self-portrait-with-Olda,-Huile-sur-Toile>

https://arthive.com/oskarkokoschka/works/339030~Elbe_in_Dresden

https://museum.wales/art/online/?action=show_item&item=1175

<http://www.artnet.com/artists/oskar-kokoschka/istanbul-i-n1-EmgFaS4AMnvAVknkB9Q2>

https://arthive.com/artists/62157~Oskar_Kokoschka/works/525020~Market_in_Tunisia#show

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/54063/prague-nostalgia>

https://arthive.com/oskarkokoschka/works/339012~Bouquet_of_flowers

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kokoschka-the-crab-t03834>

<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Objects/kokoschka-das-rote-ei-en.html?catalog=1>

https://www.wikiart.org/en/oskar-kokoschka/not_detected_235892

<https://arthive.com/oskarkokoschka/works/339119~Annunciation>

https://arthive.com/artists/62157~Oskar_Kokoschka/works/339043~Orpheus_and_Eurydice#show

<https://courtauld.ac.uk/gallery/what-on/exhibitions-displays/special-displays-archive/oskar-kokoschka-the-prometheus-triptych>

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	İlknur Bozdemir		
E-postası/Web Sayfası	ilknur89b@gmail.com		
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim Ana Sanat Dalı (Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı)		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği-Resim A.S.D	2012
Tez Başlığı	-		
Tez Danışmanı	-		
Akademik Eserler			
Sergiler			
1. 2017 Nisan- İleri Resim Tasarımı- II Resim Enstalasyonu Sergisi "Nadire Kabine"- Galeri Dokuz Eylül- İZMİR			
2.2017 Mayıs-Etik Sanat Evi “2.Monoprint Günleri” Karma Sergisi-İzmir Resim Heykel Müzesi Fuar Galerisi, İZMİR			
3.2017 Eylül- Resim Enstalasyonu “Nadire Kabine” kişisel sergi- Bandırma Kültür Sanat Merkezi-BANDIRMA			
4.2017 Aralık- 7.Uluslararası Egeart Sanat Günleri “Simüle” sergisi Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Anabilim Dalı- İZMİR			
Alanıyla İlgili Bilimsel Kuruluşlara Üyelikler			
Alanıyla İlgili Aldığı Ödüller			
2015- İkincilik Ödülü -26.Uluslararası Bandırma Kuşçenneti Kültür ve Turizm Festivali “Kuşlar Yuvasız Kalmasın” Konulu Kuş Yuvası Yarışması			

EK 2.**Dışavurumcu Manifesto**

Yeryüzü sarsılıyor – sallanıyor – nabzıyla uzayı yankılandırıyor. Mihverine kadar titriyor, çünkü – O – SONSUZ (BİR) – gövdesine dokundu.

Asırlar – binyıllar sararıp soluyor O’nu görünce. – O’nun kanı bizi seçti – ileriye itti. – O, büyük Ekspresyonist. – Biz – O’nun yolunda şad oluruz. –

O’nun geçtiği yolda. –

Seninle şad oluruz!

Bizim – ressamalar – heykeltıraşlar ve şairler olarak – bağlı olduğumuz eser – bu olayların muazzam enerjisidir – kozmik iradedir – SONSUZLUĞUN ateşidir. – Canlı ok – hepinizi nişan alan. – Tenimizden girmeli – kanımızı ısılatmalı ki aksın daha canlı ve hızlı – daha parlak parlasın SONSUZLUĞA karşı.

Güneşler ve aylar (bize esin veren) imgelerdir – sana doğru uzattığımız. Sonsuzluğun yıldızlı bayrakları – sana doğru çiçek açan. – Başlangıç ile son arasına – doruklarla dipler arasına fırlatılmış – hiçbir mirasa – hiçbir mülke – itibar etmeyiz. Biz olağanüstü neşeli havadisleri taşırız.

Senin gibi, bizi de uyuşuklukla kandırmaya kalktılar. – Ama biz bu yalanı – bu hileyi silkeledik sırtımızdan. – Bize doğrultulan – aynayı – tuzla buz ettik. Hepi topu yararsız büyü; – tahrifatın izlerini saklamak zordur. – Dört bir yanımızda yankılanıyor elem çığlıkları.

