

TC
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**DADA VE YENİ MODERNİTENİN İNŞASI:
YIKIMIN ESTETİĞİ**

Sanatta Yeterlilik Tezi

BATU BOZOĞLU

İstanbul. 2019

TC
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**DADA VE YENİ MODERNİTENİN İNŞASI:
YIKIMIN ESTETİĞİ**

Sanatta Yeterlilik Tezi

BATU BOZOĞLU

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan

İstanbul. 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : **Batu BOZOĞLU**

Anasanat Dalı : **Resim**

Tezin Adı : **Dada ve Yeni Modernitenin İnşası: Yıkımın Estetiği**

Jüri Komisyonu tarafından 04 /10/2019 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje/Esermetni** savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Mürteza FİDAN	Marmara Üniversitesi / G.S.F	
Asıl Jüri Üyeleri		
Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUEK	Marmara Üniversitesi / G.S.F	
Prof. Z. Rüçhan ŞAHİNOĞLU	Marmara Üniversitesi / G.S.F	
Dr. Öğr. Üyesi Nusret POLAT	Okan Üniv./S.T.M.F	
Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÖZER	Yeditepe Üniv. / G.S.F	
Yedek Jüri Üyeleri		
Dr. Öğr. Üyesi Dilek WİNCHESTER	Okan Üniv./S.T.M.F	
Dr. Öğr. Üyesi Onur EROĞLU	Işık Üniv. / G.S.F	
Dr. Öğr. Üyesi Zafer MİNTAŞ	Marmara Üniversitesi / G.S.F	

Adı geçen öğrencinin **04/10/2019** tarihindeki mezuniyeti, yukarıdaki bilgileri ve jüri komisyonu kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun **23/10/2019** tarih ve **XXV-8** sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Batu Bozoğlu
Anasanat Dalı	: Resim
Programı	: Resim
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi. Mürteza Fidan
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlilik – Eylül 2019
Anahtar Kelimeler	: Dada, I. Dünya Savaşı, Estetik, Yıkım

ÖZET

DADA VE YENİ MODERNİTENİN İNŞASI: YIKIMIN ESTETİĞİ

Bu araştırma Birinci Dünya Savaşı'nın toplumsal ve psikolojik etkileri ile Dada eserleri ve Dadacı tavrın ilişkisini estetik üsluplar, üretim yöntemleri ve sanata bakış açısından incelemeyi amaçlıyor. Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa toplumu üzerindeki bireysel ve toplumsal etkilerine odaklanarak, Dada'nın dönemin krizleri ve hezeyanlarını estetik mecraya taşıması açısından, çağdaşı sanat akımları arasındaki öncelikli ve ayrıcalıklı konumunu ortaya çıkarıyor. Bu ayrıcalıklı konum, savaşın ürettiği mekanikleşmiş yıkım unsurunu ve bununla bağlantılı olarak oluşan yeni modern deneyimi yansıtmakta Dadacı sanatçıların sahiplendiği üretim yöntemlerinde, sanat eseri ve sanatçı tanımına bakışlarında ve eserleri şekillendiren düşünce biçimlerinde aranmıştır. Bu tezde Dada'nın savaşla ve ürettiği yeni modern deneyimle ilişkisini kapsamlı şekilde çözümlenmek amacıyla, Birinci Dünya Savaşı'nın estetik ve toplumsal alana etkileri, öncelikle savaş deneyimleyen askerlerin ve sanatçıların güncelerinden yola çıkılarak incelenmiş ve döneme has bu insan-ötesi şiddetin Dada eserlerine ve estetiğine nasıl yansıdığını, tarihsel okumalar ve eser incelemeleri üzerinden tespit etmeye çalışılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Batu Bozoğlu
Field	: Painting
Programme	: Painting
Supervisor	: Ass. Prof. Mürteza Fidan
Degree Awarded and Date	: PhD – September 2019
Keywords	: Dada, World War I, Destruction, Aesthetics

ABSTRACT

DADA AND THE RISE OF THE NEW MODERNITY: AESTHETICS OF DESTRUCTION

This dissertation aims to establish the connections between Dada Art and the psychological and sociological impact of the First World War, through an analysis of Dadaist aesthetics, philosophy and methods of production. By focusing on the First World War's affects on the European populace both on a personal and a social level, this research asserts the prominent position of Dada Art among the then contemporary artistic movements, based on its successful projection of the upheaval of the era in its aesthetics. Dada's distinct position can be found in its artistic methods of production, its critique of art institutions and the artist, and the state of mind that dictated the forms and subjects of its artworks, all of which forms a complete expression of the mechanized destruction brought by the war and the new modern experience. To fully assert the parallels between the wartime experience and Dada and to establish how this destructive process was expressed by the Dadaists in form, content and execution, the war's social and psychological consequences were traced back from the diaries of soldiers and texts written by the Dadaists, which were in turn reinforced by an historical analysis of the era and an aesthetic analysis of the Dada artworks.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
RESİM LİSTESİ	v
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SAVAŞIN EŞİĞİNDE TOPLUM

I. AVRUPA'DA TOPLUM VE SANATTA MODERN İSYAN	5
A. İNGİLTERE VE İNGİLİZ KİMLİĞİ	6
B. FRANSA VE KÜBİZMİN MÜCADELESİ	9
C. NİETZSCHE'NİN ALMANYA'SI	15
D. FÜTÜRİZMİN İSYANI	22
II. SAVAŞIN VAATLERİ VE SAVAŞANLARIN TALEPLERİ	28
A. ENDÜSTRİYEL DÜNYADAN KAÇIŞ	29
B. SAVAŞ DENEYİMİ DESTANI	31
C. ALMANYA'NIN SAVAŞI	33

İKİNCİ BÖLÜM MODERN SAVAŞ DENEYİMİ

I. ANLAMSIZLIK: DİLİN ÇÖKÜŞÜ	37
A. GELENEKSEL SÖYLEM VE SANSÜR	37
B. BİREYSEL DENEYİMİN GASPI	40
C. SAVAŞIN GÖRSEL TEMSİLİNİN ŞEKİLLENDİRİLMESİ	43
D. İRONİ: DİL VE DENEYİMİN ÇATIŞMASI	47
II. TOPYEKÛN YIKIM: GERÇEK ÇİRKİNDİR	48
A. GELENEKSEL MANZARANIN YIKIMI	51
B. SİPERLER VE VAHŞETİN OLAĞANLAŞMASI	55
III. ÖLÜM: MAKİNELEŞMİŞ ALANDA İKTİDARSIZLIK	60
A. GÖRÜNMEZ TEHDİT VE ÖĞRENİLMİŞ ÇARESİZLİK	61
B. MODERN FANTAZİ: MANTIĞIN SONU	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM DADA'NIN SAVAŞI

I. DADA VAKASI	70
A. ZÜRİH: HUGO BALL'UN BAVULU	71
1. Karawane: İçsel Ses	73
2. Cabaret Voltaire: Bir Dada Tapınağı	77
B. İLK DADACILAR	81

1. Arp: Şans Kanunu	82
2. Tzara: Hustra	90
C. BERLİN: CLUB DADA	96
1. Huelsenbeck'in Bavulu	97
2. Fotomontaj: Parçala, Yapıştır	103
3. Grosz: Çirkinlerin Şehri	107
4. Hausmann: Fonetik Şiir	111
5. Baader: Dada Darbesi	113
6. Schwitters: Artık Sanat	119
7. Ernst: Kâbus Diyarı	124
D. ULUSLARARASI DADA	130
1. Picabia: Sonun Habercisi	132
2. Duchamp Makinesi	140
3. Breton'un Darbesi	149
E. SON: DADA YAŞIYOR!	153

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YENİ MODERNİTE VE YIKIMIN ESTETİĞİ

I. YENİ MODERN KRİZ	157
A. İFADE KRİZİ VE PARÇALANMIŞLIK	158
B. KİMLİK KRİZİ VE MEKANİK SANATÇI	170
C. MEDENİYET KRİZİ VE DADACI TAVIR	181
SONUÇ	190
KAYNAKÇA	201

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1 : Wyndham Lewis, <i>Portrait of an Englishwoman (Bir İngiliz Hanımı Portresi)</i> , 1913-1914, kâğıt üzerine mürekkep, kalem ve suluboya, 56 x 38 cm, The Wadsworth Antheneum Museum of Art..	8
Resim 2 : Dreyfus Davası konulu bir Fransız Dergi kapağı tasarımı.....	11
Resim 3 : Henri Le Fauconnier, <i>L'Abondance (Bolluk)</i> , 1910-1911, tuval üzeri yağlı boya, 191 × 123 cm, Musée municipal de La Haye.	12
Resim 4 : Pablo Picasso, <i>Compotier avec fruits, violon et verre (Meyve dolu kâse, keman ve bardak)</i> , 1913, karton üzerine karışık teknik, 64.8 x 49.5 cm, Philadelphia Museum of Art.	13
Resim 5 : Wassily Kandinsky, <i>Landscape with Church (Kiliseli Dağ Manzarası)</i> , 1910, karton üzerine yağlı boya, 32.7 x 44.8 cm, The Städtische Galerie.	21
Resim 6 : Le Figaro, "Le Futurisme", 20 Şubat 1909.	23
Resim 7 : Gino Severini, <i>Visual Synthesis of the Idea: "War" (Fikir üzerine görsel sentez: "Savaş")</i> , 1914, tuval üzeri yağlı boya, 92,7 x 73 cm, Museum of Modern Art.....	26
Resim 8 : <i>L'Ingordo, Trop Dur (Ingordo, Çok Sert)</i> , 1915, Fransız Askerî Propaganda Kartpostalı.....	32
Resim 9 : <i>Mit Gott Für Kaiser Und Reich (Kayzer ve Krallık için, Tanrı yanımızda)</i> , 1915, Alman Propaganda Posteri.	32
Resim 10 : <i>Lord Kitchener Wants You (Lord Kitchener Seni İstiyor)</i> , Britanya Celp Posteri, Eylül 1914.	38
Resim 11 : British Field Service Postcard (Britanya Cephe Hizmeti Kartpostalı), Birinci Dünya Savaşı, Imperial War Museum Dokümantasyon Bölümü.	42
Resim 12 : <i>1914 Alsace La France Veut ta Délivrance (1914 Alsas, Fransa Kurtuluşunu İstiyor)</i> , Fransız Kartpostal İllüstrasyonu, Birinci Dünya Savaşı.	43

Resim 13 : <i>Nous l'avons de toute notre âme de couvrir d'honneur ce bek oriflamme (Bütün ruhumuzla ant içtik, bu sancağı onurumuzla boyamaya)</i> , Fransız Kartpostal İllüstrasyonu, Birinci Dünya Savaşı.....	44
Resim 14 : “Britanyalı subaylar Alman ateşinin en ağır hissedildiği Ypres Burnunda odalarında çay içiyorlar” adlı cephe hayatını gerçekdışı bir konforla yansıtan bir görsel.	46
Resim 15 : “Türkler Anafartalar’da sürpriz bir taarruzla püskürtüldü” başlıklı cephe mücadelesini romantikleştirerek yansıtan bir <i>görsel</i>	46
Resim 16 : Gustave Courbet, <i>La Mer (Deniz)</i> , 1865, tuval üzeri yağlı boya, 50.8 x 61 cm. MetMuseum..	50
Resim 17 : Monet, Claude. <i>Déjeuner sur l'herbe (Çimlerde Öğle Yemeği)</i> , 1866, tuval üzeri yağlı boya, 248 x 217 cm, Orsay Müzesi.	50
Resim 18 : Verdun Savaşı sonrasında muharebe alanını gösteren bir fotoğraf (Verdun, Fransa), 1917.	51
Resim 19 : Nash, Paul, <i>We Are Making a New World (Yeni bir dünya yaratıyoruz)</i> , 1918, tuval üzeri yağlı boya, 91.4 x 71.1 cm, Imperial War Museum.	54
Resim 20 : Verdun Siperleri Ön menzil (Meuse, Fransa), 1916, fotoğraf, Harlingue.	55
Resim 21 : Fransız askerleri siperde bit ayıklararken (Champagne, Fransa), Létang, Maurice, 1915, fotoğraf, Birinci Dünya Savaşı.	58
Resim 22 : Fort Vaux’da Fransız piyadeleri silme top atışına karşı (Verdun, Fransa), Haziran 1916, Fotoğraf, Underwood Archives.	60
Resim 23 : Forward! Forward to Victory. Enlist Now (İleri! Zafere İlerleyin. Şimdi Yazılın), 1915, litografi, 76 x 49 cm, David Allen & Sons, Ltd.	61
Resim 24 : W. H. Margetson, <i>Angels of Mons (Mons Melekleri)</i> , 1914, İngiltere Kartpostal İllüstrasyonu, A. Vivian Mansell & Co., Fine Art Publishers, Londra, No, 1017.	67
Resim 25 : Alber Katedralindeki eğilmiş Eğilmiş Bakire Meryem heykelini gösteren bir fotoğraf (Albert, Fransa), 1916, fotoğraf.	68

Resim 26 : Marcel Janco, <i>Portrait of Hugo Ball (Hugo Ball'un Portresi)</i> , 1916, Gesammelte Gedichte.	71
Resim 27 : Hugo Ball, <i>Karawane</i> , 1916, Performans Sanatı, Cabaret Voltaire...	76
Resim 28 : Marcel Janco, <i>Cabaret Voltaire (Kabare Voltaire)</i> , 1916, litografi, 57 x 41 cm.	78
Resim 29 : Jean Arp ve Sophie Taeuber, <i>Duo Collage (İkili Kolaj)</i> , 1918, Karton üzeri kâğıt kolaj, 82 x 62 cm, ARS.	85
Resim 30 : Jean Arp, <i>Untitled (Squares Arranged According to the Laws of Chance) (İsimsiz [Şans Kanunlarına göre yerleştirilmiş kareler])</i> , 1917, renkli kağıda kolaj, 33.2 x 25.9 cm, ARS.....	87
Resim 31 : Passchendaele muharebe alanı havadan çekim (Belçika), Ağustos 1917, Imperial War Museum.....	87
Resim 32 : Tristan Tzara, <i>La Première Aventure céleste de Mr. Antipyrine (Bay Antipyrine'in ilk ulvi macerası)</i> , 1916, Kapak tasarımı Marcel Janco.	92
Resim 33 : Richard Huelsenbeck, <i>Collective Dada Manifesto</i> , 1920, Dada Almanach.	99
Resim 34 : Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, <i>L'Amiral cherche une Maison a Louer (Amiral kiralayacak bir ev arıyor)</i> , Cabaret Voltaire.	102
Resim 35 : Heinrich Kahmeier, <i>In remembrance of my time of service (Görev Hatırası)</i> , 1898, Europa.	104
Resim 36 : Hannah Höch, <i>Da-Dandy</i> , 1919, kolaj, 30.5 x 24 cm, ARS.	106
Resim 37 : George Grosz and John Heartfield, <i>Life and Work in Universal City (Universal şehirde iş ve hayat)</i> , 1919.	109
Resim 38 : Geroge Grosz, <i>The Gray Day (Gri Gün)</i> , 1921, tuval üzeri yağlı boya, 115 x 80 cm, MutualArt.	110
Resim 39 : Hausmann'ın <i>Kp' erioum</i> şiirinin optofonetik transkripti, 1919.	112
Resim 40 : Johannes Baader, <i>Gutenberggedenkblatt (Gutenberg Hatırası)</i> , 1919, kolaj, 35 x 46.5 cm, Centre Georges Pompidou.	116

Resim 41 : Johannes Baader, <i>Germany's Greatness and Decadence</i> (Almanya'nın Yüceliği ve Yozluğu), 1920, yerleştirme, First Dada-Exhibition.	116
Resim 42 : Kurt Schwitters, <i>Merzbild 32 A. Das Kirschbild</i> (Çilek resmi), 1921, asamblaj, 91.8 x 70.5 cm, MOMA.	120
Resim 43 : Merzbau'nun Mavi Camı gösteren fotoğrafı (Hannover); Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> (Merzyapı), 1933 (1943'de imha edildi), karışık teknik/heykel, belirsiz boyut.	122
Resim 44 : Max Ernst ve Johannes Theodor Baargeld, <i>Manifesto W 5: Cover</i> (<i>Manifesto W 5: Kapak</i>), 1920, kolaj, 28.6 × 30.8 cm, MOMA.	125
Resim 45 : Max Ernst, <i>Little Machine Constructed by Minimax Dadamax in Person</i> (<i>Minimax Dadamaz tarafından bizzat üretilmiş küçük makina</i>), 1919-1920, kolaj ve karışık teknik, 49.4 x 31.5 cm, Peggy Guggenheim Collection.	127
Resim 46 : Max Ernst, <i>Hier ist noch alles in der Schwebe</i> (<i>Burada herşey süzülüyor</i>), 1920, Kolaj, 16.5 x 21 cm, ARS.	128
Resim 47 : Francis Picabia, <i>Novia, au premier occupant</i> (<i>Novia, ilk oturana</i>), 1917, 391 no.1.	134
Resim 48 : Francis Picabia. <i>L'Œil cacodylate</i> (<i>Kakodil Göz</i>). 1921, karışık teknik, 148.6 × 117.4 cm, Centre Pompidou.	137
Resim 49 : Francis Picabia, <i>Réveil Matin</i> (<i>Çalar saat</i>), 1919, kâğıt üzeri mürekkep, 31.8 x 23 cm, Tate.	138
Resim 50 : Francis Picabia, <i>Fille née sans mère</i> (<i>Annesiz doğmuş kız</i>), 1916-1917, kolaj, 50 x 65 cm, ADAGP.	139
Resim 51 : Marcel Duchamp, <i>3 Standard Stoppages</i> (<i>3 standart çetvel</i>), 1913, tuvale üzeri tahta, cam ve boya, 40 x 130 x 90 cm, Tate.	141
Resim 52 : Marcel Duchamp, <i>Monte Carlo Bond No. 12</i> (<i>Monte Carlo Bonusu No.12</i>), 1924, litografi üzeri kolaj, 31.2 x 19.3 cm, ARS.	143
Resim 53 : Marcel Duchamp, <i>The Large Glass</i> (<i>Büyük Cam</i>), 1915–1923, cam üzerine yağlı boya ve bakır kaplama, 277.5 cm x 175.9 cm, Philadelphia Museum of Art.	144
Resim 54 : <i>The Large Glass</i> için Marcel Duhcamp'ın hazırladığı “Wasp, or Sex Cylinder” (1913) adlı eskiz	145

Resim 55 : Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919, ilk basım 391, n. 12, 1920, 19.7 x 12.4 cm, Centre Georges Pompidou.	157
Resim 56 : Francis Picabia, <i>Portrait de Cézanne (Cézanne'ın Portresi)</i> , 1920, Röprodüksiyon; <i>Cannibale</i> , no. 1, 1920.	151
Resim 57 : Christopher Nevinson, <i>La Mitrailleur (Mitralyöz)</i> , 1915, tuval üzeri yağlı boya, 77.7 x 67 cm, TATE.	159
Resim 58 : Ersnt Friedrich, <i>War against War!</i> , Nottingham: Spokesman, 2014, s.54-55.	161
Resim 59 : Wydham Lewis, <i>A Canadian Gun-pit (Kanada Topçu Menzili)</i> , 1918, tuval üzeri yağlı boya, 363.2 x 304.8 cm, National Gallery of Canada.	162
Resim 60 : Kurt Schwitters, <i>Constructie voor nobele dames (Asıl bayanlar için yapı)</i> , 1919, assemblaj, 83.3 x 103 cm, Los Angeles County Museum of Art.	167
Resim 61 : Hannah Höch, <i>Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany (Weimar bira-göbeği kültürü Almanya'sının son çağından Dada mutfak bıçağı ile alınmış bir kesit)</i> , montaj, 1919, 144 x 90 cm, Berlin Nationalgalerie.	168
Resim 62 : George Grosz, <i>Der Sträfling: Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch ihn auf die Beine zu stellen (Suçlu: Franz Jung'un ayağa kaldırma denemesi ardından Montör John Heartfield)</i> , 1920, fotomontaj ve sulu boya, 41.9 x 30.5 cm, MOMA.	173
Resim 63 : Marcel Duhcamp, <i>Fountain (Çeşme)</i> , 1917, hazır-nesne, 36 x 47 x61 cm, TATE.	180

GİRİŞ

Tarihinin yazılmaya başladığı ilk zamanlarda Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı hayalkırıklığı ve küskünlüğe bir tepki olarak doğmuş, fütursuz bir feveran haliyle üretim vermiş bir hareket olarak tanımlanır. Dada eserlerinin belli bir üslubu takip etmemeleri ve biçimsel olarak tutarlılık göstermemeleri, bu akımın, estetik olgunlaşmasını Gerçeküstücülükte bulmuş bir geçiş dönemi olarak algılanmasına sebebiyet verir. 1951 yılında Robert Motherwell'in derlemesiyle yayımlanan *The Dada Painters and Poets* adlı külliyat sayesinde bu algı değişime uğrar ve Dada, sanatsal tavrı ve estetik özgünlüğüyle tekrar gündeme gelir. Neo-Dada ve Fluxus gibi akımlara öncü olacak bu ilgi Dada'nın Gerçeküstücülüğün öncüsü bir akım olarak anılmasının önüne geçer. Fakat bu durum akımın tavrı ve estetiğinin kavranmasına engel olan gizemi ve çelişkileri bertaraf edemez. Martin, Motherwell'in kitabında yayımlanan Dada tarihine ve tavrına dair sanatçıların metinleri kendi aralarında çatışmaktadır; Dada öncülerinden Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck kitaba eklenmek üzere birer yazı yazmak için davet edilmiş, ama ikisi de diğerinin metninin yayımlanmasını engellemek için kitabı protesto etmiştir. Sebep, iki sanatçının da Dadacı felsefe ve akımın ortaya çıkışı hakkında zıt fikirleri ve farklı iki tarihçeyi savunmalarıdır. Dada böylece, Dadacıların dahi aralarında ortak bir tanıma ulaşamadıkları bir çelişkiler dizisi olarak algılanmaktadır.

Dada gizeminin çözümüne ikinci bir iştirak Hans Richter'in 1964'te yayımlanan *Dada: Art and Anti-Art* adlı eseriyle gelir. İlk Dadacılardan Richter'in metni birincil kaynak olarak literatürde yerini alır ve beraberinde Dada'nın sanat karşıtlığı niteliğini tesciller. Bu tanım uzun yıllar etkisini sürdürecektir, Dada tavrı anti-sanat genellemesiyle nitelenmeye mahkûm kalacaktır. Oysaki sanat karşıtlığı Dada'nın alanına girse de, Dadacı tavır sadece sanata ve sanat kurumuna karşı bir başkaldırıdan ibaret değildir. Johannes Baader'in siyasi eylemlerinde, John Heartfield'in afişlerinde ve George Grosz'un resimlerinde de görülebileceği üzere, Dada'nın başkaldırısı bütün kurumlara karşı olmuştur. Fakat Dada'yı tanımlamak için bu başkaldırının ötesine geçilmeli ve asıl Dadacı tavır, bu başkaldırının üslubu ve uygulama yöntemlerinde aranmalıdır.

Dada'yı sanata ve kurumlarına bir başkaldırı olarak nitelemek, Dada eserlerinin hepsine Duchamp'ın eserlerine özgü bir kurumsal eleştiriyi atfetmek demektir. Kaldı ki bu tavır, Dada gibi dünyaya yayılmış ve birçok farklı nitelikte eser vermiş bir akımı tarif etmek açısından yanlış olacaktır. Dada'nın sanat karşıtlığı ancak ona dönemin egemen sanat anlayışının yakıştırdığı bir tanım olabilir. Dadacılar dönemin sanatıyla dalga geçmiş, onu eleştiren üslupta ve biçimde eserler üretmiştir olabilir; fakat bu durum, hareketin kendi estetik tavrını geliştirmediğini veya eserlerinin yegâne amacının bu karşıtlığı ifade etmek olduğunu göstermez. Söz konusu sanat karşıtlığı, Dada eserlerinin birçok veçhesinden sadece biridir. Dolayısıyla, Dada külliyatı sırf sanat karşıtlığı kavramı üzerinden irdelenmemeli, bunun ötesinde, eserleri ve sanatçıları bağlayan tavrın ve arayışın temelindeki estetik kaygıları ve sanat karşıtlığı ya da diğer niteliklerle ifade edilmeye çalışılan kavramları araştırmak gerekmektedir. Birbirinden farklı amaçlarla ve üsluplarla ciddi çeşitlilik gösteren Dada üretimi, sanatçıları ve Dadacı tavrı birleştiren temel estetik unsurlar ve bunların altında yatan kavramlar ancak bu yolla tespit edilebilir. Bu tespiti sağlıklı bir şekilde yapmak için, Dada'nın ortaya çıktığı dünyanın toplumsal ve sanatsal şartlarını ele almak şarttır. Bu araştırmanın başlayacağı yer de, kuşkusuz, dönemin kıyameti olan Birinci Dünya Savaşı ve onun topluma, bireye ve sanata olan etkileriyle getirdiği yeni modernite olacaktır.

1916'da Zürih'te *Cabaret Voltaire* kapılarını açtığında dünya, o güne kadar görüp geçirdiği en büyük savaşın ve kıyası olmayan bir kıyımın içindedir. Arşidük Franz Ferdinand'ın suikasta uğramasıyla tetiklenen Avrupa monarşilerinin düşmanlıkları, 1914'ün Ağustos ayında Avrupa'da alevlenmiştir. Fransa, Britanya ve Rusya'nın Avusturya-Macaristan, Alman ve Osmanlı İmparatorlukları ile girdiği bu mücadele kısa sürede Afrika'daki sömürelere, Asya'ya ve son olarak ABD'ye de sıçrayarak tarihin ilk küresel savaşına dönüşmüştür. 78 milyon askerin mücadele verdiği ve 30 milyon askerî, 9 milyon sivil kayıp, sayısız trajedi ve akıl almaz bir maddi yıkımla sonuçlanacak Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri gerek siyasi gerek toplumsal gerekse teknolojik açıdan hâlâ incelenmekte ve bu etkiler günümüzde dahi hissedilmektedir.

Savaşın etkileri, Avrupa'nın göbeğindeki tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde kurulan Dada hareketinde de elbette gözlemlenir. Özellikle de kabarenin kurucusu Hugo

Ball ve ona katılan Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Jean Arp ve Hans Richter Zürich'e savaştan kaçarak gelmiş, New York'ta Dada'yı sahiplenen Francis Picabia, Marcel Duchamp ve Man Ray'in ABD'ye aynı nedenle yerleşmiş olduğu düşünüldüğünde bu durum daha da açıklık kazanmaktadır. Bunun yanında, ikinci dalga Dadacılar George Grosz, Otto Dix, Helmut ve Wieland Herzfelde, Max Ernst ve bir süreliğine Dada'yı benimseyen Louis Aragon ve André Breton dahi savaşı Avrupa siperlerinde ve geri mevzilerde bizzat deneyimlemiştir. Dolayısıyla savaş deneyimi ve savaşın ürettiği toplumsal atmosfer, Dadacıların ortak geçmişi ve varoluş felsefesi açısından ciddi önem arz etmektedir. Bu nedenle Dadacı tavrın ve üretimin temelinde bulunan bu etkeni, yani Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerini anlamak, bu tezin hedeflediği tespitleri yapma doğrultusunda ilk girişim olacaktır.

Savaşın etkileri anlamak için öncelikle savaşın öncesindeki toplumsal durumu ve savaşan bireylerin yaşayışlarını ve beklentilerini gözden geçirmek gerekmektedir. Bunu gerçekleştirmek amacıyla tez ilk bölümünde Birinci Dünya Savaşı öncesinde Almanya, İtalya, Fransa ve Britanya'daki ideolojik yönelimler, toplumsal hareketler ve sanat kurumuna yansımaları açısından irdelenecektir. Özellikle Avrupa ülkelerine odaklanan ve kıta tarihini, felsefi ve toplumsal açıdan inceleyen araştırmacıların metinlerinden yararlanarak yapılacak bu kısa değerlendirmede amaç, Dadacıların nihayetinde çatışacakları bireysel geçmişlerini ve dönemin egemen sanatsal ve toplumsal iradesini tanımlamaktır. Bunun yanında, Avrupa sanatının ve toplumlarının savaşa dair görüşleri ve beklentilerinin tahlili, savaşın şiddetinin, yıkımının ve ürettiği hayalkırıklıklarının boyutlarının da doğru algılanmasına yardımcı olacaktır.

Savaş öncesi durumun ortaya konmasının ardından tez, savaş deneyimini incelemeye alacak ve savaşın 1914 yılı ve öncesine hâkim olan toplumsal, estetik ve ideolojik değerleri nasıl yıktığını ve bunların yerine nasıl bir yeni modern deneyimi yerleştirdiği gözlemlemeye çalışacaktır. Bu bölümde ana kaynak olarak savaşı birinci elden aktaran askerî güncelere yer verilecek ve bu metinler ayrıca dönemi tarihsel ve toplumsal açıdan incelemiş kaynaklarla desteklenecektir. Bu şekilde bireysel deneyim odaklı yapılacak bir analizle, Dada sanatçılarının da içinde bulunduğu psikolojik durum tahlil edilmeye, bu tahlil üzerinden de dönemin ruh hali ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu tanımlamayla hedeflenen, savaş deneyiminin ürettiği ruh halinin Dada'yı kuran akıl ile ilişkisini bulmak ve aynı şekilde bu aklın temelinde yatan saldırganlığın ve başkaldırının sebeplerini savaş deneyiminde aramak olacaktır.

Tez, savaş deneyimini inceledikten sonra Dada tarihçesine genel bir bakış atacak ve *Cabaret Voltaire*'den başlayarak Dada eserlerini ve sanatçılarını inceleyecektir. Bu bölümde Dada tavrını ve eserleri, özellikle Dadacıların kendi metinlerinden yararlanarak analiz edilmeye ve bir önceki bölümde tespit edilen toplumsal ve bireysel değişimin yansımaları bunlarda aranmaya çalışılacaktır. Bu bölüm ikinci kaynaklara ve yorumlara başvurmadan, doğrudan sanatçıların günlükleri, basılı yayınlar ve Dadacı eserlerin biçimselliği ve üretim yöntemlerine odaklanarak, Dadacıları o dönem yaşanan savaşı ve yıkımı yansıtmaya teşvik eden bireysel yönelimleri ve amaçları bulmayı hedefliyor. Burada ulaşılan bilgiler sayesinde, savaş deneyimi ve ürettiği ruh halinin, Dadacı sanatçılar ve eserlerinde eşzamanlı olarak nasıl yankı bulduğu görülecektir.

Tezin son bölümüne ve sonuca geldiğimizde Dada tarihçesi ve eser külliyatı analizini, savaş deneyimi ve ürettiği maddi ve manevi yıkım unsuruyla eşleştirerek, Dada'nın bu yıkım neticesinde oluşan yeni moderniteyi ifade etmekte ve sanata yansıtmakta nasıl yöntemler uyguladığını tespit etmeye çalışacağız. Bu bölümde Dada sanatının yeni modern dünya deneyimi ve yıkım unsuruyla olan ilişkisi, üç katman halinde incelenecektir. Bunlar ifade krizi, kimlik krizi ve medeniyet krizidir. Bu üç kriz altında savaş döneminde yaşanan şiddetin ve yıkımın sanatsal mecra ve ifade yöntemlerine, ardından bireye ve toplumdaki yerine, son olarak da yönetim biçimleri ve toplumsal düzeni oluşturan fikirlere nasıl etki ettiği ve her alanda Dada'nın eserleri ve tavrıyla bu etkileri sanatsal mecra ve ifade yöntemlerine nasıl taşıdığı tartışılacaktır. Bu bölüm yıkım unsurunun, Dada'nın estetik ifade biçimlerinde, üretim yöntemlerinde ve varoluş amacında oynadığı merkezî rolün ve böylece Dada'nın dönem sanatı, avangard tarihi ve sanat tarihi açısından ayrıcalıklı yerini ortaya koymayı amaçlıyor.

Birinci Bölüm

SAVAŞIN EŞİĞİNDE TOPLUM

I. AVRUPADA TOPLUM VE SANATTA MODERN İSYAN

Dünya yirminci yüzyıla girerken, kıta Avrupa’ında iki baskın düşünce çatışma halindeydi. Toplumun geneline modern öncesi romantik ve geleneksel değerleri muhafaza etmeyi amaçlayan ve değişimle yüzleşmeyi reddeden bir irade hâkimdi. Bu iradenin karşısındaysa endüstriyel devrimin yeniliklerini kucaklayan, toplumu şekillendiren burjuva değerlerinden kurtulmak isteyen, kendini baştan üretebileceği bireysel bir alanın özlemine duyan genç bir nesil bulunmaktaydı.

1900’lerin başlarına bakıldığında, bütün gençlik hareketlerinde burjuva materyalizmine ve etik alanı düzenleyen ahlaki değerlerin, endüstriyellemenin ve şehirleşmenin ürettiği sınıf hayatına karşı bir duruş gözlemleniyordu. “Gençlerin büyüklerinin dünyasına isyanı, kendi bildiklerini yapma istekleri” savaş öncesi toplumda gelenekselliğe cephe alan bir eğilim olarak göze çarpıyordu.¹ Olağan hayatın kısıtlamalarından kurtulmak isteyen bu hareket, özünde bir yenilenme arayışı barındırmaktaydı. Neslin bu modern isyanı Eksteins’e göre, “sahiplenilmiş biçimlere karşı içgüdüsel bir başkaldırı; ilkelliğe, hattâ medeniyet kavramıyla ters düşen bütün değerlere karşı bir merak; mantığın tersine harekete önem verme; varoluşu duraksız bir akım ve birbirini takip eden ilişkiler bütünü olarak algılama; sabite ve kesin hükümlere karşı direnme ve sosyal düzene karşı bir içe kapanıklık” olarak şekillenmiştir.²

¹ George L. Mosse, **Fallen Soldiers**, New York: Oxford University Press, 1990, s. 57.

² Modris Eksteins, **Rites of Spring: The Great War and the birth of the modern age**, Toronto: Lester & Orpen Denny, 1989, s. 52.

Nesiller arasında oluşan bu gerilim jeopolitik alanda karşılığını; kadim ve muhafazakâr İngiltere ve Fransa ile, 1871 yılında kurulan genç, dinamik ve romantik bir Almanya'da bulur. Bu karşılaşmanın arkasında ülkelerin tarih ve kimlik sentezinin ürettiği çatışma yatmaktadır.

A. İNGİLTERE VE İNGİLİZ KİMLİĞİ

İngiltere on dokuzuncu yüzyıl kapanırken, şeref ve vazife duygularıyla beslenen, orta sınıf ve aristokrasinin bütünleştiği; imparatorluk ile sportmenliğin, dürüstlük ve toplumsal düzenin bölünmez bir bütün halinde mevcut olduğu bir ülke olarak göze çarpmaktadır. Eksteins'e göre bu değerler İngiliz toplumu için o kadar önemliydi ki, gelecek büyük savaşta Alman idealizmi ve benzeri, muhafazakârlığı reddeden akımlara karşı mücadele, toprak mücadelesinden daha önemli bir etken teşkil ediyordu.³ Orta Avrupa'da kendini hissettirmeye başlayan avangard tutum ve çağın değerlerinin sınındığı toplumsal hareketler, İngiltere'de karşılığını bulamamıştı. Ulusal bütünün bir parçası olarak kendini konumlandıran İngiliz birey –ve ötesinde İngiliz iradesi– bu düzeni ayakta tutan değerlere herhangi bir saldırıyı kişisel bir tehlike olarak algılamaktaydı.

İngiltere'de birey, İngilizliğini, hayata bakış açısı, davranış şekli ve inandığı ortak değerler üzerinden tanımlıyordu. Farklı kıtalara ve ülkelere yayılmış bir imparatorluğun ortak paydasını oluşturan İngiliz kimliğinin varoluşu, üstüne inşa edildiği ortak toplumsal değerlerin muhafazasına bağlıydı. Bu ortaklığın ve kıtalararası ahengin bozulmasına sebep olacak bireyselleşme, sosyal bütünlüğü ve dolayısıyla ulus kimliğini parçalayabilecek bir tehlike arz etmekteydi.

Bu tutum toplumun sanat algısına da yansımış, 1905 yılında Londra'ya gelen Paul Duran-Reul tarafından düzenlenen ve 300'e yakın eser barındıran Fransız İzlenimcileri sergisi, yenilikçi estetiğiyle halkın ve akademinin ilgisini çekmeyi başaramamıştı. Yirminci yüzyılın başında İngiltere resmi, on dokuzuncu yüzyılın estetiği, portre ve manzara resimlerinin hüküm sürdüğü ve sanat eleştirmenlerinin İtalyan

³ Eksteins, s. 132.

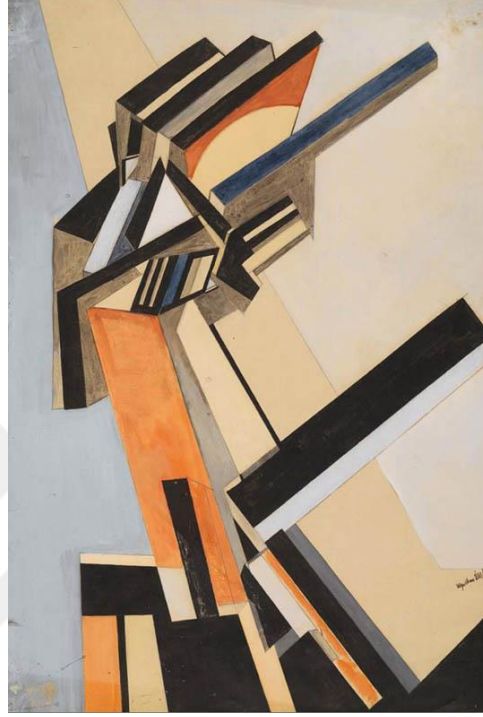
Fütürizmini reddettiği, Fransız Avangardını özümseyemediği bir çizgide devam etti. Derin bir ruhani hezeyanın ifadesi ve “teorisyenler tarafından radikal ve birincil olarak Alman akımının etkisinde bir modern sanat hareketi” olarak tanımlanan dışavurumculuk ise, barındırdığı taşkınlık ve bireysellik bakımından İngiliz etiğiyle çatışmaktaydı.⁴ İngilizlere özgü ulusal kimlik anlayışı –İngilizlik– dünyanın dört bir yanına yayılmış yapısıyla, coğrafi veya etnik değil, etik bir yapı sergilemekteydi.

Avrupa’daki modern sanatın gelişim sürecinden bu şekilde kopmuş olan İngiltere’de sadece iki küçük estetik damar deneysel ve yenilikçi bir estetik arayışı içindedir. Bunlardan ilki, Vortisistler, Ezra Pound’un ve Wyndham Lewis’in yayımladığı *Blast* (Patlama) adlı dergi çevresinde şekillenir. *Blast* aslında Lewis’in İtalyan şair Filippo Marinetti’nin İngiliz sanatçıları Fütürist davaya dahil etmek için kaleme aldığı *Vital English Art* manifestosuna bir cevabıdır. Pound’un İngiliz sanatını farklı fikirlerin iç içe geçtiği, doğduğu ve özümsemiği bir *vortex* olarak tanımlaması üzerinden ismini alan akım, kıta estetiğini reddeden ve yerine İngiliz yenilikçiliğini öne süren bir yapıdadır. Bu bakımdan akımda milliyetçi bir tavır da söz konusudur.

Vortisistler, İngiltere’nin nostaljik durağanlığı ve yeniliğe karşı direncine karşı savaş açarlar. Akım, tam geometrik bir soyutlama üzerine yoğunlaşmış ve temsili resmi tamamen bertaraf eden bir mahiyettedir (bkz. Resim 1). Her ne kadar kendilerini Fütürizme karşı konumlandırmış olsalar da, insanı resmin dışına sürükleyen ve organik formlar yerine keskin açılar ve köşeli geometrik şekilleri –mekanik formları– merkeze alan estetikleri ona benzerlik gösterir. Fakat Lewis, Marinetti’nin makineyi idolleştirmesine ve savaşa olan hayranlığını ve özlemini paylaşmaz. Fakat bu yine de Vortisistlerin “düşmanın estetiğini icra etmek”le suçlanmaktan alıkoymayacaktır. Tıpkı Fransa’da yaşanacağı gibi, savaş şiddetini artırdıkça savaşan toplumların birbirlerine bakışları da şiddetlenecek ve deneyselci yaklaşımların tamamı, estetik alan da dahil olmak üzere, dışlanacaktır. Nitekim Lewis’de elbet kendini cephede bulacak ve 1917 yılına gelindiğinde Vortisist akımı, birçok başka sanat akımı gibi savaşın şiddetinde yok olacaktır. Lewis’in keskin şekilleri yaşananları ifade etmekte yetersiz kalacak ve birçok

⁴ David Reynolds, *The Long Shadow: The Great War and The Twentieth Century*, Londra: Simon & Shuster, 2014, s. 164-166.

diğer sanatçı gibi o da resminde bu gerçekliği yansıtma ihtiyacını hissederek soyut tarzını geride bırakmak zorunda kalacaktı.



Resim 1: Wyndham Lewis, *Portrait of an Englishwoman (Bir İngiliz Hanımı Portresi)*, 1913-1914, kâğıt üzerine mürekkep, kalem ve suluboya, 56 x 38 cm, The Wadsworth Antheneum Museum of Art.
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/img/works/132.jpg>

Gelgelelim, 1914 Ağustos'unun topları patlamadan önce Lewis için Marinetti bir rakipken, Fütürizmin İngiltere'deki yegâne temsilci olarak adlandırılabilir Christopher Nevinston içinse bir idoldür. Nevinston, Lewis'in tersine, fütürist ilkeleri gönülden sahiplenir ve savaşın çıkmasıyla gönüllü olur. Fakat sanatçının toprak olması onu cepheye gitmekten alıkoyacak, o da Kızılhaç'a başvurarak bir ambulans sürücüsü olarak savaşa katılacaktır. Nevinston'ın Marinetti'ye olan bağı o kadar kuvvetlidir ki, cepheden şaire ambulansı önünde çektiği bir fotoğrafı postalar.⁵ Nevinston için de savaş fütüristlerin

⁵ Richard Cork, *A Bitter Truth: Avantgarde Art and the Great War*, New Haven: Yale University Press, 1994, s. 71.

havsalarına sığmayacak bir seviyede yıkıcı geçecektir. Fakat Nevinson da cephede ciddi bir estetik krize girecek ve fütürist doktrinden kopacaktır.

Eksteins, İngilizliği, “idealize edilmiş bir on dokuzuncu yüzyıl orta sınıf ahlaki olarak” tanımlar. Bu etik yapıda bireyin çabası her zaman “toplumsal ahenk, ortak payda, kamu yararı ve kişisel hazların bastırılmasına duyulan özen”e odaklanır.⁶ Dolayısıyla vatansever birey, ulusal kimliğini meşrulaştıran bu katı yapıyı ifade ve muhafaza etmekle yükümlüdür. Bireyselliği, sadece bu amaca hizmet ettiği sürece meşru bir eylemdir. Modernist isyanın tersine İngilizlik, taşkınlığın ve kırılğanlıkların var olmadığı bir dünyada, hayatı bir meslek bilinciyle yaşayan, etik, tutumlu, duygusallıktan uzak, muhafazakâr ve görevine sadık bir birey olmayı gerektiriyordu. İngilizler için medeniyet ve centilmenlik kavramlarının temelini oluşturan bu unsurlar, savaşa da yansıtacaktı. İngilizler savaşı “sportmence” icra edeceklerdi.

B. FRANSA VE KÜBİZMİN MÜCADELESİ

On dokuzuncu yüzyıl kapanırken Fransa’da politik mecra ciddi bir sınavdan geçmekteydi. Yüzyılın sonuna doğru Fransa, 1871’de Sedan’da Prusya karşısında yaşadığı askerî hezimetin ve kaybettiği topraklar Alsace-Lorraine’in acısını hâlâ yaşamaktaydı. Ordu prestijini yitirmiş, halk ise Fransız Monarşisinin beşiği Versaille’da ilan edilen Alman İmparatorluğu’nun gölgesinde tedirginlik içinde bir yaşam sürmekteydi. Bu gergin ortamın ürettiği şartlar, 1894 yılında patlak verecek Dreyfus Vakası ile doruk noktasına ulaşacaktı.

Dreyfus Vakası, Fransız ordusu subayı Albert Dreyfus’un, Alman ordusu için casusluk yaptığı iddiası sonucunda tutuklanmasıyla başlar. Askerî mahkeme, Dreyfus’u suçlu bulur ve Güney Amerika sahilindeki Şeytan Adası’na ömür boyu münzevi bir sürgünle cezalandırır. Emile Zola ve önde gelen Fransız entelektüelleri, ardından Jean Jaures ve Fransız solu mahkemenin ardından ortaya çıkan delillere dayanarak karara itiraz ettiklerindeyse, Fransa’yı seneler boyu çalkalayacak ve iç savaşın eşiğine getirecek bir

⁶ Eksteins, s. 177.

ulusal skandala dönüşür. 1898 yılında Emile Zola'nın *J'accuse* (Suçluyorum) başlıklı cumhurbaşkanına açık mektubu ve akabinde tutuklanarak ceza yemesi, vakaya uluslararası bir boyut kazandırır. Dreyfus Vakası'nın sonuçlanması 1906 yılını bulacak ve sonucunda Fransa geri dönümez şekilde kutuplaşacaktır.

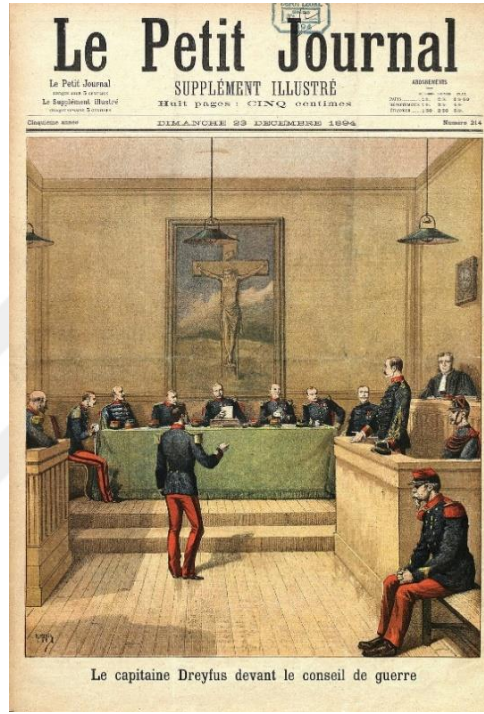
Yüzeyde hukuki bir tartışma gibi gözükse de bu kavga, aslında Fransa'nın ordu ve kiliseyi arkasına almış geleneksel muhafazakâr sağ kanadı ile liberal demokrat solu arasındaki bir çatışmayı sergilemekteydi. Toplum ve özellikle de itibarı zedelenmiş askerî ve parlamenter kurumların kararlarını her şeye rağmen değiştirmemelerinin arkasında, Prusya militarizmine karşı oluşan intikamcılık (*revanche*) ve bunun yansıması olan yeni bir Fransız milliyetçiliği bulunmaktaydı.⁷ Bu yeni milliyetçilik, halkın hissettiği tedirginliğin güçlü bir iktidar özlemine dönüşmesinden doğmaktaydı. Alman İmparatorluğu'nun yarattığı tehditten kaynaklanan savunmasızlık duygusuyla halk, orduyu zedeleyici bütün iştirakleri haklılığına bakmaksızın ulusal bir tehdit olarak algılamaya başlamıştı. Bu nedenle kuşkucu, eleştirel ve ateist kimlikleriyle tanımlanan sol hareketlerin hepsi toplum nezdinde zararlı hale gelmişti. Bunun yanında muhafazakâr sağ, Katolik Kilisesi ve mutlakiyete öykünen geleneksel kesim, iktidara olan koşulsuz sadakati ve desteğiyle bu tehditlere karşı devletin yanında yer alıyordu. Böylece Fransa'da geçmiş yüzyılın sonuna kadar sol politikaların ve devrimciliğin üretimi olan milliyetçilik, sağın yani dindar muhafazakâr kesimin söylemine dönüşmüştü.⁸

Bu şekilde konumlanan sağ görüş, ulusal tarih ve geleneksellik üzerinden yeni bir Fransız kimliğini üretmeye başlayacaktı. Oluşan yeni Fransız milliyetçi hareket, geçmişe öykünerek onu yücelten, değişime olan direnciyle yenilikçi söylemlere karşı duran ve iktidarın mutlakiyetini savunan tavrıyla, rasyonaliteye ve bireyselliğe düşmandır. Kullandığı söylemde, iktidarın ve uzantısı olan ordunun mutlak meşruiyetine yönelik bütün sorgulayıcı girişimleri, Alman casusluğu, sendikacılık, Yahudi sempatanlığı ve anarşistlik gibi toplum dağarcığında tedirginlik yaratan unsurlarla tanımlayacaktır. Bu nefret söyleminin ürettiği tanımların hepsi Dreyfus ve onu savunanların nitelikleri üzerinden şekillenmiştir. Dreyfus bir Yahudidir ve Yahudiler

⁷ Barbara W. Tuchman, *The Guns of August*, Londra: Penguin, 2014, s. 35.

⁸ David Cottingham, "Conflicts and contradictions of the Radical Republic", *Cubism in the Shadow of War* içinde (s. 1-36), Londra: Yale University Press, 1998.

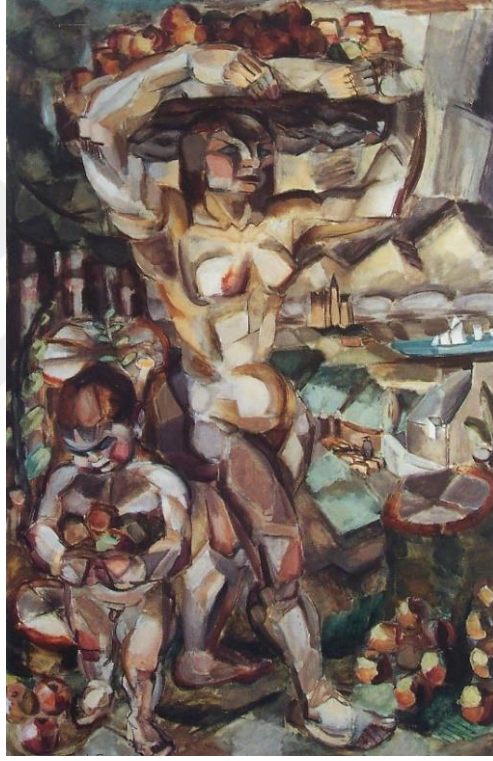
Avrupa'nın esnaf kesimi olarak materyalist bir cepheyi temsil etmektedir: Dreyfus bir Alman ajanıdır ve Prusya militarizmini ve ezeli düşmanı temsil etmektedir; son olarak, Dreyfus'u savunanlar solcudur ve sol hareket devlete, kiliseye ve otoriteye karşı isyancı, anarşizmi temsil etmektedir. Böylece, yıllar sonra devlet tarafından affedilecek Alfred Dreyfus'un gölgesinde, yeni Fransız milliyetçiliği ve düşmanları sıralanıp tanımlanmıştır (bkz. Resim 2).



Resim 2: Dreyfus Davasını konu alan bir Fransız dergi kapağı tasarımı;
Le Petit Journal: Supplément du dimanche, 23 Aralık 1894.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7161010/f1/>

Yeni milliyetçiliğin estetik alanına etkisi, dekoratif sanatın ve 19. yüzyıl Fransız estetiğinin toplumun algısında ve sanat kurumlarında değerlendirilmesinde gözlemlenir. Yaşanan politik kargaşaya rağmen ekonomik ve endüstriyel olarak ciddi gelişmeler kaydeden Fransa'da yeni yüzyıl, tüketim nesnelere üretimini yükseldiği ve her sınıfın alım gücünün arttığı bir dönem olmuştu. Oluşan tüketim pazarının baskın estetiği ise, alevlenen vatanseverliğin de etkisiyle geleneksel eğilimdeydi. Bu tavrın bir yansıması, Eksteins'e göre, 1913 yılında inşaatı biten yenilikçi mimarili *Le Theatre des Champs-Elysées*'nin sanat çevrelerinde ve toplumda yarattığı tepkilerde görülebilir. Bu tiyatro binası açıldığında, işlevselliği, sadeliği öne çıkaran ve endüstriyel altyapısını saklamayan

bir mimari estetiğine istinaden, dönemin sanatçıları ve eleştirmenleri tarafından “Montaigne Caddesi’nin zeplini”, “mezartaşı” gibi yorumlarla karşılanır. Süsten uzak, çıplak ve kütleli bir güç olarak kendini ifade eden bu yapı, halk tarafından bu özellikleriyle “Paris’in zevkini, canlılığını ve medeniliğini yok sayan” bir yapıt olarak tarif edilir. Alman ve Avusturya estetik disiplininin süsü bir suç olarak niteleyen yaklaşımını eserine yansıtan –aynı zamanda Belçika göçmeni ve Orta Avrupa’da eğitim görmüş olduğu bilinen– tasarımcısı Auguste Perret, bu eseri üzerinden ajan provokatörlüğe varan suçlamalarla karşılaşmıştır.⁹



Resim 3: Henri Le Fauconnier, *L'Abondance (Bolluk)*, 1910-1911, tuval üzeri yağlı boya, 191 × 123 cm, Musée municipal de La Haye.
https://www.kunstkopie.nl/kunst/lefauconnier_henri/abundance-1_lo.jpg

Aynı tahammülsüzlük resim alanını da etkiliyordu. Salonlar ve galeriler, sanat eleştirisi yayımlayan küçük *Revue*'ler ve genel izleyici kitlesi hâlâ Cézanne ve benzeri gelenekselleşmiş Fransız estetiğine rağbet göstermekteydi. Bu kısıtlı alanda kalan avangard sanatçılar alternatif stratejilerle sanat çevresine ulaşmaya çalışıyorlardı. Bunun

⁹ Eksteins, s. 18.

yolu gelenekselliğe yaklaşma üzerinden geçiyordu. Kübist akımın ilk örneklerinden Henri La Fauconnier'in *L'Abondance* adlı eseri, üslup bakımından Kübist bir anlatıma başvurmasına rağmen, yerel halkın hayatı ve milliyetçi hissiyatlarla ilişkilenen yerel manzaralar ile konu ve derinlik açısından geleneksel resme göndermede bulunmaktaydı (bkz. Resim 3).¹⁰

Bu durum, Fransız sol bloğunun dağılmasıyla politik alandan uzaklaşmış ve estetik alana odaklanmış avangardın, topluma ulaşmak amacıyla dönemin modern isyanı ile gelenekselliğin bir sentezini üretme çabasının eseri idi. Gleizes ve sonrasında gelen ilk Kübistler de aynı şekilde modern üslubu, yöresel manzaralar, günlük hayattan kesitler ve nü kompozisyonlar gibi klasist referanslarla sergilemeye devam edecek ve benzer bir stratejiyle salon sergileri oluşturmaya başlayacaklardı. Bunun yanında, Picasso ve Braque'ın 1912'de gazete kesitleri ve basılı malzemeleri tablolarına taşımaları ve böylece zekâyı, kavramsallığı ön plana çıkararak popülist tasvirde uzaklaşmaları, bu alandaki ilk modernist kırılmayı gösterir (bkz. Resim 4).



Resim 4: Pablo Picasso, *Compotier avec fruits, violon et verre*
(*Meyve dolu kâse, keman ve bardak*), 1913, karton üzerine karışık teknik,
64.8 x 49.5 cm, Philadelphia Museum of Art.

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/53855.html?mulR=1586933394>

¹⁰ Cottington, s. 88.

Savaş'ın –ve özellikle ezeli düşman Almanya ile bir savaşın– patlak vermesiyle, milliyetçi hissiyatlar 1914 Ağustos'unda bütün ülkeyi ele geçirecekti. Apollinaire, Braque, Derain ve birçok sanatçı üretimlerini bırakıp gönüllü olarak cepheye gitmeyi tercih edeceklerdi. Milliyetçi ve romantik tavır Fransa'nın sanata bakışını da etkileyecektir. Apollinaire gibi modern bir şair ve düşünürü dahi askere gönüllü yazılmaya sürükleyecek milliyetçi ideallerin Fransa'daki yükselişi, aynı şekilde toplumu da “Alman Barbarlığı” olarak tanımlanan yenilikçi, endüstriyel ve analitik bir sanata karşı tavır almaya itecektir. Savaşın alevlendirdiği bu duygular, kübizm ve fütürizm gibi modern estetiği oluşturan, romantik sanatın tam tersi bir analitiklikte ve mekanize olmuş eserleri, hızlı endüstriyelleşmesi ve yenilikçiliğiyle bu modern fenomenleri temsil eden Almanya ile eşleştirecektir. Barbarlıkla kastedilen, Fransa'nın uzun vadede kendini ilişkilendirdiği Roma ve Katolik Hıristiyan geleneği ve kısa vadede 19. yüzyıl edebiyatı, estetiği ve felsefesindeki etkinliğinin karşısında Alman kültürünü yabancı, kökensiz ve yapay görmesidir. Richard Cork'un analizine göre Picasso dahi toplumda estetik yenilikçiliğe karşı gelişen bu klasik sanata dönme arzusuna tepkisiz kalamamış ve kaleme aldığı Apollinaire ve Jean Cocteau portrelerinde Kübist bir tarz yerine, Ingres'i andıran daha klasik bir tarz kullanmayı tercih etmiştir.¹¹

Alman barbarlığına karşı kendini bu şekilde kültürel olarak üstün bir tarihsel konuma oturtan Fransız toplumu, yeni ortaya çıkan Alman İmparatorluğu karşısındaki yenilgisi ve endüstriyel ve kültürel anlamda geride kalmaya başlamasına istinaden yirminci yüzyılın başında gözünü geriye çevirmiş ve “eski görkemli günler”e bir dönüş özlemi içine girmişti. Bu barbarlık propagandası, Almanya'nın kendi kültür anlatısını kurmasından bile önce oluşturulmuş bir tavır olup, daha savaşın ilk zamanlarından toplumda savaşla girilecek mücadelenin bir medeniyet mücadelesi olacağına dair bir telkin etkeni olarak kullanılmıştır¹² Böylece bütün Fransız entelektüelleri ve nüfusu kendisini bir savaş toplumu olarak tanımlamaya başlamıştır: Varoluşları ve kimlikleri tarihsel olarak konumlandıkları üstünlüklerini tekrar ispat etmek uğruna bir savaş verme gerekliliklerine bağlıdır. Bu sosyo-kültürel ortamda Fransız ordusu şanını,

¹¹ Cork, s. 147.

¹² Alan Kramer, **Dynanic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War**, Londra: Oxford University Press, 2007, s. 183.

hükümet kaybettiği toprakları, halk ise özgüvenini ve üstünlüğünü *geri* kazanmak istemektedir. Almanya'nın temsil ettiği bütün fenomenlerle bu şekilde önceden düşmanlaşmış Fransa'da, eski Fransa'yı tanımlayan bütün klasik, geleneksel ve romantik değerler tekrar yüceltmeye başlamıştır.

Böylece oluşan yeniye karşı direnç ve gelenekselci tutuculuk, İngiliz ve Fransız toplumlarını yeni yüzyılın başında doğal müttefikler haline getirir. Geleneksellik topluma ve devletlere öyle nüfuz etmişti ki, Almanya, teknolojinin getirdiği yeniliklere olan açık fikirliliğiyle yüzyılın başında ordusunu Maxim silahları ve Krupp toplarıyla donatırken, Fransa ve Britanya orduları geçmiş yüzyılın meydan muharebelerinde kullanılan stratejilerin hâlâ geçerliliğini koruduğu yanlıgısı içindeydiler.¹³ Fransız askerî felsefesini ve bütün stratejilerini belirleyen *L'Ecole Militaire*, doktrin olarak daima taarruzu (*l'attaque à outrance*) ön plana koyan, çağın teknolojik gerçekliğinden uzak bir duruş sergilemekteydi.¹⁴ Fakat bu saldırgan bakış açısı ve bütün askerî gerçeklik romantik bir terminolojiye bağlıydı; *élan*, yani içsel kazanma iradesine. Toplum ve yönetim, yeni yüzyılın getirdiği değişimle yüzleşmeyi reddediyordu. Fransız kültürü bir durağanlığa ve nostaljiye gömülmüş durumdaydı.

C. NİETZSCHE'NİN ALMANYA'SI

İngiliz ve Fransız tutuculuğunun karşısındaysa, ulusal kimliğini yeni oluşturmaya başlamış ve diğer ülkelere nazaran geç ama çok daha hızlı bir endüstriyelleşme süreci yaşayan Alman İmparatorluğu bulunmaktadır. Eksteins göre "1914 yılında Avrupa avangardının bilincindeki odak eğer 'çatışma halinde bir akılsa', Almanya bunu en iyi ifade eden ülkeldi."¹⁵ Yeni kurulan Alman İmparatorluğu'nun bekası Alman kimliğinin ve milliyetçiliğinin inşasına bağlı idi ve kültürel mücadele, ünlü sanatçı Wagner'in de dahil olduğu geçmişe yönelik böyle bir üretimi odağına almıştı. Fakat bu damar,

¹³ Peter Hart, *The Great War*, Londra: Profile Books, 2014, s. 33-34.

¹⁴ Alistar Horne, *The Price of Glory*, Londra: Penguin, 1962, s. 18.

¹⁵ Eksteins, s. 80.

kolonileşme ve endüstriyelleşme açısından ciddi yaptırımlarda bulunan ve yeni kazandığı kuvvetle yenilikçiliği de sırtlanmış bir tavır ile çatışmakta idi.

Almanya, Fransa ve İngiltere'nin aksine, kendi gelenekselliği ve istikrar kıstaslarını oturtabileceği ortak bir tarihten mahrum olarak, milli kimliğini romantik idealizme dayandırmaktaydı. Alman toplumu, koruyacağı değerler yerine üreteceği değerlere odaklanmıştı. Ulusal tarihi veya yöresel kimliğiyle değil, yenilikçiliği, teknik mükemmeliyetçiliği ve buna odakladığı bireysel iradesiyle ulaşacağı üstünlüğü arzulamaktaydı. İhtişamı, tarihî mirasında veya gelenekselleşmiş icraatlarında değil, toplumunun yaşama iradesinde arayacaktı.

Alman milliyetçiliğinin, gelenekselleşmiş ve kanıksanmış bir kültür ve zengin bir mirasın eksikliğinden kurtaracak akıl, kendini bir Alman olarak tanımlamayı dahi reddeden bir düşünürden gelecektir. Friedrich Nietzsche, ülkesine onu yıllarca meşgul edecek bir varoluş önerisi bırakır. Gerçek içeriği Birinci Dünya Savaşı'ndan çok sonra açıklık kazanacak Nietzsche'nin felsefesi, Almanya'ya kültürel mücadelesi için ihtiyaç duyduğu kaynağı temin edecektir.

Nietzsche'nin felsefesi, Schopenhauer'ın geliştirdiği insanda içsel olarak var olan mutluluğa dair özlem ve iradenin, hayatın şartlarıyla ve ahlaki düzeniyle asla gerçekleşemeyecek olması fikrine isyan ederek, karamsar bir yenilmişlik yerine destansı bir mücadeleyi tercih eder. Bu mücadelenin hasmı ise, mutluluğa duyulan özlemin icrasını imkânsız kılan bütün sistemlerdir: Din, hukuk, demokrasi, ahlak, gelenek ve evlilik dahi buna dahildir. *Köle ahlakı* diye tanımladığı bu sistemler iradesiz ve güçsüz kitlelerin eseridir. İradenin önüne ahlaki ve hukuki engeller koyarak bireylerin güçlenmesini engellemeyi, güçlü bireyleri ise bu kurallarla kısıtlamayı ve kontrol etmeyi amaçlar. Köle ahlakı onun için güçsüzlerin kendilerini güçlülerin iradesinden koruma yöntemidir. Özgür iradenin icrasını yasaklayarak bireyi mutsuzluğa mahkûm eder.¹⁶

Nietzsche'nin ortaya attığı *Üstüninsan* (übermensch) modeli, köle ahlakını umursamayan, kendini gerçekleştirmek için mücadele eden ve böylece güçlenen bir bireyi tanımlar. Yaşama iradesi ve üstünlüğü bu eylemine bağlıdır; gücü ise bu

¹⁶ H. L. Mencken, *The Philosophy of Nietzsche*, 3. Basım, Tucson: See Sharp Press, 2003, s. 52-58.

çatışmadan doğar. Bu mücadelesinde başarısızlığı ve nihai ölümü dahi insanlığın güçlenmesine hizmet eder, çünkü böylece mücadeleyi devralacak insanlara yer ve imkân sağlar. *Üstüninsan* köle olmaksızın yok olmayı tercih edecektir. Nietzsche için bu güç ve yaşama iradesi köle ahlakından üstün bir eylem alanıdır: burada kişi kendi kazancı ve arzuları doğrultusunda hareket eder ve kötü ve iyi gibi etik yargılara bağlı kalmaz. Onun için kötü bir eylem, yaşama iradesini ve arzularını engelleyen eylemdir, iyi ise yaşaması için gerekli her türlü eylemi kapsar. Düşünürün *Jenseits von Gut und Böse* (İyinin ve Kötünün Ötesinde) adlı eserinde özellikle bu hususta kaleme aldığı ifadeler, Nietzsche'nin Alman milliyetçiliğine neden zorla zerk edildiğini açıklar niteliktedir:

İçindeki bireylerin birbirlerine eşit şekilde davrandığı bir zümre dahi, [...] eğer yaşıyorsa ve ölmek üzere değilse, başka zümrelere birbirlerine yapmaktan çekindikleri eylemleri yapacaktır: güce duyduğu özlem iradesine hâkim olacak, büyüyecek, çevresindekileri tutacak, kendisine çekecek ve üstünlüğü elde etmeye çalışacaktır – bunu da ahlakî olduğu ya da olmadığı için değil, sadece hayatta olduğu için ve hayatta olmak özünde güce duyulan bir özlem olduğu için yapacaktır.¹⁷

Üstüninsan, Wagner'in destanlarıyla büyülenmiş Alman bilincinde bencil bir despot yerine, trajik bir kahraman izlenimi yaratır. Nietzsche'nin tanımıyla trajik kişilik, mutsuz ya da ümitsiz bir kişi yerine, kaderin karşısına koyduğu engellere ve sorunlara hayıflanarak değil, kabullenerek karşılık veren ve onlarla karşılaşmalarından her zaman güçlenerek çıkacağını bilen kişidir. Bu engeller onu alt ederse de, Nietzsche'ye göre, kişi bunu bir kayıp ya da başarısızlık olarak algılamaz. Çünkü yenilmesi, potansiyelinin sonuna geldiğine işaret edecektir. Yaşama iradesi ve mutluluğa doğru mücadelesiyle tanımlanan insan için sadece bir bayrak teslimidir bu: Kişi yenilene kadar yenmekle, dolayısıyla devamlı mücadeleyle yükümlüdür, ta ki bir gün yenilmeye ve başkasının iradesi altına girmek yerine kahramanca ölmeyi tercih edene dek. Nietzsche trajik olmayı şöyle tanımlar:

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Judith Norman (çev.), Cambridge: Cambridge University Press, 2002, s. 153.

Hayata evet demek, hem de en garip ya da en zor şartlarda bile; en yüce örneklerinin dahi sonsuzluğuna kurban edildiği bir hayattan keyif alabilme iradesi – işte bu asıl Diyonizyen olandır, trajik şairin psikolojisine ulaşmaktan anladığım da budur. Korku ve acınmadan kendini kurtarmak değil, tehlikeli bir duygudan arınmak için öfkeyle benliğini boşaltmaya çalışmak değil –ki Aristo'nun da yanlış anladığı buydu– tersine korku ve acınmanın ötesine geçmek, onları aşmak, varolmanın sonsuz coşkusuyla bir olmaktır, ki yıkımın getirdiği coşku da buna dahildir.¹⁸

Trajik kişi, kendini yoktan var edecek ve tek hedefi, hakkı olduğunu düşündüğü iktidarı elde etmek olan, her türlü engele göğüs gerecek cesaretle bir savaşçıdır. Bu savaşında Hıristiyan ahlakına ya da toplumsal kıstaslara göre yargılanmaz; kişi bunların üstündedir. Ve bu süreçte yaşayacağı yıkım, çekeceği acılar ve nihayetinde yaşayacağı yok oluş bile onun iradesinin bir tezahürü, yaşama iradesinin bir parçasıdır.

Bu nedenle Nietzsche'ye göre çatışma *üstüninsanın* mücadelesinin kaçınılmaz bir parçasıdır: birey, onun gelişimine ve yaşama iradesine karşı olan sistemlerle savaşmak ve bu yolla güçlenmek ve bu şekilde nihayet alt edilene kadar kendini ve çağdaşlarını alt etmek zorundadır. Fakat bu mücadelede *sözlerin ve fikirlerin* çatışma alanıdır. Burada hasımlar gelenekselci düşünce, muhafazakâr tavır ve pasifleştirici düzenlerdir. Bu mücadele sırasında kişi kendisinden öncekileri ve zamanının yapısını, sistemini aşar ve dönüştürür. Kişi üstünlüğünü ifadeleri yoluyla bunları aşarak, yıkarak ve yenilerini üretmek üretir. Bu nedenle Nietzsche'nin Martin Luther'in *Bibel*'i ile başlayan, Goethe'nin *Faust*'u ile son halini alan ve kendi eseri *Also Sprach Zarathustra* ile tekrar dönüşerek bir üst kademeye ulaşacak asıl Alman kültürü, dilin ve düşüncenin gelişimi için mücadele ederek yapılır.¹⁹

Nietzsche dönüşümü ve değişimi salık eden, dolayısıyla biçimlerin ve fikirlerin ebedi üstünlüğü inkâr eden bir filozoftur. Nihilist tavrı işte bu görüşünden kaynaklanır:

¹⁸ Friedrich Nietzsche, **Ecce Homo**, Duncan Large (çev.), Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 47; vurgular kaynağa aittir.

¹⁹ Joseph Westall ve Joseph Westfall, "Zarathustra's Germany: Luther, Goethe, Nietzsche", **Journal of Nietzsche Studies**, no.27, 2004, s.47.

onun için hiçbir şey kutsal değildir ve her şey daha üstün yapılara vesile olmak adına yıkılmaya mahkumdur. Bu nedenle Nietzsche, herhangi bir kimliği ebedileştiren ve belli tanımları kutsallaştıran milliyetçi muhafazakâr düşünceye de karşıdır. Bu da onu doğal olarak döneme hâkim olan Bismark'ın Prusya militarizmi ve yeni yeşeren Alman milliyetçiliği ile karşı karşıya getirir. Nietzsche için mücadele, gelişim ve dönüşüm yaşama iradesinin birincil şartıdır, aslında yaşam isteminin güç arzusu bu eylemleri icra etmesi için ona duyduğu ihtiyaçtan kaynaklanır. Fakat Alman İmparatorluğu'nun ürettiği yeni milliyetçilik, 1871'de Almanların kadim düşmanı Fransa'nın Sedan'da uğradığı büyük hezimetini ve Prusya zaferini bu milletin nihai kaderi olarak tanımlamakta ve böylece onu mükemmel ve ideal bir yapıyla destansılaştırmaktadır. Hatta Nietzsche'yi büyük bir hayalkırıklığına sürükleyen Wagner'in son eserleriyle bu yapı, Hristiyan sembolizmi ile desteklenir ve kutsal bir mertebeye ulaşır. Böyle bir milliyetçilik, Nietzsche'nin tanımıyla köle ahlakının ta kendisidir, yani yaşama iradesine ve güç istemine tamamen karşıdır. Ama halkın ikinci ağızlardan ve üstünkörü okumalardan algıladığı şekliyle *üstüninsan* fikri toplumda ve dönemin sanatçılarında ciddi bir etki bırakır.²⁰

Alman kimliği bu çarpık okuma üzerinden kendini, yaşamı adına gücü arzulayan ve bunu yaparken yaşayacağı zorluklarla kendini ve milli kimliğini üreteceğini düşünen bir varlığa dönüşür. Bu şekilde tarihi, kültürel ve felsefi alandan çıkarak fiziksel eyleme geçen iradenin sonucu Alman *Kultur*'üdür. Wagner'in ve romantiklerin de etkisiyle tarihe ve geleceğe bakışı sembolikleşmiş ve organik bir yapı haline gelmiş Almanlar için Alman kültürü ve Alman kimliği, toplumun ve bireyin çabaları, içgüdüleri ve arzusuyla ulaşılacak bir ideal haline gelir. Alman bireyin bütün icraatları *Kultur*'un üretiminin bir uzantısıdır. Bu nedenle *Kultur* üreten bireyin, yaşamı romantik bir deneyim haline gelmekte, üstün bir kültürün sembolik anlatımına bürünmekte ve böylece hayatın bütün eylem ve üretim alanları estetikleşmektedir. *Kultur* de, tıpkı Wagner'in üretim felsefesini tanımlayan *Gesamtkunstwerk* (bütünsel sanat eseri) gibi, maddi-manevi bütün unsurları icraatta buluşturan, tek bir yüce amaca, görkemli bir zafere hizmet eden bir eserdir.

²⁰ Kramer, s. 187.

Geçmişin ve geleceğin şimdiki zamanda bulunduğu; irade ve taşkınlıkla tekrar üretildiği bu romantik varoluş, savaş öncesi Alman zihniyetinin temelini oluşturur.

Bu isyankar eylemin ve milli kültürel kimlik arayışının bir parçası da Alman Dışavurumculuğunda gözlemlenir. Bu sanat akımı duruşuyla, estetiğine yansıttığı saldırgan fırça tekniğindeki şiddetle ve yücelttiği olağandışılıkla, “toplumsal değerlere ve kısıtlamalara olan direnç”i ifade ediyordu.²¹ Dışavurumcular, izlenimcilerin estetiğini doğayı taklit olarak nitelendiriyorlardı. Onlar için İzlenimcilik, dış dünyanın tuvale nesnel aktarımından ibaretti.²² Oysa dışavurumculuk için form, Kandinsky’nin sözleriyle, “içsel bir zorunluluk”tan oluşmadığı sürece resimde yer almamalı, bu formun ise betimleme ve biçim açısından hiçbir sınırı olamamalıydı.²³ Dışavurumculuk, Almanya’nın içe dönük, bireysel tavrının ve rasyonel dünyanın ikinci plana itildiği bir varoluşun yansımasıydı.

Bu akım, temelinde romantik hareketin sanatçıya tanımladığı dehayı ve formu sanatçının kişiliğinin bir uzantısı olarak tanımlayan bireyselciliği onaylayan bir yapıya sahipti. Bu bireysellik, dış verilerin ve nesnel ifadenin feda edilmesi demektir; “yani her şeyde hayalgücü, doğal olanın kendisiydi.”²⁴ 1912’de kurdukları *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari) adını verdikleri Dışavurumcu grubun özünde, modern hayatı içselleştiren Fütürizmin tersine, Alman gotik tarzına da yaklaşan, tasarımlarıyla insanın duygusal hezeyanlarını ifade etmeyi ve klasik formlardan koparak biçimsel bir özgürlüğü amaçlayan bir üslup yatmaktaydı. Bu şekliyle akım, 19. yüzyılda Avrupa’yı saran endüstriyel devrimin ürettiği mekanik rasyonel düzene tepki verebilecek niteliklere sahip değildi. Özellikle Almanya’nın bu dönüşümü yürürlüğe koymadaki üstün hızı, tinselliğin ve mistisizmin oluşan yeni hayat düzeninden ayrışmasını daha da belirgin hale getirmekteydi. Şiirsel ve akışkan üslupları ve romantik duyarlılıklarıyla Dışavurumcuların bu duruma tepkileri içe kapanma şeklinde olmuştur: Franz Marc resimde şehirden uzaklaşarak doğa ve hayvan tasvirlerine dönmüş, Kandinsky savaş

²¹ Mosse, **Fallen Soldiers**, s. 55.

²² Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Beral Madra (çev.), 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999, s. 9.

²³ Wassily Kandinsky, “On the Problem of Form”, **Theories of Modern Art** içinde (155-171), Herschel B. Chipp (Ed.), Los Angeles: University of California Press, s. 157.

²⁴ Oskar Kokoschka, “On the Nature of Visions”, Herschel B. Chipp (Ed.), **Theories of Modern Art** içinde (s. 170-174), Los Angeles: University of California Press, 1968.

öncesi bütün gelişmeleri yapıtlarının dışında bırakmaya ve lirik soyutlamalara yönelmiştir (bkz. Resim 5).



Resim 5: Wassily Kandinsky, *Landscape with Church (Kiliseli Dağ Manzarası)*, 1910, karton üzerine yağlı boya, 32.7 x 44.8 cm, The Städtische Galerie.
<https://www.wassilykandinsky.net/images/works/819.jpg>

Modernleşmenin kaçınılmazlığıyla yüzleşmeye çalışan dışavurumcular için savaş, kendilerini baştan yaratabilecekleri yeni bir varoluş imkânı sunmaktaydı. Fütürist ve Nietzscheci fikirlerin birbirlerine nüfuz ederek yarattığı fikir ortamında bu sanatçılar savaşta hem romantikleşmiş bir tekrar doğuşu, tinselliğin ve aşkın duyguların hüküm süreceği destansı bir mücadeleyi ve metalaşarak tinselliğini yitirmiş burjuva düzeninden bir kaçışı gördüler. Her ne kadar Max Beckmann gibi bazılarının savaşın gerçek yüzüne dair fikirleri bu sanrılara boyun eğmemiş olsa da, August Macke, Ernst Kirchner, Franz Marc, Otto Dix, Max Ernst ve Beckmann da dahil olmak üzere sanatçıların çoğunluğu savaşın gelişyle kendilerini cephede buldular. Macke, 12 Ekim 1914'te Perthes-les-Hurlus yakınlarında bir çatışmada kaybolur ve genç ressamın ölümü, dışavurumcuların

savaşa bakışlarını sınamalarına vesile olur.²⁵ Fakat bu durum savaşın genç Almanlarda yarattığı cazibeyi yenmeye yetmeyecektir.

D. FÜTÜRİZMİN İSYANI

Almanya'da Dışavurumculuğun başlattığı estetik yönelimin daha saldırgan bir benzeri İtalya'da doğmuştur. Yirminci yüzyılın başında, tıpkı Almanya'da olduğu gibi, İtalya'da da geçmişe karşı bir başkaldırı süreci yaşanmaktadır. Fütürist isyan, kolonileşmeden endüstriyellemeye dek birçok alanda geride kalmış, kültürel anlamda öncülüğü diğer Avrupa ülkelerine devretmiş bir ülkenin ve toplumun durağanlığını hedef almaktaydı. İtalya, yeni yüzyıla girerken kendini besleyebilecek tarımdan yoksun, köylü sınıfı kıtlık ve sefalet içinde ve dış ülkelere göç verir bir durumdadır. Ülke bir kültür merkezi olmaktan çıkmış, Avrupa aristokrasisi ve düşünürlerinin tatil yeri haline gelmiştir. Strauss *Aus Italien*'i, Wagner *Tristan und Isolde*'ü, Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ü yazdığı İtalya'nın genç sanatçıları, ülkelerinin güneşlenecek bir yer olmaksansa, güneş gibi parlamalarını istiyordu.

Filippo Marinetti ve Umberto Boccioni bu isyankâr nesli, 1908 yılında ilk Fütürist manifestoyu yayımlayarak harekete geçirir. O sırada 25 yaşında olan Boccioni gibi genç İtalyan sanatçıları, Marinetti'nin Fütürist mücadelesine katılırlar. Tarihi, eski, geleneksel, yüce ve kutsal her şeye saldıran Fütürist metin hıza, şiddete ve harekete bir övgü niteliğindedir. Heykellerin, tabloların, kitapların, klasiklerin ve eski neslin yerini çarkların, pistonların, araba kornaları ve havan toplarının almasını salık verir. Fütüristlerin isyanı, kültür alanında bir cephe açmış; son çağın estetiğini ve bu estetiği canlı tutan bütün kurumları ve sanatçıları reddetmiştir. Marinetti, *The Foundation and Manifesto of Futurism* (Fütürizmin Temeli ve Manifestosu) adını verdiği bu deklarasyonunda şöyle der: “Unutun ve yakın kitaplıkları! ... Açın barajları ve müzelerin

²⁵ Cork, s. 43.

bodrumları sel olsun! ... Ah! Bırakın o şahane tablolar akıntıda sürüklensinler! Alın ellerinize kazma ve kürekleri! Kazın o kadim şehirlerin temellerini!”²⁶

Fütürizm, klasik sanata ve resmine, gelenekselliğe ve özellikle bunun birincil ifadesi olarak konumladığı İzlenimcilere ve Fransız sanatına savaş açmıştı. Akademiye, model kullanımına, nü resme, nesnel tasvirlerle ve durağan betimlemelere karşıydı. Her yayımlanan metninde, özellikle geleneksel ve güncel Fransız estetiğinin bu unsurlarıyla kendini karşı karşıya getirerek, isyankâr tavrını ifade ediyordu. Akımın başını çeken Marinetti ve Fütüristlerin bu saldırgan ve yıkıcı tavrı kısa sürede bütün Avrupa’da yankı buldu. 1909 yılında Fransız *Le Figaro* gazetesi *The Foundation and Manifesto of Futurism* metnini manşetten yayımladı (bkz. Resim 6). Marinetti bir büyük elçi gibi Avrupa ülkelerini dolaşmakta ve böylece Rusya’da, Almanya’da, Fransa ve İngiltere’de Fütürist hareket hızla yayılmaktadır.



Resim 6: Fransız *Le Figaro* gazetesinde yayımlanan Fütürizm Manifestosu gazete kupürü; **Le Figaro**. “Le Futurisme”. 20 Şubat 1909. <https://i.pinimg.com/originals/d2/ec/fa/d2ecfa90032b93a4486c1ebdcd0a84a1.jpg>

Bir orman yangını gibi yayılan Fütürist başkaldırı, Guillaume Apollinaire’in 1912’de *Le Petit Blue*’de (Küçük Mavi) yayımlanan makalesine şöyle yansımıştır:

²⁶ Filippo T. Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism", *Theories of Modern Art* içinde (s. 284-288), Herschell B. Chipp, Los Angeles: University of California Press, 1968, s. 288.

“Fransızlaşmış bir İtalyan olan F. T. Marinetti, güncel durumu değiştirmek istiyor. İtalya’yı derin uykusundan uyandırmak istiyor. Fransa’yı kendisine bir model olarak seçmiş, çünkü Fransa edebiyatta ve sanatta bir lider. Yol arkadaşlarına belli etmek istemiyor ama aslında onlara gösterdiği örnek Fransa’dan başkası değil”²⁷ Fütürizmin akademiye ve Fransız sanatına karşı saldırısı, sadece estetik bir duruş değil, tarihsel söylemiyle bütün yenilikçi hareketleri bastıran Fransız kültürüne de bir başkaldırıydı. Bu metinle Apollinaire bunu fark ettiğini belli etmiş, Marinetti’nin isyanını ve Fütürist tavrı tekrar Fransız estetik geleneğinin bir uzantısı olarak tanımlayarak milletin kültürel egemenliğini kanıtlamaya çalışmıştır.

1912 tarihli *The Exhibitors to the Public* (“Sergilenenlerden Halka”) adlı metinde Fütürist sanatçılar Apollinaire’in bu iddiasına şöyle karşılık verirler: “Her ne kadar bu ressamların [Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, vb.] akademiye ve tüketim kültürüne karşı nefretlerini takdir etsek de, sanatlarına tamamen karşı olduğumuzu belirtiriz.” Aynı metin, sonuç bölümünde kurulan çatışmayı açık ve sarıh biçimde şöyle ifade eder: “[Fütürist resim] izlenimci görüşün nesneyi eritme niyetinin tersine, nesnelerin hacim sorununu çözmeyi amaçlar.”²⁸

Fütürist felsefe için aslolan hız ve çatışmadır. Akım, savaşın eskimiş ve küflenmiş bir nesli temizleyerek yeni bir modern dünyayı mümkün kılacak bir kurtuluş olduğunu şu sözlerle ifade eder: “Savaşı –dünyanın tek ve asıl temizleyici unsurunu– militarizmi, vatanseverliği, anaşızmin yıkıcı eylemlerini, can alan iyi fikirleri ve kadınların nefretini yücelteceğiz!”²⁹ Teknolojinin modern insanın bir parçası ve toplumun belirleyici unsuru olması gerektiğine inanan Fütüristler, modern savaşın ve ölümcül mücadelenin geleceğin insanını yaratacak bir eleme süreci olduğunu düşünüyorlardı. Endüstriyel gücün ve teknolojik ilerlemenin doruğuna ulaşacağı savaş, sadece böyle bir geleceğe en iyi uyum sağlayacak kişilerin yaşama fırsatı bulacağı, bunda başarısız olanlarınsa tarihten silineceği bir sınavdı. İtalya’yı geleceğe taşıyacak nesil ve akıl bu

²⁷ Guillaume Apollinaire, *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, LeRoy C. Breunig (Ed.), Susan Suleiman (çev.), Boston: MFA Publications, 2001, s. 201.

²⁸ Umberto Boccioni, "The Exhibitors to the Public", *Theories of Modern Art* içinde (s. 294-298), Herschell B. Chipp, Los Angeles: University of California Press, 1968, s.2 98.

²⁹ Filippo T. Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism", *Theories of Modern Art* içinde (s. 284-288), Herschell B. Chipp, Los Angeles: University of California Press, 1968, s. 286.

süreçte oluşacaktı. Fütüristler bu nedenle 1914'te Birinci Dünya Savaşı'na tarafsız kalacak İtalya'nın savaşa katılmasını açıkça desteklemiş ve bu konuda baskı yapmak uğruna, düzenledikleri eylemler ve ürettikleri eserlerle mücadele etmişlerdir.

Fütürizm her ne kadar kübizme yakın duran bir sanatsal hareket olarak algılanmışsa da, duruşunun ve estetik kaygılarının temelinde Alman Dışavurumculuğunun daha büyük bir etkisi vardır. Nesnel ve yüzeysel bir çözümlenmedense, kişinin düşünsel sürecine, benliğine önem veren Fütüristler için resim, sanatçının “ruh halleri”nin görselleştirmeleriydi. Sonucu ve sebebi olmaksızın hareketi ve çatışmayı tasvir eden “güç hatları” ile betimlenen bu resimler, mücadele halinde ve değişken bir aklın temsiliydiler. Resim, figürlerde ve nesnelere durağan değil, daimi hareket halinde olan bir görüntüyü ve aynı şekilde dinamik bir gözü betimler. Fütürist resmin harekete öykünen bu üslubunun ürettiği estetiğin, sadece biçimsel olarak Kübist parçalanmaya benzemesi Fütüristleri, Paris kaynaklı harekete karşı her fırsatta tavır almaya ve kendilerini ayrı tutmaya itmiştir. Fütürist resimde güç hatları ve panellerle uygulanan parçalanma, akımın dinamik resim mantığı üzerinden şekillenir ve özünde hareketi ifade etmeye çalışır; oysaki Kübist parçalanma derinlik ve perspektif gibi resimsel etkilere karşı bir yapıbozum amacı güder.

Fütürist resmi dönem akımlarından ayıran en belirgin nitelik, Fütürist sanatçıların içerik ve konularında ortaya çıkar. Modern endüstriyel dünyanın sembolik nesnelere ve akımın sahiplendiği bu kavramları sembolize eden makine ve eylemleri resmeden Fütürist resim, propaganda olarak nitelenebilecek bir içerik rejimiyle hareket eder. Fütürist resmin ve şiirin ifade alanı bireyselleşebilse de, konular her zaman akımın düsturunu takip eder. Fütürist hareketin İtalyan hükümetine karşı girdiği mücadeleyi de tasdikler mânâda eserlerin konuları, Marinetti'nin dikte ettiği makine, vatanseverlik, savaş ve militarizm gibi kavramlar üzerinden şekillenir (bkz. Resim 7). Bayraklar, uçak, top ve fabrika gibi endüstriyel yenilikler ve askerî manevralar bunlardan sadece bazılarıdır. Dışavurumculuk ve Kübist akımlar biçimsel buluşlarını geleneksel ve klasik konulara tatbik eder ve böylece söylemlerini estetik mecra içinde kısıtlarken, Fütürizm için sanat bir üslubu icra etmekten ziyade, bu üslup üzerinden politik bir hareket üretmek ve hayata etkide bulunmaktır.



Resim 7: Gino Severini, *Visual Synthesis of the Idea: "War"* (*Fikir Üzerine Görsel Sentez: "Savaş"*), 1914, tuval üzeri yağlı boya, 92,7 x 73 cm, Museum of Modern Art. <https://www.oxfordartonline.com/fileasset/SeveriniWar.jpg>

Fütüristler, İtalya'nın savaşa katılmasını savunan gruplardan sadece biriydi. İtalya'nın tarafsızlık kararının karşısında Fütüristlerle beraber sosyalistler, Radikal Parti, milliyetçiler ve aşırı sağ gruplar da bulunmaktaydı.³⁰ Mussolini'nin de dahil olduğu bu mücadelede Fütürist sanatçıların tavrı her ne kadar modern hayata, endüstriyel devrime ve yenilikçiliğe öykünür gibi gözükse de, Fütürizm temelinde agresif ve emperyalist bir milliyetçi bir damar barındırıyordu.