– Enkazın üzerinde hazırlıyoruz eserimizi – savaşa savaşa yıldızlara varmaktır arzumuz

Artık bir ben yok – ya da bir sen – Bütün amaçlar – hedefler – SONSUZLUĞUN akışını engeller. – Gün döndü – saatler tükendi – artık bizi oraya bağlayan hiçbir şey kalmadı.

Asırlar – bin yıllar – tepinerek – ısıldıyor bize doğru – tüm enerjimizi SONSUZLUĞA sevk ederek.

Her sanat eseri SONSUZ'un yalazlı nişanı. – Hiçbir eser doğamazdı asla – kavgada kor gibi yanmasa. – Kavgayı kutsuyoruz bu yüzden – savaşın hiddetle gürleyen müziğini. – Haykıran kan. – Kılıç – cınlayıp coşarak uzayı kesen – yıkımla yüklü.

Kızgın olayların zinciri – onun mihveri – derinlikleri boşaltan. – İnsanlığın içindeki – kutuplar. – hepsi açığa çıkarılmalı – resimlerimizle – heykellerimizle – şiirlerimizle.

Ölü reçeteleri hor görüyoruz. – Biz canlı gelişmeye giden yolu göstermek istiyoruz, SONSUZ'a bir sıçrama tahtası gerin onun için. Elementlerde coşuyoruz – güreş tuttuğumuz elementler – bizi sarsıp yutan. – Kutupların çarpışma enerjisi – nasıl da çekiyor ve itiyorlar – birbirlerini – tekrar tekrar. –

Yıldızların nabız gibi atan yörüngeleri – alev alev ışıkları – bitimsiz afetlerde yok olup yeniden doğan. – Sarsılan dönen yeryüzü yaratıkları. Irklar – elementler gibi birbirine çarpan – şarkılar eşliğinde hançerlerini kana saplayan – kadere bağlayan – gizli düğümleri yırtarak – göğşe asılı tehditkâr – bir kılıç gibi. Yaşayan ve yok eden yol.

Muhteşem erkek devi kutsuyoruz – mızrak gibi uzayı yaran. – Atılım ve kutup. – Kızgın kılıç – karşısında tüm mühürlerin açıldığı – ucunu gövdeye geçiren – tüm derinlikleri deşip bozguna uğratan – nabızı atan kaos – gülü ürperti – alımlayıcı beden.

Anneyi kutsuyoruz – olayın büyüklüğüne bırakmış kendini – kanın yüküyle iki büklüm. – Yüklü rahim açılır – vadesi gelir – SONSUZ'un (BİR'in) meyvesini taşıyan – zorunluluğu sona erer.

Hiçbir sanat eseri – bu kadar derinden ve tutkuyla yaşamadıkça – doğamaz böyle bir elemnden. –Ancak kanın yolundan geçen eser kanı ışıldatabilir – yakalayabilir ve savurabilir – SONSUZ'u koparabilir.

Dünyanın içgüdüsünü selamlıyor ve kutsuyoruz – insandaki canlı olayları. – En has kardeşimiz değil mi – bize doğru hızla gelen? Büyük kozmik – dalga – O’nun – uzaya savurduğu – yeryüzüne – insanlığı alaşağı edip – ona meydan okusun diye.

Ateşe körükle gitmek istiyoruz – kıvılcımı aleve alevi ateşe dönüştürmek soluğumuzla – ki tüm küreyi sarsın – onu daha şiddetle çarptırsın – olanca kuvvetiyle sarssın – yaşayan, kalbi atan – istim üstündeki kainat. – Kamayı daha bir kuvvetle saplamak istiyoruz – ebediyen saplamak. – Daha kudretli – daha güçlü germek istiyoruz enerji yayını – yeryüzünü baştan başa deşmek – kanı çalkalamak haykırınsın diye.

SONSUZ’un damgasıyla – işaretlenmeli insan – ışıldayan yıldızların damgasıyla. Döne döne SONSUZLUĞA varan – bin yıllar sarmalında sıçrayışla.

Bu güçlü manifesto – bu yanan bayrak – tepemizde yükselen – yıldızları hedef alan! Onu açmak ve titreyen yeryüzüne germek istiyoruz – kozmik iradenin – olaylar döngüsünde akan enerjinin – canlı simgesi olarak.

Selam olsun sana – sen, esip gürleyerek bize doğru gelen. – Selam olsun yıldızlara. İstirabını anladığımız – insanın durumuna. Geliyoruz, pervasızca, eserimizle seni karşılamaya(Molzahn,2010:109).