D. Conversi'nin analizine bakacak olursak Marinetti, büyük destekçisi olan Mussolini gibi, Fütürist grup içinde bir lider, adeta bir şirket patronu gibi konumlanmıştır. Fütürist Parti'nin kuruluşuyla da pekişecek olan bu durum, akımın bir şirket gibi yönetilmekte olduğunun bir göstergesidir. Akım, kamusal alanda eylemler ve propagandaya yönelik üretimleriyle yeni bir millet kimliği ve hayat düzeni gibi amaçları

³⁰ Kramer, s. 121.

hedeflemektedir. Fütürizm sanatın ötesinde mutfığa, şehir planlamasına ve ürün tasarımına kadar hayatın bütün alanlarını tasarlamaya ve şekillendirmeye çalışan bir harektir. Marinetti ise bu yolda ulaşabildiği bütün medya kanallarıyla topluma ve dünyaya nüfuz ederek Fütürist tavrı pazarlamaktadır. Fütürist grubun bu eylemleri, savaştan sonra Mussolini tarafından resmen Faşist Parti'nin bir kolu olarak kabul edilmelerine de vesile olacaktır. Bu birliktelik Fütürizmin en belirgin niteliğini de ortaya koymaktadır: toplumun estetik üzerinden tekrar yapılandırılması.³¹ Bu açıdan bakıldığında Fütüristlerin geçmişi yok etme arzusu, sadece geçmişle olan bir hesaplaşma isteğinden değil, sıfırdan inşa edilecek bir milletin ve ülkenin geçmişinden kaynaklanacak direncini yok etme isteğinden ileri gelmektedir. Fütürizm, savaşı da benzer bir amaçla hedefler: Çatışmanın sebep olacağı yıkım ve temizlik onlara yeni bir düzenin kurulması için verimli bir zemin hazırlayacaktır. Fakat bu arzulanan temizlik Fütürizme de yansımaktadır: İtalya'nın savaşa katılmasıyla Gönüllü Bisiklet Bölüğü'ne katılan Boccioni, Marinetti, Russollo, Sant'Elia ve birçok genç Fütüristten Boccioni ve Sant'Elia hayatını kaybedecektir.

Avrupa'da, yirminci yüzyılın başat estetik teması hayal âlemi ve eylem âlemini birleştirmektir. Dönemin sanatı, "ilkeliği modern ötesiyle birleştiriyor, bunu yaparken de tarihselliği reddediyordu."³² Dışavurumculuk ve Fütürizm; iki akımın da özünde yatan hareket ve taşkınlık, akıl ve bireysellik, şiddet ve taşma duygularıdır. Hepsi özgürleşmeyi arzular. Dışavurumculuk, Kandinsky'nin "On The Problem of Form" (Biçim Meselesi Üzerine) metnine göre, formu tamamen sanatçının hizmetine sunmayı ve sonsuz bir çeşitliliğe kavuşturmayı amaçlayan bir özgürleştirme hareketidir; "biçim, içsel içeriğin dışa yansımasıdır."³³Fütürizm ise tavrını "eski ve kurtlanmış her şeye fanatikçe tapınmaya, akademik ve ukala vasatlığa karşı duyduğumuz derin tiksintiyi, büyük nefreti ve isyanımızı ifade eden şiddetli ve alaycı bir çığlık" olarak tanımlamıştır.³⁴

³¹ Daniele Conversi, "Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909–1944)", *Sociology Compass*, Vol.3, No.1 (2009), s. 97-98.

³² Eksteins, s. 89.

³³ Wassily Kandinsky, "On the Problem of form", *Theories of Modern Art* içinde (s. 155-170), Herschel B. Chipp, Los Angeles: University of California Press, 1968, s. 157.

³⁴ Filippo Marinetti, "Futurist Painting: Technical Manifesto", *Theories of Modern Art* içinde (s. 289-294), Herschel B. Chipp. Los Angeles: University of California Press, 1968, s. 289.

Savaş'ın eşiğinde Avrupa, muhafazakâr bir milliyetçiliğin ve karşısındaki modern isyanın çatışmasını yaşamaktaydı. Tarih ve hayalin, gelenek ve yeniliğin, akıl ile ruhun savaşa sahne oluyordu. Avrupa'nın dört bir yanından bayraklara koşan gönüllüler, savaşta özgürlüklerini ve kimliklerini arıyor; vatanları, iradeleri ve inançları için verecekleri kutsal bir mücadeleye hazırlanıyorlardı. Ağustos'ta askerler cephelere yürümeye başladığında bütün Avrupa halklarında benzer kenetlenmeler yaşanacak ve milliyetçi ve geleneksel dalganın dışında kalmayı çok az kişi başaracaktı. 1915'e geldiğinde İtalya'da Marinetti'nin *Zang Tumb Tumb* şiiri eşliğinde savaş övgüleri Balla ve Boccioni'nin resimlerinde can buluyor, Rusya'da resminden özneyi ve nesneyi ayıklamaya çalışan Malevich Alman askerlerini biçen köylülerin resmedildiği propaganda afişleri tasarlıyor, dışavurumcu Max Liebermann savaş propagandası yapan *Kriegszeit* gazetesine masalsı bir süvari resmi bağışlıyor ve Fransa'da Picasso ise Apollinaire'i Fransız bayrağı üzerinde eli kılıç tutan bir süvari şeklinde resmediyordu. Karşılaşacakları ise sadece hayalkırıklığı ve yıkım olacaktı.

II. SAVAŞIN VAATLERİ VE SAVAŞANLARIN TALEPLERİ

Fussell, Savaş'ın mağdurlarında yaşattığı hayalkırıklığı ve hüsranın sebebini, neslin masumiyetinde bulur. Bu masumiyet toplumun savaştan beklentilerinde ve bunların gelecek mücadele deneyiminin gerçekliğiyle olan büyük çatışmasında gizlidir. Benzeri görülmemiş bir endüstriyel savaşa giden bu askerler gerçekten de masumdurlar; romantikleştirilmiş bir savaş tasvirine inandırılmışlar ve ulusal ideallerini gerçekleştirecekleri bir erk serüveninin peşindedirler. Karşılıksız kalacak bu beklentiler onları ironiye, beklenti ve sonucun anlamsız eşleşmezliğine, inandıkları her şeyi sorgulamaya itecekti. Fussell, Birinci Dünya Savaşı edebiyatı üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda ortaya attığı bu ironik deneyim savını şöyle açıklıyor: “Bu ironi, umudun refakatçisi; umudun gıdası ise masumiyettir. Savaşın benzerlerinden daha ironik olmasının sebebi ise başlangıcının daha masumane olmasıdır.”³⁵

³⁵ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Londra: Oxford University Press, 1975, s. 18.

28 Haziran 1914'te Avusturya-Macaristan İmparatorluğu veliahtı Arşidük Franz Ferdinand'ın suikastıyla başlayan olaylar zinciri, bir ay gibi kısa bir süre içinde Avrupa'yı, 4 yıl boyunca onu kasıp kavuracak bir savaşın içine attı. Söz konusu suikast bu tarihte mücadeleyi tetikleyen unsur gibi gözükse de, aslında uzun yıllardır politik ve kültürel alanda sürmekte olan bir çatışmanın askerî alana sıçramasından ibaretti. Almanya Kayzeri II. Wilhelm'in Şansölye Bismarck'ı görevden alması, savaşa giden bu sürecin ilk adımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Alman ulus devletinin ve Prusya askerî mucizesinin mimarı olan Otto von Bismarck, genç Alman İmparatorluğu'nda milliyetçiliğin ve geleneksel militarist düzenin bir sembolüydü. Kurduğu devletlerarası anlaşmalar ve gayriresmi taahhütler ağı sayesinde, Avrupa'da kırılğan bir barış süreci inşa etmiş ve yeni eseri Alman İmparatorluğu'nu güvence altına almayı başarmıştı. Bu sırada ülkesinde ise istikrarı sağlamak uğruna bütün alternatif politik hareketleri ve değişim dalgalarını bastırmaktaydı.

Fakat Alman İmparatoru genç Kayzer, tahtında oturduğu halkın hissiyatını birebir yansıtırcasına, bu kurulu düzenle tatmin olmuyordu. II. Wilhelm, Bismarck'ın uyarılarına rağmen bir donanma kurmaya kararlıydı. Bu kararı onu, kıtalararası ticari ilişkileri ve kolonilerini savunmak amacıyla donanma üstünlüğünü hayati bir mesele edinmiş İngiltere ile çarpışma yörüngesine sokacaktı. Avusturya veliahtının arabasında vurulduğu gün İngiltere, Fransa ve Rusya, Almanya'ya karşı olası savunma manevralarını çoktan hazırlamaktaydılar. Halka birkaç hafta içinde oluşmuş gibi gözükten İtilaf ve İttifak güçlerinin tohumları, yirminci yüzyılın başında bu şekilde atılmıştı.

A. ENDÜSTRİYEL DÜNYADAN KAÇIŞ

Savaş, Avrupa'da hüsrana ve isyanla değil, coşku ve tezahüratla karşılandı. Yeni nesil için savaş, "olağanüstü bir fırsat ve normal hayattan bir kaçış" vadediyordu.³⁶ Bütün uluslar farklı sebeplerle ve bağlamlarda, ama aynı seviyede romantikleştirilmiş bir savaş tasvirine şartlanmış durumdaydılar. Savaş, endüstrinin ve şehirleşmenin meydana çıkardığı sınıfların yıkıldığı, ahlaki kuralların hakkıyla çiğnenebildiği ve sınırsız

³⁶ Mosse, *Fallen Soldiers*, s. 55.

hareketin hüküm sürdüğü romantik bir maceraydı. Politik, ekonomik ve sosyal gerçekliklere dayanan ama bunların denetiminden uzak, ikinci bir yaşam fırsatını simgeliyordu. Leed bu yeni yaşam alanını şöyle tarif ediyor:

Savaşın romantik temsiliyeti ekonomik ve politik hayatın gerçekleriyle savaş arasındaki zıtlık üzerine inşa edilmişti. [...] Savaş, Clausewitz'den beri şiddetin meşru ve yargılanmaz olduğu bir alanı işaret ediyordu. Politik tavır, endüstriyel kapasite, doğal kaynaklar, nüfus, askerî moral, ve toplum değerlerinin ahengi – bunların hepsi “ikinci bir dünya”yı, “alternatif bir varoluş”u oluşturan niteliklerdi. Bu mecra ekonomik, politik ve toplumsal hayat tarafından şekillendirilip üretilmiş olsa da, sağladığı eylem alanı bu unsurların etkisinden arındırılmıştı.³⁷

Yeniçağ'ın eşiğinde bu genç nüfus ve Avrupa genelinde bütün savaşanlar, dev bir makineye dönüşmüş yeni sosyal düzende bir çark olmaktan öteye geçmek ve kendini tekrar var etmek isteği içindeydiler. Dönemin muhafazakâr erki ise makinenin ve endüstrinin vatan mücadelesi için kullanılacak olmasına hayırhah yaklaşıyor, gelecek mücadeleyi Avrupa'yı tekrar eski güç dengelerine ve değerlerine döndürecek bir fırsat olarak görüyordu. Savaş böylece “modern ve düşmanları arasındaki çatışmayı çözüyor”du.³⁸ Vadedilen hayat fabrikadan, evraklardan, çalışma masalarından, maaş kuyruklarından ve sığ ilişkilerden uzak *gerçek* bir hayattı: sırf kendini idame etmekten öte yüce bir hedefi olan bir hayat. Yakın tarihin şekillendirdiği toplum algısında savaş, şehir hayatının tersine, olağan hayatın günlük tereddütlerinden arındırılmış, çıkar çatışmalarının olmadığı, eylemlerin gerçek ve ani sonuçlarının olduğu bu maceraydı. Hayatlarını kendi belirledikleri şartlarda yaşayamadıklarını düşünen bu insanlar savaşa erklerini kanıtlamaya, kendilerinin efendileri olmaya gidiyorlardı. Mosse'un sözleriyle gönüllüler “özgürlük arayışındaydılar ve aradıklarını savaşta bulmuşlardı.”³⁹

Öte yandan, Leed'e göre, “savaşın bu tasviri, modernleşme ile endüstriyel dünyanın bir uzlaşması”nı simgelemektedir. Bu tasvir, savaşla tanışacak neslin

³⁷ Eric. J. Leed, **No Man's Land: Combat & Identity in World War 1**, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, s. 67.

³⁸ Mosse, **Fallen Soldiers**, s.66.

³⁹ Mosse, **Fallen Soldiers**, s.27.

hayalkırıklığının da birincil sebebi olacak; “modern teknolojinin ürettiği ruh emici düzenden kaçan bu insanlar, savaşta modern gerçeklerin kaçınılmazlığına boyun eğeceklerdi.”⁴⁰ Siperlere girdiklerindeyse endüstriyel savaşın ürettiği askerî modelin, işçininkinden farksız olduğunu göreceklerdi. Makine çağı vaat ettiği özgürlüğün tersine sistematik ve insanlıkdışı bir ölüm makinesine dönüşecek ve beraberinde insanı da bu sisteme hapsedecekti. Modern savaş iradenin ve bireysel eylemin sonu olacaktı.

B. SAVAŞ DENEYİMİ DESTANI

Bu romantikleştirilmiş savaş tasvirinin kökeninde, Mosse’a göre “Savaş Deneyimi Destanı” yatar. Savaş deneyimi destanı, “kardeşliğe, hayatı anlamlandırmaya; ulusal ve bireysel bir canlanmaya duyulan özlem” üzerinden şekillenir.⁴¹ Özünde savaşın gerçeklerini gizleyerek mücadeleyi destanlaştırmak ve bu destan üzerinden bir ulusal din sistemi yaratarak, askerî eylemi destansı ve yüce bir değer haline getirmektir. Devleti tanrılaştıran, ölümleri azizleştiren ve savaşı geleneksel değerler üzerinden meşrulaştıran bu ulusal din, savaş deneyimini kutsal bir eyleme dönüştürmekteydi. Gelenekselliğin ve muhafazakârlığın hüküm sürdüğü Fransa ve İngiltere’de etkisini hissettiren bu düşünce şekli, belli bir “kötüsü” bulunmayan ve bu yüzden ahlaki bir düzlemde konumlanmayan bu modern dünya savaşını, etik alana taşımayı amaçlamaktaydı. Bunun için kullandığı yöntem ise “düşmanın insanlıktan çıkarılması”ydı.⁴² Propaganda üzerinden yürütülen bu kampanyayla karikatürleştirilen düşman askerleri ve liderler beceriksiz, zayıf ya da korkunç canavarlar şeklinde betimlenmekte ve bu şeytanlaştırıcı anlatımla düşman, insanlıkdışı bir hasma, dolayısıyla ona karşı verilen vahşi savaş mücadelesi de meşru bir eyleme dönüşüyordu (bkz. Resim 8-9). Mosse’un *brutalization* (kabalaşma) adını verdiği bu estetik tutum, kitlesel ölümlerin ve artan kontrolsüz şiddetin halk nezdinde kabul edilmesinde büyük rol oynayacak, bunun da ötesinde savaş süresince şiddetini arttırarak bütün siyasi ve kamusal alana yayılacaktı.

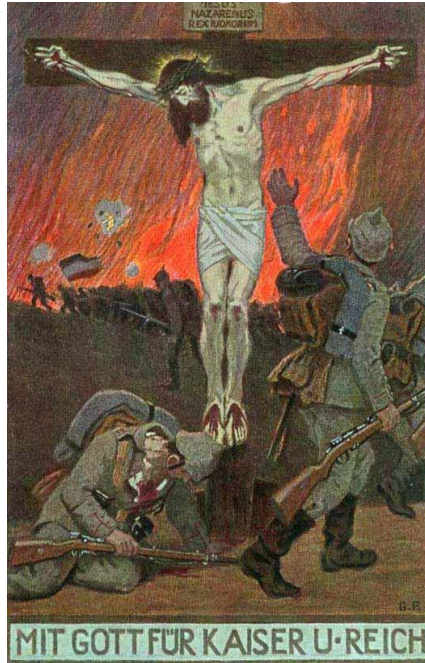
⁴⁰ Leed, s. 68-69.

⁴¹ Mosse, **Fallen Soldiers**, s. 22.

⁴² Mosse, **Fallen Soldiers**, s. 127.



Resim 8: Alman Kayzeri'ni dünyayı yemeğe çalışırken gösteren bir Fransız kartpostalı: *L'Ingordo, Trop Dur* (*Ingordo, Çok Sert*), 1915, Fransız Askerî Propaganda Kartpostalı. <https://assets.rebelmouse.io/>



Resim 9: Dinî sembolizmi taşıyan bir Alman savaş poster; *Mit Gott Für Kaiser Und Reich* (*Kayzer ve Krallık için, Tanrı Yanımızda*), 1915, Alman Propaganda Poster. <http://www.metropostcard.com/picswar-7d/ww1-d-251-sacrifice.jpg.jpg>

Savaş Deneyimi Destanı ve onu oluşturan inanç yapıları, devlet kurumları ve propaganda araçları tarafından üretilir. Kartpostallara basılan görsellerden, gazete manşetlerine, mezarlık tasarımlarından emirlerde kullanılan dile kadar bütün iletişim araçları bu mitolojik üretimin bir parçasıdır. Savaş sırasında bu kanallar sayesinde toplumda yaratılan algı, düşmanı sadece devletlerarası bir çıkar mücadelesinin değil, tarihsel bir çatışmanın öznesi haline getirmiştir. Kaybetmek böylelikle ulusal kültürün, mirasın ve tarihin sonuna, dolayısıyla kimliğin kaybına eşitlenir. Bu sistemde askerler sadece bir siper mücadelesi vermekle değil, kültürlerini ve ulusal kimliklerini korumakla da yükümlü hale gelirler.

Dünyanın o zamana kadar göreceği en büyük ve en kanlı savaşa giden askerler için Savaş böylece, bütün gerçekliğinden arınmış, idealleştirilmiş bir mecra haline gelmiştir. Ne var ki, siperlerin gerisinde varlığını sürdüren bu anlatının ne kadar ciddi bir yanılgı olduğu askerler tarafından kısa sürede fark edilecek, fakat sansür ve bilgi manipülasyonu politikalarıyla şekillendirilen sivil toplum bu romantik algıdan kolayca kopamayacaktır. Savaş cephesi ile vatan cephesi arasındaki en büyük çatlağı yaratacak, sonrasında bu nesli mevcut bütün iletişim yollarını sınınamaya itecek olan en büyük etken de bu olacaktır.⁴³

C. ALMANYA’NIN SAVAŞI

Avrupa’nın bütün genç nesilleri bu arzularla hareket ederken, Alman İmparatorluğu için savaş, modern hayattan bir kaçış veya destansı bir mücadeleden öte bir anlam taşıyordu. Alman birey ve Alman devleti için mücadele sadece toprak kavgası ya da ulusal bir kazanç değil, Alman milliyetçiliğinin ve kültürünün üretim alanı olacaktı. Bu aynı zamanda, Birinci Dünya Savaşı’nın temelinde yatan kadim Avrupa devletleri ile yeni Avrupa devletleri arasındaki kültürel çatışmayı da ifşa etmektedir. Fransa ve İngiltere gibi kültürel ve siyasi üstünlüklerinin tartışılmaz olduğu bir düzene özlem duyan ulusları karşısına alan Almanya için varoluş ancak bu sabitleyici iradeyi kırmakla mümkündür. Nietzsche’nin felsefesinin toplumda hissedilen etkileriyle şekillenen eylem

⁴³ Fussell, s. 87.

hem Alman kimliğinin oluşması için gerekli ulusal bir girişimi ve ortak bir tarihi üretecek, hem de Alman kültürünün üstünlüğünü sınyarak dünyaya ispat edecektir.

Nietzsche'nin Alman milliyetçiliğinin oluşumda istemsizce oynadığı rol, filozofun savaş sırasında ve sonrasında Kayzer'in arkasındaki gerçek kötü olarak anılmasına, dış basında ve popüler kültürde Alman barbarlığının sembolü olarak gösterilmesine sebep olacaktır. Nihilizmi medeniyet düşmanlığı ve canavarlıkla özdeşleştirecek fikirlerin çıkışı bu dönemde gerçekleşir. Özellikle İngiliz basını ve Robert Graves gibi sanatçılar *üstüninsan* kavramını *sarışın canavar* (blond beast) şeklinde bozarak vahşi ve saldırgan bir Alman kimliği oluşturur. Bu propagandanın amacı öncelikle savaşın tek sebebini Alman kimliğine onun sözde Nietzscheci saldırgan ve ahlaksız tavrına bağlamak, ardından muhafazakâr ve dindar bir kesme karşı zaten şeytanlaşmış Nietzsche üzerinden ahlaki bir üstünlük sağlamaktır.⁴⁴ Birçok Alman savaş suçu basında Nietzsche'nin adı ile anılır ve kendini ve dönemini kültürel olarak aşmaya dayanan bu hayat felsefesi, çevresini ezerek köleleştiren ve zorba ve ahlaksız bir toplum tanımına dönüştürülür.

Bu haksız suçlama kampanyasının tutarsız savı, dönemin kontrolsüz milliyetçi hiddetine rağmen bunu ifade edecek cesareti bulabilen bazı düşünürleri için açıkça ortadadır. 1917'de Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlanan William M. Salter'ın *Nietzsche and the War* (Nietzsche ve Savaş) adlı makalesi büyük bir kıyıma dönüşen savaşın faturasının Nietzsche ve Alman İmparatorluğuna çıkmasını eleştirir ve Avrupa'nın ülkeler arası iç dinamiklerini asıl nedenler olarak ortaya koyar. Salter'a göre Nietzsche'ın *üstüninsanı* bir kültürel kimliktir ve basit milliyetçiliğin ve ulusal kaprislerin üzerindedir.⁴⁵ Napolyon Bonapart'ı dahi, Avrupa'ya hâkim olan milliyetçi kavgalara son verecek bir büyük Avrupa devleti oluşturabileceğine istinaden saygı ile anan filozof için *üstüninsana* ulaşma ideali özünde, Avrupa halklarını birleştirecek bir amaçtır.

⁴⁴ Nicholas Martin, "Fighting a Philosophy": The Figure of Nietzsche in British Propaganda of the First World War", *The Modern Language Review*, Vol. 98, No. 2, 2003, s.371.

⁴⁵ William Mackintire Salter, "Nietzsche and the War", *The International Journal of Ethics*, Vol.27. No.3, 1917, ss.357-379, ss.357-360.

Fakat bütün bu çelişkilere rağmen *Das Sprach Zarathustra* Birinci Dünya Savaşı askerlerine dağıtılması amacı ile dayanıklı ve kolay taşınabilir bir şekilde tekrar basılır.⁴⁶ “Nietzscheci” mücadele Alman birey için savaşı, kendini ve sembolize ettiği milli kültürün üstünlüğü kanıtlayacağı bir mecraya dönüştürür. Bu mücadelesinde ise karşılaştığı ve aştığı zorluklar onu güçlendirir, hasımlarına karşı tavrı ahlaki kıstaslardan üstündür ve arzu ettiği zafer onun yaşam iradesinin doğal bir tezahürüdür. Böylece Nietzsche’nin basit bir Alman milliyetçiliğini aşmasını umduğu *üstüninsan* kavramı, filozofun her tür milliyetçiliğe karşı duruşuna ve Avrupalı kimliğini buna tercih etmesine rağmen, genç imparatorlukta oluşan yeni Alman milliyetçiliğine hizmet etmesi adına tekrar biçimlendirilir.⁴⁷ Almanya böylece geçmişinde aradığı gücün aslında geleceğinde yattığını keşfeder. Ürettiği yeni modelle tarihinde bulamadığı üstün kültür ve milli kimliği, eylemleri ile üretecektir.

Almanya’nın bu karşı konulmaz kendini kanıtlama arzusu, monark Kayzer Wilhelm’in kişiliğinde yansımaları bulur. Çatışmacı, kışkırtıcı, gösteriş meraklısı ve müdahaleci tavrıyla II. Wilhelm, dinamik ve cüretkâr bir karakterdi. Krallığa yükselişiyle aynı döneme denk gelen Nietzsche’nin popülerliği, Kayzer’in karakteriyle de birleşince ülkesinde hayranlıkla karşılanmasına, kahramanlaştırılmasına sebep olur.⁴⁸ Gelgelelim, Kraliçe Victoria’nın torunu olan Wilhelm, büyük zaferler kazanmış olmasına rağmen halkının ve ulusunun hak ettiği saygıyı görmediği düşüncesindeydi. Ayrıca Fransa, İngiltere ve Rusya’nın aralarında imzaladığı itilaf antlaşmalarını haber almış, dört bir yandan aynı anda saldırıya uğrayarak ülkesinin düşmanlarca çembere alınacağından şüphelenmişti.

Wilhelm, düşüncelerini dile getirmekten ve icraata geçirmekten çekinmeyen bir liderdi. İngiltere’ye, Fransa’ya ve Rusya’ya karşı duyduğu bu hırsla, Bismarck’ın kurduğu narin güç dengesini devirecek ve Birinci Dünya Savaşı’na gidecek yolun taşlarını böylece döşeyecektir. Kayzer ve halkı bu savaşı, Avrupa’nın gerisi gibi

⁴⁶ Walter Kaufmann, **Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist**, 3. Basım, New York: Vintage Books, 1968, s. 8.

⁴⁷ William H. F. Altman, **Friedrich Wilhelm Nietzsche: Philosopher of the Second Reich**, Lanham: Lexington Books, 2013, s. 16.

⁴⁸ Barbara W. Tuchman, **The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War**, New York: Bantam, 1980, s. 359.

büyük bir heyecan ve hevesle karşılayacaktır. 1914'ün ağustos ayı sonlanırken dünya, tarihinde yaşayacağı ilk modern savaşa doğru ilerler. Amaçları ve beklentileri ne olursa olsun bütün savaşanlar, bu çarpışmanın bir dönüm noktası olacağını hissediyorlardı. Yeni “modern” insanı üretecek olan bu süreç, yeni neslin sanatçılarının hayali olan, toplumsal kısıtlamalar ve ahlaki kuralların ötesinde bir ruh halinin; âni, dehşeti, hareketi, şiddeti ve bu duyguların getirdiği taşkınlığı kucaklayan savaşın keşfi olacaktı. Savaş, dönemin romantizmini, idealizmini ve ahlaki değerlerini ve nihayetinde bedenlerini parçalayacak, geriye anlamsız bir boşluk bırakacaktı.



İkinci Bölüm

MODERN SAVAŞ DENEYİMİ

I. ANLAMSIZLIK: DİLİN ÇÖKÜŞÜ

I. Dünya Savaşı'ndan önce, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında ve İngiltere İmparatorluğu'nda tereddütsüz kabul edilen bazı değerler ve bu değerleri tanımlamak için başvurulan romantik dil, savaşın yarattığı şartlarla işlevsizleşmeye başlamıştır. Bu süreç, Birinci Dünya Savaşı'nda yaşanan şiddete ve yıkıcı sonuçlarına şahit olan askerlerin, savaşı ve savaştaki rollerini betimleyen kelime dağarcığının gerçekte örtüşmediğini fark etmeleriyle başlar. Kahramanlık, cesaret ve vatani görev gibi kavramlarla tanımlanan askerlik deneyimi, Batı Avrupa'nın durağan cephe savaşlarında yerini hareketsizliğe, saklanmaya, kahramanlıktan uzak ani ölümlere bırakır. Eksteins'e göre geleneksel dil siper deneyimini tasvir etmekte o kadar yetersizdir ki “*saldırı, kontratak, çıkış, yara ve bombardıman*” kelimeleri dahi gerçeği ifade etmekte işlevsiz hale gelirler.”⁴⁹ Bu söylem çatışması, savaşanların vatanlarına geri dönmeleriyle toplumun genelinde ari dile inancı ve eski tanımların tartışılmazlığına olan güveni yıkacaktır. Toplumda dilin çöküşü, cephede yaşanan gerçekleri tanımlamakta yetersiz kalan bu romantik dilin ve mücadeleyi ifade eden kavramların, yetersizliklerine rağmen savaşın resmî dili olmayı sürdürmesiyle gerçekleşecektir.

A. GELENEKSEL SÖYLEM VE SANSÜR

Batı Cephesi'nin durağanlaşması ve bütün olumlu tahminlerin tersine, savaşın uzun ve zorlu bir mücadeleye dönüşeceğinin anlaşılmasıyla, savaşan ülkeler askerî ve

⁴⁹ Eksteins, s. 218.

ulusal politikalarını gözden geçirmek zorunda kalırlar. Britanya Sefer Kuvvetleri'nin (*British Expeditionary Force*) 4 aylık savaş sürecinde verdiği kayıplarla sarsılan İngiliz Savaş Bakanı Lord Kitchener, mücadeleye devam edebilmek amacıyla yeni bir gönüllü ordu oluşturma kararı alır (bkz. Resim 10). Fransa'da ise vatani görev kisvesiyle Napolyon Savaşları'ndan beri yürürlükte olan zorunlu askerlik kanununa istinaden, 24 ila 30 yaş arası bütün erkek vatandaşlar asker olarak görev yapmaktadır. Fakat savaşın ilk kayıplarının ciddiliği neticesinde celp genişletilerek, silah tutabilen bütün erkekler askere alınacaktır. Savaşın özel bir askerî sınıf tarafından icra edildiği geçmiş yüzyılların tersine, modern savaşta askerî görevi halkın üstlenmesi, savaşı iktidarın özel alanından çıkarmıştır. Bu durum, savaşın akıbeti, savaşın gidişatı gibi konuları birer kamu meselesine dönüştürmüştür. Modern savaş gerçekliği ve mücadelenin boyutuyla yüzleşen devletler ise kazanmanın, halkın direncini ve moralini yüksek tutmaktan geçtiğini fark ederler. Yeni çağın savaşı, cephedeki muhafızdan fabrikadaki işçiye kadar bir kamu iştiraki haline gelmiştir. Mücadeleyi ve onu yöneten iktidarı ayakta tutan yegâne unsur, halkın savaşın meşruluğuna ve zafere olan inancıdır. 1917'de Rusya İmparatorluğu'nun halk ayaklanmalarıyla devrilmesi bu algıyı daha da pekiştirecektir.



Resim 10: *Lord Kitchener Wants You (Lord Kitchener Seni İstiyor)*, İngiltere Celp Posteri, 1914.
[https://i2-prod.manchestereveningnews.co.uk/incoming/article14081312.ece/
ALTERNATES/s615b/Kitchener-leete.jpg](https://i2-prod.manchestereveningnews.co.uk/incoming/article14081312.ece/ALTERNATES/s615b/Kitchener-leete.jpg)

Modern savaşın getirdiği bu topyekûn savaş durumundaki iktidar, kamuoyunu ele geçirmek hedefiyle halkın savaş algısını yönetmeye karar verir. Bu bir sansür ve propaganda politikasıdır. İngiltere Savaş Bakanlığı tarafından savaş muhabiri olarak cepheye yollanan Philip Gibbs, söz konusu uygulamayı şöyle anlatır:

Telaşlı ve şapşal haliyle [Üst Komuta], adi bir duygu sömürüsü kampanyasıyla oluşturulmaya çalışılan “Yeni Ordu”ya kayıtları artırmak için, savaşın ulaştırma ve komutanlık alanlarındaki şanlı icraatlarını “yazmanın”, ölen ve ölmekte olan askerleri, korkunç başarısızlıklar gösteren kıdemli komutanları ve cephenin korku ve dehşetini yazmaktan daha iyi olacağına kanaat getirmişti.⁵⁰

Gazetelerin yazım dili böylece savaşın gerçeğinden uzaklaşarak masalsi bir hal almaya başlar. Cephelere de ulaşan bu yayınların asker üzerindeki etkisiyse savaş gerçeklerinin; yani savaşın deneyiminin bilinçli bir inkârı olarak algılanır. Savaşın dört yılı boyunca çatışan Fransız askeri Louis Barthas, cepheler arasında bulunan konaklama şartlarını gördüğünde “gazetelerin, zaferleri tarihte eşi benzeri bulunmayan askerler olarak anlattığı bizler, işte bu sürgün yerinde dinleniyoruz,” diye yazar.⁵¹

Savaş deneyiminin tasvirindeki bu uyuşmazlık, halk –vatan cephesi– ile askerlerin –savaş cephesinin– algısında bir kırılmaya sebep olur. Öyle ki Barthas, Fransa’da izne çıktığında, cephenin gerisindeki halkın ruh halini şaşkınlık ve üzüntüyle karşılaşmış, toplumun “coşkun bir iyimserliğin hüküm sürdüğünü, savaşın kısa zamanda ve zaferle biteceğine dair kesin bir inancın içinde” olduğunu günlüğüne kaydeder. Bu durum, Barthas’ın kendi sözleriyle “yalancı gazetelerin alçak eserinden başka bir şey değildir.”⁵²

Sadece cephe hikâyeleri değil, askerî dile de sansür uygulanmaktadır; Raporlarda yer alan başarılı harekâtlar gerçekte toplu kıyımlara, büyük zaferler ise metrelerle ifade edilebilecek kazanımlara işaret etmektedir. Yaşanan deneyimi temsil edememelerine rağmen emirlerde ve bildirilerde kullanılmaya devam edilen şanlı taarruz,

⁵⁰ Philip Gibbs, **Now It Can Be Told**, Londra: Read Books, 2013, s. 41.

⁵¹ Louis Barthas, **Poilu: The World War I Notebooks of Corporal Louis Barthas, Barrelmaker, 1914-1918**, Yale University Press, 2014, s. 220.

⁵² Barthas, s. 152.

zafer ânı, yüce fedakârlık gibi kavramlar böylece anlamsızlaşırlar. Siegfried Sassoon Batı cephesinde “teoride kahraman bir ölüme ulaşan” kafası ezilip kenara atılmış bir asker cesedine rastlar. Savaşın savaşıyla yüzleştiği bu anlar dile olan inancın yıkılmasının önemli etkenlerindendir. Sassoon’a göre basının bütün çabalarına rağmen askerler “1917 yılında hayatın, ucuz bir cenazeye sonlanan adaletsiz bir mücadele” olduğunu kavramaya başlıyordu.⁵³

Askerlerin deneyimlediği ıstırapın bu destansı söylem altına saklanması, cephe deneyiminin gizlenmesi gereken bir sır, bir ayıba dönüşmesine sebep olmuştur. Böylelikle savaş mücadelesinin gerçeği ve oluşturduğu yeni modern gerçeklik, resmî anlatıdan çıkartılır ve gerçekdışı bir olguya dönüşür.

B. BİREYSEL DENEYİMİN GASPI

Birinci Dünya Savaşı’nın toplumsal etkisini güçlendiren en önemli unsurlardan biri, savaşın okuma-yazma oranındaki yüksekliktir. Sayısız günce, şiir, mektup, günlük ve romanla kaydedilen bu savaş, İngiltere’de “edebi savaş” olarak anılır.⁵⁴ Bu durumun bir yansıması da, askerler ve yakınları arasında katlanarak artan mektup trafiğinde görülmektedir. Savaşın can güvenliği ve besin ihtiyaçları dışında, moralleri için en önemli faktörlerden biri haline gelen mektuplaşma, savaş sırasında rekor boyutlara ulaşır. 1914 yılında İngiliz Kraliyet İstihkâm Birliği Postane Bölümü 250 kişiden oluşurken, 1918 yılına gelindiğinde yerine kurulan Askerî Postane Hizmetleri (APS) 4000 kişiye yakın personelle çalışmakta, cephe-arası mektup trafiğinin hacmi haftada on iki buçuk milyonu bulmaktadır.⁵⁵

Mektuplar, askerî deneyimin ve modern savaş gerçekliğinin çarpıtılmasını amaçlayan sansürün ikinci büyük hedefini oluşturmakta ve toplumun savaş algısını yönetmek isteyen irade için bu kaçınılmaz bir gereklilik teşkil etmekteydi. Oluşturulan sistemde kişisel yazışmalar ilk aşamada birliklerin subayları tarafından değerlendiriliyor,

⁵³ Siegfried Sassoon, **Memoirs of an Infantry Officer**, New York: Penguin, 2016, s.156.

⁵⁴ Reynolds, s. 413.

⁵⁵ John Ellis, **Eye-deep In Hell**, Baltimore: John Hopkins, 1989, s. 137.

kabul edildiği takdirde damgalanarak işleme alınıyordu. Sansürden sıyrılmanın en meşru yolu ise *yeşil zarf* sistemi idi. Karşılıklı güven sistemiyle işleyen bu uygulama, askerlerin bölük subayları tarafından bilinmesini istemedikleri özel bilgileri ifşa etmeden aktarabilmesini sağlamak için kurulmuştu. Fakat yeşil zarflar kolay bulunmuyor ve merkez üstte sansüre tabi tutuluyordu.⁵⁶ Bu mektuplarda sansürlenene sadece askerî istihbarat değildi, askerin savaş deneyimini aktarması da engelleniyordu. İngiliz Piyade Frank Richards günlüğünde sansürü şöyle tarif ediyor:

*Mektuplarımız bölük subayları tarafından sansüre tabi tutuluyordu; cephenin neresinde olduğumuz, can kayıpları, yaşama koşullarımız, kaldığımız kasaba ve köylerin isimlerini yazamıyorduk. Özel yazışmalar için bölük subaylarının sansürlemeyeceği yeşil zarflar dağıtmaya başlandı. Fakat hepsi olmasa da bu zarflar da Merkezî Sansür tarafından açılıyordu.*⁵⁷

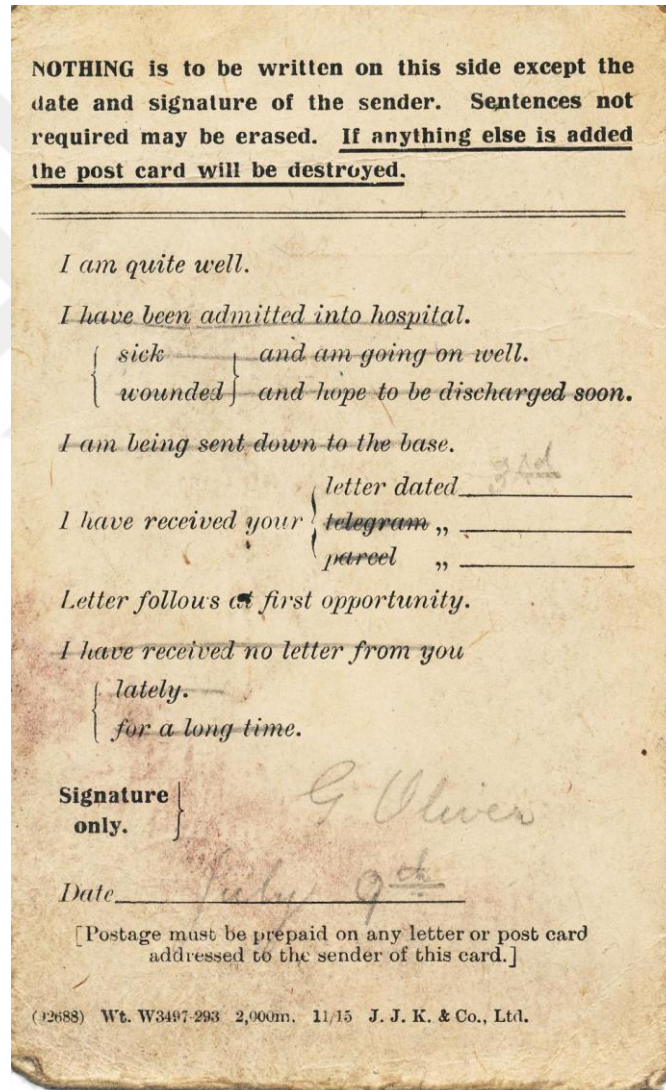
Cepheler-arası mektuplaşmanın boyutunun artması sonucunda birbir takiple sürdürülen sansür sistemi uygulanamaz hale gelmeye başladığında, APS yeni bir sistem üretir. Askerlerin “quick-firer” (hızlı-atış) lakabını taktıkları İngiliz Askerî Postane Hizmetleri tarafından üretilen *Field Service Post Card* (Cephe Hizmeti Kartpostalı), askerin önceden hazırlanmış cümleler arasından seçimler yaparak iletişim kurmasını sağlamayı amaçlıyordu. Üzeri silinmesi yasak olan “Gayet iyiyim.” (*I am quite well*) cümlesiyle başlayan kart, “paketini tarihinde teslim aldım”, “bu kartı sana tarihte yolluyorum” gibi, duygusal ifadelerden uzak bilgilerin yanında, her çeşit ölümün ve ıstırabın yaşandığı cephedeki yaşama dair sadece “hastanede yaralı/hasta olarak yatmaktayım” gibi iletişim seçenekleri sunmaktaydı (bkz. Resim 11).

Tam tanımıyla bir form olan “quick-firer”, savaş süresince yiten bireysel ifade mecrasının en çarpıcı göstergesidir. Yazışma ve sansür sürecini hızlandırmak, bilgi paylaşımını engellemek ve savaşa dair kontrollü bir cehalet üretmek amacıyla hizmete sunulmuştur. Özünde ise korumaya çalıştığı romantik dilin, savaş deneyimiyle çatışmasını barındırır. Asıl işlevi hükümdar dilin modern deneyimi ifade etmekteki

⁵⁶ Andy Simpson, *Hot Blood and Cold Steel*, Londra: Tom Donovan, 1993, s. xi.

⁵⁷ Frank Richards, *Old Soldiers Never Die*, Lexington: Naval & Military Press, 2014, s. 162.

yetersizliğinden doğacak yeni bir dilin oluşmasını engellemektir. Bu form aynı zamanda savaşın bireysel yorumunu, deneyimlerine öznel bakışlarını ve aktarımlarını da yok ederek onları iğdiş etmektedir. Kalıplar üzerinden yaratılan kısıtlama sadece bilgi aktarımını değil, kişinin bireysel ifadesine de bir saldırı niteliği taşır. Özünde edebi bir eylem ve yaratıcı bir mecra olan mektup yazmak bu şekilde mekanikleştirilir. Onunla birlikte dil ve bu deneyimi yaşanan da mekanikleşmek zorundadır. Cephe Hizmet Kartpostalı, yapısı itibarıyla, estetik ifade alanında yeni mekanik bir üslubu ve bunu kullanacak mekanik üreticileri tetikleyecek bir sürecin en çarpıcı örneklerindedir.



Resim 11: British Field Service Postcard (İngiltere Cephe Hizmeti Kartpostalı), Birinci Dünya Savaşı, Imperial War Museum Dokümantasyon Bölümü. https://www.bloomsburycollections.com/arcdata/file/content-collections-book-b-9781350015784/images/24_1.jpg

C. SAVAŞIN GÖRSEL TEMSİLİNİN ŞEKİLLENDİRİLMESİ

İktidarın yazılı anlatım üzerinde kurduğu baskının bir benzeri de görsel mecrada uygulanmaktaydı. Buna en güçlü örnek, askerler ve siviller arasında sıklıkla el değiştiren kartpostallardır. Modern savaşı normalleştirmek ya da destanlaştırmak amacıyla kullanılan resimlerle süslü olan bu kartlar, birer iletişim aracı olmakla beraber, süs eşyası olarak da değer görüyorlardı. Mosse'a göre bu resimler, savaşı modern öncesi değerlerle hazmedilebilecek şekillerde sunmaya yönelik bir çabanın eseri idi. Çizimler gerçekte olan bağlarını kanıtlamaya çalışırcasına cephe manzaralarını tahrip olmuş halleriyle gösterecekler de, beraberinde gelen ölümü her zaman dingin ve kahramanca şekillerde betimlemekteydiler.⁵⁸ Savaşın bu tasviri, mücadeleyi ve fedakârlığı ön plana çıkarırken, asıl sürecin ıstırabını ve vahşetini gizliyordu. Kullanılan illüstrasyonlar, savaşı, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının muhafazakâr algısına uydurmak amacıyla gerçeklikten uzaklaştırıyor ve geleneksel değerlerle kodlamaya çalışıyordu. Bu nedenle, modern savaş sahnelerinin estetiğinde romantizm ve klasizme öykünme söz konusuydu (bkz. Resim 12-13).



Resim 12: *1914 Alsace la France Veut ta Délivrance (1914 Alsas, Fransa Kurtuluşunu İstiyor)*, Fransız Kartpostal İllüstrasyonu, Birinci Dünya Savaşı. <http://a53.idata.over-blog.com/4/08/45/08/Sans-titre-Numerisation-04.jpg>

⁵⁸ Mosse, *Fallen Soldiers*, s. 127-129.



Resim 13: *Nous l'avons juré de toute notre âme de couvrir d'honneur ce bel oriflamme* (Bütün ruhumuzla ant içtik, bu sancağı onurumuzla korumaya), Fransız Kartpostal İllüstrasyonu, Birinci Dünya Savaşı. <http://www.nepaslesoublier.org/CP/cp15.jpg>

Savaşın bu görsel temsili, savaş deneyimini hafifletmek ve halkın tedirginliğini gidermek amacını da taşımaktaydı. Siperlerdeki yaşamı rahat, coşkulu veya düzenli bir şekilde tasvir eden kartpostallarda tehlikenin derecesi azaltılmıştı. *The War Illustrated* veya *Harp Mecmuası* gibi savaşa özel üretilen dergilerde yer alan çizimler ve makaleler savaş deneyimini normalleştirmeye çalışıyordu (bkz. Resim 14-15). Savaşa karşı duruşuyla Sassoon, benzeri bir gazete haberini şöyle eleştirir:

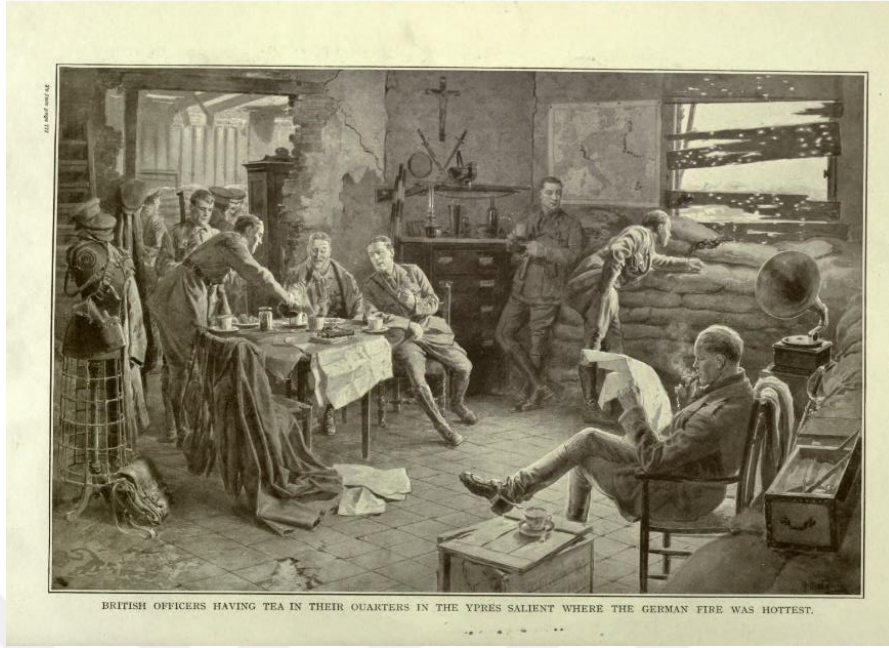
Resimli haftalık dergilerden birini açtım ve gözüme “Kraliyet Akademisinde Savaş Fotoğrafları” başlıklı bir makale çarptı. “Silahlar Hücum!” şeklinde bir methiyeyle başlayan makale (savaştan önce Askerî Turnuva’ya katılmış vatansever bir hanımefendinin şaheseri), şu cümleyle devam ediyordu: “En çok Bay Blank’in ‘Contalmaison’ adlı resmini beğeniyorum. İnsana gerçekten oradaymış gibi bir his veriyor. Zannederseniz “N” Bölüğü siperden saldırıya geçmiş – süngülerinin uçları

insana öyle bir his veriyor ki!; resme bakarken insanın kalp atışları hızlanıyor...

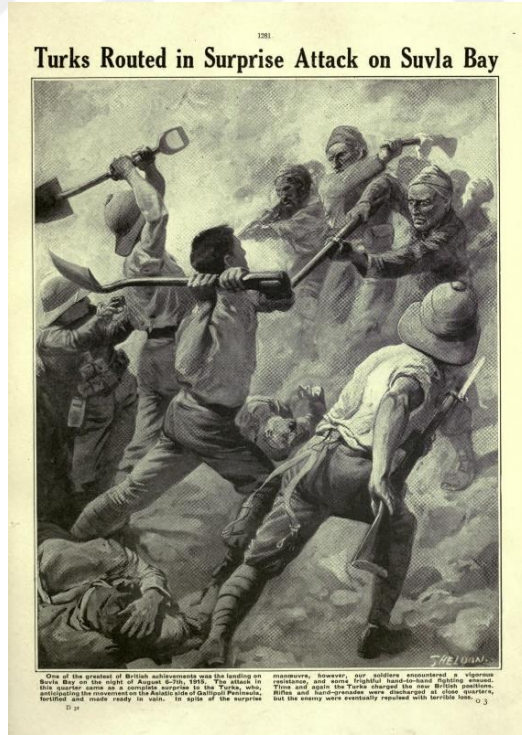
Süngülerinin uçları insana öyle bir his veriyor ki” – Bu sözleri yazan kadın gazeteci farkına varmadan dahi olsa belli ki Savaş’tan bir haz alıyormuş. Batı Cephesi’nin böyle yenilir yutulmaz saçmalıklarla reklamının yapılmasını gerekli kılan neydi diye merak ediyor insan. Neydi savaşı hiç görmemiş insanların hayalgüçlerini körükleyen basın bu kamuflaj savaşı? Okuyucuların birçoğu muhtemelen gazetelerin, yaşanan bu büyük trajediye dair mantıklı ve gerçekçi bir anlatım sunduğunu düşünüyordu. “Doğal olarak,” diyeceklerdi, “ön cephelerdeki çocuklar olaya daha karamsar bakıyorlar; o kadar şey yaşadktan sonra onlardan da bu beklenir. Savaşla yaşadıkları yakın deneyim, hadisenin ruhsal boyutunu kavramalarına engel oluyor.” Sonra da sözlerine “Vatanın bekası” tarzı bir şey eklerler. Böyle insanları alıp gerçekleri burunlarına sokmak gerek, mesela bir hafta durmadan çatışmış bir tabur askerin nasıl koktuğu gerçeği gibi...⁵⁹

Estetikte uygulanan bu sıkı yönetim, dünyanın yaşadığı yeni gerçekliğin ifşa olmaması amacıyla, modern savaş deneyiminin görsel ya da yazılı hiçbir şekilde halka ulaşmasına izin vermemekteydi. Bu sebeple uygulanan sansür ve propaganda sonucunda ise iki farklı savaş deneyimi ortaya çıkmış olur. Bir tarafta modern savaş gerçeğini reddeden geleneksel ve destansı ifadelerle bezenmiş bir anlatı. Diğer taraftaysa çamur, hastalık, ölüm ve kesintisiz bir çilenin hüküm sürdüğü gerçekler yaşanmaktaydı. Toplumun gaspedilen iletişim kanalları, modern savaş deneyiminin ifadesini sağlayacak görsel ya da edebi ortak bir dilin ortaya çıkmasına engel olmuştu. Yerine kullanılan geleneksel dil ise gerçeğe tekabül edemiyordu. Bu durumun savaş sırasında ve sonrasında ortaya çıkması, bu görsel dilin ve bütün klasit estetiğin gerçeklikle olan ilişkisini yok edecektir.

⁵⁹ Sassoon, s. 196.



Resim 14: “İngiliz subaylar Alman ateşinin en ağır hissedildiği Ypres Burnunda odalarında çay içiyorlar” adlı cephe hayatını gerçekdışı bir konforla yansıtan bir görsel. **War Illustrated Album de Luxe, Volume III, The Spring Campaign-1915** içinde, John A. Hammerton (Dü.), Londra: The Amalgamated Press, Limited, 1915, s.776.



Resim 15: “Türkler Anafartalar’da sürpriz bir taarruzla püskürtüldü” başlıklı cephe mücadelesini romantikleştirerek yansıtan bir görsel. **War Illustrated Album de Luxe, Volume IV, The Summer Campaign-1915** içinde, John A. Hammerton (Dü.), Londra: The Amalgamated Press, Limited, 1916, s. 1281.

D. İRONİ: DİL VE DENEYİMİN ÇATIŞMASI

Fussell'e göre, resmî söylemin yaşanan modern savaş deneyimiyle çatışması, savaşlarda ironi algısını yaratır. Fussell'in Sassoon'un günlükleri üzerinde yaptığı araştırmadan yola çıkarak tarif ettiği bu ironi, ifade edilemeyen bir deneyimin çatıştığı karşıt değer üzerinden tanımlanmasıdır. Buradaki karşıtlık, beklenti ile gerçek arasındadır.⁶⁰ Modern savaş karşısında yaşanan korkunun, şahit olunan vahşetin, mahkûm olunan hayatın veya hissedilen çaresizliğin tarifi ve ifadesi zıt referansları olmadan imkânsızdı. Modern deneyim ancak ironik bir tamlama olarak ilişkilendirildiğinde algılanabilir ve dolayısıyla aktarılabilir hale geliyordu.

Savaşlar için bütün savaşın ürettiği modern endüstriyel dünya bu gibi zıtlıklarla doluydu. Ordu mensuplarının şerefli addedilen sefaleti, şehitlikle taçlandırılan kıyımları ve kahramanlıkla tanımlanan kölelikleri, bu çatışmalara en basit örneklerdir. Gündelik gerçekliğin yanında savaş, toplumsal inançları ve gelecek beklentilerini de tersine çevirmiştir. Kendini var etmek amacıyla burjuva dünyasından ve endüstriyel hayattan kaçan savaşlar, modern savaşta kendilerini daha vahşi bir endüstriyel düzende bulurlar. Bu yeni dünyanın işçisi, gücü ve etkisi katlanarak artan savaş makinelerinin hükmettiği, kayıtsız ve ulaşılmaz komutanların idare ettiği bir sisteme hapsedilmişlerdi. Modern savaş deneyiminin temelinde bu çatışma yatar ve ironi, bu çatışmalarla oluşan anlamsızlıkları tanımlamaya yarayan bir baş etme düzeneğidir.

Modern savaş deneyiminin ironikleşmesi, kendi dilinden mahsur kalması ve nihayetinde ona atfedilen geleneksel dili çökertmesi, evrensel ifadeye ve deneyime son verir. Deneyim, onu toplumsallaştıran ortak referanslarını kaybetmiştir. Bu ortaklığın meşrulaştırdığı vatan, görev, şehit, ölüm, taarruz, zafer ve kutsal gibi savaşa gerekçe ve teşvik olarak sunulan değerler de böylece çökerler. Eylemlerini ve kimliğini tanımlayan ulusal dili kaybeden dünya, meşru sebeplerini, yüce hedeflerini ve ideallerini yitirmiş bireyler doğuracaktır.

Simgelerini kaybetmiş ifade alanı artık böylece, cephedeki bombardımana benzer bir kakofoni haline gelir. Onları savunacak bir dil ve bütünleştirici semboller

⁶⁰ Fussell, s. 104-105.

olmadan hükümsüzleşen kadim, geleneksel, toplumsal ve ortak bütün değerler alaya, yoruma, incelemeye ve en nihayetinde yok edilmeye açıktır. Bu dönüşümün etkisi, Eksteins'e göre, doruğunu "fonetik ve onomatopetik 'saçmalık' üreten Dada'da bulur."⁶¹ Dada, müşterek değerler ve anlatım sisteminin çökmesinden faydalanarak, anlamsızlığı ve anlaşılmağı bir ifade şekli olarak sahiplenecek ve bununla şahit olduğı toplumsal çöküntünün kaydını tutacaktır.

II. TOPYEKÛN YIKIM: GERÇEK ÇİRKİNDİR

Kant için doğanın ihtişamı estetik değerlendirmeye imkân verecek bir mesafeden deneyimlendiğinde yüce (*sublime*) hissini uyandırır. Bu yücelik hissi ise ancak kişinin doğanın dışında, tehlikesinden uzakta konumlandığı bir bakışla mümkündür. Yücelik insanın, doğanın üstün kudretine ve yansıttığı tehdide rağmen onu değerlendirebilme gücüne ve böylece ona kıyasla konumunun yüceliğinden doğar.⁶² Doğa ve manzara temsili, belki de bu nedenle sanat alanında baskın bir konu olmuştur. Manzaraya ve gökyüzüne olan hayranlık İngiltere'de Ruskin'in *Modern Painters* (Modern Ressamlar) adlı eserinin popülerleşmesiyle başlar. Doğayı bütün ihtişamıyla betimleyen romantik sanatçıların eserleriyle toplumda manzara bir ilham kaynağı ve ulusal kimliğin önemli bir parçası haline gelmiştir.⁶³

Fransa'da ise Bergson'un *L'Evolution Creatrice* (Yaratıcı Evrim) adlı eseriyle ortaya attığı doğanın yaşam gücü ve kendini yenilemesi olgusu, sanatın doğal hayata ve manzaraya olan bağlılığını güçlendirir. Cottington'a göre Bergson'un sunduğı bütün canlıları bütünleştirici tavır ve hayatın doğayla ahengi, gelenekselliğı ve bununla ilişkilendirilen ulusal kimlik söylemini pekiştiriyordu.⁶⁴ Doğa ile böylece bütünleşen insan, ulusunun toprağıyla sadece nesnel değil, tinsel de bir ilişki kuruyordu.

Resimdeki eğilimlerin yanında, Alman İmparatorluğu'nda kapanan çağın son çeyreğinde, hızla yaşanan şehirleşme ve endüstriyellemeye tepki olarak doğan gençlik

⁶¹ Eksteins, s. 218.

⁶² Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*. New York: Prometheus, 2000, s. 129.

⁶³ Fussell, s. 52-53.

⁶⁴ Cottington, s. 94-95.

hareketlerinde de doğaya dönüş özlemi görülür. 1871 yılındaki kuruluşundan bu yana ulusal kimliğini oluşturma aşamasında ülke, barındırdığı toplumu bağlayıcı bir unsur olarak doğayı kucaklamıştır. Üretmeye çalıştığı geçmişi ve sıkıştığı “modern endüstriyel hayattan kaçışı, çevresindeki doğada ve onun köklü tarihinde aramaktadır.”⁶⁵

Manzara resmi Fransa’da, 1750 yılında Jean-Jacques Rousseau’nun insanın doğal iyiliğine ve bunun üzerinden doğaya övgüsü üzerinden öncü olduğu etik ve estetik değişimlerle, figürden ve konudan bağımsız olarak resmedilmeye başlanmıştır.⁶⁶ Renk kullanımının, ışığın yansımalarının ve gündeğümü ve batımı gibi dramatik anların betimlendiği manzara resmi, teknik icraatın ve estetik yorumların yanında doğaya ve gündelik hayata da bir öykünme barındırıyordu. Constable’dan bu yana manzaraya eşlik eden köylüler, Turner’ın kabaran sularında hayat mücadelesi veriyor, Monet’nin eserlerindeki pazar gezmesindeki kadınlara dönüşüyor ve Marc gibi dışavurumcularda doğa canlılarına yuva oluyordu.

Barbizon Okulu ile başlayan bu dönemin manzara resmi, öncelikle Theodore Rousseau ve sonrasında Courbet’nin tuvallerinde şehirleşmenin ve makineleşmenin pençesinde arkaplana itilen manzarayı, bu modern saldırının Barbizon’un doğal sürecine terk edilmiş ormanları ve onlarla ahenk içinde yaşayan insan figürleriyle doğa, turistlere, piknikçilere ve fabrika bacalarına mesken olan bir sahneye dönüşür (bkz Resim 16-17).

Her türlü tasviriyle manzarada ifade edilen, ülke toprağı ile onu sahiplenmiş olan milletin beraberliğidir. Milliyetçi düşüncelerin hâkim olduğu zihinlerde bu, vatan kavramına içkin özel bir aidiyeti körükler: toprak, milli kimliğin temeli ve o kimliği tanımlayan en belirgin fiziki unsurlardan birini ifade eder. Manzaranın yansıttığı toplum ve doğanın bu birlikteliğı, özellikle çağdaş eylemleri konu alan resimler üzerinden modern hayatla ve gelenekselci milliyetçiliğın uyumlu bir sentezini tanımlar.⁶⁷ Bu anlatıda hala doğa yüceliğini korumakta ve böylece modern insana, doğasına ait bir masumiyeti simgelemektedir. Manzara resmi bu anlamda, Avrupa’ya hâkim olan

⁶⁵ Mosse, **Fallen Soldiers**, s. 58.

⁶⁶ Francis Claudon, **Romantizm** (çev. İlhan Usmanbaş ve Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 35.

⁶⁷ Greg M. Thomas, "From ecological vision to environmental immersion: Théodore Rousseau to Claude Monet", **From Corot to Monet: The ecology of impressionism** içinde, Stephen F. Eisenman, Milan: Skira Editore, 2010. ss. 47-57.

endüstriyel devrim ile geleneksel muhafazakârlığın çatışmasının bir çözümüdür: modern hayatın, geçmişle barışçıl ve ortak bir geleceğe gebe bir dünya yaratabileceği ümidini taşır. Böyle bir manzara kişiye hem milli kimliğine dair ortak bir simge sağlamakta, hem de doğanın yüceliğini hâkim olduğu, geçmişinin çocuksu masumiyetlerine geri dönebileceği bir yer vaat etmektedir.



Resim 16: Gustave Courbet, *La Mer (Deniz)*, 1865, tuval üzeri yağlı boya, 50.8 x 61 cm. MetMuseum. <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/436021/796199/main-image>



Resim 17: Claude Monet. *Déjeuner sur l'herbe (Çimlerde Öğle Yemeği)*, 1866, tuval üzeri yağlı boya, 248 x 217 cm, Orsay Müzesi. https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_fa47a27f7cf0e7a9e534c2b74fdf5536.gif

A. GELENEKSEL MANZARANIN YIKIMI

İlk gönüllüler ve askerler ülkelerinden cepheye doğru yola çıktıklarında, düşlerinde ülkelerinin manzaralarını taşıyorlardı. Birinci Dünya Savaşı sırasında modern savaşın şiddeti de, en büyük etkisini manzara üzerinde gösterecekti. Verdun Muharebesi sırasında bombardımana tutulan Haumont ormanında, sadece beş yüz metreye bin metre kadar bir alana 80.000 ağır top mermisinin düştüğü kaydedilmiştir. Orman, “bir balyozla her santimetresi binlerce kez dövülmüşçesine” yok olmuştur.⁶⁸ Bugün Birinci Dünya Savaşı muharebe alanları, hâlâ yaşadığı yıkımın izlerini taşımaktadır (bkz. Resim 18).



Resim 18: Verdun Savaşı sonrasında muharebe alanını gösteren bir fotoğraf (Verdun, Fransa), 1917, Birinci Dünya Savaşı. <https://static.standard.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2018/11/08/12/OneHundredPhotos-70.jpg>

Manzaranın uğradığı yıkıma şahit olmuş askerlerden İrlandalı Britanya piyadesi J. F. Lucy'nin ülkesine izin için geri döndüğünde ilk durağı, çocukluğunda kuşları izlediği çayırlar olur. Doğa ona, modern savaşta kaybettiği bir çağın masumiyetine geri dönüş vadetmektedir. Fakat Savaş, bir asır önce ölümsüzlüğü ve yüceliği tartışılmaz olan

⁶⁸ Horne, s. 87.

doğanın dokunulmazlığını yerle bir etmiştir. Lucy, günlüğünde hissettiklerini şöyle aktarır:

Her kalp atışımla damarlarım Francis Thompson'n mısralarıyla doluyordu. Kipling'den eskiydi, ama o an, Blarney civarı bu çayırlarda Papatya'nın hüznü ve sıcak mısraları, sonsuza dek sürececek güzelliğe atfıyla beni eline geçirmişti. Kipling romantizmi ve büyük görkemiyle silinip gitmişti, çünkü savaşın bunlarla hiçbir alakası yoktu. Aklımda o an söylemek istemediğim, tek bir mısrası kalmıştı; "Toplardan kaçış yoktur". O topların amansız hücumunu unutmak imkânsızdı; ölüm saçan çığlıkları susana dek asla huzuru tadamayacağım.⁶⁹

Thompson'ın Papatya şiiri: "Ne başlar ne de biter, ıstırapla ödenmemiş hiçbir şey, / Çünkü başkasının acısıyla doğarız biz, ve kendi acımızda yiteriz" dizeleriyle biter. Şiirin özündeki hüznü ve hayatın ıstırapla olan kaçınılmaz birlikteliğine yapılan vurgu, Birinci Dünya Savaşı askerlerinin hiç yabancı olmadığı bir gerçeği ifade etmektedir. Lucy'nin, Rudyard Kipling gibi resmî dil ve söylemi kullanan anlatımı yerine, Thompson'ın hüznü duygusallığını tercih etmesi buna dayanır.

Savaş sonucunda tıpkı içi boşaltılan yüce söylemler ve kavramlar gibi, ihtişamlı ve yüce manzara da acı, ölüm ve topyekûn yıkımla paramparça edilmiştir. Yirminci yüzyılın manzarası acıyla doğmaktadır. Milyonlarca havan topunun 3 yıl boyunca dövdüğü modern savaşın manzarasında, renk çamura yenik düşmüş, sükûnet yerini ölüme bırakmıştır. Yeryüzü harap olmuş, tamamen yok edilmiştir. Alman Subayı Rudolf Binding, Ancre Savaşı'na sahne olan Beaucourt'u şöyle anlatıyor:

Bu çorak toprakların sefaletini tarif edebilecek ne bir kelime ne de betimleyebilecek bir resim var. Dünyada da bir benzeri olduğu, ya da olabileceğini zannetmiyorum. Çöl, her zaman bir çöldür; ama her zaman çöl olmadığını belli olan bir çöl, insanı ürkütüyor. Buralarda bir zamanlar bir kasaba varmış: ıslak ve parçalanmış ağaçların toprağa çakılı çıplak gövdeleri bunu söylüyor. Patlayan top mermilerinin lime lime ettiği, dikine

⁶⁹ John F. Lucy, **There's a Devil in The Drum**, Lexington: Naval and Military Press, 2015, s. 319.

gömülmüş cesetler gibi toprağa saplı duruyorlar. Görünürde tek bir yeşillik yok. Bir zamanlar bu kireç yüzeyi kaplayan toprak, şimdi taşın altına gömülmüş durumda. Binlerce top mermisi toprağın altına üstüne getirmiş, onu kendi bağırsaklarında boğmuş. Kilometrelerce uzanan düz, boş, paramparça taşlık bir arazi bu; tamamen işlevsiz ve amaçsız, ortasında kararmış ölü ağaçlarla kaplı, sonsuza dek ölü kalacak zehirli bir vaha. Burası şu anki haliyle saklanmalı. Hiçbir yol, hiçbir kuyu, hiçbir kulübe yapılmamalı. Ve bundan böyle her hükümdar, öncü devlet adamı, ya da başbakan, anayasaya yemin ettirmek yerine buraya getirilmeli ve bu manzara ona gösterilmeli. İşte o zaman bir daha bu dünyada savaş olmaz.⁷⁰

Savaşın doğaya uyguladığı yıkımın etkisini pekiştiren en önemli unsur, geleneksel tasviriyle olan zıtlığıydı: Manzaranın çarpıcı dönüşümünü gözler önüne seriyordu. Çoğunlukla düşman ateşinden siperlerin derinlerinde saklanmak zorunda kalan askerler yine de bu görüntüye sıklıkla maruz kalmaktaydılar. Ön siperlerde yer alan askerlerin her gün güneş doğarken ve batmadan önce savunma pozisyonunda siperlere yatmaları gerekiyordu. Taarruz saatlerinin, genellikle güneşin batış ve doğuş saatlerine denk gelmesi nedeniyle uygulanan bu tedbir, askerlere geleneksel manzara ile modern savaş alanını mukayese etme fırsatı sağlıyordu. Bunun en önemli sebebi güneşin doğarken ve batarken sağladığı ışığın, savaş öncesi manzara estetiğinin vazgeçilmez bir parçası olmasıydı. Modern savaşın manzarası, savaş deneyimindeki ironinin görsel karşılığıydı.

Klasik manzara resminin, izlenimciliğin ve dışavurumculuğun renkli estetiğinin bu mahvolmuş ve bütün canlılığını yitirmiş manzarayla karşılaşması, savaşın şiddetinin ve getirdiği yıkımın algılanmasında ciddi bir adımdır. İngiliz Savaş Bakanlığı tarafından resmî savaş ressamı olarak cepheye gönderilen Paul Nash ve John Singer Sargent'ın eserlerinde görülebileceği gibi, savaş manzarasının bu estetiğe sığdırılma çabası ve nihayetinde bu kalıplara sığmayarak kendi gerçekliğiyle ortaya çıkması bu resimler vasıtasıyla gerçekleşir.

⁷⁰ Rudolf Binding, **A Fatalist at War**, Woking: Unwin Brothers, 1929, s. 216.

Savaşın gerçekliğine dair estetik bildirinin ve sansürün kırılmasının manzara üzerinden olması bir tesadüf değildir. Bireylerin makineleştirildiği, sivilliğinin ve iradesinin askerî düzen içinde asimile edildiği ve askerî deneyimlerinin propaganda yöntemleri neticesinde idealleştirildiği savaşanları kullanamayan savaş ressamı, kimlik olarak uluslarla eşleşen manzarayı ele alarak üzerlerindeki baskıyı bertaraf ediyorlardı. Üslupları klasikten dışavurumculuğa değişen birçok resimde ve illüstrasyonda, askerler ve faaliyetler romantikleştirilmiş olsa da, bunlara sahne olan harap edilmiş manzara savaşın gerçekliği aktarmak zorunda kalır. Bu manzarada güneşin veya fişeklerin aydınlattığı yeryüzü, şehir galerilerindeki dingin ve görkemli panoramaların tersine, endüstriyel şiddetin ürettiği yıkımı gözler önüne sermektedir (bkz. Resim 19). Barajları ve bentleri yıkılarak sele bırakılan Belçika'nın Passchendale yöresinde sipere kalkan Burrage, benzeri bir gündeğümünü şöyle tarif ediyor:



Resim 19: Paul Nash, *We Are Making a New World (Yeni bir dünya yaratıyoruz)*, 1918, tuval üzeri yağlı boya, 91.4 x 71.1 cm, Imperial War Museum. <https://armingallsides.org.uk/wp-content/uploads/2014/06/We-are-making-a-New-World-500x324.jpg>

Gündeğümü, hiçbirimizin gözlerimizle görmesek hayal edemeyeceğimiz bir görüntüyü açığa çıkarmıştı. Ayağa kalktığımızda ufka kadar her şeyi görebiliyorduk. Adeta bir denizin ortasında gibiydik, ama bizim denizimiz su yerine bir çamur deniziydi. Görünürde ne bir dal yeşillik ne de gri

dışında bir ton vardı. [...] çamur, içleri suyla dolu, dip dibe, farklı boyda ve derinliklerde bir sürü delikle kaplanmıştı. Bir top mermisinin aynı yere iki kere düşmeyeceğini söylerler, bu genellikle de doğrudur. Ama Somme ve Passchendaele buna istisnâdılar. Hayli rağbet gören bu iki savaş alanında da çukurlar içinde çukurlar bulunmaktaydı.⁷¹

B. SİPERLER VE VAHŞETİN OLAĞANLAŞMASI

Birinci Dünya Savaşı 1917’de tamamen siper mücadelelerine evrildiğinde, artık savaşanlar için mücadele belirli alanlara kısıtlanmıştı. Nadiren gerçekleştirilen taarruzlar dışında askerler için siperde hayat, düşmanın kendisinden ziyade toplarıyla bu siperlere uyguladığı zarara, doğaya ve elementlere karşı bir mücadeleye dönüşmüştü. Savaşanlar bu yeni meskenlerinde zehirli gazlar, insani ve askerî atıklar, ağaçlardan ve bitkisel örtüden arındırılmış arazinin getirdiği taşkınlar ve sellerle devamlı tehdit altındaydılar. Bunun yanında cephenin çevresi mayınlar, top mermileri, dikenli teller ve askerî teçhizatla kaplı bir harabe halindedir. Bütün bunlara ek olarak siper ölen ve ölmüş askerlerle çevrelenmiş ve hattâ bunlar üzerine kurulmuştur (bkz. Resim 20).



Resim 20: Verdun siperleri ön menzil (Meuse, Fransa), 1916, fotoğraf, Harlingue.
<http://www.lesfrancaisaverdun-1916.fr/photos/p324.jpg>

⁷¹ A. M. Berridge, **War is War**, Barnsley: Pen & Sword Books, 2010, s. 121.

İki düşman siperi arasında ise daimi tüfek ateşi ve bombardıman tehdidi altında olan ve barınması imkânsız hale gelmiş bir alan bulunur. *No-man's-land* (kimsesiz alan) adı verilen bu topraklar, modern savaşın şiddetinin en ağır yaşandığı yerdir. Savaşın hükmüne terk edilmiş bu coğrafyanın yegâne sakini ölümdür. Bütün saha toprağa terk edilmiş cesetlerle doludur. Ulaşılamayan asker naaşları, düşen top mermilerinin etkisiyle tekrar tekrar parçalanmakta, bir gömülüp bir savrulurak bütün manzaraya yayılmaktadır. *No-man's-land* barındırdığı cesetlerin ötesinde, kıyamet ânına benzer biçimiyle başlı başına geleneksel manzaranın naaşı haline gelmiştir. Bu manzarayı Barthas şöyle tasvir ediyor:

[Alanda] insan eti kıyılmış, paramparça olmuştu. Toprak bazı yerlerde tamamen kana bulanmıştı; birikintilerin üzerinde sinek sürüleri doluyor ve besleniyordu. Cesetleri tam olarak göremiyordu insan, ama topraktan süzülen çürük et kokusundan nerede olduklarını anlayabiliyordunuz; top mermilerinin açtığı kraterlerin içinde, üzerlerine düşen ince toprağın altında gizlenmiş bekliyorlardı. Kırık tüfekler; parçalanmış sırt çantaları ve bunlardan düşen rüzgârın savurduğu içtenlikle dolu mektuplar ve özenle saklanan hatıralar: Toprak böyle sayısız atıkla kaplanmıştı.⁷²

Askerlerin hayatının büyük kısmını geçirdiği siperlerin durumu ise çevrelerindeki manzaradan farklı değildi. Sıradan bir siper toprağa veya kireç taşına kazılarak yapılmış, zikzaklar oluşturarak ilerleyen dik ve dar bir kanaldan ibaretti. Siper kazılabilecek imkânların olmadığı cephelerde ise askerler top mermilerinin oluşturduğu çukurları, aralarını kazarak birleştirip geçici siperler açmak zorunda kalıyorlardı. En iyi barınma koşullarını sağlayan siperler, kenar duvarlarında sığınakları bulunan, tabanı ve duvarları tahta molozlarla desteklenmiş olanlardı. Hindenburg Hattı gibi geç dönem Alman siperleriye karmaşık mimarisi ve beton iskeletiyle siper teknolojisinin doruğunu oluşturuyordu. Ne derece başarılı inşa edilmiş olursa olsunlar, bütün siperler modern savaşın şiddetinden nasibini almışlardı. Hiçbiri ölüm, hastalık ve pislikten yoksun değildi.

⁷² Barthas, s. 192.

Askerleri silah endüstrisinin teknolojik kıyımdan koruyan bu kovuklar, çatışmanın yüksek olduğu yerlerde açık mezarlara dönüşüyorlardı.

Modern savaşın ürettiği bu siperler, savaş deneyiminin merkezini oluşturuyordu. Savaşanlar ise hayatta kalmak için siperin sunduğu dehşete uyum sağlamak zorundaydılar. Modern savaşın şartları, medeniyetin görünmez kıldığı ölümü bir yaşam gerçeği haline getirmişti. Askerler ateş altındayken “vurulanları hemen kenara atıp üzerlerine toprak atarak” ölen silah arkadaşlarının cesetlerinden siperler yaratıyorlardı.⁷³ Savaşın uslanmaz şiddeti, toprağa saklanmaya çalışılan cesetleri tekrar tekrar ortaya çıkıyordu. Ölüm, bütün çabalara rağmen sahneyi terk etmeyi reddediyordu.

Burada her ânını ölümlle beraber yaşamak zorunda olan kişi için ölümün yarattığı vahşet doğal bir hadise haline gelmişti. Vahşetin ardından kalan “kırmızı birikintinin üzerine, birisi birkaç kürek toprak attıktan sonra yaşam olduğu gibi devam ediyordu.”⁷⁴ Ölümün siperlerden uzanan iskeletleşmiş elleri ve topraktan uzanan bacakları, askerleri “yolda ayağımıza takılan bir kök” kadar bile rahatsız etmiyordu.⁷⁵ Ölüm, modern deneyimin bir parçası olmuştu.

Siperlerin barındırdığı cesetler, çamur ve pislik, beraberinde böcekleri, fareleri ve hastalığı getiriyordu. Savaşın endüstriyel kıyım makinelerinin yanında askerlerin en büyük düşmanı bunlardı. Birçok günlükte özellikle bitin, asker için en büyük ıstıraplardan biri olduğu dile getirilmektedir: bitlenme, sebep olduğu kaşıntı ve tiksintiyle askerlerin en değerli anlarını, dinlenmelerini engelliyordu. Kıyafetlerine yerleşerek savaş boyunca asla kurtulamadıkları bir eziyet haline geliyordu. Bit öyle amansız bir rahatsızlıktı ki, Kanada piyade birliğinde görev yapan Charles Yale Harrison günlüğünde ondan “asıl düşmanlarımızın kimler olduğunu öğrendik – bit, bazı subaylar ve Ölüm” şeklinde bahseder.⁷⁶

Bitlenme, tıbbi sonuçları dışında, modern asker için sembolik de bir anlam taşıyordu. Sadece birkaç sene önce büyük idealler ve destansı vaatlerle kandırılan ve

⁷³ Richards, s. 199.

⁷⁴ Ernst Junger, **Storm of Steel**, Londra: Penguin, 2004, s. 47.

⁷⁵ Barthes, s. 134.

⁷⁶ Charles Yale Harrison, **Generals Die in Bed**, New York: Annick Press, 2014, s. 23.

özünde kahramanlığını ve özgürlüğünü kanıtlamak uğruna büyük mücadeleye katılan cephe askeri için bit, yaşadığı büyük hayalkırıklığının birincil göstergesiydi. Medeniyetin sefaletin bir sembolü olarak nitelendirdiği bit, askere yaşamakta olduğu hayatın şartlarını ve yitirdiği haysiyetini hatırlatıyordu. İroni apaçık ortaydı; kahramanların kanı siperlerde bitleri besliyordu (bkz. Resim 21).



Resim 21: Fransız askerleri siperde bit ayıklarken (Champagne, Fransa), Létang, Maurice, 1915, fotoğraf, Birinci Dünya Savaşı. https://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02926/Louse-Hunting_2926749b.jpg

Bitlenme, ölüm ve acı gibi modern savaş manzarasının vazgeçilmez bir parçasıydı. Burrage bunu fark eden askerlerden biriydi:

İnsanın yakasının altında bir şeyin yürüdüğünü hissetmesi ve elini attığında bu acayip böceği bulması unutulmaz bir duyguydu. İlk elime geçeni köz gibi bir anda yere fırlatmış ve mide bulantısıyla sarsılmıştım. Fazla uzun süre geçmeden hepimizin üzerlerine yerleşmişlerdi. Mahkûm edildiğimiz bu ahır hayatının her küçük ayrıntısı gibi, buna da alıştık.⁷⁷

Uyum sağlamak askerlerin hayatta kalma şekliydi. Fakat savaşın dayattığı bu yeni düzen ve savaş dünyası, *Ateş Altında*'nın yazarı Henri Barbusse'un ifadesiyle "troglodyte" (mağara adamı) hayatı, alışmaktan ötesini, kabullenmeyi ve sahiplenmeyi

⁷⁷ Burrage, s. 52.

de getiriyordu.⁷⁸ İlk önce tiksinti ve korkuyla karşılanan bit bile, İngiliz piyadesi Lucy'nin şahitliğinde başka bir asker için evcil bir hayvana dönüşüyordu. Gömleği, konakladığı evin sahibi tarafından el konulan bu asker "Lizzie'yi, evcil hayvan olarak beslediği bitini bulamadığı için hıçkırığa hıçkırığa ağlıyordu."⁷⁹

Sansür ve propaganda tarafından destanların ardına saklanan savaş deneyimi gibi, savaş alanı da modern öncesi algının görmezden geldiği ve sakladığı bir gerçektir. Şanlı bir mücadele söylemine yakıştırılmayarak yalanlar ardına gizlenen ölümün, parçalanmış cesetlerin, hastalık ve pisliğin bu tiksindirici dünyası modern endüstriyel coğrafyanın ilk örneği ve prototipidir. Bu toprakların ilk kâşifleri ve sakinleri olan askerler, medeniyetin reddettiği çirkinliği ve dehşeti önce çekmek, ardından kabul etmek zorundaydılar. Modern savaşın yarattığı bu dünya düşmanın ta kendisi; aynı zamanda bir neslin yeni moderniteye doğduğu ve onunla tanıştıkları yerdi.

Fussell'e göre, savaşın sağladığı yıkımının algılanmasını kolaylaştırmak amacıyla, ona şahit olanlar gerçekliğe teatral bir açıdan bakmayı tercih ettiler. Böylece, tıpkı bir tiyatro oyununda olduğu gibi savaş da başı sonu olan, karakterlerin sadece rol icabı acı çektiği ve yaşananların aslında bir hikâye olduğu bir ilüzyon yaratılıyordu. Durum böyleyse eğer, bu tiyatronun sahnesi –yani savaşın getirdiği yeni modernitenin sahnesi– işte bu yıkım manzarasıdır. Ölümü ve dehşeti, parçalanamaz zannedilen bedenlerin ıstırabını ve deformasyonunu, destansı söylemlerin görmezden geldiği çirkinliği, kısacası, modern gerçekliği barındırır.

Bu yeni manzaranın görsel alana kabulü, bütün yabancılıkları; vahşeti, dehşeti ve yıkımı sanata sokacaktır. Yeni manzara sakatların, parçalanmış varlıkların, canavarların ve tehdidin alanıdır; bir kâbus düzlemidir – ve gerçektir. Savaşın doğurduğu sanatçıların eserleriyle toplum, gözünü kaçırdığı gerçeklerle tanışmak zorunda kalacaktır. Çünkü artık modern gerçeklik, sebep olduğu yıkım olamadan ifade edilemeyecektir (bkz. Resim 22).

⁷⁸ Barbusse, Henri. **Under Fire**. W. Fitzwater Wray (çev.). Green World Classics, 2017.

⁷⁹ Lucy, s. 266.



Resim 22: Fort Vaux'da Fransız piyadeleri silme top atışına karşı (Verdun, Fransa), Haziran 1916, Fotoğraf, Underwood Archives. <http://thejuicyreport.com/wp-content/uploads/2019/05/48-bloody-photos-from-the-trenches-of-verdun-modern-historys-longest-battle.jpg>

III. ÖLÜM: MAKİNELEŞMİŞ ALANDA İKTİDARSIZLIK

Birinci Dünya Savaşı'nda Batı Cephesi, yaşadığı yüzlerce taarruza rağmen tek bir kelimeyle anlatılmaya çalışılacak olsa, bu *savunma* olurdu. Ağır toplardan gaz mermilerine, makineli tüfeklerden kilometrelerce siperde savaşı, Avrupa'da bir hareketsizlik mücadelesiydi. Buna endüstriyel dünyanın ürettiği savaş makinelerinin insan bedeni üzerindeki zaferi sebep olmuştu. Savaş şartlarının bu dönüşümünün en göz alıcı örneği, romantik savaş algısının sembolü olan şanlı süvarilerin modern şartlarda yaşadığı hezimetler ve ardından atlarından indirilerek piyade bölükleri haline getirilmeleridir (bkz. Resim 23).

Askerî öğretinin özellikle Fransa'da temelini oluşturan kazanma iradesi (*élan*) ve cesaret gibi değerler, bu hareketsiz mücadelede yerini hayatta kalma içgüdüsüne bırakmıştır. Fakat bu durağan ayakta kalma mücadelesinin devreye soktuğu eylemsizlik ve makineleşmiş savaşın askeri getirdiği savunmasız hal, açık alanda özgürce mücadele eden geleneksel asker tasviriyle taban tabana zıttır. Leed'e göre bu "saldırgan asker temsili"nden uzaklaşma durumu, askerlerin geleneksel dildeki referanslarını ve

dolayısıyla savaştan önce sahip oldukları kimliklerini kaybetmelerinde en önemli etkidir. Çünkü böylelikle asker “eylemlerini ve ölümünü meşrulaştıran kaynaklardan koparılmıştır.”⁸⁰



Resim 23: Hareketi ve askerî erki ifade eden temsileyette bir süvari resmi barındıran İngiliz propaganda poster; *Forward! Forward to Victory. Enlist Now (İleri! Zafere İlerleyin. Şimdi Yazılın)*, 1915, litografi, 76 x 49 cm, David Allen & Sons, Ltd.

<https://ww1poole.files.wordpress.com/2017/03/forward1915.jpg?w=676>

A. GÖRÜNMEZ TEHDİT VE ÖĞRENİLMİŞ ÇARESİZLİK

Siperlere kısılmış olan savaşanların tedirginliğini tetikleyen tek unsur hareketsizlik değildi. Bu tedirginliğin en mühim parçası, modern savaşın manzarasının son parçası ve manzaranın varoluşunun yegâne sebebi olan, fakat asla görünmeyen düşmandı. Düşman, harap olmuş gri ufkun derinliklerinde saklanan ölümcül bir hayaldi; görünmezliği ona gerçeküstü bir gizem ve sonsuz bir tehdit unsuru kazandırıyor. Bu gözle görünemeyen ölümcül varlık, modern savaş manzarasıyla bütünleşiyor ve onu tehditkâr bir coğrafyaya dönüştürüyordu.

⁸⁰ Leed, s. 111.

Durağan ve tamamen savunma üzerine kurulmuş, görünür olmanın ölümcül olduğu bu panoramada görünmezlik bir varoluş yöntemiymişti. Cephenin hiç susmayan topları ve keskin nişancıların duraksız dikizi karşısında kendini toprağa gömmüş savaşanlar, görünmez bir düşmanla mücadele ediyorlardı. İngiliz subayı Edwin Campion Vaughan'a göre siperdeki asker için "tanımlayabileceğiniz ve görebileceğiniz insanlardan gelen silah ateşine göre, uzaklardan gelen dehşet ve ölüm çok daha ürkütücüydü."⁸¹ Savaş alanında düşmanın görünmez hale gelmesi aynı zamanda algılanabilirliğini yitirmesi demekti. Edmonds bu gerçeküstü hali şu sözlerle anlatır:

[Siperde] düşmanın mermisi ve bombası dışında hiçbir şey duyup görmeden haftalar geçirebilirdiniz. Kahvaltı vaktinde siz kömür ateşinde pastırma pişirirken siperinden yükselen mavi duman: bir fişeğin parıltısının yakaladığı uzaklardaki silüeti: bir keskin nişancının gözetleme deliğinden kestiği, siperinin bir boşluğundan hızlıca geçerken beliren omzu ve başı: gece siperlerin gerisinden duyulan vagonunun tekeri; bunlar ve hayal meyal gözükten Verey ışıkları olmasa, kimse bu siperler insanlar tarafından kullanılıyor diyemezdi.⁸²

Belirgin bir düşmanın bilinçli saldırısının aksine, siperlerde ölüm, rasgele düşen bombardıman ateşi, etrafı sinsice saran binbir tür hastalık ve görünmez namluların yağdırdığı serseri mermilerden kaynaklanmaktaydı. Hayaletimsi bir düşmanın ürettiği bu kimliksiz ve insani iradede yoksun ölüm, şanlı bir şehitliğe tekabül eden geleneksel anlamını yitirmişti; sıradan ve hiçbir amaca hizmet etmeyen bir istatistik halini almıştı. Askerleri en çok korkutan da bu eylemsizlik içinde yaşanan mânâsız ölümlerdi.

Ölümün ve düşmanın mücadele edilebilecek nesnel bir varlık olmaktan çıkmasıyla savaşın kendisi kişileştirilmiş bir varlık olarak askerlerin baş düşmanı haline geliyordu. Tamamen makineleşmiş ve insani etkenlerden arındırılmış olmasıyla savaş askerlerin etki alanından çıkarılmış ve tahmin edilebilirliği yok edilmişti. Neticesi sadece ölüm olan, insana kapalı bir sistem haline gelmişti. Leed'e göre "böylelikle askerlerin mücadele alanında çaresiz ve etkisiz kalması, kaybettikleri iradelerini başka bir varlığa

⁸¹ Edwin Campion Vaughan, **Some Desperate Glory**, New York: Touchstone, 1989, s. 199.

⁸² Charles Edmonds, **A Subaltern's War**, Suffolk: Richard Clay, 1984, s. 26.

atfetmelerine sebep olur; özerk bir katliam makinesi olarak “Savaş” karakteri böyle doğmuştur.”⁸³ Bu yaratılan yeni sistemde savaşanlar, amaçlarından ve iradelerinden yoksundur. Bir mağdura, bir antagonist haline gelen Savaş’ın tutsağına dönüşmüşlerdir. Eksteins bu makineleşmiş özerk savaşı, “savaşın askerlerin uyguladığı bir eylem olmaktan çıkıp, askerlere uygulanan bir eylem haline gelmesi” olarak tanımlar.⁸⁴

Özerk Savaş’ın idaresindeki mücadelede askerın eylemleri etkisizdir. Eylemlerinin etkisiz olmasıysa onu tam bir edilgenliğe sürükler. Böylece hayatı üzerindeki iktidarı kaybolan asker için savaş mücadelesinin yitimi, onların varoluş amacını da anlamsız kılar. Sassoon günlüğünde “asker olmanın kişinin bağımsızlığından vazgeçmesi demek olduğunu biliyorum. [...] ama bu görev, insan bir hafta sonrasını dahi gözünde canlandıramazken daha da garipleşiyor” diye yazacak ve soracaktır: “Hayatımız elimizden alınmışken aklımızı çalıştırıyor olmamızın ne faydası var?”⁸⁵

Siper mücadelesinin kendi kaderi üzerindeki iktidarı ve iradesi elinden alınan, eylem alanı yok edilen asker kaçınılmaz ve daimi bir ölüm tehdidi altındadır. Bu travmanın insan üstündeki etkisi, *öğrenilmiş çaresizlik* adında bir depresif duygu bozukluğu olarak tanımlanır. Öğrenilmiş çaresizlik, “tahmin kabul etmeyen durumlar ve yarattığı kontrol kaybı, kişiye yardımcı olacak unsurların ortadan kalkması ve hayatın gitgide daha kötüye gitmesi” neticesinde ortaya çıkan psikolojik bir rahatsızlıktır. Etkisi ise kişiye, tam bir vazgeçiş ve kabullenme durumu olarak yansır. Çektiği ıstırabın mânâsını, sebebini ve işleyişi anlayamayan birey, bu durumu engelleyecek veya yaşam şartlarını iyileştirebilecek hiçbir şey yapamayacağına ikna olmuştur. Bu da onu kaderciliğe ve ümitsizliğe sürükler.⁸⁶ Modern savaşa ve bu yolla teknolojinin ve endüstriyel devrimin yarattığı dünyaya şahit olan savaşanlar, deneyimlerinden benzer bir ders çıkarırlar. Teknolojinin ve endüstrinin hâkim olduğu bu yeni dünya karşısında birey tamamen çaresizdir.

İşte bu öğrenilmiş çaresizlik Savaş’ın ürettiği nesli, yani yeni modernitenin insanını yüce değerler atfedilen mücadelelere ve bireylerin eylemleriyle bir şeyleri

⁸³ Leed, s. 152.

⁸⁴ Eksteins, s. 184.

⁸⁵ Sassoon, s. 152.

⁸⁶ Robert Sapolsky, *Why Zebras Don't Get Ulcers*, New York: St. Martins Press, 2004, s.300-301.

değiştirebileceği fikrine karşı duyarsız kılar. Edmund Blunden cephe deneyimini şöyle aktarıyor:

[...] taarruzların mânâsızlığı, her birimizin geçen seneye nazaran geldiği acınası hal, durumumuzdan sivil nüfusun tamamen habersiz olduğuna inancımız, düşünenin imkânsızlığı, yıkıcı güçlerin artan şiddeti ve kapsamı – işte bu düşüncelerin hepsi bizi kendi canımızdan vazgeçmiş bir hale getirmişti. Galiba hepimiz, Ypres’de bir yerlerde ölmeliydik.⁸⁷

Yaşanan travma savaşanların geleceğe karşı bütün direncini kırmış, hattâ insanın becerisine ve kaderine hâkimiyetine dair ciddi bir şüphe yaratmıştır. Bu şiddeti deneyimleyenler için artık insanın içkin yüceliği, yüce şeylere muktedirliği ve doğa karşısında baskın çıkan iradesi gibi unsurlar gerçekliklerini yitirirler. Savaşın başlı başına bir düşman haline gelmesi, onu üreten akli ve iradeyi de beraberinde şüpheli ve kötü niyetli bir varlığa dönüştürür. Bu irade ise öncelikle askerî irade ve temsilcileri olan subaylar, ardından da sivil ve siyasi düzeni sürdüren bürokratlardır. Savaşanlara göre hâlâ iradenin bu endüstriyel kâbusa karşı mücadele şansı olduğu sanrısında olan bu kişiler, hem verdikleri kararlara askeri ölüme terk etmekte, hem de savaşın sürdürülmesine hizmet etmektedir. Oysaki gelinen noktada modern hayat ölümün kaçınılmaz olduğu ve iradenin kifayetsiz kaldığı düzleminde yaşanmaktadır. Gelecek, insanın kontrolünden çıkmış, yıkım endüstrisi bütün dünyayı ele geçirmiştir. Böyle bir varoluşta bireysel eylem, bilinçli hareket ve dolayısıyla hayat sadece şimdide olasıdır. Savaş deneyimiyle geçmişi böylelikle harap edilen toplumun geleceği de yok olur. Yeni modernite sadece *şimdidir*.

B. MODERN FANTAZİ: MANTIĞIN SONU

Savaşanları yüzyıllardır hüküm sürdüğü yeryüzünden kaçırarak toprağın altına hapseden modern savaşın psikolojik etkileri de benzeri bir eğilimdedir. Aklın ve iradenin

⁸⁷ Edmund Blunden, *Undertones of War*, New York: A Harvest Book, 1965, s. 181.

kifayetsiz kaldığı insanlıkdışı bir yıkıma mahsur kalan kişi, ilkel çağlara özgü bir içgüdüsellığe geri dönmek zorundadır. Ölümün rasgeleliği yaşamı bir şans unsuru haline getirmiş ve bu elle tutulamaz unsurun hayati önem arz etmesi, medeniyetin o güne dek oluşturduğu nedenselliği ve rasyonaliteyi yok etmiştir. Bu durumda savaşanlar, mekanikleşmiş şiddete karşı savunmasızlık ve eylemsizlik haliyle baş etmek için bâtil itikatlar ve ayinsel takıntılar üretir. Yaşamı ve ölümü üzerindeki kontrol mekanizmalarını kaybetmiş ve kendini savunabileceği imkânları tamamen elinden alınmış kişi için bu zihinsel gerileme kaçınılmazdır.

Bâtil itikatlara ve ayinlere sığınma, savaşın kargaşasından anlamlar çıkarmak ve bu tanımlayıp sonrasında tekrar tespit edilebilecek bireysel şablonlar yaratmak şeklinde gelişir. Örnek olarak bombardımanlar sırasında sığınaklarda ölümü bekleyen askerlerin sığındığı bu ilkel savunma yöntemleri, üretilen hayalî mekanizmalarla kişinin hayatını tekrar kontrolü altına alma çabasından doğar. İngiliz astsubayı Edmonds bombardıman sırasında yaşadıklarını şöyle kaydediyor:

İnsan top mermisinin gelişini duyduğu anda Tanrı'dan bir işaret bekliyor, ya da bir saplantıya kapılarak kendini korumaya çalışıyordu. İçinizde sizi belli bir şekilde oturmaya, belli bir nesneye dokunmaya ya da belli bir melodiyi mırıldanmaya zorlayan bir his beliriyordu. Eğer bu ayini tamamlayabilerseniz bir dahaki mermi gelene kadar güvendeydiniz. Ama bu takıntular zamanla insanı karanlık ve ezici bir kaderciliğe sürüklüyordu. Kendi uydurduğunuz ayinde bir hata yapıp yapmadığınıza takılıyor, kurtarıcınız olacak bu nazar size bir anda düşman kesiliyordu. [...] İşte böyle bütün gün, benzeri dehşetlerden kaçmak için etrafi dinleyerek, şansımızı hesaplayarak, ümitle ya da çaresizce kaderimizle kumar oynuyorduk.⁸⁸

Mantığın yerini büyüye ve hurafeye bıraktığı bu fantastik mecra, efsanelerin, büyülu tılsımların, hayalet hikâyelerinin, mucizelerin ve canavarların meskenidir. Acizliğiyle rasyonalitenin zincirinden kurtulan birey, nesnelere ve kavramlar arasında

⁸⁸ Edmonds, s. 126.

serbest ilişkiler kurmaya, yeni neden-sonuç ilişkileri üretmeye başlar. Böylece aynı deneyimi yaşayan bireyler arasında bile gerçek ayrışma gösterir. Artık nesnel gerçeklik geçerliliğini yitirmiştir.

Piyade Richards bu gerçeklik ayrışmalarını ve büyüdü dünyayı deneyimlemiş, günlüğüne not etmiştir. Mücadele sırasında silah arkadaşı Dann ile siperde siyah bir fare görürler ve Dann fareye bir şişe fırlatarak kaçırmak ister. Fare ise kılını bile kıpırdatmaz ve saldırganca dikkatle bakarak siperi terk eder. Dann korkudan bembeyaz kesilmiştir, sebebi sorulduğundaysa “bu lafımı hatırla bak, Batı’ya gittiğimde⁸⁹ o fare de yakınlar da olacak,” diye cevap verir.⁹⁰ Dann o günden sonra bir daha eskisi gibi olmaz, normal eğlenceli halini kaybetmiştir; fare onun için ölümüne dair bir işarettir. Altı ay sonra Richards başka bir siperde Dann ile ateş altında kalır;

Düşman toplarının mermileri üzerimize yağıyor ve mitralyöz ateşi başımızda vızıldıyordu. [Dann] bir köşede oturmuş elindeki “quick-firer”ları dolduruyordu, –zıp– bir anda eliyle ensesini tutarak kenara devrildi. Ardından gözlerini korkunç bir ifade bürüdü ve eliyle arkamı göstermeye başladı. Döndüm ve tam arkamda, siperin dibinde Hulloch’da gördüğüm devasa siyah fareyi gördüm. Fare doğrudan arkama, Dann’a bakıyordu. Bir anda elim ayağım kesildi. Fare bana göz ucuyla dahi bakmadan arkasını dönerek siperde kayboldu. Tekrar arkamı döndüm, ama tam o sırada siperin tepesinde patlayan bir top mermisini beni yere yaptırdı. Üzerime yağın toz toprak arasında doğruldum ve Dann’a baktım, ölmüştü. Sekerek ensesine giren kurşunun hızı, omuriliğine ulaşmaya yetmişti. Ve tam yanında, patlamanın savurduğu o dev fare, ölü halde yatıyordu.⁹¹

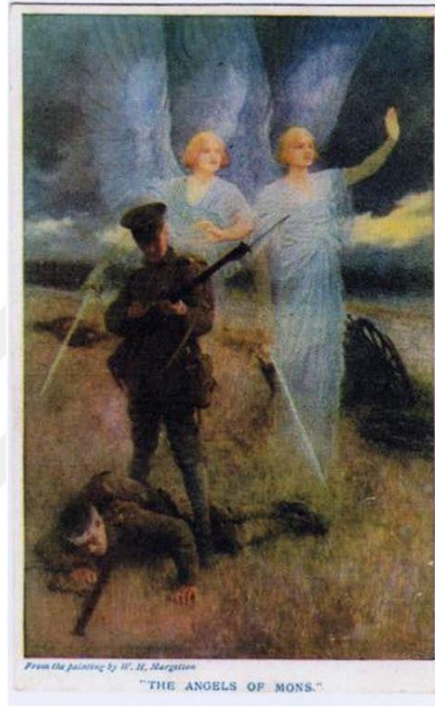
Modern savaşla toprağın derinliklerine sürüklenen insanların akılları da, zihinlerinin karanlık köşelerine sığınıyordu. Algıları kırılan ve deneyimlerinin

⁸⁹ Batıya gitmek (*gone west*) deyimini, ölmek mânâsında kullanılan en popüler deyimlerden biridir. Özellikle Savaş sırasında kullanımı ciddi şekilde artmıştır. Peter Doyle ve Julian Walker, **Trench Talk**, Gloucestershire: History Press, 2012, s. 203.

⁹⁰ Richards, s. 159.

⁹¹ Richards, s. 183.

anlamlandırılması için ihtiyaç duydukları dilden ve kavramlardan mahrum bırakılan savaşılar için gerçek, sınıflandırılmayan bir bilgi kargaşası haline gelmişti. O güne kadar gerçeği elde etmek için güvendiği duyuları tutarsızlaşmış, dolayısıyla gerçeğin sağlamasını yapacak araçları iflas etmişti. Bu süresiz panik anlarında gerçek deneyim ile sanrı arasındaki fark yok oluyordu.



Resim 24: W.H. Margetson, *Angels of Mons (Mons Melekleri)*, 1914, İngiltere
Kartpostal İllüstrasyonu, A. Vivian Mansell & Co., Fine Art Publishers,
Londra, No, 1017. <http://www.metropostcard.com/picswar-7d/ww1-d-228-mons.jpg>

Gerçeğin rasyonaliteden kopması modern masalları da tetikler. Siperler arasında mağaralarda yaşayan yamyam kabileleri, Mons Muharebesi'nde İngiliz askerleri geri çekilirken onları koruyan melekler gibi hikâyeler ortaya çıkmaya başlamıştır (bkz. Resim 24). Albert kasabasının katedralini süsleyen Meryem Ana heykeli bir top mermisiyle vurulmuş, fakat heykel devrilmesine rağmen düşmeyerek, yere paralel bir şekilde yapının tepesinde asılı kalmıştır. Heykel düşünce savaşın biteceğine dair bir efsane ürer ve gazetelere dahi taşınır. Rasyonel irdelemeden ve gerçeklikten kopan toplum için artık bu önermeler inanılmaz değildir. Aksine, efsaneler yeni modernitenin önemli bir parçası, bir uyum mekanizmasıdır. Askerler katedrale ateş ederek heykeli düşürmeye çalışırlar. Heykel ancak şehir Almanlar tarafından ele geçirilince açılan top ateşinde vurularak

düŖecek, fakat savaŖ bitmeyecektir (bkz. Resim 25). Bu ve benzeri efsaneler, ulusal dini ve destansı anlatımı desteklemek için basın tarafından kullanılan bir alete dönüŖür. Yeni modern deneyimin sanrısallaŖması böylece gerçekteŖmiŖ olur. Toplumun gerçektikten ve rasyonaliteden kopuŖunun yarattığı bu zaaf, savaŖ uğruna suiistimal edilecek ve bu altyapının üzerine üretilen ideolojik yapılar savaŖ sonrasında akılcılığın ötesinde düzenlere ve düŖüncelere vesile olacaktır.



Resim 25: Alber Katedralindeki eğilmiŖ *EğilmiŖ Bakire Meryem* heykelini gösteren bir fotoğraf (Albert, Fransa), 1916, fotoğraf. http://2.bp.blogspot.com/-m24xPS_bdPQ/UtOWthME2QI/AAAAAAAAAns/FiBB8KwDH3s/s1600/WW1-soldiers-in-Albert.jpg

İyimser bir geleceğın, özgür bir iradenin, toplum yararına çalıŖacak bir teknolojik devrimin inancıyla sipere gelen insanlar, Fütüristlerin düŖündüklerinin tersine, daha vahŖi bir endüstriyel hayatla ve acımasız bir sefaletle karŖılaŖmıŖlardır. MakineleŖmiŖ savaŖın karŖısında yenilen ve yıkılan bu idealler yerini ilkelliğe, içgüdüselliliğe, daimi bir Ŗimdiye ve bâtil itikatların hükmündeki bir dünya düzenine bırakır. Modern savaŖın araladığı pencereden geleceğe bakan savaŖan nesil, teknolojinin demir yumruğunu ve karŖısında kaldığı çaresizliği unutmayacaktır. SavaŖın tetiklediği yeni modernitenin mekanize

cehenneminde geleceği şekillendirmeye yönelik hareketlere, mantığın üstünlüğüne, insanın iradesine ve eylemlerinin gücüne dair inanca yer yoktur. Yeni düzen insanın üstünden, insana rağmen ve insana karşı işleyecektir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine hükmedecek bu karamsar bakışın ifadesi, âna ve eşzamanlı kargaşaya dayalı, insani iradeden ve akıldan arındırılmış bir kimlik ve üretimi hedefleyen, çelişkinin ve ironinin hâkim olduğu, mânâsız ve absürd bir tavırla kendini ortaya koyacaktır.



Üçüncü Bölüm

DADA’NIN SAVAŞI

I. DADA VAKASI

Dada tarihini araştırmak ve akımı tanımlamak, bir kaza mahalini incelemeye benzer; öyle ki bu amaçla yola çıkan araştırmacı, kendini çelişkili ifadeler, şaibeli kanıtlar ve dünyanın dört bir yanına yayılmış uluslararası bir komplo içinde bulur. Dada’nın isim babasından, Dada sanatsal buluşlarının mucitlerine, Dada’nın hayata ve sanata dair görüşlerine dek her şey sonsuz bir polemik ve bilinçli bir çelişki yığıdır. Dada tarihçilerinin birçoğu, bu tarihe birinci elden şahitlik etmiş kurucu Dadacılar olmalarına rağmen, akıma dair çelişkili görüşler sunmakta ve böylece Dada hâlâ kesin bir tanımla inkâr etmektedir. Bu durum, Dada’nın en temel özelliğini tasdikler: mantığın ve akılcılığın reddi. Buna rağmen Dada tarihini netleştirmek için yola çıkan Dadacı ressam ve sinemacı Hans Richter, kaleme aldığı *Dada: Art and Anti-Art* adlı kitabı için akımın 7 manifestosunu kaleme almış Tristan Tzara’yla görüştüğünde, yaşlı ama kurnazlığından hiçbir şey kaybetmemiş Tzara’dan şu cevabı alır: “Unutma, polemik her zaman Dada’nın en büyük parçası olmuştur.”⁹²

Polemik, kargaşa, çatışma, karşıtlık ve anarşi Dada için vazgeçilmez eylem alanları ve onu tanımlayan en temel unsurlardır. Bunun ötesinde, Dada için polemik ve kargaşa, akımın bir çağı kıyamete sürükleyen egemen kültür ve düşünce sistemleriyle olan mücadelesinde en büyük silahlarıdır. Bu nedenle Dada tarihçisi, havaya uçmuş bir binayı teftişe gelen bir sigorta müfettişinden farksızdır; tek yapabileceği yıkıntıyı incelemek ve fikir yürütmekten ibarettir.

⁹² Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, David Britt (çev.), 3. basım, Londra: Thames&Hudson, 2014, s.7.

A. ZÜRİH: HUGO BALL'UN BAVULU

Dada'yı anlamak için, Dada tarihine ve eylemlerine bakmak yerine, Dada'yı kuran sanatçıların hayat görüşlerine yoğunlaşmak daha verimli bir yöntem olacaktır. Çünkü Dada, kuruluş itibarıyla kolektif bir üründür. Hugo Ball ve Emmy Hennings'in kabaresinin işlevi, asıl önemini bu noktada belli eder; bu işletme, farklı görüşlerde olan, hattâ zıt hedeflere yönelen bir grup genç sanatçıyı birleştirmiş ve böylece bünyesinde, çağın genel hezeyanının, sistemsiz krizinin ve estetik çalkantısının bir sentezini üretmiştir. Bu nedenle Dada'yı anlamamanın ilk adımı, *Cabaret Voltaire*'i kuran iradeyi anlamaktan geçer, yani savaşın pençesinde kıvranan Almanya'dan sevgilisi Emmy Hennings'le kaçarak Zürih'e sığınan Hugo Ball'u (bkz. Resim 26).



Resim 26: Marcel Janco, *Portrait of Hugo Ball (Hugo Ball'un Portresi)*, 1916, *Gesammelte Gedichte*.
<https://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6a00d8341c464853ef01bb08b5c981970d-800wi>

Hugo Ball Zürih'e, Ekim 1915'de, 29 yaşında, parasız ve tek ümidi bavulundaki siyah takım elbise ve beyaz gömlekle garsonluk yapmak olan bir gezgin olarak gelir. Fakat kafasında, yüzyıl sonra dahi sanat tarihçilerini meşgul edecek bir akımın tohumlarını taşımaktadır. Ball'un hayatı iki ana eksen çevresinde dönmektedir: Almanya ve Avrupa'nın sosyal ve kültürel çöküntüsü ve sanatsal ifade alanında arı bir dil ihtiyacı. Bu iki ana mesele, Ball için sadece akademik bir arayışı değil, hayatı bir mücadeleyi de ifade

ediyordu. Bu hayati mücadele ona, hayranı olduğu iki düşünürden emanetti: Nietzsche ve Kandinsky.

Ball'un felsefeyle tanışması, 1906 yılında, Münih'te felsefe okumak üzere üniversiteye kabul edilmesiyle başlar. 1910 yılına kadar sürecek ve Heidelberg'e uzanıp tekrar Münih'te son bulacak bu akademik süreçte Ball, anarşizm ve komünizm gibi politik felsefe alanlarını araştırırken, birincil olarak Nietzsche'ye yoğunlaşacak ve felsefecinin Alman düşüncesini yenileme çabasını konu alan bir tez yazmaya karar verecektir.⁹³

Ball için Nietzsche'nin önemi, Dada'ya yansıttığı isyankâr tavırda karşılığını bulur. Yaşama iradesinin yüceltilmesi uğruna ekonomik, ahlaki ve ideolojik bütün sistemlerin inkâr edilmesini savunan Nietzsche'nin çağrısı, Ball'da, Almanya'daki Prusya militarizmine, burjuva kültürü ve ahlakına karşı bir mücadele olarak yansır.⁹⁴

Ball için yaşadığı dünya bir kriz halindedir ve sanatçı 7 Aralık 1915 yılında günlüğünde durumu şöyle aktarır: “sanat, felsefe, müzik, din – bütün yüce edimler rasyonelleştirildi ve entellektüelleştirildi. Savaş, sonunda şeytanı serbest bıraktı ve ona dilediğini yapma özgürlüğü verdi. Artık o, sadece akılcı mecraya değil mitolojik mecraya da hükmediyor.” Üç gün sonra 11 Aralık'ta Ball, kabaresinden yükselecek çığlığı ve Dada'yı müjdelercesine sözlerine şöyle devam ediyor: “Olaylar öyle anlamsız bir hal alacak ki, sanat ancak kendi özgürlüğü için savaşmak zorunda kaldığında durumun farkına varacak. O zaman ise sanat, her türlü zorluğa dayanabilecek, ulaşılamaz ve anlaşılabilir yapılar kuracak ve bunları savunacak.”⁹⁵

Nietzsche'nin Ball üzerindeki etkisi, ahlaki sisteme ve dünya düzenine karşı isyanla sınırlı kalmaz. Ball, bu konularda Dada çatısı altında ilk söylemleri oluşturmuş düşünür olmasına rağmen, bu isyan, çağın ve özellikle de savaştan kaçarak Zürih'e sığınan birçok sanatçının ortak paydasıydı. Nietzsche'nin, kişinin potansiyelini sınırlayan

⁹³ John Elderfield, “Introduction”, **Flight Out of Time** içinde (s. i-xliii), Hugo Ball, John Elderfield (Ed.), Ann Raimés (çev.), Londra: University of California Press, 1996, s. xvi.

⁹⁴ Richard Huelsenbeck, **Memoirs of a Dada Drummer**. Hans J. Kleinschmidt (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: The Viking Press, 1974, s. 4.

⁹⁵ Hugo Ball, **Flight Out of Time**, John Elderfield (Ed.), Ann Raimés (çev.), Londra: University of California Press, 1996, s. 43-45.

ve onu kendinden güçsüz varlıkların sistemine hapsederek dizginleyen sistemlere karşı devrimci yaklaşımı, Ball için estetik bir devrimin de gerekliliğine işaret ediyordu. Hugo Ball, bir şair, yazar ve tiyatro yapımcısı olarak geleneksel edebiyata da başkaldıracaktı.

Ball'a göre, nasıl ki Nietzsche'nin tanımladığı "köle ahlakı" bireyin özgürlüğünü ve yüceliğini engelliyorsa, bu ahlakın ürettiği ve kullandığı dil de, aynı şekilde, kişiyi özgün ve arı bir ifadeye ulaşmaktan alıkoymaktaydı. Ball, egemen söylemin ve akılcılık kılıfı üzerinden algı yönetimi yürüten sözde burjuva entelektüellerinin belirlediği tanımlar ve anlamlarla şekillenen dili, sözcükleri ve ifadesini tekrar özgürleştirmek istiyordu. *Dada Manifesto* adını verdiği ve 14 Temmuz 1916'da okunan metninde Ball bu mücadelesini şöyle özetler: "İnsan, habercilik kokan, kurtlanmış, her şey iyi hoş kafasında, tertemiz, ahlaklı, Avrupalı ve asabi her şeyden nasıl kurtulur? Dada diyerek. [...] Şimdi size, olağan dilden kurtulmak ve nihayetinde onu yok etmek için şiirler okuyacağım."⁹⁶ Manifestonun ardından Hugo Ball, kendi icadı olan sözsüz şiirlerden birini, *Karawane*'yi okur. Bu şiiri ortaya çıkaran felsefi güdü ve onu takip eden diğer sanat eserleriyle birlikte Dada, Ball'un bu edebî özgürleşme mücadelesinin bayrak gemisi haline getirecektir.

1. Karawane: İçsel Ses

Hugo Ball'un *Karawane*'sinin –ve bununla birlikte Dada eserlerinin birçoğunun– oluşum sürecini ve eleştirel değerlendirmesini yapabilmemiz için, şairin Nietzscheci isyanına eşlik eden ikinci ana saikini ele almamız gereklidir. Bu Ball'un günlüğünde, "bir ressam değil, bir rahip; bir zanaatkâr değil, yeni dünyalar ve cennetler yaratan" diye betimlediği Kandinsky'dir.⁹⁷ Eğer Nietzsche Ball'u siyasi, kültürel ve estetik bütün sistemlere karşı isyana ve imhaya yönlendirmişse, Kandinsky de bu yıkımın ardından şairin arzu ettiği arı, yüce ve doğru yeni bir ifade sistemini nasıl üretebileceğine dair yol göstermiştir.

⁹⁶ Ball, s. 221.

⁹⁷ Ball, s. 7.

Ball, Kandinsky'den iki önemli estetik yönelimi devralır: *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) ve *Innerer Klang* (içsel ses) kavramları. Bunlardan ilki, Alman estetik geleneğine Wagner'le adım atan *bütüncül sanat eseri* kavramı, sanatın bütün alanlarının toplu şekilde tek ve üstün bir estetik deneyim oluşturmak üzere bir yapıtta birleştirilmesini önerir. Fakat Kandinsky'nin *bütüncül sanat eseri* tasarımı, Wagner'in tümevarımcı görüşünün tersine, farklı disiplinlerin tek bir amaç için, kendi mecralarında eşzamanlı ve birbirlerini destekler nitelikte icraat yapmalarını hedeflemez. Kandinsky'nin *bütüncül sanat eserinde*, sanat disiplinleri öz ifade biçimlerine indirgenerek, her bir sanat dalı adeta bir piyanonun farklı tuşlarıymışçasına tek bir mecrada toplanır ve yeni ve kapsayıcı üst bir sanat disiplinine dönüşürler. Ball, kendi sözleriyle bu yapıtı, “özüne indirgenmiş sanat dallarının, bir senfoninin notaları gibi işlev görecekları bir eşyerleştirme” olarak tanımlar.⁹⁸ Bu senfonik uyum, Ball'un kabaresinde hedeflediği ve sonrasında Dada etkinliklerinde icra etmeye çalıştığı disiplinlerarası tavrın da kökenidir. *Cabaret Voltaire*'in açıldığı gün gazeteye verdiği ilanda Ball, bu niyetini şu sözlerle ifade eder: “Zürih'in genç sanatçıları, yöneliminiz ne olursa olsun, sizi her türlü katkı ve önerilerinizle bize katılmaya davet ediyoruz.”⁹⁹

Kandinsky'nin bahsettiği ve Ball'un ulaşmaya çalıştığı bu disiplinlerarası senfonik icraat, sanat mecraları özlerine indirgenmeden ulaşamayacak bir idealdi. Burada geçen öze ulaşmanın yolu, Ball'u, özellikle edebi açıdan, Kandinsky'nin ikinci estetik savı olan *innerer klang* (içsel ses) kavramına yöneltir. İçsel ses, sözcüklerin ve ardından sesin, yüzeysel ve toplumsal anlamlarından, tanımlardan ve işaretlemelerden kurtarılmasıyla ortaya çıkan temel tınıları, mistik özleridir. Kelimelerde saklı olan bu öz, onları tinsel potansiyeline ulaştırmak için kurtarılmış bir değerdi. Burada ilk belirtileri görülen öze indirgeme ve soyutlama eğilimi, Dada'nın en temel düsturlarından birini oluşturur. Dada, görsel ve edebi alanda bu yöneliminin en büyük ve hırslı savunucularından biri haline gelecektir.

Ball için soyutlama, “sanatın makineyi yenmesi”¹⁰⁰ demektir ve soyut sanatçı öncelikle akademik sanata, yani tasvire ve geleneksel kodlamalara karşıydı. Dadacılar,

⁹⁸ Ball, s. 233.

⁹⁹ Ball, s. 50.

¹⁰⁰ Ball, s. 60.

ona göre, “bugüne kadar eşi görülmemiş, Fütüristleri bile aşan bir dil temizliği”ne girişmişlerdi.¹⁰¹ Bu temizliğin en önemli örneklerinden biri *Karawane*’dir. Ball’un *Karawane* metninde görülen dil üzerindeki parçalayıcı girişiminde, öncelikli amaç modern dünyanın gürültüsünü yansıtmak değil, tersine, sesin ve seslerle betimlenen kelimelerin, modern savaş alanında ve kültürel alandaki sistemik yok oluşundan kurtulma arayışıdır.

Ball’un Birinci Dünya Savaşı’nın yıkımıyla karşılaşması kısa ama birinci elden bir deneyimdir. Döneminin birçok benzeri sanatçısı gibi o da, Ağustos 1914’te savaş heyecanına kapılmış ve birçok denemeye rağmen cepheye sevk edilmemiştir. Fakat şair bu engellere rağmen Belçika siperlerine kendi imkânlarıyla ulaşır. Burada gördükleriyle sarsılan şair siperlerde ancak iki hafta kalabilecek, fakat yaşadığı deneyim onu bir savaş düşmanı haline getirmeye yetecektir.¹⁰² Bu tavrı Ball’u Henri Barbusse’un, modern savaşta askerlerin deneyimini en dürüst ve sert şekilde aktaran *Le Feu (Atış Altında)* adlı savaş karşıtı romanının bir kısmını Almancaya çevirmeye yönlendirecektir.¹⁰³

Karawane’ye ve Ball’un günlüklerini dolduracak edebi analizlere ilham verecek bu kısa savaş deneyimi, özünde modern savaş gerçeğinin, Avrupa basınında ve kültürel söylemindeki tasvirinden ne kadar kopuk olduğunun idrak edilmesidir. Bu yönüyle eser, Marinetti’nin ve genel olarak Fütüristlerin benzeri metinlerindeki modern dünyanın sesini yüceltilen ve estetikleştirilen tavra zıttır. Ball’un gürültüsü, modern makinenin görkemli senfonisini değil, insanın bu modern cehennemden dokunmadığı tinsel özünden gelen masum bir ifade biçimidir.

Bir mermi gibi giyinen ve bombardımana benzer aritmik ve anlamsız çıkışlarla şekillenen şiirle Ball, modern savaşın kakafonisini içselleştirir (bkz. Resim 27). Bombardıman sadece cephelere yağın demir ve ateşten ibaret değildir, sonsuz darbelerle parçalanmış ise sadece bedenler değildir; yıkım her mecrada tekrar tekrar ilan edilen kahramanlık, vatan ve düşman gibi kavramların ve dilin parçalanmasını da beraberinde

¹⁰¹ Ball, s. 234.

¹⁰² Mel Gordon (Ed.), *Dada Performance*, New York: PAJ Publications, 1987, s. 12.

¹⁰³ Geert Buelens, "Reciting Shells: Dada and, Dada in & Dadaists on the First World War", *Arcadia-International Journal for Literary Studies*, Vol.41, No. 2, 2006, s. 284.

getirir. Kasım 1914'te Ball şöyle yazıyor: "Dieuze'de ilk asker mezarlarını gördüm. Monnonviller kalesi yeni bombalanmıştı ve yıkıntıda parçalanmış bir Rabelais buldum. [...] Şimdi dünyaya Şeytan ve bir makine ordusu hükmediyor. İdealler ise bunlara yapıştırılmış etiketlerden başka bir şey değil. Her şey temelden sarsılmakta."¹⁰⁴ Bu saldırının ardından dil özüne dönmek zorundadır.



Resim 27: Hugo Ball, *Karawane*, 1916, Performans Sanatı, Cabaret Voltaire.
<https://blog.goethe.de/dlite/uploads/Hugo-Ball.jpg>

Anlamsız sesler ve Almandan esinlenilerek bozulmuş kelimelerin hızlı telaffuzuyla başlayan performans, zamanla ilahileşir ve tinsel bir boyut alır. Ball, Dada sonrası hayatını da şekillendirecek eğilimini, performans süresinde kakafoniden teolojik bir armoniye ulaşmasıyla da belli eder; şair için yozlaşma ve kargaşa, arınma ve içselleşme sonucunda tinsel bir aydınlanmaya ve ilahi bir düzene varılmak zorundadır. Bu açıdan bakıldığında Ball'un başta bir top mermisini andıran kostümü, metal cübbeli bir piskopoza dönüşür. Hugo Ball'un felsefesi, dönemin yaşadığı krizin ardından doğacak yeni bir varoluşu arzular. Öte yandan, bu ümitvar ve yapıcı yönelim, şairin yakın zamanda kabaresine gelecek bir grup genç sanatçıyla yaşayacağı en büyük çatışmanın da habercisi olacaktır.

¹⁰⁴ Ball, s. 10.

Ball soyut ses, arı dil ve öz iletişim gibi kavramlara dair girişimleri, savaşı üreten düzenin ürettiği dilin, bütün bireysel ifade mecralarında yarattığı zararı onarmak, modern çağın yok ettiği değerleri ve öznel deneyimi ifade edebilecek yeni bir dil oluşturmak için geliştirir. Bunun yanında ilk günden karşısına aldığı gazetecilik, propaganda, kültür yönetimi ve bürokratik ruhban sınıfı gibi kurumları, dilde –ve insanda– yarattıkları bu tahribat üzerinden eleştirir ve reddeder. Dada'nın ilk kuramcısı olan Ball'un bu kişisel savaşını üstlenecek ilk nesil Dadacılar, bu düşmanlık yankı bulacaktır. Tzara, Huelsenbeck, Serner, Picabia ve birçok Dadacı, metinlerinde ve konuşmalarında gazetecilere, kültür politikalarını ve ticaretini yöneten orta ve üst sınıflara, savaşı meşrulaştıran söylemlere ve akla saldırırlar. Bu tabii ki Hugo Ball'un icat ettiği bir durum değildir; özellikle savaştan kaçma cesareti gösteren veya modern savaşın gerçekliğiyle dürüstçe yüzleşmeyi başaran birçok sanatçı da bu mücadeleye sürüklenir. Dünyanın birçok yerine yayılmış ve yalıtık şekilde var olan bu münferit mücadelelerin bir araya gelmesiye bambaşka bir meseledir. İşte o mesele için dünya Hugo Ball'a ihtiyaç duyacaktır.

2. Cabaret Voltaire: Bir Dada Tapınağı

Hugo Ball, Ekim 1915'te asla iş bulamayacağına karar vererek bavulundaki takım elbisesini Zürih gölüne atar.¹⁰⁵ Ümitsizliği öyle bir boyuttadır ki, bavulunun arkasından kendisi de atlamak istemiş, ama Emmy Hennings onu engellemiştir. Bu olayları takiben güncesinde, 17 Ekim 1915'te şu cümleleri görürüz: “Benim, geleneğe, yorumlara ve fikirlere olan saygımdan kurtulmam gerek. Gevelenerek yazılmış bütün bu metinleri silmem gerek.”¹⁰⁶ Dört ay sonra, Danimarkalı bir denizci olan Ephraim'den Zürih'in Spiegelgasse Sokağı 1 Numara'daki meyhanesinin işletmesini devralır. Amaç müziğin, şiirin, dansın, resim ve edebiyatın tek bir çatı altında deneyimlenebileceği bir mekân yaratmaktır. Yeni işletmesinin ismini *Cabaret Voltaire* koymaya karar verir. İsim Voltaire'in hayatı ve egemen sistemleri hicivle eleştiren ve absürlüklerini ifşa eden

¹⁰⁵ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 4.

¹⁰⁶ Ball, s. 35.

Candide'inden esinlenmiştir: “Kültür ve sanat ideallerinden bir eğlence programı – işte bu çağa cevaben bizim *Candide*'imiz de bu.”¹⁰⁷

Cabaret Voltaire, tıpkı Dada hareketi gibi, tanımlanması zor bir işletmedir; burası, duvarlarında Picasso ve Marinetti gibi avangard sanatçıların eserlerinin sergilendiği bir galeri; Fransızca, Rusça ve Almanca şarkıların söylendiği bir taverna; Rimbaud ve Kandinsky'den şiirlerin okunduğu bir sahne; tamtamlar ve maskeler eşliğinde dansların ve gösterilerin yapıldığı bir salondur. Bunların yanında aynı zamanda içki, kavga ve gürültünün şafak sökene kadar dinmediği bir meyhanedir (bkz. Resim 28).



Resim 28: Marcel Janco, *Cabaret Voltaire* (*Kabare Voltaire*), 1916, litografi, 57 x 41 cm. <https://www.theserendipityperiodical.it/wp-content/uploads/2018/05/il-dadismo-in-svizzera.jpg>

Kabare, Hugo Ball'un deyişiyile, “kükreyen aslanlarla çevrili bir kuş kafesi olan”¹⁰⁸ Zürih'in içinde, adeta ikinci bir aslan kafesiydi. Savaşın vahşetinden kaçanlarla bir göçmen kampına dönüşmüş bu şehir, Lenin ve Zinovyev gibi radikal sosyalistlere dahi tasasız bir yaşam fırsatı sunarken, Dadacılar *Cabaret Voltaire* ve sonrasında Zürih'te, her

¹⁰⁷ Ball, s. 67.

¹⁰⁸ Ball, s. 34.

zaman polisle ve kadim şehir sakinleriyle karşı karşıya gelirler.¹⁰⁹ Şehir, kabarede yaşananların basit bir eğlenceden ibaret olmadığını hissetmektedir. Haklıdır da, çünkü *Cabaret Voltaire*, 1 Şubat 1916'da açıldığında, içinde barındırdığı şarkılı gecelerden ve şiir okumalarından, resimlerden ve bağışmalardan çok daha büyük bir şeye gebeceir.

Kabare aynı zamanda Ball'un sanata ve çağa bakışına dair çok önemli bir kaynaktır. Aslında bu işletme, barındırdığı eylemler, kuruluş ilkeleri ve yapısı açısından Ball'un sanatsal ideallerini gerçek anlamda yansıtmayı başardığı en önemli eser olarak kabul edilebilir. Kabare, öncelikle *bütüncül sanat eseri* kavramını hayata geçiren bir yapıya sahiptir; içinde müzik, şiir, resim, heykel ve performans sanatı bütünlük bir şekilde icra edilmekteydi. Eserlerin temelindeyse Ball için yine birincil önem arz eden içsel ifadeye dönüş arayışı bulunmaktaydı. Arp resim alanda, Huelsenbeck şiirde, Janco heykelde, Tzara ise edebiyatta yapıbozum ve soyutlamalar yapmaktaydı. Bunların yanı sıra sıklıkla gözden kaçan bir başka unsur ise, bütün eserlerin sunumu ve katılımcıların deneyimlerinin Ball'un bilinçli yönlendirmesinde tinsel ayinlere ve dinî bir deneyime dönüşmesiydi.

Ball, modern savaş ve topyekûn savaş dünyasının irade, bilinç ve bireysel iktidar üzerindeki etkilerinin farkındaydı. Bu etkiler, Fussell'in de bahsettiği gibi, kişide bâtil inançlara, ayinlere, büyü ve fetiş gibi arkaik kavramlara bir yöneliş yaratmaktaydı. Benzeri yönelimler Ball'un güncesinde de geçer. Onun için Fütürizm kelimeyi cümleden koparmıştır, fakat Dada aynı kelimelere "bir yeminin tokluğunu, bir yıldızın ışığını" bahşeder. Böylece kelime artık olağan anlam silsilesinin ötesinde yeni anlamlar üretebilen sese evrilir. 1916 Haziran'ında kaydedilen bu notların ardından 1917'e geldiğimizde, Ball bireyselliğin son ürünü ve sanatsal üretimin nihai sonucunun büyü olduğunu yazacaktır.¹¹⁰

Ball'un estetik arayışlarına yön verecek tinselliğinin temelinde naiflik, masumiyet ve çocuksuluk kavramları yatar. Ball, bu doğaüstü dünya ve tinsel eylemleri, bilinç ve rasyonel düşüncenin yarattığı mahşere bir panzehir olarak sunar. Sanatçı dünyanın dört yanını saran kıyımın ürettiği yadsınamaz çatışmaların ve absürdlüğe varan

¹⁰⁹ Richter, s. 16.

¹¹⁰ Ball, s.68, 99 ve 104.

ironik durumun ancak çocuksu bir naiflik ve özgür ifadeyle tedavi edebileceğini savunur. Makinenin insanın aklını ve bedenini tamamen ele geçirdiği çağdan tek çıkış yolu, akli ve bedenini bütün rasyonelliğe kapamış, doğaüstü bir hayal dünyasında yaşayan ve büyük küçük bütün sistemleri reddeden bir varoluş şeklidir. Bu zorunluluk Birinci Dünya Savaşı'nın toplumsal etkilerinin tam bir izdüşümüdür. Ball, bu nedenle günlüğünde naiflik kavramını tanımlarken, “siperlerde manzaranın güzelliğine kapılmış izlerken gözünden vurulan askerin gerçekliğini, [...] bütün absürlüğüyle sadece Dadacılar ve çocuklar anlayabilir,” diyecektir.¹¹¹ Savaş dünyasındaki deneyimin algılanabilmesi, ölümcül çatışmalarla dolu yeni modernitenin insan için tekrar deneyimlenebilecek hale gelmesi, yaşamın ve üretimin tamamen akıldışı bir düzleme çıkmasıyla mümkündür. Bu düzlem bütün karşıtlıkların kolayca kabul edildiği, hiçbir rasyonel kurala bağlı kalmayan ve bu nedenle kendi içinde hiçbir zaman bir mantık çatışması yaşanmayacak bir deneyim alanıdır, yani savaşın yarattığı yıkımın ötesindedir. İşte Dada bu dünyayı tanımlar: çatışmayı merkezine almış, bütün sistemleri ve akılcılığı reddeden ve sanat üretimini bu yapıları yıkmaya adanmış bir üretim alanı.

Kabarenin ilkel maskelerle yaptığı danslar, Huelsenbeck'in zenci ritimleri, Arp'ın ve Janco'nun primitif oymaları işte böyle bir tinsel iradenin yansımasıdır. Bütün bu eylemlerin merkezindeki kabare ise bir tapınak işlevini görür. Bu tapınakta yapılan eylemler, mekanikleşen ve demir yağmuru altında kapana kısılmış insana, ulvi bir kurtuluş vadetmektedir. *Karawane*'de, sanatçının kendisini bile şaşkırtan anlamsızlığın bilinçsizce Hıristiyan ilahilerine dönüşmesi, Ball'un Dada'sının doğal bir tezahürüdür.

Ama 1916'da, Hugo Ball'un günlüğünde “bir jest” olarak tanımladığı kabaresi, “bu aşağılık çağın saygımızı kazanamadığını” her sözü ve şarkısıyla haykırıyordu: “Nedir ki bu çağı o kadar saygıdeğer ve muhteşem yapan? Topları mı? Koca davullarımız onları sindirir.”¹¹² *Cabaret Voltaire*'de davullar, Marcel Janco'nun kartondan yaptığı ilkel maskeleriyle dans eden Dadacıların çığırkanlıklarına eşlik ediyordu; çok kısa süre sonra davulun sesi Berlin'den New York'a kadar duyulacaktı: Dada, dada, dada...

¹¹¹ Ball, s. 63.

¹¹² Ball, s. 61.

B. İLK DADACILAR

Cabaret Voltaire'in açılmasıyla, Hugo Ball'un, insanı akli ve vicdani esarete mahkûm etmeye çalışan, siyasi, estetik, ekonomik ve kültürel sistemlere karşı isyanı, bir fikir olmaktan çıkıp bir eyleme dönüşmüştür. Savaşın ve kültürel çöküşün karanlığına gömülmüş Avrupa'nın göbeğinde ateşlenen bu işaret fişeğinin çağrısı cevapsız kalmayacaktır. Kabare, kısa zamanda bir grup genç sanatçının dikkatini çeker. Ressamlar Marcel Janco, Jean Arp ve yazar Tristan Tzara ilk gelenler olacaklardır. Kısa süre sonra Richard Huelsenbeck'in de gruba katılmasıyla Dada'nın çekirdek ailesi oluşur. Akıma fikirleri ve eserleriyle Ball'un ardından en derinden nüfuz edecek kişiler bunlar olacaklardır.

Zürih'teki ilk döneminde Dada, Hugo Ball'un liderliğinde bir kuluçka devri geçirir. Bu süreçte akım, her ne kadar sanatsal ifade sistemleri ve ifade özgürlüğü açısından isyankâr tavrını sürdürse de, Ball'un dizginleri bırakmamasıyla tam bir anarşiye ve topyekûn kargaşaya evrilmez. Oysaki kabare, Ball'dan çok daha hiddetli ve çok daha cüretkâr bir başkaldırı ruhuyla dolmuştur. Zürih'teki bu ilk aşamada Dada, bünyesine kattığı sanatçılar vesilesiyle üç farklı etkiye maruz kalır. Bunlar Huelsenbeck'in Almanya'dan getirdiği eyleme ve hayata yönelik sanatsal duruşu; Tzara'nın mantığa ve sistemlere karşı yıkıcı mücadelesi; ve Arp'ın öncülük edeceği kimliksizleşme ve soyutlama yönelimidir.

Arp ve Janco ve ardından Zürih grubuna katılacak Hans Richter, ilk Dadacıların görsel kanadını oluştururlar. Richter'e göre "öncelikle edebi bir girişim" olan *Cabaret Voltaire*'in, her türlü sanat karşıtı, isyankâr ve yok edici tavrına rağmen, sanata ve üretime sıkı sıkıya sarılmış bu grup, Dada görsel estetiğinin evrimini sırtlanır: "Nedenselliğin esaretine son verme niyetine ve sanat karşıtı tavra gönülden inancımıza rağmen, *bütün* benliğimizi, düzene olan ihtiyacımız da dahil olmak üzere, yaratıcı sürecimize adadık ve böylece, bütün sanat karşıtı polemiklere rağmen, sanat eserleri ürettik."¹¹³ Dada ressamaları için hareketin görsel sanatta karşıtlığı, yeni bir imge haritasıydı. Bu yeni görsel

¹¹³ Richter, s. 59.

estetikğin doğuşu uğruna yok edilmesi gereken şey, çağın kokuşmuş ve gereksiz burjuva sanatının ürettiği ve sahiplendiği estetik olacaktır.¹¹⁴

1. Arp: Şans Kanunu

Zürih'teki Dada ressamaları arasında Dada'ya, Ball'un metinlerini destekleyecek estetik altyapıyı sağlamış en önemli sanatçı Hans Arp'tır. Huelsenbeck'e aktardığına göre Arp, kendisini "çağın özel bir enstrümanı olarak" görür.¹¹⁵ Savunduğu ve icat ettiği yeni görsel ifade tarzı olan soyut sanat, çağın bütün kavramlarının içini boşaltan ve her şeyin özsel niteliğini kaybetmesine sebep olan şiddetine karşı, bir estetik çözüm önerisiydi.¹¹⁶ Ona göre savaşı tetikleyen ya da onayan, romantizm, idealizm, ahlak, zevk gibi değer sistemleriyle bütün görsel referanslara hâkim olan burjuva kültürü, imgeler üzerinde kesin bir hâkimiyet ilan etmiştir. Bu estetik mecraya öykünen ve onu kullanan bütün sanatsal üretimler de böylece yozlaşmaya ve makineleşmiş katliamı onamaya mahkûmdur. Bu sistemle kirlenmiş ve kalıplaşmış imgeleri, güncele bakarak oluşturulmuş, dolayısıyla tasvir, benzetme, yansıtma, bozma ve esinlenme gibi yoruma dayalı görsel üsluplar arındırmayacaktır.

Kabarenin ilk zamanlarından itibaren Ball'la, soyut sanat hakkında tartışmalara giren Arp için bu despotluğa tek çare, "hayalgücünün arındırılmasıdır; geleneksel estetik kıstaslara göre bir araya getirilmiş imge öbekleri tasarlamak yerine, imgeleri oluşturan temel öğeleri üretmektir."¹¹⁷ Buna göre, çağın üretmiş olduğu imgeleri herhangi bir şekilde kullanmaya devam eden sanatçılar, kendilerini özgün olduklarına dair kandırmaktadırlar. Sanatsal eylemleri ise, aslen kendilerine ait olmayan imgelerle düzenlemeler yapmaktan öteye geçemez. Bu nedenle Arp'a göre, çağın zulmüne ve baskıcı sistemine ortaklıklar. Sanatçı, yaşadığı kültürün şekillendirdiği hayalgücünden, estetik kaygılardan ve bütün temsilî dürtülerden arınıp, imgelerin özüne, temel yapıtaşlarına ulaşmaya çalıştığında ve onları böylece özgürleştirdiğinde sanat yapabilir.

¹¹⁴ Richter, s. 49.

¹¹⁵ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 15.

¹¹⁶ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 85.

¹¹⁷ Ball, s. 53.

Arp'ın çağın egemen estetiğine karşı duruşu, Ball'un metne ve dile olan tavrıyla benzeşmektedir. Arp ve sonrasında beraber çalışacağı Sophie Taeuber için dönemin hâkim imgeleri ve bu imgelerin akademik olarak tasdik edilmiş uygulamaları, savaşın ve savaşı üreten kültürün vazgeçilmez bir parçasıdır. Temsilî imgelem, izlenimsel öykünme, dışavurumsal romantizm ve gerçekçi (karmaşık) formlar, bu kültürünün kartpostallarıyla, gazeteleriyle, afişleriyle ve abideleriyle tükettiği bu estetik düzene dahildir. Bu imgeleri kullanan sanat, modern savaş gibi mekanize cehennemlerin tohumlarını içermektedir. İdealleştirilmiş imge ve egemen estetik, savaşın ürettiği bir canavar değil, tersine, savaşı üreten şey kültürel rejimin ta kendisidir. Bu yapıda yaşayan ve üreten kişi, Arp'a göre, farkından olmadan her gün, onu ilerde parçalayacak yeni makineler icat ederek kendisini ve insanlığı kıyamete doğru taşımaktadır.¹¹⁸

Buradan anlaşıldığı üzere, makine, Hans Arp için, Ball'da olduğu gibi bir düşmanı temsil eder. Makine, Arp için doğal olandan uzaklaşmanın bir simgesidir. Dada'nın dili makineleşmiş insana nasıl bir kurtuluş vadeliyorsa, Arp'ın soyut imgeleri de aynı işlevi görsel alanda yerine getirir. Bu nedenle hedefi her zaman "doğal bir sanat" icra etmektir. Ona göre bu doğal sanatın tek üretim yöntemi, kişinin onu makineleştiren bütün unsurlardan arındırılmasıdır. Fakat Dada'ya özgü bir çelişki burada kendini gösterir: Arp için savaş kültürünün ürettiği ve şekillendirdiği insan da bu makinenin bir parçasıdır; dolayısıyla doğal bir sanat yapmak isteyen sanatçının, öncelikle kendi benliğini imha etmesi gerekir. Bu yeni estetik yönelim, Arp'ı zamanla renklerde, şekillerde ve en sonunda yaratıcı süreçte otomatikleşmeye ve arınmaya itecektir. Kendi bilincini de suçlu ve yozlaşmış bulan sanatçı estetik kaygılarından kurtulmak ve bilincine kazanmış imgesel kalıplardan arınmak amacıyla rasgele tasarımlara geçecek, şans ve tekrara yönelik deneylerle yeni bir üretim pratiği oluşturacaktır.

Arp'ın yazılarında gürültü ile eşleştirilen bu makineleşmenin karşısında, doğal sanatı üretecek *sessizlik* kavramının ortaya çıktığını görürüz. Arp ve Taeuber, ürettikleri soyut kompozisyonları *sessizliğin eserleri* olarak tanımlarlar. Bu sessizlik, doğayı, arılığı ve yüce bir güzelliği ifade eder. Eserler, gürültü ile kirlenmiş dünyayı, bu sessizliğin

¹¹⁸ Jean Arp, "Sacred Silence", **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories** içinde (s. 231), Jean Arp, Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: Viking Press, 1972, s. 231.

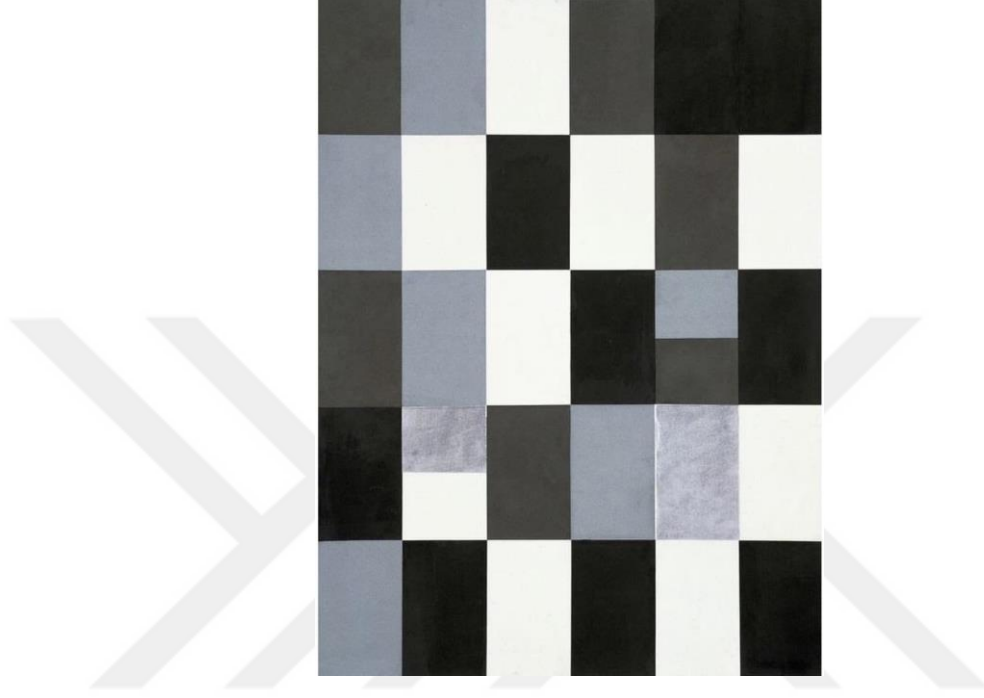
estetiği ile tekrar iyileştirmeyi amaçlar. Sessizliğin estetiği ise sanatçının bir araç olarak katıldığı, bireysellikten tamamen arındırılmış doğal bir sanatı üretir. Burada doğal olan, akademik mânâda bir güzellik değil, içsel bir güzelliştir; bir ağaç ya da bir taşın güzelliğini hatırlatır. Bu yüzden Arp'ın Dada'sı “doğa ve hayat kadar fütursuzdur. Dada doğadan yanadır ve sanata karşıdır. Dada doğa gibi dolaysız ve yine doğa gibi, her şeyin özünün kaynağıdır.”¹¹⁹ İnsanın, yapay standartlara boyun eğmeyeceğini ve sanatın sıradanlığı asla kabul etmeyeceğini söyleyen Arp ve onunla aynı görüşlerdeki Janco ve Richter, çağa ve hattâ avangarda hâkim olan temsili bütün estetik üslupları yadsıyacak ve üretimleriyle nesneyi, bilindik bütün imgeleri eserlerinden zamanla dışlayacaktır. Böylece sanatçılar imgeyi temel yapıtaşlarına indirgeyeceklerdir.

Arp ve Taeuber'in kendini bertaraf etme ihtiyacı o kadar büyüktür ki, doğal bir sanat üretme yolunda benliklerinin dahi bir engel teşkil edeceklerini düşünmektedirler. Bunu telafi etme amacıyla da üretimlerini tarzdan ve bireysel seçimden tamamen arındırılmaya başlarlar.¹²⁰ Arp'ın buna cevabı, “şans kanunu” adını verdiği bir üretim ilkesi olur. Dönemin şiddeti ve savaşın mekanikleşmiş yapısının önemli etkilerinden biri, şans kavramını Aydınlanma'dan beri rasyonalite ve nedensellikten tanımlanan modern dünyaya tekrar kazandırmasıdır. Aklın ve nedenselliğin yok olduğu savaş dünyasında şans yegâne hükümdardır; ölüm, yaşam, cennet ve cehennem rasgele saçılan kurşunların, bombaların ve öznenin söz sahibi olmadığı otomatik etkenlerin elindedir. Siperde kişiyi iradesinden yoksun bırakan ve tamamen iktidarsızlaşan bu şans, sanatta izdüşümünü otomatikleşmede bulur. Arp, Tuauer ve bütün Dadacılar, modern hayatın bu edilginleştirici etkisini özümserler. Bu onları, iradesiz varlığını kabullenemeyerek çaresizliğe sürüklenen diğer öznelere ayırır ve bir üretim imkânı sunar. Geleneksel ve kültürel yapılandırmaya karşı kimliğinden feragat eden bu iki sanatçı, cephedeki hayatı sanatsal üretimlerinde kopyalamaktadırlar. İradenin bu bilinçli terk edilişi, beraberinde

¹¹⁹ Jean Arp, “Notes from a Dada Diary”, **The Dada Painters and Poets** içinde (222-224), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard Uni, 1981, s. 223.

¹²⁰ Jean Arp, “And So the Circle Closed”, **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories** içinde (245-247), Jean Arp, Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: Viking Press, 1972, s.245: “Kişiliklerimizin dahi, artık tamamen taş kesilmiş ve hayattan yoksun bir dünyada yetişmiş olmalarıyla, işe yaramaz ve gereksiz bir yük olduğunu fark ettik.” (çev. yazar)

bir özgürleşme getirir. Sonuç ise modern endüstrinin mekanikleşen dünyasının, sanatsal üretim pratiklerine bir yansımasıdır (bkz. Resim 29).



Resim 29: Jean Arp ve Sophie Taeuber, *Duo Collage (İkili Kolaj)*, 1918, Karton üzeri kâğıt kolaj, 82 x 62 cm, ARS. <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dada100/sop3.jpg>

Arp için şans, ona kendini tamamen teslim eden herkesin mükemmel bir hayat yaşayacağını garantileyen, doğa kanunlarının tümünü oluşturur. Şans kanunu, tıpkı savaş deneyimindeki şansın kişiyi erkinden mahrum etmesi gibi burada da karar verme yetisinin kişisel tercihlerden koparılarak şansa bırakılması demektir. Bu buluşlarda ona eşlik eden Richter şans unsurunu, “Dada’nın merkezinde yer alan ve onu diğer bütün sanat akımlarından ayıran en belirgin özellik” olarak görür. Richter için şans, Dada’nın tescilidir.¹²¹

Arp’ın buluşu şans Zürih’teki bütün Dadacılarının özümseyeceği bir üretim pratiği haline gelir. Tzara şans, baş düşmanı mantığa karşı en güçlü silahı ve kargaşanın temel unsuru olarak sunar; Dada şiirinin tavsiye edilen üretim yöntemi olarak, gazete

¹²¹ Richter, s. 51.

kupürlerinden kesilmiş kelimeleri bir torbadan rasgele çekip dizerek oluşturulmalıdır. Bunun ötesinde Dada kelimesinin bulunuşu da bir *şanstır*. Dada ismi şöyle ortaya çıkar; Ball Fransızca sözlüğünü karıştırırken Huelsenbeck, parmağı kelimeler arasında gezinen Ball’u durdurur, parmak Dada’yı göstermektedir. Tzara’nın aksi iddialarına rağmen –ki kendisinin Dada kelimesini anlık bir içgüdüyle icat ettiğini söylemektedir– Dada ismi, işte böyle şansa, yani bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Arp, *With Lowered Eyelids* (Kapalı Gözlerle) adlı metninde şansa dayalı bu üretim pratiğini şöyle tanımlar: “Eserime tamamen güvenirim ve onun beni yönlendirmesine izin veririm. Asla üzerine düşünmem. [...] Şans, kâğıtları yırtan elimize yön verirken ve bunlarla oluşan şekilleri tasarlarken hayatın sırlarını, derin gizemlerini ortaya çıkarır.”¹²² Tıpkı Ball’un mistik felsefesindeki gibi, Arp’ta da bu üretim pratiğinin içinde doğaüstü bir deneyim mecrasının arayışı görülebilir. Kendisine eserlerinin büyümlü etkileri olup olmadığına dair ne düşündüğü sorulduğunda sanatçı, net bir evet ile cevap verir.¹²³ Burada kastedilen büyü, nedensellikten kopmuş ve mantığı yadsımış bir dünyanın doğal sonucudur. Böyle bir dünyada Arp’ın eseri yoktan var olmuştur ve bilimsel açıklaması olmayan ilkel bir karşılaşma vadeder. Dili telepatik bir dildir; imgeleri ise dünyada izdüşümü olmayan sembollerdir. Soyut kompozisyon, arı şiirin görsel yansımasıdır ve tıpkı o şiirler gibi büyümlü imgelerle iletişim kurarlar.

Sanatın, doğaya özgü güzelliği aktarabileceğini düşünen Arp’ın üretiminde kolaj tekniğine yönelmesi bir tesadüf değildir. Makinenin ve dolayısıyla bireyin dahil olmadığı, vahşi bir sanat üretimi süreci onu geleneksel sanatın malzemelerinden, fırçadan, yağlı boyadan uzaklaştırır. Arp’ın kolajı sadece renkli kâğıtlardan oluşur ve bu kâğıtların renkleri de rasgele seçilmiştir. Arp’ın *İsimsiz (Şans Kanununa Göre Yerleştirilmiş Kareler)* adlı eseri bu şekilde üretilir. Sanatçı renkli kâğıtları parçalayıp resim yüzeyine atar ve düştükleri yerlere yapıştırır. Şans kanunu burada, sanatçıyı iradesinden, seçimlerinden ve yeteneğinden soyutlamıştır; sonuç doğal bir eserdir (bkz. Resim 30). Her ne kadar Arp’ın bu eserleri üretirken tamamen şansa boyun eğdiğine dair kesin bir

¹²² Jean Arp, “With Lowered Eyelids”, **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories** içinde (s. 341), Jean Arp, Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: Viking Press, 1972, s. 341.

¹²³ Jean Arp, **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories**, Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: Viking Press, 1972, s. 339.

şey söyleyemesek de,¹²⁴ eserin önerisi açıktır: Sanat eserini mümkün kılan sanatçı, benlik ya da bilgiye dayalı bir irade değil, şanstır.



Resim 30: Jean Arp, *Untitled (Squares Arranged According to the Laws of Chance)* (İsimsiz [Şans Kanunlarına göre yerleştirilmiş kareler], 1917, renkli kâğıda kolaj, 33.2 x 25.9 cm, ARS.
<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI0Mzk4OCJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItemVzaXplIDUxMng1MTJcdTAwM2UiXV0.jpg?sha=9ab1d4f37a85bc47>



Resim 31: Passchendaele muharebe alanı; havadan çekim (Belçika), Ağustos 1917, Imperial War Museum https://media.iwm.org.uk/ciim5/355/240/large_000000.jpg

¹²⁴ Philip Mann, "Symmetry, Chance, Biomorphism: A Comparison of the Visual Art and Poetry of Hans Arp's Dada Period (1916–1924)", *Word & Image*, Vol.6, No. 1, 1990, s. 88.

Yapay eylemin, yani sanatın, bu şekilde doğal bir ürün verebileceği önerisindeki çatışmanın savunulabilir olması, tamamen mekanikleşmiş savaşın doğadaki etkilerinde aranabilir. Benzeri bir doğal eser, aynı tarihlerde Batı cephesinde, Fransa'nın arazilerine Arp'ın kareleri gibi rasgele düşen milyonlarca demir mermiyle şekillenmektedir. Bombardımanların ardından cephenin havadan çekilmiş fotoğraflarına baktığımızda, Arp'ın şans kanunuyla yaptığı eserlerini hayal etmek çok da zor değildir (bkz. Resim 31). Yeryüzü isimsiz, şans kanununa göre şekillenmiş kraterlerden oluşan bir soyut tablo haline gelmiş ve vatana, tarihe ve ideolojik değerlere olan bağı bu süreçte kopmuştur. Savaş cephesinde yaşanan, insanın ürettiği fakat kontrolünü kaybettiği makinenin bir doğa gücene dönüşmesi ve insanın üretebileceğinden öte bir eser icra etmesidir. Bu, bir volkan patlamasının ardından yeryüzünün çehresinin değişmesine benzeyen yüce bir üretim sürecidir. Hem üretici gücün hem de üretimin boyutunun devasılığı bu dönüşümü yapaylıktan çıkarır. Arp'ın doğal sanatta öykündüğü üretim ilkesi de bu modelin birey üzerindeki bir simülasyonudur.

Savaş deneyimini resimsel olarak belgelemek isteğiyle cepheye giden Paul Nash'in Kübist manzarasında, Richard Nevinson'ın klasik kompozisyonlarında, hattâ Otto Dix'in dışavurumcu çizimlerinde dahi savaşın yıkımı, Arp'ın bu eserlerinde olduğu kadar gerçeğe yaklaşamaz. Nash, Nevinson ve Dix'in resmi, her ne kadar savaşı anlatsa da, savaş bu işlerde akademik süzgeçlerden geçen, öznel kaygılarla şekillenmiş bir temsille aktarılmış ve böylece savaşın insanlıkdışı yıkımı *ehlileştirmiştir*. Oysaki Arp'ın eserinde bu şiddet ve yıkım, sadece bir görsel yansıma olarak değil, bizzat işleyişiyle de hayat bulur. Bu otomatik üretim savaş deneyimini biçimsel olarak sergilemeyi değil, süreç olarak deneyimlemeyi amaçlar.

Arp, Duchamp ve Picabia gibi diğer Dadacılar da görüleceği gibi, makineye karşı makineleşmiş ve otomatik bir sanatı icra etmiştir. 1948 yılında yazdığı “And So the Circle Closed” adlı metinde üretim yöntemini anlatırken tercih ettiği kelimeler dahi bunu ifşa eder niteliktedir: “Bütün irademi yok ederek ve otomatik bir şekilde çalışarak kolaj tekniğini ilerletmeye devam ettim.”¹²⁵ Dada bu şekilde benliği imha ederek, insani

¹²⁵ Jean Arp, “And So the Circle Closed”, **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories** içinde (s. 245-247), Jean Arp, Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.), New York: Viking Press, 1972, s. 246.

yanılırları ve inkârları bertaraf eder ve dönemin gerçekliğinin ortaya çıkmasına izin verir; şiddet ve yıkım, Dada estetiğinde görsel ifadesini bulur.

Arp'ın sanatında bir sonraki adım, ilk kolajlarından itibaren hedeflediği mükemmel, arı anlatım yöntemlerinin imkânsızlığıyla yüzleşerek, kendi deyişyle, “yıpranmayı ve ölümü” kompozisyonlarına dahil etmesi olur.¹²⁶ Birçok Dadacıda görülebilecek bu kabullenme, tıpkı cephede yaşanan benzeri kabullenme gibi, bir varoluş stratejisidir. Dada, toplumun ve modern savaşın ürettiği kargaşa ve ölümü sahiplenir. Arp, “ölümün önce işe nüfuz ettiğini, ardından işi tüketip hayata da egemen olduğunu” söyler.¹²⁷ Bu çözüme ona göre eylem olasılığını da yok eder; biçim kendini biçimsizliğe, son sonsuzluğa, kişi ise tüme evrilir. Sanat eserinin doğallığı bu çözümede, yani ölümlünde gizlidir. Ölüm, döneme hâkim olan bütün yüzeysel kavramların yapay ölümsüzlüğüne karşı doğal yapıyı korur. Arp ve Dadacıların bu tutumları onları, ölümü ve kargaşayı saklayan, görmezden gelen ya da süsleyerek pazarlamaya çalışan bütün kurum ve ilkelerle karşı karşıya getirecektir.

Tzara, Arp'ın soyut sanatını Dada'nın görsel mecradaki birincil estetik ifadesi olarak niteler ve Berlin Dada'sının bütünleşik –kolaj, fotomontaj ve asamblaj– çalışmalarını siyasi ve propagandacı bularak reddeder. Tzara'nın ve sonrasında Serner'in soyut sanata olan yakınlığının bir sebebi de, Richter'in de ifade ettiği gibi, soyutlama eyleminin özündeki yıkıcı, parçalayıcı ve saldırgan tavidir. Bu bakımdan çağın genel çözümlenmesinin bir ifadesidir: “Tıpkı Dada'nın temsil ettiği ahlaki ve felsefi her şeyin ufalanması gibi.”¹²⁸ Soyut sanat bu bakımdan, siyasi mücadeleden de kendini soyutlayarak, birincil olarak estetik bir devrimciliğin kanalı olur. Tzara'nın sahiplendiği ve anti-sanat olarak lanse ettiği soyut sanat böylece tamamen tasvirden ve hikâyeci anlatımdan arınır, nedensellik ve mantık yoluyla çözümlenemez bir form alır. Çağa ait bütün değerlerden, etkilerden kopar. Soyut sanatın bu evrimi, Berlin Dada'sını eşzamanlı âna dayalı ve çağın nesnel gerçekliğini kullanan, hayata doğrudan müdahale ederek onu dönüştürmeye ve yansıtmayı hedefleyen bir eylem olarak tanımladığı yeni mecra sanatı düsturuna ters düşer. Zürih grubunun nihai parçalanmasında en önemli etkenlerden biri,

¹²⁶ Arp, s. 338.

¹²⁷ Arp, s. 245.

¹²⁸ Richter, s. 48.

Tzara liderliğindeki Dada'nın özellikle soyut sanatı –ve ötesinde, estetik bir üslubu– bu şekilde sahiplenmesi olacaktır.

2. Tzara: Hustra¹²⁹

İlk Dadacıların en etkili isimlerden biri, akımın en etkili manifestolarının yazarı ve Dada'nın yayılmasında başat rol oynayan Tristan Tzara'dır. Asıl adı Samuel Rosenstock olan Romanya asıllı genç şair ve yazar Tzara'yı Richter şöyle tarif ediyor:

Tzara'nın bilmediği, yapamayacağı veya yapmaya cesaret edemeyeceği bir şeyi daha bulan olmamıştır. İşgüzar sırtısıyla her zaman sizi kandırmaya ya da alaya almaya hazır ve her zaman bir iş peşindeydi. Durmaksızın koşuşturuyor, Almanca, Fransızca ve Romence birileriyle muhabbet ediyordu. Çoğunlukla kendi halinde olan Ball'un adeta bir antitezi, ama en az onun kadar vazgeçilmez bir parçamızdı.¹³⁰

Dada'ya kökten nüfuz etmiş ve bir kasırğa gibi adım attığı her yerde dengeleri altüst etmiş olan Tzara için sanat, akılcılığa, mantığa ve anlaşılabilirliğe karşı bir başkaldırıydı. Onun için algılanabilecek ve yorumlanabilecek, böylece halk, yani burjuva tarafından kabul edilebilecek bütün sanatsal ifade yöntemleri, gazetecilikle birdi ve böylelikle düşman edildiği sistemin bir parçası olmaya mahkûmdular.

Tzara, Huelsenbeck'in tabiriyle “bir politikacı”ydı ve bir gün Dada'yı yönetecek kişi olacağını farkındaydı.¹³¹ Ball'un grubun kargaşaya olan özlemini kaldıramayarak inziva kararı vermesi ve ardından Huelsenbeck'in Zürih'i terk etmesini takriben Tzara, yeni açılan Dada galerisini ve bütün yayın ve yazışmaları devralır. Bunda Tzara'nın yetkin ve verimli bir manifesto yazarı olmasının da etkisi büyüktür. Edebi eserleri Dada'nın estetik ve varoluşsal felsefesini şekillendiren en önemli metinler olacaktır. *Cabaret Voltaire* adıyla Ball'un editörlüğünde çıkan ilk yayının ardından Tzara, ilk *Dada*

¹²⁹ Rudolf Kuenzli, “Survey”, *Dada* içinde (12-47), Rudolf Kuenzli (Ed.), Londra: Phaidon Press Limited, 2006, s.16; “Samuel Rosenstock'un ismi Zerdüş'tün kısaltılmış haliydi.”

¹³⁰ Richter, s. 18.

¹³¹ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 18.

fasikülünü hazırlayacak ve toplam altı sayı sürecek bu dergiyi akımın dağılmasına kadar ayakta tutacaktır. *Dada* dergisi, Tzara'nın birincil Dada eseri olarak betimlenebilecek bir yayındır; akımın felsefesini ve icraatlarını belgelemekle kalmaz, aynı zamanda Dada'nın yayılmasında da büyük rol oynar.

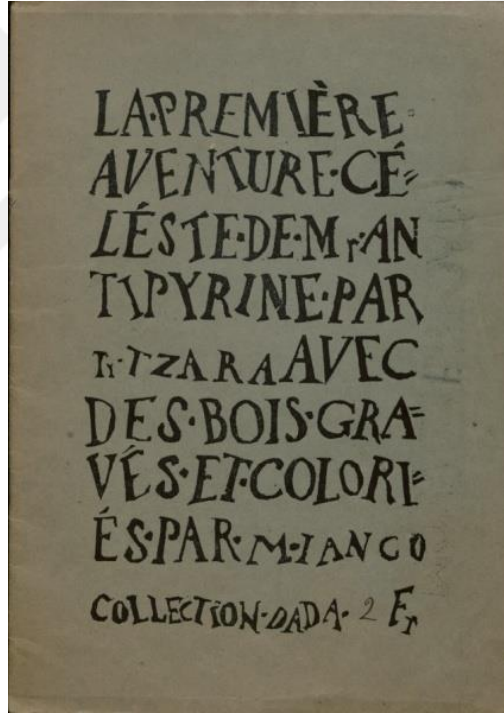
Yayın ve organizasyondaki ustalığı Tzara'nın, belgelendirme ve arşivleme dürtüsünün, aynı zamanda Dada'nın –ve kendisinin– Avrupa genelinde tanınmasına verdiği önemin bir göstergesidir. İlk günden itibaren Tzara, Dada'nın uluslararası bir hareket olması için çalışmaya başlar. Yurtdışı bağlantılarını kullanır, tanıdığı ve tanımadığı herkese, gazetelerden kurumlara mektuplar yazmaya başlar. Tzara'nın zekâsı ve siyasi fırsatçılığı o kadar keskindir ki, savaşı ülkelerin propaganda hırslarını kullanarak, daha yeni açılan Dada Galeri'de düşman ülkeden büyük sanat eserlerinin yan yana sergilenmesini sağlar. Galeride halka açık geziler düzenler ve konuşma serileri düzenler. Arp vasıtasıyla Fransız sanatçılarla bağlantı kurar, Marinetti ile iletişime geçer, Picabia'yı bünyesine alır ve New York'a, sanat camiasının yeni bilmececi Marcel Duchamp'a kadar uzanır. Bunun yanında yeni skandallara konu olacak sansasyonel Dada geceleri düzenlemeyi de ihmal etmez.

Ağustos 1916'da Waag Hall'da sunduğu bildiri “Bay Antipyrine'in Manifestosu” ile Tzara Dada'sını tanımlamıştır: “Disiplinsiz ve ahlaksız bir acı gereklilik ve insanlığın yüzüne tükürüyoruz. Dada Avrupa'nın zafiyet çemberindedir ve en nihayetinde boktandır ama bundan sonra farklı farklı renklerle sıçmayı ve sanatsal sirki her konsolosluğun bayrağıyla süslemeyi planlıyoruz”¹³² (bkz. Resim 32). Burada Dada'nın Tzara'nın öncülüğünde akılcılıkla, sistemlerle ve ahlakla mücadelesinin ilanı ifade edilmiştir. Bu mücadeleyi tamı tamına anlamak için öncelikle Tzara'ya kendine verdiği yeni isme ilham kaynağı olan Zerdüş'te, yani Nietzsche'nin yaşam iradesi felsefesine bakmak gerekir.

Nietzsche'ye göre Zerdüş, filozofun kendi tanımlamasıyla, Dionysos'un ta kendisidir; yani mantıktan ve akılcılıktan bütünüyle kopmuş, anlık hezeyanlar içinde, içgüdüsel ve kaotik bir üretim kaynağıdır. Nietzsche'ye göre Zerdüş ve Dionysos,

¹³² Tristan Tzara, “Manifesto of Mr. Antipyrine”, *The Dada Painters and Poets içinde* (s. 75-76), Robert Motherwell (Ed.), Ralph Manheim (çev.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 75.

“iyiliği ve kötülüğü aynı şekilde yeren ve kabul eden ve hayatı bütün gerçekliği, çirkinliği ve ölümlülüğüyle özümseyip, buna rağmen bir varoluş amacı bulabilen kişi”dir ve “görülmemiş sıklıkta ‘hayır’ diyen, ama herkesin ‘evet’ dediği her şeyi ‘hayırlamasına’ rağmen hâlâ onaylayıcı bir mizaca” sahiptir.¹³³ Dionysosçu karakter hayatı kendi bildiği gibi ve kendi hedeflerine göre yaşayan, bu yolda yürürken toplumsal ve ahlaki bütün zorunlulukları çiğneyebilen ama buna rağmen hayatın karşısına koyduğu talihsizliklere ve trajediye evet diyen, yani onlardan kaçmayan bir varlıktır. Nietzsche’nin bu kimlik üzerinden ürettiği trajik karakteri bu nedenle bütün acımasızlığıyla kaderine aşık (*amor fati*) bir kişiliktir: Temkinli, mantıklı veya ahlaklı bir insanın tersine, günahı, yıkımı ve başarısızlığı onaylar ve onlar üzerinden kendini inşa eder.



Resim 32.: Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de Mr. Antipyrine* (*Bay Antipyrine’in ilk ulvi macerası*), 1916, Kapak tasarımı Marcel Janco.

https://monoskop.org/images/thumb/d/df/Tzara_La_Premiere_aventure_celeste_de_Monsieur_Antipyrine_1916.jpg/200px-Tzara_La_Premiere_aventure_celeste_de_Monsieur_Antipyrine_1916.jpg

Romanya’dan kaçarak Zürih’e gelen genç şair Rosenstock için Nietzsche’nin şekillendirdiği Zerdüşt karakterinin bir felsefi temel olarak işlev gördüğü ortadadır. Dada

¹³³ Nietzsche, s. 73.

ile eşanlam kazanacak birçok unsur, öncesinde Zerdüşt'te hayat bulur; insanlığın daha yüksek bir deneyim ve yaşam düzeyine çıkması amacıyla ahlaki ve sosyal düzlemlerden koparılması, bütün sınırlayıcı kurum ve kuruluşlara, geleneklere ve geçmiş değerlere başkaldırı bunların başında gelir. Tzara, Dada'yla kendini Zerdüşt üzerinden tekrar yapılandırır ve Nietzsche'nin Dionysosçu modelini benimseyerek üretiminde tam bir içgüdüsellik sahiplenir. Modern dünyanın yaşadığı kültürel krizin de etkisiyle Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı*'nda kehanetinde bulunduğu çözülme gerçekleşmiş ve yaşam, bu sefer resmen romantik kavramlar ve dönemin sosyal düzeni tarafından sistematik şekilde yok edilmeye başlamıştır. Tzara için yaşamın bu ölüm çemberinden tek kurtuluşu, insanlığın elinden alınmış bu içgüdüsellik, savaşı üreten makineye, bilime, akla ve ekonomik düzene –yani mantık sistemlerine– karşı silah olarak kullanılmasıdır. Dada, tıpkı Zerdüşt gibi ortak düzenin ve ahlakın feshini haykırır; her eylem ve eser bu haykırışın bir parçasıdır. Dada, ahlaktan, dinden, politikadan, putlardan ve yüce değerlerden kurtulmuştur, üretimi bu sistemleri inkâr eder, onları bilinçli şekilde ihlal eder ve nihayetinde imha etmeyi amaçlar.

Tzara'nın ezeli düşmanı mantık (*logic*), sanatçı için yaşadığı çağa ait her türlü yanlışın sebebidir. Mantık onun için bir beyin rahatsızlığıdır. Nüfuz ettiği bütün kelimelerin özlerini, yüzeysel anlamlarıyla değiştirir ve onları sanırlaştırır. Tzara'nın sözleriyle “mantık, zincirleri öldürücü, bastığı yerde özgürlüğü imha eden bir kırkayaktır”, yanlıştır ve yok edilmelidir. İmhasının ardından da asla bir daha ortaya çıkamaması için, insanlığın daimi bir yıkım ve kargaşa halinde kalması gereklidir.¹³⁴ Tzara için Dada'nın özü bu yüzden, skandal, polemik ve kargaşadır. Çağın çürümüşlüğüne sebep olan akılcılık, mantık ve ahlaki sistemlerle yoğrulmuş burjuva sınıfının yeni modern gerçekle yüzleşmesi ancak bu düzenin yıkımıyla mümkün olacaktır. Toplum her fırsatta tutunduğu bu unsurlardan koparmak, sarıldığı yalanlarla yüzleştirmek ve mantığa olan inancını yok etmek bu nedenle sanatın birincil amacıdır. Bu yüzden her metin, her eser ve her karşılaşma izleyiciyi mantıksızlığa, çatışmaya ve büyük bir hiçliğe sürüklemelidir.

¹³⁴ Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 76-82), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 79.

Akla böyle bir anlam kargaşasıyla saldıran Tzara için Dada'nın kendisi de bir hiç olmalıdır. Asla kategorize edilememeli, mantıki bir sistemde anlaşılammalı, tam olarak kavranammalıdır. Bunun içinse devamlı değışen, her seferinde kendiyile çelişen bir akışkan yapıda kalmalıdır. Bu yüzden Tzara için gerçek Dadacılar, Dada'ya da karşıdır. Dada sanatı da sadece bu hiçliğe ulaşabildiği kadar, bütün tanımlardan, anlamdan, mantıktan, değerden, yargıdan ve tavırdan yoksun olduğu an, boş olduğu an varlık kazanacaktır. Bu sanatsal hiçlik de ancak büyük bir kültürel tahribat ve yıkımla mümkündür.

Tzara için bu çöküş zaten yaşanmaktadır ve şairin topluma karşı sert ve acımasız duruşu, genel halkın bu gerçeği görmezden gelmesi ve harabelerde yaşamayı tercih etmesinden kaynaklanır. Cephenin topları zaten burjuva kültürünü, ahlakını ve bu sistemin iletişim araçları olan sanatı halkın gözleri önünde imha etmektedir. Tzara'nın "Dada Manifestosu 1918" metninde bu sistemin top atışlarıyla parçalandığını şu şekilde duyarız;

*İdeal, ideal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Boomboom, boomboom, boomboom*¹³⁵

Bu şiddetin içinden yeni bir sanat yeşermektedir; bilgiye, ahlaka, mantığa ve aşkın değerlere karşı bir sanat. Tzara aynı metinde şöyle devam ediyor:

[...] anlaşılabilir bir eser sadece bir gazetecinin işi olabilir [...] bizim ihtiyacımız olan sağlam güçlü net işler, anlaşılammayacak işlerdir [...] Hepimiz haykırmalıyız: Yapılacak öyle büyük bir yıkım işi var ki. Süpürüp temizlemeliyiz. Bu delilik halinden, haydutlara teslim edilmiş bu dünyanın saldırgan ve sınırsız deliliğinden sonra insanın tertemiz olduğundan emin olmalıyız. O insanlar ki birbirlerini parçalayarak bir yüzyılı yok ettiler.

¹³⁵ Tristan Tzara, "Dada Manifesto 1918", **The Dada Painters and Poets** içinde (s. 76-82), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 79.

*Amaçsızca ve plansızca, düşünmeden: katıksız delilik, çözülme. Sözü ve iradesi güçlü olan hayatta kalacaktır.*¹³⁶

Tzara'nın idaresinde Dada'nın kültür normlarına saldırısının şiddeti artar; Dada kargaşa üretir, bozgunculuk yapar, her an ve her yerde kıyametin habercisi, çoğu zaman tetikçisidir. Dadacının bütün metinlerde bu saldırganlık, alev ve çürümenin, güçlü rüzgârların ürettiği topyekûn yıkım “yok oluşun muhteşem gösterisi” olarak tanımlanır. Tzara'nın Dada'sı geleneği, ahlakı ve bütün sosyokültürel sistemi yıkması açısından adeta savaştan yanadır ve Dada, savaşın ürettiği bütün yıkım ve kargaşa politikalarını sahiplenir. Fakat Dadacıların elinde bu araçlar gerçeği maskeleyen için değil, onu ifşa etmek için kullanılacaktır.

Tzara bu süreçte gazetelere yalan haberler verir, takma isimlerle Dada'yı yeren eleştirileri yayımlar ve bütün Dada performansları, halkın bu kurumlara olan inançlarını yıkmak uğruna saldırgan bir nitelik kazanır. Serner'in halkı aşağılayan *Letze Lockerung* (“Son Çözülme”) adlı manifestosu, Tzara'nın elektronik bir gonk eşliğinde okuduğu ve dolayısıyla anlaşılmayan şiirleri ve bütün gösterilerin kalbini oluşturan hakaretler ve kışkırtıcı ithamlar nefret ve şaşkınlıkla karşılanır. Bütün bu provokasyonlar halkı kendi şuursuzluğuyla yüzleşmeye zorlar.

Tzara'nın manifestolarında tercih ettiği yöntem, bütün ifadelerini, söylemlerini ve eylemlerini, kendi içinde çelişen, oksimoronlar üreten ve paradokslardan oluşan bir karmaşa şeklinde icra etmektir. Mantığa ve akılcılığa karşı Arp gibi şans öne çıkaran Tzara, savaşın yol açtığı mantık iflasını ve nedensel deneyimin çözülmesini de felsefesinde sahiplenecektir. Onun gözünde deneyim, bireysel algının ve şansın üretimidir. Bu bireylerarası radikal farkların olduğu deneyim düzleminde alışlageldik anlamda bir deneyim aktarımı artık mümkün değildir. Toplumsal hafıza ve deneyim böylece çöker; bu aynı zamanda tarihselliğin ve sosyal düzeni oluşturan ortak paydaların da sonu demektir. Bütün bu tahribat savaşın getirdiği iletişim krizinin birer yansımasıdır. Dada bu krizi alacak ve bir estetik dil olarak yapılandıracaktır. Bu yapının etkileri Tzara'nın metinlerinde görülebilir. Metin, şizofren bir hastanın sayıklamaları gibi,

¹³⁶ Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 76-82), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 81.

anlaşılabilirliğin sınırında dolaşan ama asla kavranamayan, rasgele dizilimlerden oluşmuş, hiçbir iletişim kaygısı gütmeyen ve kendini imha eden bir çatışmalar silsilesidir; mantık geçirmez.

Dada Galerisi açıldığında, ilk günden beri Tzara'nın yıkıcı dürtülerini dizginleyen Hugo Ball, kabarenin savurgan ve yorucu ritminden yorulmuştur. 14 Temmuz 1916'da Waag Hall'da yapılan ilk Dada gecesinde, aslında bir veda konuşması amacı taşıyan manifestosunu okur. Elderfield'a göre, bu gidişinin altında şairin, Tzara ve Huelsenbeck'in savunduklarını düşündüğü, sanatın çağın çarkları arasında erimesini ve tamamen hiçliğe ya da tepkisel bir eyleme indirgenmesini kabul edememesi yatmaktadır. Kargaşaya ve yıkıma olan bu merak ve sanat karşıtı duruş, Ball'un özünde yapıcı ve tedavi edici olarak tasarladığı felsefeye ters düşmektedir. Hiçliğe yönelik böyle bir ivme, Ball'un arı, saf ve yüce bir estetik ifade dili arayışıyla ters düşer. Onun mücadelesi, Nietzsche'nin çok daha pozitif bir okumasına, zengin ve sınırsız bir hayat şevkiyle dolu bir yaşam pratiğine ulaşmaya dayanmaktadır. Fakat karşısında gelişen nihilist, saldırgan ve yıkıcı yapı onu geri çekilmeye zorlar. Hugo Ball, Emmy Hennigs ile beraber Zürih'ten ayrılır ve hayatının geri kalanını Ortaçağ Hıristiyan mistisizmi üzerine çalışmalar yapmaya ve dindar bir hayat yaşamaya adanır. Hugo Ball'un Dada'sı sona ermiştir.

C. BERLİN: CLUB DADA

Hugo Ball'un kabareyi bırakması, Huelsenbeck ile Tzara'yı kaçınılmaz bir çatışma yörüngesine sokar. İlk kopuş Tzara'nın, Dada mücadelesinin estetik izdüşümü olarak soyut sanatı benimsemesiyle başlar. Tzara için "Hans Arp'ın geometrik resimleri, Dada sanatını tanımayan bireysel zenginliklerin ve sonsuz olasılıklar evreninin kapılarını açmaktadır."¹³⁷ Fakat Huelsenbeck'e göre "soyut sanatı, en yüce estetik erdem ilan etmiş Tzara ve arkadaşlarında, övülmeye layık hiçbir yeni fikir" yoktur.¹³⁸ İki yazar da ana akım sanatı ve sanatsal nesneyi reddetmesine rağmen, Huelsenbeck'in arayışı onu soyut sanatın

¹³⁷ Alexander Partens, "Dada art", **The Dada Almanach** içinde (s. 91-96), Richard Huelsenbeck (Ed.), Londra: Atlas Press, 1993, s. 96.

¹³⁸ Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada", **The Dada Painters and Poets** içinde (s. 21-48), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 37.

kendini arındırmak için bir kenara attığı bütün nesnelere ve kavramları yerden alıp, tekrar yapılandırabilecek ve en önemlisi doğrudan hayata ve sokaktaki insana bu imgeler yoluyla nüfuz ettirecek bir sanat üretimine götürecektir. Huelsenbeck, Zürih'i terk eden eski dostu Hugo Ball'a yazdığı bir mektupla, çağın isyankâr dinamiği diye tanımladığı Dada'nın bu şekilde sabitlenmesine karşı olduğunu ifade eder. Ona göre "basit bir arzu, sanatsal bir ekole dönüştürülmemelidir."¹³⁹

Huelsenbeck'in 1917'de Zürih'ten ayrılmasıyla Dada ilk büyük kırılması yaşanır. Huelsenbeck'in gidişi aynı zamanda Almanya'nın Dada'sı için bir başlangıç olacaktır. Richter için bu an, o güne kadar dünyayı yerle bir eden bir depremin dalgasında sörf yapmakta olan Dada için bir kırılma anıdır. Ball'un rehberliğinde sonsuz bir denge içinde olan sanat ve anti-sanat, dinginlik ve kargaşa dinamikleri raydan çıkar. Bu, akımın temel besin kaynağı olan mükemmelce dengelenmiş karşıt güdülerin yarattığı tedirgin enerjiden Dada'yı mahrum bırakacaktır.

1. Huelsenbeck'in Davulu

Richard Huelsenbeck, Dada'nın ilk havarisi kabul edilebilir; çünkü genç Almanın Ball ve fikirleriyle ilk karşılaşması savaştan ve kabareden yıllar önce, Almanya'da gerçekleşmiştir. Tarihte sıklıkla yaşandığı gibi, Ball'un genç dostuna aktardığı isyankâr duygular ve estetik kaygılar Huelsenbeck'te, hocasına nazaran çok daha derine işler.¹⁴⁰ Bu tanışmadan yıllar sonra, ailesinden tıp okumak için izin alıp, askere alınmaktan kaçarak Zürih'e gelen Huelsenbeck'in gönlünde, "Ball'un çevremizdeki ve içimizdeki burjuvaya karşı nefreti [ve] sosyal düzene ve Almanya'ya karşı tavrı, gün yüzüne çıkmak için fırsat kolluyordu."¹⁴¹

Huelsenbeck kabareye bir şair olarak girer; Zürih'e ilk geldiğinde, Almanya'da dışavurumcuların arasında ilk denemelerini yaptığı, "zenci müziği" adını verdiği eserleri icra etmektedir. Bu şiir okumaları, alışlagelmiş mantık silsilesinden kopuk bir anlatımı

¹³⁹ Ball, s. 90.

¹⁴⁰ Hans Kleinschmidt, "Introduction", *Memoirs of a Dada Drummer* içinde (s. xiii-xlix), Richard Huelsenbeck, New York: The Viking Press, 1974, s. xvi.

¹⁴¹ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 3.

amaçlayan, aralara yerleştirilmiş davul vuruşları ve uydurma kelimelerle parçalanmış bir metinden oluşur. Ball, Huelsenbeck'in ilk kabare performansından izlenimlerini günlüğüne aktarırken, onun "edebiyatı davuluyla sindirmeyi" amaçladığını söyler.¹⁴² Şiirler Huelsenbeck için hiçbir zaman önemini yitirmese de, namıdiğer "Dadadavulcusu" Dada'nın kaderini öncelikle fikirleriyle değiştirecektir.

Huelsenbeck, Tzara ile olan çatışmasının ardından 1917'de Zürich'i tamamen terk edip Berlin'e döndüğünde, şehri ve ülkesini savaşın kargaşasına kapılmış, kıtlık ve acıya yenik düşmüş halde bulur. Fakat Alman burjuvazisi, hâlâ geleneksel kavramlara, romantik bir masala tutunmakta ve içinde bulunduğu kültürel çöküşle yüzleşmeyi reddetmektedir. Almanya'da Dada, bu durumun telafisini üzerine vazife alacaktır. Davulcu, Almanya'da George Grosz, Weiland ve Helmut Herzfelde kardeşler, Raoul Hausmann ve Hannah Höch ve Johannes Baader'i bünyesine alarak Dada Kulübü'nü kurar. Kulüp, aynı zamanda *Neue Jugend* ve *Die Freie Strasse* adlarında iki devrimci derginin de yazar ve düşünürlerini bünyesine katacaktır. 1920'de Huelsenbeck *Collective Dada Manifesto*'nu (Kolektif Dada Manifestosu) okur. Metin Alman Dadası'nın estetik tavrını, Dışavurumculuk, Kübizm ve Fütürizm gibi akımlara karşı duruşunu ve üretim pratiklerini tanımlayan coşkun bir metindir. Birçok kez tekrar eden "hayır" nidalarıyla bezeli manifesto, Dada'yı "sanat akımlarının büyük başkaldırısı, sanatın pazarlardaki arbedelere, barış konferanslarına ve taarruzlara karşı tepkisi" olarak tanımlar ve "bu manifestoya karşı olmak da Dada'dır" sözleriyle son bulur (bkz. Resim 33).¹⁴³

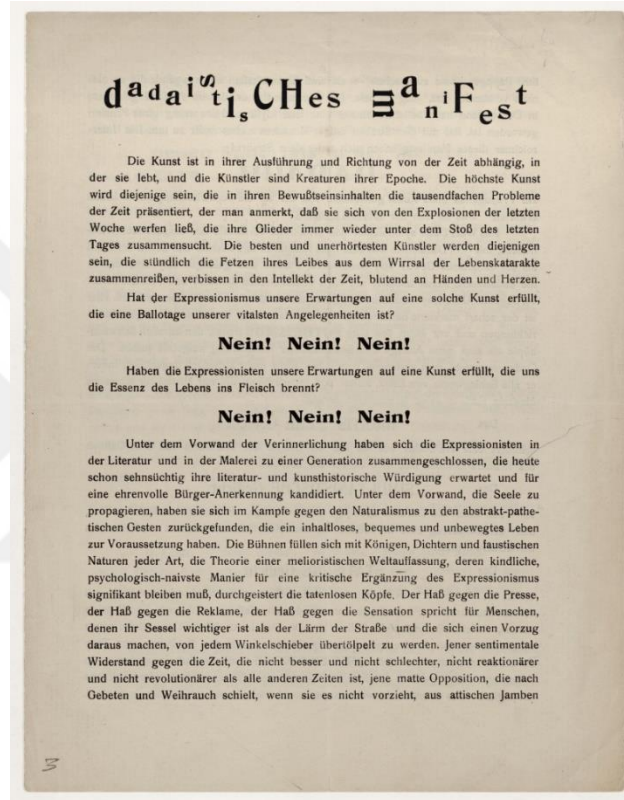
Huelsenbeck'in Dada'sının temelinde, toplumun ve bireyin özgürleştirilmesi yatar. Onun isyan ettiği sistem, Alman *Kultur*'ü, burjuva ahlakı ve bunların idame ettirdiği ekonomik, politik ve kültürel sistemlerdir. Bu isyanı için tercih ettiği eylem şekli ise tuvalden, galeriden ve müzelerden tamamen kopmuş, doğrudan hayata müdahale edecek bir sanatsal oluşumdur. Huelsenbeck için "hayat, eşzamanlı gürültüden, renklerden ve ruhsal ritimlerden oluşur ve umarsızca yaşanan bu gündelik hayatın ruh hali ve tüm acı gerçekliği Dada sanatına olduğu gibi yansır."¹⁴⁴ Sanat, hayatı bir üretim

¹⁴² Ball, s. 51.

¹⁴³ Richard Huelsenbeck, "Collective Dada Manifesto", *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 242-246), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard Uni, 1981, s. 246.

¹⁴⁴ Richard Huelsenbeck, "Collective Dada Manifesto", *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 242-246), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard Uni, 1981, s. 244.

mecrası olarak kullanılmalı, kişiyi de hayatını değiştirmek için kışkırtmalı, uyarmalı ve harekete geçmeye teşvik etmelidir. Burada hedef toplumu sanatsal müdahaleyle özgürleştirmektir. Huelsenbeck için sanatın eleştirilebilecek, satılabilecek ve sergilenebilecek bir şey olmasının bir değeri yoktur; sanatçının eseri, toplumsal ve kültürel bir devrime hizmet etmelidir.



Resim 33: Richard Huelsenbeck, *Collective Dada Manifesto*, 1920, Dada Almanach. <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/>

Dışavurumculukta olduğu gibi, romantik tasvirler ve duygusallıkla harmanlanarak yansıtılan gerçeklik bu hizmeti asla sağlayamaz. Mekanikleşmiş endüstriyel savaşın çağından kurtuluş, yıkımı, dehşeti, saçmalığı ve bütün teferruatıyla bu demir cehennemini gün yüzüne çıkarmaktan ve bunu yaparken bütün estetik, ahlaki ve kültürel kaygılardan kaçınmaktan geçmektedir. Bu nedenle Huelsenbeck'in sanatı, galeri ve eleştirmenlerin, sanat tarihçilerinin dünyasını reddeder. "Kolektif Dada Manifestosu"nda Huelsenbeck, sanat anlayışını şöyle tanımlar: "En yüce sanat, günümüzde apaçık ortada olan problemleri bilinçli şekilde barındıran, geçen haftanın patlamasında tamamen paramparça

olmuş ve ebediyen etrafa saçılmış uzuvlarını toplamaya çalışan bir sanattır.”¹⁴⁵ Huelsenbeck’in Dada’sı, sanatı, malzemesi ve kurgusuyla çağın gerçekliğini ortaya koyan, duygusallıktan ve romantizmden tamamen uzak, taklitten ve temsilden arındırılmış bir üretdir. Bu yeni sanat, üç ana düsturun bir araya gelmesinden oluşur: *bruitizm* (gürültücülük), *eşzamanlılık* ve *yeni mecra*.

Bruitizm, Fütüristler tarafından icra edilen şekliyle modern çağın seslerinin ve gürültülerinin şiire eklenmesidir; modern şehrin makineleşmeye başlayan ses düzlemini estetik bir deneyim olarak tanımlar, tekrar üretir ve esere taşır. Marinetti’nin Balkan cephesinden esinlenerek şiirselleştirdiği seslerle işlenmiş *Zang Tumb Tumb*’a baktığımızda, top seslerini kopyalayan nidaların bir anlamsızlık ya da arı bir dil için değil, savaşın mekanikleşmiş mükemmelliğini aktarmak için kullanıldığını görmekteyiz. Fakat Dada için gürültü böyle bir estetik değer taşımaz. Hausmann’ın fonetik şiirlerinde ya da Tzara’nın reçetesini verdiği montaj şiirde ses, harf ve tanımsız nidalar başlı başına bu anlamsızlıklarına işaret edecek şekilde kullanılır. Gürültünün Dada sanatındaki varlığı çok daha ilkel, özgürleştirici bir tavrın yansımasıdır. Gürültü, özellikle modern endüstriyel dünyanın ve ürettiği savaşın gürültüsü, bu geleceği onaylayarak kucaklayan Fütüristlerin tersine Dada için yıkımın ve çöküşün estetiğidir.

Gürültü, sesin ve yazının belli bir sisteme göre dizilmiş ifadelerden oluşan anlamlı yapısını yıkmak için sanata dahil olur; eseri ve üreteni özgürleştirir. Aynı zamanda gürültü, bu mantıksız düzleme ulaşamayan ve hâlâ savaş öncesi sistemlerde sıkışmış bireyler için panik ve kargaşa demektir. Her Dada gürültüsü (seste ve ötesinde diğer mecralarda), savaşın örselediği siperlerdeki fiziksel deneyimi, burjuvanın sanat deneyimine taşır; anlamsız ve amansız ses, izleyicinin mantığına ve tutunduğu değerlere bombardıman etkisi yaratır. Bu nedenle Dada’nın bruitizmi, Ford motorunun kedi gibi pırlamasındansa, savaş ânının kargaşasıdır. Dada’nın genel felsefesine yakışır şekilde gürültü, bir ilişkisiz unsurlar bütünü olarak, savaşın gürültüsündeki harmoniyi aramak yerine, o gürültüyü cepheden kamusal alana taşır. Burada mücadele, bu gürültüyü bastırmaya çalışan gazetecilik ve kültür politikaları gibi kurumları karşısına alır. Amaç,

¹⁴⁵ Richard Huelsenbeck, "Collective Dada Manifesto", *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 242-246), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard Uni, 1981, s. 242.

kulaklarını tıkamış toplumu ve bu tıkaçları üreten kurumları zorla da olsa savaş dünyasının gerçekliğiyle yüzleştirmektir.

Eşzamanlılık fikri ise, gelecek ve geçmişin inkârını, anlık ve tepkisel eylemin akılcı düşünmenin yerini almasını simgeler. Eşzamanlı şiir, bir başlangıcı ve sonu olmayan, zamana yayılacağına bütün varlığı tek bir âna sıkışmış bir ifadedir; ürettiği eşzamanlı insan da geçmişi ve geleceği olmayan, böylece aynı anda her şey olan insandır; başlamayan ve sonlanmayan bir daimi harekete sabitlenmiştir. İki durumda da eşzamanlılık, zamanın ve nedenselliğin despotluğundan özgürleşmeyi barındırır ve sınırsız bir hareket alanı sağlar. Eşzamanlılık, mantığı yadsıyan bir üslup olarak Tzara'nın da sıklıkla kullanacağı bir estetikdir. Felsefi etkilerine ilaveten bu üslup, izleyicileri her okumada afallatması ve çileden çıkarmasıyla, iki sanatçı için de ciddi önem arz eder.¹⁴⁶

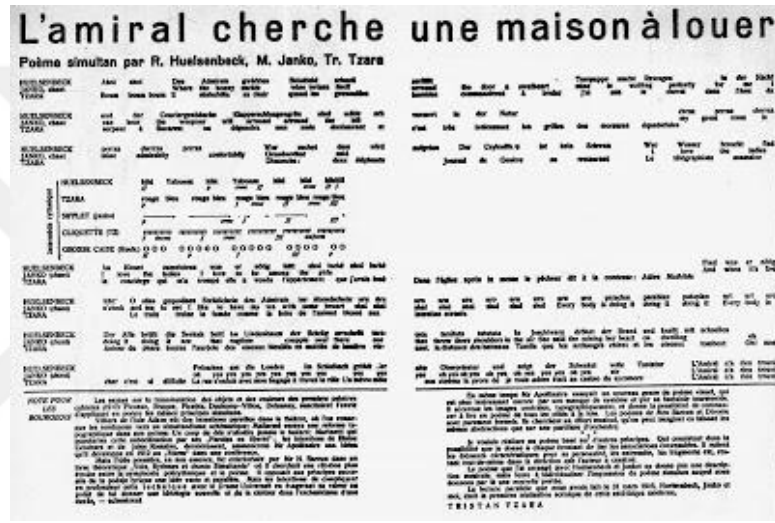
Zürih'teki kabarenin ilk etkinliklerinden biri de böyle bir eşzamanlı şiir olmuştur. Bu, Huelsenbeck'in Avrupa sahnesinde ilk defa gerçekleştirilmiş eşzamanlı şiir performansı olarak kaydettiği, Tzara, Janco ve Huelsenbeck'in *L'amiral cherche une maison a louer*'in (Amiral kiralayacak bir ev arıyor) okumasıdır. Bu şiir, Ball'un günlüğünde insan sesinin (*vox humana*) mekanikleşmiş sesle çatışması olarak aktarılır.¹⁴⁷ Bir gümbürtü içinde birbirleriyle yarışan ve devamlı kendi gürültüleri içinde kaybolan seslerin bütünlüğü, bir şehir panoramasından ziyade modern savaşın mizansenidir. Yapay sesin yılmaz, sonsuz ve yıkıcı üstünlüğüne karşı insan sesi kendini duyurmak için savaş vermektedir. İzleyiciye aktarılan deneyim ise net bir kafa karışıklığı ve anlaşılmaz bir çığlıklar silsilesi halini alır. Bu bakımdan eşzamanlı şiir performansı sahneye savaşın deneyimini taşımaktadır.

L'amiral cherche une maison a louer örneğinde de görüleceği gibi eşzamanlı gürültüde her bir ifade kaynağı farklı mesajlar vermeyi amaçlar. Eserde tematik veya metinsel bir bütünlük yoktur; her münferit kaynak sadece kendisine odaklanılmasını arzular. Tzara, Janco ve Huelsenbeck'in okuduğu *L'amiral* şiirinde bu kolaj benzeri yapı görülebilir (bkz. Resim 34): Janco dönemin Irving Berlin'in "Everybody's Doin' It Now"

¹⁴⁶ Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada", **The Dada Painters and Poets** içinde s. 21-48), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 23.

¹⁴⁷ Ball, s. 57.

şarkısı gibi Amerikan popüler şarkılarından devşirme bir seslendirme yapmaktadır, Tzara Fransız *Journal de Geneve* gazetesinde seçtiği Fransızca kelimelerle cümleler yaratır, Huelsenbeck ise eski şiirlerini değiştirerek seslendirir.¹⁴⁸ Böylece eşzamanlı duyulan münferit yakarışlara dönüşen şiirde, her *ânın* her ses için ömürleşmesini görürüz. Geleneksel açıdan zamana yayılması gereken mesaj ve estetik deneyim, eşzamanlı yapıda böylece tek bir âna sıkıştırılmıştır. Bu, hem endüstriyel hayatın ve ürettiği savaşın geçmiş ve gelecek üzerindeki yıkıcı etkisini yansıtır hem de bireyin varoluşunu deneyimlemesinde yaşadığı daralmayı simgeler.



Resim 34: Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, *L'Amiral cherche une Maison a Louer (Amiral kiralayacak bir ev arıyor)*, Cabaret Voltaire.
<https://dadarockt.files.wordpress.com/2012/12/lamiral-cherche-une-maison-c3a0-louer.jpg?w=648>

Çatışmanın daimi olduğu ve gerçek deneyimin yitirildiği modern savaş dünyasında, yaşam, nedensel açıdan birbirlerinden kopuk, art arda dizilmiş ânlardan ibaret hale gelmiştir. Bu parçalanma içinde Aristo'nun mantık dizilimi gibi bir bilgi edinme süreci var olamaz; anbean deneyimlenen veriler birbirleriyle ilişkilendirilemeyecek seviyede kopuk ve anlaşılmaz haldedir. Kaldı ki bu verileri metne ve dolayısıyla bilgiye dökerek dil de aynı parçalanmaya tabidir. Bu açıdan bakıldığında, eşzamanlı şiir, mantığın, akılcı deneyimin ve iletişimin kırılmasını sahneler.

¹⁴⁸ Michael White, *Generation Dada: The Berlin Avant-garde and the First World War*, Londra: Yale University Press, 2012, s. 48.

Fütürizmden başlayan geçmişe ve geleneğe karşı tepki, Dada'nın eşzamanlılık kavramında artık geçmişin silinmesine dönüşür. Bu tavır, Huelsenbeck'in Dada'sı için özgürleşmenin sırrıdır; geçmişin inkârı kültürel ve estetik geleneksel yapıyı yıkarken, aynı zamanda Dada'yı kendi geçmişinden sorumlu olmaktan kurtarır. Bütün Dadacılar da yankılanacak çatışmanın ve karşıtlıkların sahiplenilmesi, eşzamanlı yapıda, yani geçmiş ve geleceğin ân için kurban edilmesinde yatar. Geçmişi yok eden Dada, gerek sanatsal gerek politik açıdan asla hesap vermez, her an kendini baştan yaratır ve en büyük gücü kendiyile çelişebilir olmasıdır. Bu yönüyle Dada sanatı, akademikleşmeden, akımlaşmadan ve klasikleşmeden korunmuştur, çünkü asla sabitlenemeyecektir. Her ân Dada için yeni bir ândır; Dada ise sadece bir ândan ibarettir.

2. Fotomontaj: Parçala, Yapıştır

Son olarak, Huelsenbeck için Dada sanatını tanımlayan en önemli unsur, *yeni mecra*dır. Yeni mecra Hausmann'ın tabirine göre “statik, eşzamanlı ve fonetik şiiri bulan Dadanın, bu yapıyı görsel mecraya uygulamasıdır.”¹⁴⁹ Huelsenbeck'in Kübistlerin kolajlarında kullandıkları sıradan malzemelerden yola çıkarak tanımladığı bu estetik, sanatçıya göre çağın estetik devriminin ve ruhunun birincil ayırt edici özelliğidir. Endüstriyel malzemenin resme girmesi, sanatın üzerindeki akademik baskının ve fırsatçı üslupların etkisini yok edecek, burjuva zevkinin şekillendirdiği estetik gelenekten kurtuluşun müjdesi olacaktır. Bu yeni mecra, idealleştirilmiş firçanın ve tüpten çıkan boyanın yerini, endüstri devriminin ve makinenin grileri alır; biletler, ambalajlar, faturalar, gazete parçaları, fotoğraflar ve modern dünyanın kendini inşa etmek için ürettiği her malzeme, sanata girer. Bu malzemelerin önemli bir ortak özelliği ise, geçiciliklerinde gizlidir. Tıpkı eşzamanlı yapı gibi, yeni mecra da *anlık* üründe hayat bulur; poster, gazete parçası, dergi, karikatür, mürekkep ve hattâ endüstriyel artıklar bu yeni plastik yapının ana malzemesidir.

¹⁴⁹ Raoul Hausmann, “New painting and photomontage (1958)”, *Dadas on Art* içinde (s. 58-67), Lucy R. Lippard (Ed.), New York: Dover Publications, 1971, s. 64.

Fotomontajın bu nesnelere tercih etmesindeki sebep, klasik sanat nesnesinin tersine sadece tüketim için üretilmiş olmaları ve tüketimlerinin ardından tamamen değersizleşmeleridir: Hepsinin nihai sonu çöp olmaktır. Bu nesnelere anlık hayatlarını sahiplenen Dadacılar çöpü, kahramanlık, şehitlik, şan, şeref, vatan ve monarşinin ölümsüzlüğe özenen kavramlarına karşı birer *memento mori* olarak kullanırlar. Gazetecilik ve nevezur propaganda kurumu her gün binlerce metin, afiş ve söylem üretmektedir. Bu nesnelere tıpkı modern savaş deneyiminde olduğu gibi daha gün geçmeden birbirlerini yalanlamakta ve tüketmektedirler. Bütün bu çöplerin üzerini süsleyen ve endüstriyel savaşta bir başka ânlık malzemeye dönüşmüş olan beden de bu malzemelere dahildir. Fotomontajla hayat bulacak yeni mecra için Hausmann ve Höch, kendilerine atfettikleri bu buluşlarının kaynağı için, Prusya ordusunun fotoğraflarında kullanılan bir tekniği gösterirler.¹⁵⁰ Ordu mensuplarının yüzlerinin fotoğrafları çekilerek, ardından önceden hazırlanmış bir resimdeki üniformalı bedenlere oturtulması şeklinde uygulanan bu teknik, fotomontaja ilham olmuştur (bkz. Resim 35).



Resim 35: Höch'ün fotomontajın ilhamı olduğu ifade ettiği Prusya Ordusu için hazırlanan bu Askerî Hatıra örneği, Heinrich Kahmeier'in suratını görev yaptığı birliğin üç farklı üniformasına yapıştırılmış olarak gösteriyor; Heinrich Kahmeier, *In remembrance of my time of service (Görev Hatırası)*, 1898, Europeana. <https://europeana1914-1918.s3.amazonaws.com/attachments/150085/14765.150085.original.jpg>

¹⁵⁰ Hannah Höch, "Interview with Hannah Höch", *Dadas on Art* içinde (68-77), Lucy R. Lippard (Ed.), New York: Dover Publications, 1971, s. 73.

Dadacıların montajları elbette çok daha karmaşıklaşacaktır; fakat anekdotta bahsedilen askerî montaja bakıldığında dahi, Huelsenbeck'in ortaya attığı Dada estetiğinin unsurları halihazırda görülebilir. Bahsedilen montajlarda bedenleri barındıran alt zemin, savaşın elinin değmediği huzurlu ve düzgün askerî kamplar ya da kasabaları gösterir, bunlara eklenen yüzler ise asla bu alanlara ulaşamayacak olan, siperlerdeki mahşere hapsolmuş bedenlere aittir. Bu hazır-nesne, kendi başına bir propaganda aracıdır. Yapay bir dinginlikle gizlediği şey nedensiz ve engellenemez bir ölümden başka bir şey değildir. Bu yapıyı estetik bir düstur olarak sahiplenecek yeni mecra, savaştığı sistemin ideolojik silahlarını –bayrak, kartpostal, fotoğraf ve haber vb.– böylece ona karşı kullanmaya başlar. Gündelik hayatın metaları, onları anlamlandıran dizgiden – *Kultur*'den– koparılıp bütün çıplaklıklarıyla tekrar izleyiciyle buluşurlar. Huelsenbeck için sanat bu ifşa eyleminde gizlidir; geçmişe küfreden, geleceğe başkaldıran ve âni, bütün çirkinliği ve absürlüğüyle gözler önüne seren bir sanat.

Dada montajları, bir enkazdan kurtarılan malzemelerden üretilmişcesine, Almanya'nın ve genel olarak çağın yıkıntısını sergiler. Hausmann'a göre bu üretim tamamen farklı alan ve malzemelerden üretilmiştir ve kavramsal ve görsel olarak savaş ve devrim çağının yarattığı kargaşanın yeni bir imgesidir.¹⁵¹ Her bir montaj, bir harabedir; Kayzer ile tekerlek, beden ile harf, leke ile fotoğraf kendi alanlarından koparılmış, dönemin kültürel yapısını ve insanların algısını tasvir edercesine anlamsız bir yığıntı şeklinde sunulmuştur. Bu şekliyle fotomontaj, özünde yıkımı ifade eder; kompozisyon, bir araya gelmeleri olası olmayan ve çatışan öğelerden oluşmaktadır. Her bir imge çözülmüş, ait olduğu düzlemden koparılmış ve yan yana yerleştirilmiştir. Kübizmin perspektifiyle oynadığı beden, montajda uğradığı şiddetle artık paramparçadır, manzara yok olmuştur. Tıpkı savaş alanına benzeyen bu montajlarda küçük büyük bedenler, kopmuş uzuvlar, anlamsız kelimeler ve kimliksiz mekanik parçalar rasgele konumlanmıştır (bkz. Resim 36).

¹⁵¹ Richter, s. 116.



Resim 36: Hannah Höch, *Da-Dandy*, 1919, kolaj, 30.5 x 24 cm, ARS.
<https://www.inthein-between.com/wp-content/uploads/2013/04/da-dandy-1919.jpg>

Bu yeni dizilimde imgeler özgürleşir, parça bütünü hükmünden kurtulur ve kendi  zg rl g n  ilan eder. Bu açıdan fotomontaj, formda ve tında arınmayı hedefleyen soyutlamaya benzer şekilde, imgeleri atanmış kimliklerinden kurtarır. Fakat nihayetinde montaj, Ernst dışındaki bütün Dadacılar için hâlâ politik ve güncel bir iletişim alanıdır. Dada Kulübü sanat ları eserlerinde güncel markalardan, tanınmış isimlerden ve bariz atıflardan çekinmezler. Hattâ Berlin Dada'sı için montajın gücü, bu zaptedilmif ve çoğunlukla toplumsal tabularla korunan imgeleri kullanıma a masındadır. Kahraman mitleri ve ulusal propagandayla kutsanmış bütün imgeler ve kelimeler fotomontajda tekrar tanımlanırlar. Onları savaşın Şiddetinden koruyan birer kalkan işlevi gören bu değer sistemlerinden çıkarıp fotomontajda yıkımla karşılaştırmışlar. Bu normalleştirme, Huelsenbeck için sanatın en önemli görevidir; birey, sistemi bu y nle eleştirir, yasakları aşar, tabuları yıkar ve kültürel prangalarını kırarak kendi bireysel kimliğini inşa eder. Böylece sanat, kişiyi yeni ve daha  zg r bir hayat olasılığına kavuşturur.

Parçalanmışlık sadece görsel mecrada değil, edebi bir tavır olarak da Dada Kulübü'ne yansır; Huelsenbeck'in yayımlayacağı *Dada Almanach*'ta yer alan Walter

Mehring, Daimonides ve Frank Jung gibi yazarlar, Huelsenbeck ve Hausmann ile beraber bir edebi üslup olarak da kolaj mantığını sahiplenirler. Walter Mehring, mahlası Walt Mehrin olarak, Asya ülkelerine Dada'yı tanıttığı bir günce yayımlar; metin özünde bütün ulusların kültürlerinin birbirine girdiği absürd bir kolajı andırır; Hausmann, Dışavurumculuğu ve Almanya'yı, ülkenin yerel mutfak kültürü üzerinden eleştirir ve Almanların mantıya düşkünlüğünü, iradesizlikleri ile yan yana getirir, bunu yaparken de benzeri gastronomik analizler yapan Nietzsche'nin *Ecce Homo*'suna selam eder.¹⁵² Bu metinlerin yanında, Berlin Dada'sı, gazetelere rejimle alay eden banka reklamları vermekte, ilk Alman Dada yayını *Der Dada*'da yayımladıkları *Dada Nedir* ve *Almanya'dan Ne İstiyor* adlı bildirgelerde bütün dinlerin feshedilmesi ve halkın cinsel ilişkilerini yönetmesi amacıyla bir Dada Cinsellik Kurulu açılması ve belki de en önemlisi “bütün iş alanlarının mekanikleştirilmesi yoluyla ileri işsizliğin sağlanması” gibi taleplerde bulunurlar.¹⁵³ Bütün bu belgeler adeta dinamitlenmiş bir kütüphaneden arda kalan sayfalardan oluşmuşçasına anlamsız, ironik, harap ve kışkırtıcıdır.

3. Grosz: Çirkinlerin Şehri

Dada Kulübü, geneli itibarıyla siyasi bir yönelim barındırıyor olsa da, Grosz ve Herzfelde, Berlin Dada'nın en siyasileşmiş kanadını oluştururlar. George Grosz ve John Heartfield (değişmeden önceki ismiyle Halmut Herzfelde), devrimci yönelimlerini hiçbir suretle saklamazlar. Bu tavırları, Berlin Dada'sının en büyük gösterisi Birinci Uluslararası Dada Fuarı'na üretecekleri domuz maskeli Alman askeri mankeniyle ve Tatlin'e olan atıflarıyla, Weimar devletiyle onları davalık edecektir.¹⁵⁴ Grosz ve Herzfelde kardeşler, Alman grubunun diğer Dada grupları arasında komünist olarak anılmasına sebep olan sanatçılar olmuşlardır. Bu Dadacılar için sanat, en azından kısa bir süre için, sınıf mücadelesinin bir parçası ve Almanya'nın savaş sonrasındaki çöküşünün kendilerince tek tedavisi olan komünist devrimin bir parçasıydı.

¹⁵² Richard Huelsenbeck, *The Dada Almanach*, Malcolm Green (Ed.) Malcolm Green (çev.), Londra: Atlas Press, 1993, s. 151.

¹⁵³ Huelsenbeck, *The Dada Almanach*, s. 73.

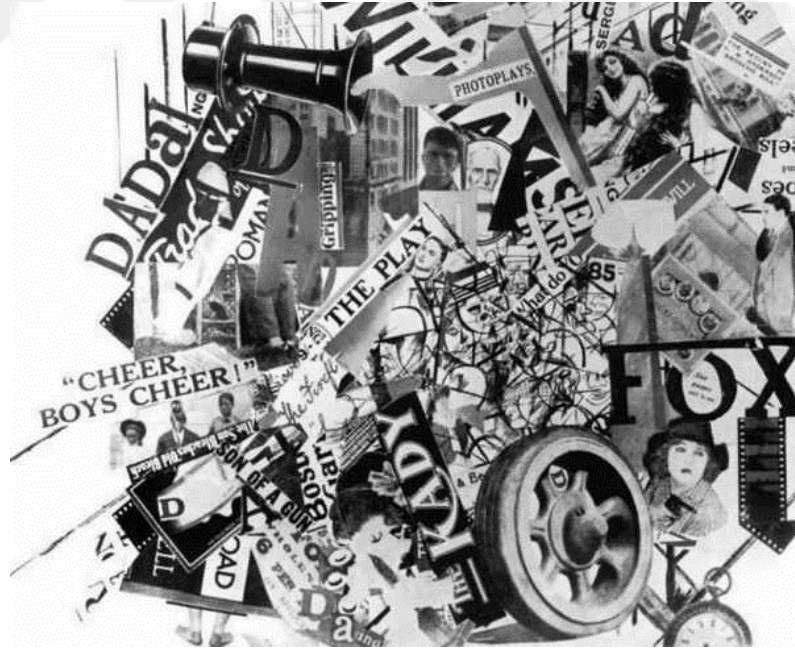
¹⁵⁴ Marc Dachy, *Dada: Sanatın Başkaldırısı*, Orçun Türkay (çev.), İstanbul: Yapı Kredi, 2014, s. 45.

Herzfelde kardeşlerin, Dada Kulübünün *Der Dada* yayınlarının da basılmasında kullanılan Malik Verlag matbaası, *Neue Jugend* adlı bir yayın çıkarmaktadır. Yayın Grosz'un Alman kültürünü yeren karikatürlerini ve bu duyguları metinleriyle ifade eden eleştirel yazılar yayımlar. Namıdiğer Dada Mareşali Grosz, sanatında, çocukluğunda ailesinin işlettiği subay gazinosundaki izlenimleri ve savaşta yaşadıklarına dayanarak, Prusya aristokrasisine, burjuva ahlakına ve sınıflar-arası eşitsizliğe karşı mücadeleye sanatını adanmıştır. Cepheye yaşadığı savaş deneyimi, onu özellikle gazilere ve endüstriyelmiş savaşın insan üzerindeki etkilerine duyarlı hale getirmiştir. Bu duyarlılığı onu savaş sonrasında aktif bir politik tavır almaya zorlar. Kıtılığın ve işsizliğin hüküm sürdüğü Almanya'da değişim isteği, Rusya'daki Bolşevik devrimine bir özlemi tetikler.

Grosz ve birçok Alman Dadacı için komünist harekete olan ilgi, aslında bu değişim arzusundan ve ötesinde geçmişe, çağa ve savaşın yarattığı yıkımın sorumlularına karşı olan nefretten kaynaklanır. Bu nedenle sehven onlara atfedilen komünist yaftası yerine, kültürel devrim sempatanları olarak tanımlanmaları daha doğru olacaktır. Avangard kuramcılarında Poggioli özellikle Grosz gibi sanatçıların komünist devrime olan ilgisini, Marksist bir okumaya değil, devrimci bir yeniden doğuş özlemine bağlar. Avangard komünizmi "kıyamete ve Mesihliğe olan eşzamanlı bir inancın, eskatolojik bir aklın ürünüdür."¹⁵⁵ Grosz, kendisi gibi Almanya'nın savaş sırasında ve sonrasında yaşadığı sınıfsal çöküntüyü ve savaşın sefaletini aktaran Dix'e göre her zaman daha politik olmuş ve yaşananlardan birini sorumlu tutmayı ya da toplumu kurtaracak yöntemler aramayı görev edinmiştir. Dix ise eserlerinde izleyiciye savaş travmasını tekrar gerçekleriyle yaşatmak ve bu savaşın sonuçlarını en acı şekliyle ortaya koymak ister. Poggioli'nin ifadesini açacak olursak, Grosz'un komünist tavrı –ki bu tavrını da 1920'lerin ortalarında terk edecektir– kendini yaşanan kıyameti durdurmak ve yeni bir gelecek yaratmak için feda etmeye hazır bir kurtarıcı konumuna koyan avangard sanatçının kurtuluş ümidinin eseridir.

¹⁵⁵ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Gerald Fitzgerald (çev.), Londra: Harvard University Press, 1968, s. 100.

Neue Jugend dergisi, asıl editörü Wieland Herzfelde'nin cepheye geri dönmesiyle Helmut Herzfelde'in kontrolüne geçer. Sonradan adını John Heartfield olarak değiştirecek Helmut, dergide ilk politik montajlarını ve tipografik denemelerini icra edecektir. Heartfield ve Grosz, bu süre içinde tıpkı Arp ve Taeuber gibi ortak montaj işleri üretmeye başlarlar; Grosz talimat verir, Heartfield yapıştırır (bkz. Resim 37). Grosz, Heartfield'in montajlarını "çağın ruhunu, parçalanma sürecinde bir dünyayı" betimleyen eserler olarak tanımlar.¹⁵⁶ Bu sırada cephede olan Wieland'a yolladıkları bir pakette genç asker, kesilmiş kartpostallar, kıyafet parçaları, elle etiketlenmiş çaylar ve rasgele kesilmiş birçok resmin bir araya gelmesinden oluşan kompozisyonlarla karşılaşır. Wieland için bu çalışmalar "sözlerle ifade edilse sansürlenecek mesajları" cepheye taşımaktadır.¹⁵⁷ İşte tam da burada, Dada kolajının ve montajının ana unsuru kendini ifşa eder. Grosz ve Heartfield'in eserleri, tıpkı diğer Dada eserleri gibi, güncel deneyimi kodlayacak dili ellerinden alınmış, gerçeği temsil edecek imgelerden yoksun bırakılmış bireye iletişim imkânı sağlamaktadır.



Resim 37: George Grosz and John Heartfield, *Life and Work in Universal City* (Universal şehirde iş ve hayat), 1919. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/wp-content/uploads/2016/06/gross-heartfield-life-times-universal-city.jpg>

¹⁵⁶ George Grosz, *A Small Yes and a Big No*. Arnold J. Pomerans (çev.), Middlesex: Zenith, 1983, s. 149.

¹⁵⁷ Wieland Herzfelde, "John Heartfield: Life and Work", *Dadas on Art* içinde (s. 90-97), Lucy R. Lippard (Ed.), New York: Dover Publications, 1971, s. 92.

Bu yeni dil, hiç şüphesiz, ilk olarak yaşanan gerçekliği ifade etmekte kullanılacaktır. Bu nedenle Grosz, çevresindeki parçalanmış bedenleri ve sefaleti betimlerken kendisini bir karikatürist yerine doğanın objektif bir izlenimcisi olarak tanımlamayı tercih eder.¹⁵⁸ İlerde yağlıboya tablolarına dönüşecek eserleri, savaş sonrası Almanya'sının bir güncesidir. Grosz'un resimlerinde yüce vaatler, kahramanlık sanrılarının maskeleri düşer; romantik söylemlerle cepheye yollanıp, savaş makinesinin dişlilerinde çiğnenip, ruhen ve bedenen parçalanarak dönen askerlerin ıstıraplı gözleri önüne serilir. Bu parçalanmış hayatlar ve bedenler, yani savaş gazisi, Grosz için çağın egemen sistemine, kültürel sömürüne dair en belirgin imgedir; çirkinliği, onun azabından sorumlu olan sistemin çirkinliğidir. Çirkin, Grosz'un en önemli silahıdır ve bu silahı, estetik ve siyasi olarak kullanmaya kararlıdır (bkz. Resim 38).



Resim 38: Geroge Grosz, *The Gray Day (Gri Gün)*, 1921, tuval üzeri yağlıboya, 115 x 80 cm, MutualArt. https://media.mutualart.com/Images/2009_03/11/0005/73923/73923_2e03ddde-437f-4313-9e35-abaa4357416a_-1_570.Jpeg

¹⁵⁸ Grosz, s. 97.

Art in Danger (Sanat Tehlikede) başlıklı metninde Grosz, üretimine yön veren güdüyü “çizimlerimde ve resimlerimde amacım dünyayı bütün çirkinliği, hastalıklı hali ve gerçekçiliğiyle yansıtmaya çalıştım; amacım muhalefetti” şeklinde tanımlar.¹⁵⁹ Eserlerde, otomatikleşmiş şiddetin ürettiği sömürüyü ebedileştiren mekanik bedenlerin parçalanmışlıklarıyla, bebeksi biçimleriyle organik oldukları ifade edilen halkla çatıştığını görürüz. Grosz’un bu dünyasında duygular, hırslar ve acı apaçık ortadadır. Sıklıkla eserlerinin arka planını süsleyen şehir manzaraları, burjuva ekonomisinin ve sürdürülmeye çalışılan görece istikrarın çöplüğüyle doludur; Grosz’un dramasının sahnesi bir reklam panoramasıdır. Fakat bu şehirlerin apoletli ve farklı sakinleri, cephenin geri kustuğu dehşetle ve yabancı bedenlerle sahneyi paylaşmak zorunda kalırlar. Resim, bu çatışmanın çözülme alanıdır. Basında, politik söylemde ve dönem sanatında görünmezleştirilen savaşın bıraktığı harabe, Grosz’un eserlerinde yadsınamaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar.

4. Hausmann: Fonetik Şiir

Montajların parçalanmış ve yamanmış estetiğinin edebi yansıması, en arı halini Hausmann’ın fonetik şiirlerinde bulur. Ball’u kelimelerden seslere götüren, Huelsenbeck’i fantastik ve egzotik sözcüklerin arayışına iten kaygılar, Hausmann’ın fonetik şiirlerinde nihai sonucuna ulaşırlar. Fonetik şiir ve görsel akranı optofonetik şiir, sadece harflerden yani sembollerden veya basit ilkel seslerden oluşur. Harflerin okunması, farklı tonlara ve vuruşlara sahiptir ve yazımında da bu farklılıklar punto, yön ve dizin farkları olarak kâğıda yansır (bkz. Resim 39). Bu eserler, resim ile edebiyat arasında geçirgenliği olan üretimlerdir. Eğer Dada metni bir kütüphane harabesiyse, fonetik şiir dilin harabesidir. Kelime, cümle ve bütün dilbilgisi kıstaslarından arındırılmış, anlamdan koparılmış bu edebi üslup, dilin çözülümüne ve dil üzerinden inşa edilen kültürel değerlerin imhasına hizmet eder.

¹⁵⁹ George Grosz and Wieland Herzfelde, “Art is in Danger”, *Dadas on Art* içinde (s. 79-85), Lucy R. Lippard (Ed.), New York: Dover Publications, 1971, s. 80.



Resim 39: Hausmann'ın *Kp' erioum* şiirinin optofonetik transkripti, 1919.
https://ipfs.io/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/l/m/Kp'_erioum-Hausmann.jpg

Fonetik şiir, Hausmann için bir Dada icadı olmaktan öte dilin kendini yenileme sürecinin doğal bir sonucudur. Hausmann'ın dili getirdiği nokta, bu yolculuğun son noktasıdır. Sanatçı, kendi yaptığı analizde fonetik şiirin bu üstünlüğünü, Ball'un ve Huelsenbeck'in şiirlerindeki kelime üretmeye yönelik ivme üzerinden açıklar. Gerek Ball gerekse Huelsenbeck şiirlerinde hâlâ kelime yapılarına ve dolayısıyla anlaşılabilir bir dizilime bağlılardır; şiir hâlâ bilindik kalıplara ve zaman zaman doğrudan cümlelere evrilir. Hausmann'ın fonetik şiirinde ise dil, kelime ve anlaşılabilirlik tamamen bertaraf edilmiştir.¹⁶⁰

Bu açıdan bakıldığında Hausmann ve sonrasında Schwitters'in icra edeceği fonetik şiir, Arp'ın soyutlamasına eş bir amaca hizmet eder. Klasik resmi, akademik temsil rejimi ve ortak aklın ürünü imgelerden arındırarak temel şekillere, renklere ve otomatik bir üretime yönelen Arp, Taeuber ve yakın zaman sonra onlara katılacak olan Ernst'de olduğu gibi, fonetik şiir de en temel ve anarşik iletişim ögesine ulaşmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla fonetik şiir –ve aynı zamanda Dada montajlarına ve kolajlarına hâkim olan tipografik yapı, harf ve heceler– bilinçsiz, naif, kültürel kodlardan arındırılmış bir ifade alanı üretir. Psikanalitik çalışmalardan da etkilenen Dadacılar için,

¹⁶⁰ Raoul Hausmann, "Poeme Phonetique", *Courrier Dada* içinde (s. 50-63), Raoul Hausmann, Paris: Edition Allia, 2004, s. 57.

otomatik şiir, mekanik üretim ve bilinçdışı dışavurum gibi unsurlar bu arı dilin üretimi için sahiplenilen yöntemlerin başında gelir.

Dönemin mekanikleşmiş, verimlilik namına tamamen otomatikleştirilmiş ve insanı bir dişli haline getirmiş sistemine karşı bu sistemsiz dil ve akılsız ifade yönteminin birleşimi, Dadacılar için sanat üretiminin ötesinde, bir insanlık mücadelesidir. Kişi bu üretimle, insan olarak varoluşunu kanıtlamak için, aklının, mantığının, günlük ihtiyaçlarının, toplumsal sorumluluklarının, geçmişinin ve geleceğinin zorunluluklarının ötesine geçmeye çalışır.

Fonetik şiir, savaş makinesinin ve endüstriyel hayatın tersine verimsizdir; anlaşılmazdır. Schwitters, *Ursonata* eserini okuduğunda salon onu kahkahayla karşılar. Soyut resim saçmadır, çocuk işidir ve aşağılanır; Arp ve Van Rees Zürih'te bir okul duvarını boyamak için çağrıldıklarında, ürettikleri soyut duvarlar 'duyarlı' ebeveynler tarafından "düzgün resimlerle tekrar boyanması" için silinir.¹⁶¹ Her kahkahada, her ithamda toplum aslında yaşadığı dünyanın antiteziyle karşılaşmaktadır. Fonetik şiir de savaş dünyasının iletişiminin antitezi, aynı zamanda bu iletişim sanrısının altında yatan iletişimsizliğin bir ifadesi ve en önemlisi, onu kullanabilen bir kısım insan için, iletişimin alışlagelmiş yöntemlerin dışında da mümkün olabileceğinin göstergesidir.

5. Baader: Dada Darbesi

Dada Kulübü'nün faaliyetleri yazılı ve görsel ifadelerle sınırlı kalmaz. Çünkü birçok konuda karşı karşıya gelmelerine rağmen Huelsenbeck ile Tzara'nın anlaştığı tek bir konu varsa, o da Dada söylemini ve dolayısıyla çağın yitik gerçekliğini ne pahasına olursa olsun burjuva sınıfının gündemine getirmektir. Bu iradenin eseri olan Dada etkinlikleri, her ne kadar sanatçılara ciddi bir ün kazandırsa da, onlar için basit bir reklam modeli değildir. Huelsenbeck'in tabiriyle, etkinlikler "üst kuşağımızın bize yaptırdığı savaşlarda, koyduğu kanunlarda, sanatında ve nihayetinde bizi üretmekte kullandığı

¹⁶¹ Richter, s.26 ve 142-143.

olağan rutine karşı doğrudan bir eylem şeklidir.”¹⁶² Dönemin gece hayatında halihazırda var olan edebiyat geceleri, şiir okuma, tiyatro ve suareleri kendine mesken edinen bu etkinlikler, Dadacıların genel tavrından haberdar olmayan bir kesim için afallatıcı, bir grup haberdar kitle içinse ciddi bir çatışma alanıdır. Öncelikle belirtilmelidir ki, çağın haber ve iletişim kanallarının çok daha verimsiz olması, dört sene boyunca sıklıkla gerçekleşen bu etkinliklerin uzun bir süre şaşırtıcılığını korumasına fırsat vermiştir.

Dada etkinlikleri, karmaşık ve düzensiz bir yapıdadır; vazgeçilmezleri ise manifestolardır. Tzara, Huelsenbeck ve birçok Dadacının manifesto metinleri ilk olarak böyle gecelerde okunmuştur. Manifesto okumaları, Dadacılara kendilerini ifade etmek için duydukları doğrudan hitabet ihtiyacını karşılar, aynı zamanda gerektiğinde, yeni düşmanlar yaratmalarına imkân sağlar. Bu hitaplara eşlik eden bir diğer performans ise şiir okumalarıdır. Bu iki Dada metninde de istinasız bulunan anlamsızlık ve soyutlamalar izleyiciyi çoğunlukla galeyana getirmeye yeter ve çoğu etkinlik planlanan bitişini çıkan arbedeler nedeniyle gerçekleştirilemez. Dadacılar, modern sonrası sanata damgasını vuracak disiplinlerarası üretim mantığının başat icraatçılarından ve bu karakteristikleri en net etkinlik programlarında gözükür. Ressamlar piyesler yazar, heykeltıraşlar şiir okur, şairler dans eder, edebiyatçılar çizim yaparlar ve her sanatçı diğerlerinin eserlerine dahil olur; bütün bu mecralar eşzamanlı ve bütüncül şekilde gerçekleşir. Bu sınırsız geçirgenliği olası kılan en önemli unsur, Dada üretim felsefesinin akademik kıstasları ve tanımları reddeden özgürlükçülüğüdür. Bütün geleneksel ve döneme ait üslup kaygıları üretim denkleminde çıkarılmıştır, bunun da ötesinde, iyi Dada eseri yıkıcı amacına ulaşmak için türünün akademik ve toplumsal değerlendirme açısından en kötü örneği olmalıdır. Dolayısıyla eğitimsizlik, akademik cehalet ve tecrübesizlik bir Dada sanatçısı için verimlilik ifade eder. Dada etkinlikleri bu denemelerin en çok icra edildiği alanlar olur; sonuç ise izleyici için tam bir hayalkırıklığı, dönemin sanatseverleri içinse kişisel bir saldırıdır.

Berlin etkinlikleri, Zürih ve Paris etkinliklerinden farkını, Hausmann ve Baader’in gruba katılmasıyla belli eder. Baader, geçmişinde kendini Mesih ilan etmiş,

¹⁶² Richard Huelsenbeck, “Dada Lives!”, **The Dada Painters and Poets** içinde (s. 277-283), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 289.

özel bir karakterdir; bütün Dadacılar gerek meşguliyetleri gerek söylemleri nedeniyle halk tarafından zaman zaman deli olarak tescillenmiş olsalar da, Baader, akıl hastanesine resmî “ziyaretlerde” bulunarak, Richter’in ifadesiyle, Dadacılar arasında “tek, resmî ‘avlanma iznine’ sahip olan kişidir.”¹⁶³ Baader’in bu raporu almasındaki neden, 42 yaşında olmasına rağmen 1916’da levazım bölüğüne göreve gönderilmesiyle başlayan bir süreçle yaşanır. Baader askere alınmamak için Kayzer’in velihtına doğrudan bir mektup yazar, mektubun içeriği ve eylemin cüreti sanatçının resmen deli ilan edilmesine ve askerî görevden men edilmesine yeterli olur.¹⁶⁴

Eski bir mimar olan Baader, Hausman’ın sözleriyle, “inandığı takdirde fikirleri için dağları delecek” yapıda bir insandır.¹⁶⁵ Baader, Huelsenbeck Berlin’e gelmeden önce dahi, kurulacak yeni Weimar Cumhuriyeti meclisine ikamet ettiği şehirden vekil adaylığını koyarak, ilk gerçek Dada eylemini gerçekleştirmiştir. Hausmann, Baader’in dinsel sarhoşluğunda, insanüstü özgüveninde ve doğaüstü yaşam pratiğiyle bir Dadacı olduğunu fark eder ve böylece Johannes Baader Dada Kulübü’ne katılır.

Baader üretim hayatı boyunca birçok Dada üslubunu benimseyecektir. Montaj alanında en önemli eseri, kaybolarak efsaneleşecek, tamamen kolajlardan ve fotomontajlardan oluşan *HADO* (Dada Elkitabı) olur. Bu kitap görenlerin tanıklıklarına göre Baader’in montaj ve kolaj mantığıyla tasarladığı bir güncedir ve içi dönemim gazete kupürleri, etiketleri biletler, sloganlar ve birçok popüler nesneyle doludur (bkz. Resim 40). Baader aynı zamanda üç boyutlu asamblaj heykeli *Germany's Greatness and Decadence*’i (Almanya’nın Yüceliği ve Yozluğu) üretir (bkz. Resim 41). Dört katlı bu eser her katıyla Birinci Dünya Savaşı’nın bir yılını ve Alman İmparatorluğu’nun bu sırada yaşadıklarını alaycı bir tavırla sahneler. Fakat kendisine *Oberdada* ismini veren Baader’in Alman Dada’sına en büyük katkısı, Hausmann ile sokakta ve habersiz gerçekleştirdikleri performanslar olacaktır. İkilinin bu cüretkâr sanatsal eylemleri Almanya’da, Zürih’teki Dada gecelerinden öteye geçecek, kamusal alana taşarak ilk toplumsal müdahale işlerinin örneklerini sergileyecektir.

¹⁶³ Richter, s. 129.

¹⁶⁴ White, s. 159.

¹⁶⁵ Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris: Edition Allia, 2004, s.71.



Resim 40: Johannes Baader, *Gutenberggedenkblatt (Gutenberg Hatırası)*, 1919, kolaj, 35 x 46.5 cm, Centre Georges Pompidou. <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dada%20sokakta/gutenberg%20hat%C4%B1ras%C4%B1.png>



Resim 41: Johannes Baader, *Germany's Greatness and Decadence (Almanya'nın Yüceliği ve Yozluğu)*, 1920, yerleştirme, First Dada-Exhibition. <https://dadarockt.files.wordpress.com/2013/12/dada-messe-baader-plasto-dio-dada-drama.jpg>

Hausmann ve Baader'in Dada eylemleri birer gösteri değildir; hayatın görünüşte sergilediği mantıklı ve tutarlı gerçekçiliğini yıkmayı amaçlayan girişimlerdir. İleride Sitüasyonistlerin formüleştireceği bu *saptırma (détournement)* durumu, Dada'da anlık ve içgüdüsel olarak gelişir. Hausmann ve Baader için eylem bir gün sokağın ortasında şiir okumaktır, başka bir gün ise vitrinlere Dada sloganları yapıştırmaktır. Sanatçılar cesaretlendikçe eylemler de büyür, Hausmann'ın Baader'i Mesih ilan ederek bir tarikat başlatma planı maddi nedenlerden ötürü suya düşer, fakat Baader kendisini "Dünya ve Kâinatın Efendisi" lakabıyla şansölyeliğe aday gösterir. Berlin Katedrali'nde, eski Saray Piskoposu Dryander'ın vaazını keser ve halka "İsa'yı umursamadıklarımızı" haykırarak küfür eder. Her seferinde ise cebinde taşıdığı deliliğini belgeleyen sertifika sayesinde tutuklanmaktan ve hapse atılmaktan kurtulur. Bu eylemlerin hepsi basında ciddi yankı bulur ve Dada'nın namı hızlıca yayılır.

Dada Kulübü, Baader'in Almanya çevresindeki bağlantıları sayesinde, Huelsenbeck ve Hausman'la birlikte, 1920'nin Ocak ve Şubat aylarında cereyan edecek, büyük bir Dada gösteriler zinciri planlar. Bu gösteriler Prag, Hamburg, Dresden, Leipzig ve Teplice'de gerçekleşecek ve yerel Dadacıların da katılımıyla, şiir ve manifesto okumaları şeklinde icra edilecektir. Bu okumalarla hedeflenen, Huelsenbeck'in tabiriyle, "seyirciyi sinirlendirip, azdırmaktır."¹⁶⁶ Turne, halkta hedeflenen galeyamı ve hiddeti yaratma açısından –olayları aktaran Dadacılara göre– büyük bir başarı sağlar. Hausmann'ın ve Huelsenbeck'in metinlerinde Dadacıların birçok kez linç edilmekten kıl payı kurtulduğu, bütün etkinlikte arbedeler yaşandığı, hattâ bazı izleyicilerin silahlarla çıkış kapılarını tuttukları aktarılır. Her etkinlik açılış günü öncesinde basında ciddi yer kaplar, fakat medya Dadacıları bozguncu, devrimci ya da en iyi şekliyle, haysiyetsiz kişilikler olarak yansıtır.

Bütün bu süreçte en dikkat edici olan ve aslında Dada'nın bütün taşkınlıklarını meşrulaştıran durum, Dadacıların saldırdığı bu korkudur. Çatışma, suç, sefalet ve politik krizin doruklarını yaşayan Almanya ve Avrupa'da Dadacılar, komünist mangalar ve silahlanmış savaş gazileri kadar, hattâ bazen daha da fazla tehdit oluşturan bir topluluk olarak algılanır. Geçmiş ideallerden türetilen gelecek ilüzyonunda yaşayan halk, bu

¹⁶⁶ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 78.

sanısına saldıran Dada'nın ürettiği tehlikeyi, sokakta silahlı eylem yapanlarınkı kadar önemsemektedir. Eski düzene ve değer silsilesine tutunan toplum göstermelik bir düzeni, Dada'nın arzuladığı kargaşaya tercih etmekte ve ona karşı geçmiş yüzyılların idealleri, inançlarını ve kurumlarını, sebep oldukları topyekûn savaşa rağmen bütün gücüyle savunmaktadır.

Bu çelişkili durumun en güzel örneği, Hausmann'ın *Courrier Dada* eserinde aktardığı Nikolassee eylemidir. Baader ve Hausmann anlık bir kararla Nikolassee kasabasında özerk bir Dada Cumhuriyeti ilan etme kararı alırlar. Baader'in aklından çıkan fikir için broşürler basılır, amaç “şiddet kullanmadan, kan dökmeden, silahlanmadan ve sadece bir daktiloyla nasıl bir cumhuriyet kurulacağı”nı göstermektir.¹⁶⁷ Eylem için bir Nikolassee sokaklarına asılacak bir deklarasyon hazırlanır; metinde Dada Genel Kurulu tarafından şehrin özerk bir cumhuriyet olarak ilan edildiği ve askerlerin bölgeye girip düzeni sağlayacağı belirtilir. Dadacılar bildiriye yaydıktan sonra valiye giderek bölgeyi ondan teslim almayı planlarlar; böylece bu metin ile devlet kuracaklardır. Fakat plana Hausmann'ın dahil ettiği bir arkadaşı, valiliği eylem planı hakkında bilgilendirir ve Nikolassee idaresi Dadacılardan kendilerini korumak için bir bölük askerî valilikte o gün hazır bekletme kararı alır. Şaka gerçek olmuştur.

Dada'nın bu girişiminin sadece ihbarıyla dahi askerleri harekete geçirecek kadar ciddiye alınmasının sebebi, eylemin dâhiyane olması veya başarılı olma ihtimali değildir. Sebep, gerçekliğin ortak bir şekilde deneyimlenemediği, kargaşa ve karşıtlıkların hâkim olduğu ve bilginin dilini ve referanslarını yitirdiği yeni modernitede, sahte ile asıl eylem arasındaki, şaka ile gerçek niyet arasındaki farkın tespit edilemiyor olmasıdır. Sanatsal edim ile hayat pratiği birleşmiştir; temsilî eylemi gerçeğinden ayırt edecek referanslar yok olmuştur. Dada eylemi hem bir tehdit hem de bir parodidir, aynı zamanda da hiçbiridir. Tzara'nın “düzen=düzensizlik, benlik=bensizlik, onay=ret” şeklinde belirttiği karşıtlıklardan oluşan yapı buna işaret eder.¹⁶⁸ Dada için bütün karşıtlıklar bir aradadır ve modern mecra ancak bu karşıtlıkların bir arada barınabileceği bir deneyime dönüştüğü takdirde, yani absürdde ve ironide var olabilir. Huelsenbeck'in, Ball'un ve Tzara'nın,

¹⁶⁷ Hausmann, s. 82.

¹⁶⁸ Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 76-82), Robert Motherwell (Ed.), Ralph Manheim (çev.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 78.

bütün Dadacıların savı, Dada'nın hayatla eşleşmiş olması, bu karşıtlıkları bünyesinde denkleştirip kullanabilmesinde yatar. Bu nedenle Dada eylemi, hayat eylemidir; savaş sonrası dünyada hayatı olası kılacak yapıyı bünyesinde barındırır.

6. Schwitters: Artık Sanatı

Dada Kulübü faaliyetlerini sürdürürken, Berlin Dada'sının görsel ve edebi tavrını tamamen özümsemiş bir başka sanatçı, Almanya'da çalışmalarına devam etmektedir; bu, Kurt Schwitters'tir. Schwitters, sanatsal üretiminin ilkeleriyle örtüştüğünü düşünen Dadacıların mesken edindiği *Cafe des Westens*'e gelir ve Hausmann'la tanışır: sanatçı, Dada Kulübü'ne resmen katılmak istemektedir. Fakat talebi, sanat kurumuna olan yakınlığı sebep gösterilerek reddedilir. Karar Huelsenbeck'e aittir ve şairin sanat anlayışına dair büyük ipuçları içerir. Huelsenbeck, kararını şöyle açıklar: “Bizim için sanat –varlığını kabul ettiğimiz kadarıyla– insanın yaratıcı melekesinin yegâne tezahürü değil, sahip olduğu melekelerden sadece bir tanesi, hattâ bunlar arasından, insanın elini kolunu en çok bağlayanıdır. Fakat Schwitters için sanat, bir ormancı için ağaç neyse oydu.”¹⁶⁹ Huelsenbeck, Schwitters'ı “sadece bir sanatçı” olduğu için geri çevirir. Fakat bu durum Schwitters'in Dada'sına engel olamayacaktır.

Kulübe kabul edilmeyen Schwitters için bu yeni bir başlangıç olacaktır; yaptığı kolajlardan birinde denk geldiği kesilmiş bir *Commerzbank* etiketinden esinlenerek *Merz* adını verdiği şahsi sanatsal akımını yaratır. Merz, Schwitters için “bütün sanat dallarını tek bir estetik birimde toplayan, bütünlük bir sanat eseridir. Eseri oluşturan materyaller bir araya getirilirken, nesnel ilişkilerinin mantığı kullanılmaz, sadece sanat eserinin mantığı bu ilişkilere hükmeder.”¹⁷⁰ Bu birleştirme tekniği –asamblaj– Schwitters'a modern dünyaya ait bütün nesnelere *merzleme*, yani estetik bağlam üzerinden tekrar kullanma şansı verir; böylece her nesne, her mekân ve her yüzey sanatsal bir potansiyel edinir. Her asamblajında Schwitters, Arp'ın tasviriyle, “bıkıp usanmadan bu karanlık

¹⁶⁹ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 64.

¹⁷⁰ Kurt Schwitters, “Merz”, *The Dada Painters and Poets* içinde (55-67), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 62.

dünyanın, yozlaşmış doğanın kurtuluşu için savaşı. Ve büyük bir şevkle ve neşeye artıkları işler ve dönüştürür.”¹⁷¹

Schwitters’in asamblajları özünde, fotomontajın ve kolajın nesnel bir izdüşümüdür, fakat bu eserler farklı bir estetik deneyimi hedefler. Schwitters’in eserleri Hausmann, Höch, Baader ve Heartfield’in montajlarına hâkim olan popüler imgeleri, bilindik kişilikleri temsil eden görsel malzeme bu eserlerde yer bulamaz. Tersine, Schwitters’in asamblajında bulunan unsurlar biçimselliklerine göre, yani renk, şekil ve dokularına göre seçilmişlerdir.



Resim 42: Kurt Schwitters, *Merzbild 32 A. Das Kirschbild (Çilek resmi)*, 1921, asamblaj, 91.8 x 70.5 cm, MOMA. https://www.moma.org/learn/moma_learning/_assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Schwitters.-Merz-Picture-32A-313x395.jpg

Cherry Picture (Çilek Resmi) gibi bir işe baktığımızda, karşımıza çıkan küçük müdahalelerle oluştuğu belli olan, fakat çerçevelenmemiş olsa herhangi bir endüstriyel dünyada şans eseri karşılaşılabilecek bir kareyle yüz yüze geliriz. İş, birçok Dada işi gibi, serseri bir top mermisinin infilakı sonucunda oluşabilecek bir kargaşayı sunar. Burada sanatçı, eser üzerindeki hükmünden ve akademik mânâda onu sanatçı olarak tanımlayacak becerilerinden vazgeçmiştir; rastlantısallık, şans ve yerleştirme bunların yerini almıştır. Her ne kadar Schwitters’in her bir eseri için incelikle uğraştığı bilinse de,

¹⁷¹ Arp, s. 251.

bu süreç özünde sanatçının rasgele nesnelere buluşması ve onları tekrar konumlandırmasından ibarettir. Bu nedenle her bir iş, enkaza dönüşmüş çağın birer parmak izi niteliğindedir (bkz. Resim 42).

Fotomontajın kullandığı fotoğraf ve basılı yayının da ötesine geçen asamblajlar, çağın parçalanmış düzlemini doğrudan sanata yerleştirir. Bu süreçte sanatçı –ve insan– yeni modernite içinde yaşadığı endüstriyel çöplükle yüzleşir. Schwitters, artıkların ve işlevsiz parçaların dünyasına uyum sağlayan ilk sanatçılardandır; asamblaj ve Merz ile bu dünyada bir estetik arayışına girişmiştir. Anlık bir verimlilik ve ardından gelecek sonsuz bir işlevsizlikle kodlanmış modern atık için Merz, yeni bir yaşam fırsatıdır. Aynı şekilde Schwitters’in eserleri de, bu yeni modern dünyanın sakinleri için gerçek –yani, çağın harap olmuş gerçekliğiyle doğrudan ilişkili– bir estetik deneyim imkânı sunar.

Richter’a göre Kurt için anti-sanat, sanatın ölümü gibi fikirler hiçbir şey ifade etmez.¹⁷² Aksine, Merz ile Schwitters için hayat, estetik deneyim ve üretim potansiyelinin bütün gündelik eylemlere, nesnelere ve mekânlara taşınmasıyla, devasa bir sanat eylemi haline gelir. Ailesiyle beraber Hannover’de yaşayan ve geçimini sahip olduğu dairelerin kiralalarıyla sağlayan sanatçı, bir yandan karısıyla muhabbet ederken diğer yandan mutfak çöpünden işine yarayacağını düşündüğü malzemeleri cebine atan; yaptığı her tren yolculuğuna iki adet portföy götüren ve bir yandan birinde taşıdığı malzemelerle yeni işler üretirken diğer yandan öbür portföyde taşıdığı eserleri tanesi 20 marka satan; boş zamanlarında da atölyesinde üretmeye başladığı yerleştirmesi *Merzbau* yapısını genişletmekle uğraşan, destansı bir hayat pratiği içindedir.

Richter’in bahsettiği ve Schwitters’in *magnun* opus’u olarak kabul edebileceğimiz Merz kolonu, *Merzbau*, sanatçının hayat ile sanatı birleştirdiği bu estetik deneyim mecrasının odak noktasıdır (bkz. Resim 43). Dairelerinden birini kiralamaktan vazgeçerek, bu esere ev sahipliği yapmasına karar verir. Üçboyutlu yapı, her türlü endüstriyel malzemeden, çağın temin edebileceği her türlü maddenin bütünleşmesinden oluşur ve evin mimarisini parçalayarak mekânı tamamen ele geçirir. İçinde Schwitters’in dostlarının özel eşyalarını bağışlayabileceği *cepler* (kovuklar) bulunan ve devamlı yeni

¹⁷² Richter, s. 138.

cepler ve nesnelere büyüyen, uzayan, yayılan, tavanı da delerek ikinci kata yükselen, odalardan odalara, dairelerden dairelere taşan bu eser, Schwitters'in disiplinlerötesi estetik tavrına en iyi örnektir. Sanatçı, kullandığı malzemeler gibi, sanat dallarının da bütünleşebileceği yeni bir estetik mecra hayal etmektedir.



Resim 43: Merzbau'nun Mavi Cami gösteren fotoğrafı (Hannover); Kurt Schwitters, *Merzbau (Merzyapı)*, 1933 (1943'de imha edildi), karışık teknik/heykel, belirsiz boyut. https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/kurt_schwitters_merzbau_02_0.jpg

Merzbau'da da görüldüğü gibi Schwitters, *bütüncül sanat eseri* fikrini içselleştirmiştir. Merz sahnesi olarak tanımladığı bu mecra, sanatçının *Merz* metninde bir tiyatro şeklinde kurgulanmıştır ve betimleme, savaş güncelerini aratmayacak bir endüstriyel fırtınayı andırır. Merz bütünleşik eseri, mekanik endüstriyel dünyanın bütün seslerinin, gemi enkazlarından iğne uçlarına bütün nesnelere, insanların, doğanın ve eylemlerin, devasa bir fırtınaya kapılmışçasına savrulduğu ve olağanüstü şekillerde tekrar bir araya geldiği bir kakafonidir. Schwitters'in için insan da dahil olmak üzere “zengin bir kadının saç bonesinden S. S. Leviathan'ın motoruna kadar” her şey malzemedir, yeter ki kişi onları “olabilecek en sert şekilde deforme etsin.” Bu kargaşa ânında bütün öğeler,

doğalarını ve varoluş sınırlarını aşarak, asla ilişkiye giremeyecekleri başka öğelerle bir araya gelirler. Bu ilişkilendirmeler nazik olmak zorunda değildir, her öğe bu büyük savrulma sırasında çarpışır, dağılır, iç içe girer ve dönüşür. Schwitters'in tanımıyla bu yapıtında "malzemeler mantıklı biçimlerde ve nesnel ilişkileriyle örtüşür halde kullanılmaz, sanat eserinin mantığı üzerinden ilişkilendirilir. Bir sanat eseri rasyonel ve nesnel mantığı ne derece imha ederse, sanatsal üretim olanağı o derece güçlenecektir."¹⁷³

Merz bütünsel eseri, savaşın bıraktığı yıkıntının altındaki öz-imgeleri, eylemleri ve sesleri aramaktansa, yıkıntıyı kullanmayı ve onu olduğu gibi sergilemeyi tercih eder. Arp'ın tamamen inkâr ettiği egemen kültürün ve savaşı var eden sistemlerin ürünü olan öğeler, Schwitters için yaşanan büyük çözümlenin ardından özgürleşmiş ve temel değerler kazanmışlardır. Çark, motorun imhasıyla çarklıktan kurtulur; her şey, onu tanımlayan ve sömüren sistem yok edildikten sonra özgünlüğüne kavuşur. Yıkım ve yıkıntı bu nedenle Schwitters için bir kâbus değildir. Tersine, insanı tutsak etmiş ve her öğeyi kendi mecrasında yalıtılmış kültürel tarihin betonlaşmış yapısını, bireylerin tek başlarına asla başaramayacakları kadar mutlak bir şekilde un ufak eden bir nimettir. Bu yıkımdan arta kalan, yüce bir yapının hüsrana dolu mezarındansa, esaretlerinden kurtulmuş sayısız potansiyel deneyimi barındıran verimli bir topraktır. Tzara'nın her hitabında övdüğü ve bütün Dada'nın var oluşunu mümkün kılan, ötesinde estetik felsefelerini belirleyen yıkım, böylece Schwitters'in üretimi için özgürleştirici bir güç haline gelir.

Schwitters'in üretkenliği plastik sanatla sınırlı kalmaz; dışavurumsal tonlar taşıyan *Anna Blume* adlı şiir kitabının ardından, Hausmann ile olan yakınlaşmasıyla da fonetik şiirler üretmeye başlar. Belki de icra edilmiş en güçlü fonetik şiir olan *Ursonate*'yi üretir. Hausmann ve Tzara gibi diğer Dadacıların da katkıda bulunduğu yayınlar yapar. Theo von Doesburg'le iletişime geçerek Hollanda'da Dada dersleri düzenler ve bu birlikteliğin sonucunda *Mecano* yayını çıkarılır. Bu yayın sayesinde iki benzer plastik devrimci üslup olan Dadacılar ve Konstrüktivistler arasında bir köprü oluşur. Merz, özellikle 1920'nin sonlarına doğru dağılmaya başlayan Almanya Dada'sından sonra

¹⁷³ Kurt Schwitters, "Merz", *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 55-67), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 62.

birçok Dadacının Dada karşıtlığına sığınak olacak ve anti-Dada *Merz*, en iyi Dada olarak kabul görecektir.

Hayat yıllar sonra Huelsenbeck'i yalancı çıkarır ve isyankâr olmamakla suçlanan Schwitters'ın bir eseri, Nazi Partisi tarafından Dejenere Sanat sergisine dahil edilir. Sergi kataloğu onu "çöpten bulduğu şeylerle resim yapmaya karar vermiş" şeklinde tanımlar.¹⁷⁴ Kutsanmış ile artığı, seçilmiş ile atılmışı ve yüce ile âdiyi eş bir düzleme indirgeyen Merz'in, harap olmuş şavaş dünyasındaki estetik arayışı, klasik estetiğe ve romantik ideallere öykünen Nazi hükümeti için bir başkaldırıdır. Bütün Alman Dada'sı aynı sebeplerle bu saldırıdan nasibini alacaktır.

7. Ernst: Kâbus Diyarı

Huelsenbeck, Schwitters'ı sadece bir sanatçı olmakla suçlarken, Köln'de üretim yapan Max Ernst ve Johannes Baargeld de Berlin Dadacılarını, sanatı propaganda ve provokasyona alet etmekle suçluyordu. Savaş boyunca cephede mücadele verip geri gelmeyi başaran Max Ernst, Dada işleriyle karşılaşır ve dönemin kültürel ve yaşamsal krizini ifade ettiğini düşündüğü bu akıma katılmaya karar verir. Savaştan önce tanıştığı Arp ile iletişime geçer ve üretimine başlar.

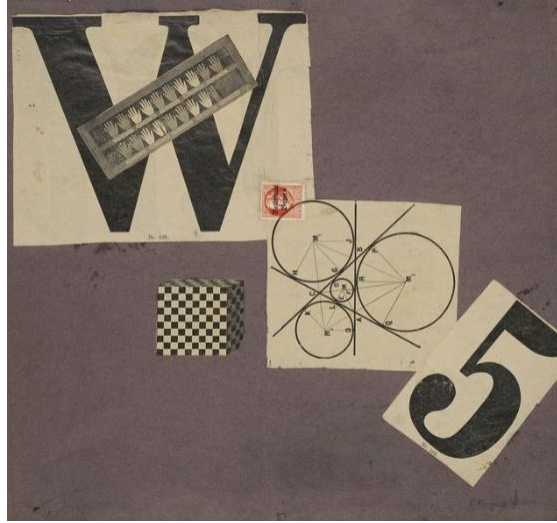
Baargeld ve Ernst, Arp'ı da aralarına katarak üretimlerine kimliklerinden ve iradelerinden arınmayı ilke edinerek başlarlar. Fransız sanatçının yol göstermesiyle şans ve otomasyona yönelen Köln Dadacılarının ilk işleri, *Fatagaga* serisi olur. Adını "fabrication des tableaux garantis gasometrique" (Gazlaşması garantili tablolar fabrikası) tamlamasının kısaltmasından alan bu kolajları, sanatçılar, aynı anda farklı eserlerde çalışıp ardından birbirlerinin eserlerini imzalayarak gerçekleştirirler. Ernst bu eserleri Baargeld'le birlikte yaparken, her nesnenin içinde başka nesnelere keşfettiklerini

¹⁷⁴ Fritz Kaiser, *Degenerate Art: The exhibition catalogue guide in german and english*, 2. basım, Londra: Ostara Publications, 2012, s. 60.

ve böylece imgelerin imgeleri hatırlatarak kendilerini inşa ettiklerinden bahseder (bkz. Resim 44).¹⁷⁵

Ernst'in başvurduğu bu edilgin eğilim, bütün Dada'nın farklı şekillerle uyguladığı, kişisel erkin sistematik şekilde bastırılmasına örnek teşkil eder. Benzerlerini Arp'ın şansı ele alışında ve Hausmann'ın fotomontajları üretirken ön taslaklar yapmayarak, materyalin kendi ilişkilerini kurmak için verdiği sinyallerini okuyup, bunları uygulayarak onları özgürleştirmeye çalışmasında¹⁷⁶ gördüğümüz bu üretim pratiği, kendi aklına, bilincine ve kararlarına güvenini yitirmiş ve bu melekelerle yapılacak bir üretimin sanatal değerinin olmadığını düşünen bir tavrın eseridir.

Bu tavrın Ernst'in estetiğine yansımaları sanatçının bilinci ve müdahalesinin tamamen üretim sürecinden çıkarılmasıyla gelişir. Eser sahibini, müellifi (*author*) tamamen yok eden ve onu "sadece eserin doğumuna şahitlik eden basit bir izleyici" olarak tanımlayan sanatçı için üretim bir eylem değildir.¹⁷⁷ Ernst, bu oluşum sürecini büyük bir şaşkınlıkla ya da kayıtsızlıkla izler ve bu pasif kayıtsızlığı ürettiği işleri mümkün kılar.¹⁷⁸



Resim 44: Max Ernst ve Johannes Theodor Baargeld, *Manifesto W 5: Cover (Manifesto W 5: Kapak)*, 1920, kolaj, 28.6 × 30.8 cm, MOMA. <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-manifesto-w-5-cover>
<https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-manifesto-w-5-cover>

¹⁷⁵ Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting", *The Dada Poets and Painters* içinde (s. 123-195), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 158-159.

¹⁷⁶ Raoul Hausmann, "Matières-collages", *Courier Dada* içinde (S. 167-169), Raoul Hausmann, Paris: Edition Allia, 2004, s. 167.

¹⁷⁷ Max Ernst, *Beyond painting*, New York: Solar Books, 2009, s. 35.

¹⁷⁸ Ernst, s. 42.

Ernst'in sanat üretiminde kendini etkisiz bir izleyici olarak konumlandırması, bunun ötesinde eserlerinde hedeflediği estetiğe ulaşmak için bu edilginliği bir şart koşması, makineleşmiş endüstriyel şiddetin cephedeki bireye yaşattığı iktidarsızlığın bir yansımasıdır. 1914'den 1918'e neredeyse bütün savaş boyunca hizmet veren Ernst, bu edilgin duruma, hayat karşısında çaresiz kalan bireyin ıstırabına şahit olur. Bu savaş deneyiminin niteliği açısından büyük bir ipucu, sanatçının kendi hazırladığı *Max Ernst: Chronology 1891–1946* adlı hayat çizelgesinde o döneme dair girdisinde görülebilir: “1914-1918. Sıkıcı bir savaş ve askerî hayat. Çok az iş.”¹⁷⁹ Siperlerdeki hayat, fiziksel hareketten mahrum bırakılmış ve bunun yanında en küçük ihtiyaçlarından, yaşamlarının devamını sağlayacak kararlara kadar bütün eylem yetkileri ellerinden alınmış bir varoluştur. Ernst, bu eylemsizlik halini “sıkıcı” olarak tanımlar; bu sıkıcılık karar verme ve sonuçlarını değerlendirme gibi yükümlülüklerden arınmış bir varoluşun âtil bekleyişinden doğar. Sanatçının üretiminde bu çaresizlik ve iktidarsızlık durumunun bir gereklilik olarak ortaya çıkması, Ernst'in, ve Dada'nın savaş psikolojisini estetikleştirme sürecinin güzel bir örneğidir. Tıpkı cephedeki asker gibi endüstriyelleşen, rakama indirgenen ve biricikliğini kaybeden yeni modernite sakininin sanatsal üretimi de etki, irade ve karar mekanizmalarıyla değil, seyir, hayal kurma ve edilgin bir bekleyişle olur.

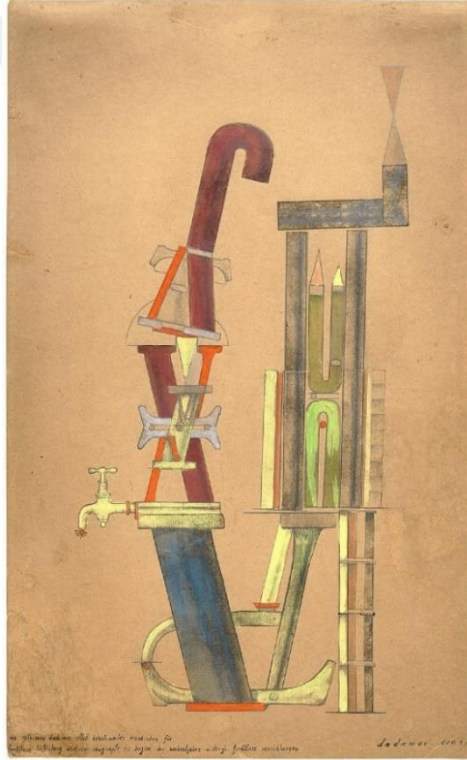
Ernst için sanatçı üretmez: Estetik deneyim ona tamamen dışarıdan nüfuz eden bir fenomendir. O, üretimi karşısında savunmasızdır. İmgeler ve kavramlar bilincini istila ederler. Buluşu *frottage* (tarama) bu sürecin üretime uygulanmış halidir. Çevresinde bulunan tahta ve benzeri yüzeylere bakıldığında istemsizce oluşan imgelerin, sanat üretimine taşındığı bu teknik, sanattan beceri, tarz, zevk ve niyet gibi bütün bilinçli müdahale alanlarını çıkarır. Tzara, sanatçının bu üretim yöntemini, sosyal düzlemdeki olağan ve güçlü arzuların şemalara indirgenmesi ve deneyim alanının böylece mekanikleştirilerek bireysellikten arındırılması olarak tarif eder.¹⁸⁰ Bu makineleşme Ernst'in bir dönem eserlerinde betimlediği ve kolajlarında sıklıkla kullandığı makine şemalarının da kavramsal temelini oluşturur. Kaygı ve bilincini bastırarak makineleşen

¹⁷⁹ Ernst, s. 169.

¹⁸⁰ Richter, s. 163.

Ernst, otomatik üretim yöntemleriyle yeni modern dünyanın karmaşık absürlüğünü yansıtan bir alete dönüşür (bkz. Resim 45).

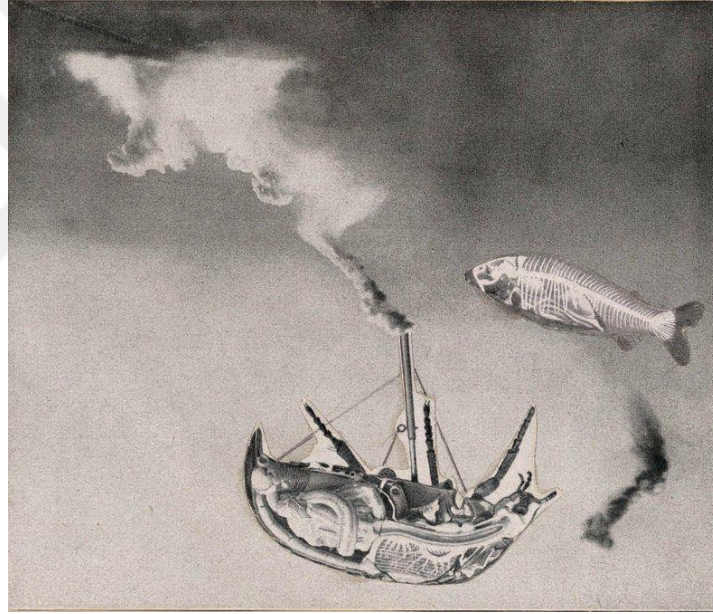
Ernst, Dada'nın birçok görsel sanatçısının odaklandığı soyutlama yönelimine gitmez, onun için resimsel ifade, çağın akıldışı seyrinin açığa çıkardığı ilkel duyguların ve fantazmatik korkuların imgelerinden oluşur. Ernst'in bütün eserleri, mantığın ötesinde, ürkütücü bir tedirginlik yaratır. İlkel bir savunmasızlığı tetiklemeyi, akılı bertaraf ederek bilinçaltına nüfuz etmeyi ve bu yolla arkaik itikatları, korkuları uyandırmayı amaçlar. Üretilen evren rasyonel dünyanın ve akılcılığın erozyonuna uğramıştır, tıpkı endüstriyel şiddetin savaş alanında ürettiği gibi, bilinmeze ve doğadışına dair çocuksu bir korku mekâna hakimdir; bu olağandışı gerçeklik bir kâbusu andırır. Sanatçı gibi izleyicinin de bütün iradesinden arındırılmasıyla ortaya çıkan imgelerle oluşan görsel deneyim, her şeyin büyü ve gizemli hal aldığı bir mecraya dönüşür. Bu dünyada kişi, akıl, bilim ve mantık kalkanları düşmüş halde yeni ve akıldışı bir gerçekliğe teslim olmuştur.



Resim 45: Max Ernst, *Little Machine Constructed by Minimax Dadamax in Person* (*Minimax Dadamaz tarafından bizzat üretilmiş küçük makina*), 1919-1920, kolaj ve karışık teknik, 49.4 x 31.5 cm, Peggy Guggenheim Collection.

https://il.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1919/01/76.2553.70_ph_web-1.jpg

Dünyayı anlaşılır ve güvenli kılan bütün sistemler ortadan kalktığında, her şey olasıdır. İzleyici Ernst'in karşısında çıplaktır. Ernst'in bu dünyasını şekillendiren kolajları, diğer Dada görsellerinden farklı olarak kendi içinde tutarlı bir modeli takip eder. Birçok kolaj ve fotomontajda bilinçli olarak sergilenen parçalanmışlık, rasgele birleşme ve eserlerin üretim sürecini saydamlaştıran görsel öğeler arası bağlantıların çıplaklığı, Ernst'in eserlerinde yerini mükemmel birleşmelere bırakır. Burada imgeleri üreten parçalar arasındaki geçiş gizlenmiştir. Ernst'in figürleri, nesnelere ve dünyası bir bütün halinde karşımıza çıkar. Amaç, izleyiciyi eser yoluyla dönemin parçalanmış gerçekliğiyle yüzleştirmektense, bu harap, tanımsız ve yabancı gerçekliği kabullenmesini sağlamaktır (bkz. Resim 46).



Resim 46: Max Ernst, *Hier ist noch alles in der Schwebe* (*Burada herşey süzülüyor*), 1920, Kolaj, 16.5 x 21 cm, ARS. <https://www.moma.org/collection/works/35971>

Ernst için bu kolajlar, yıkımı ve onu doğuran şiddeti yansıtmaktansa, bunun neticesinde parçalanan deneyimi ve akli kabullenmeye çalışır. Sanatçıda ve eserde aranan, bilinçsizliğe, edilginliğe ve uyuyan akla sığınarak, yeni modern yaşam deneyimine ayak uydurmaktır. Bu bağlamda kolaj Ernst'e göre "şansın, şansa meyilli iradenin ya da müneccimliğin bütün duyuları kargaşa ve sistematik bir kafakarışıklığına yöneltmek adına bir araya getirdiği iki yada daha fazla heterojen elemanın beklenmedik

birlikteliğinden doğan bir kimyanın ürünüdür.”¹⁸¹ Mantıklı referans sistemlerinden kurtarılan kişi, bireysel deneyiminden koparılmadan, karşıt iki gerçekliği algılayabilir hale gelir. Bu yöntemle sanatçı, savaşın ortaya koyduğu büyük karşıtlıklardan doğan ve algılanabilirliğin ötesinde kalan, ifade edilemeyen deneyimi kullanılabilir hale getirir.

Ernst ve sonrasında sanatçının görselliği üzerinden gerçeküstücülüğü inşa edecek André Breton için bu yeni deneyimleme biçimi, savaşı ortaya çıkaran toplumsal kodları ve değer sistemlerini bertaraf etmenin yöntemi olacaktır. Bu görsel mecrada olağan dünyaya ait akıl ve bilgi aşılmış ve böylece deneyim, çağın bütün karşıtlıklarını, absürlüğünü ve endüstriyel yıkımı özümseyebilecek hale gelmiştir. Breton’un sanatçı için kaleme aldığı *Max Ernst* başlıklı metinde yazar, Ernst’in üretimini ve özünde Dada’yı tetikleyen durumu şu şekilde açıklar:

*Çok boş bir zamanı hatırlıyorum (1919 ve 1920 arasıydı), öyle bir zaman ki, her tür sıradan nesnenin işlevini ve anlamını yitirdiği, sanki kendi üzerlerini çizerek hafızamızdan silindiği ve anlamsızca, sayısız gerçeklikte doğup yok oldukları, onları bu âna kadar tanımlayan kelimelerin artık hiçbirine tekabül etmediği, normalde onlara atfedilen niteliklerin artık açık şekilde geçersiz olduğu bir zamanı; öyle bir zaman ki, bazılarınca absürd görülen karamsar bir sinema arzusunun, görülerek anlaşılabilir şeylere inatla dokunmaya çalıştığı, sadece olduğu gibi kabul edilmesi gereken şeylerin en küçük ayrıntılarını algılamaya çalıştığı ve olması gereken ile tesadüf arasındaki sınırın kaybolduğu bir zaman.*¹⁸²

Arp sayesinde Zürih Dada’sı ile sıkı bağlantı kuran Ernst ve Baargeld, *Die Shammade* adında bir yayın üretir. Dergiye Tzara’dan ve onun öncülüğünde Zürih ve Fransa’dan katkılar gelir. Aynı dönemde Arp, Ernst ve Baargeld, sadece kendi işlerinden oluşan bir Dada sergisi düzenlerler; sergi mekânı ise bir barın tuvaletinden geçerek ulaşılabilecek bir ardiyedir. Sergideki eserler, sanatçıların kendi estetik kaygıları ve sanat bilinçleriyle olan çatışmalarının açık örnekleridir. Ernst, sergi alanında bir kütük ve ona

¹⁸¹ Ernst, s.28.

¹⁸² André Breton, “Max Ernst”, **Beyond Painting** içinde (s. 130-140), Max Ernst, New York: Solar Books, 2009, s. 130.

zincirle bağılı bir balta sergiler, işe bırakılan bir notla seyircilerden baltayı kullanarak kütüğü parçalamalarını ister. Baargeld, kırmızı renkte suyla dolu, içinde platin bir peruğun yüzdüğü, dibinde bir çalar saat ve tahta bir manken kol bulunan bir akvaryum sergilemektedir. Arp ise sergiye, içinde “yumurta kır” ve “mastürbasyon yap” gibi talimatların bulunduğu bir kılavuz yardımıyla deneyimlenmesi gereken bir kesim tahtası yerleştirir.¹⁸³ Sergi, sarhoş bir bar müşterisinin yanlışlıkla mekâna girmesi ve polisi çağırmasıyla basılır. Ernst, Arp ve Baargeld’in bu sergideki eserleri, Dada’nın, sanatı tasvirden uzaklaştırmak ve etkileşime açmak için mücadelesinin en iyi örneklerini ve onu kavramsal sanata bağlayan süreci belgeler.

André Breton Freud’un psikanaliz tekniği üzerinden geliştirdiği, fakat edebi alanda sıkışıp kalmış gerçeküstü üslubun görsel izdüşümünü, Ernst’in bu kurduğu yeni estetik deneyimde bulacaktır. Fakat Dada tarihine yıllar sonra tekrar bakan Richter’in de belirttiği üzere, Ernst’in çıkış kaynağı, sistematik gerçeküstücü bir devrim programı değil, Dada’nın öncülük ettiği doğrultuda mantığa, rasyonaliteye ve nedenselliğe bir başkaldırıdır. Ernst’in gerçeküstücü dönemi ile Dadacı dönemi arasında temelde estetik bir fark görülemez. Aynı konuda Ernst’te, gerçeküstücü dönemdeki işleri ile Dadacı dönemdeki işleri arasında bir ayırım yapanların yanlış olduğunu ifade eder.¹⁸⁴ Etiketler değişmiş olsa da eserlerindeki temel unsur aynı kalmıştır: insan aklının ötesinde bir estetik deneyimin ve çelişkili, yabancı ve otomatik üretilen bir dünyanın tezahürü.

D. ULUSLARARASI DADA

1920’de Alman Dada’sı, *İlk Uluslararası Dada Fuarı* ile zirvesini yaşar; 172 adet Dada eserinin bulunduğu sergiye –Schwitters dışında– bütün Dadacılar davet edilir. Sergi Berlin Dada’sı açısından büyük bir başarı olarak kabul edilir. Duvarları Huelsenbeck’in Kolektif Dada Manifestosu’nda dile getirdiği üretim felsefesinin en güçlü örnekleriyle doludur; Baader, Baargeld, Ernst, Höch, Hausmann, Heartfield ve Grosz’un kolajları ve tabloları burada yerlerini alırlar. Bunun yanında Alman Dada’sının tavrına özgü

¹⁸³ Georges Hugnet, “The Dada Spirit in Painting”, **The Dada Poets and Painters** içinde (s. 123-195), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 161.

¹⁸⁴ Ernst, s. 28-29.

sloganlar, afişler ve politik ithaflar da sergiye girer. Dada Fuarı'nın başarısı, Huelsenbeck'in hazırladığı *Dada Almanach* (Dada Yıllığı) ile taçlanır. Bu derlemede Dada Kulübü'nün birincil yayın organı *Der Dada*'nın kalemlerine, ince bir bu yayın için davet edilen Zürih grubunun Dadacıları eşlik eder. Dada Yıllığı'nın çıkışından kısa süre sonra ise Almanya'daki Dada hareketi ivmesini yitirecek ve siyasi ortamın otoriterleşmesiyle birlikte birçok Dadacı ülkeyi terk etmek zorunda kalacaktır. Almanya'da Dada'nın alevi dinerken, İsviçre'de Tzara ateşi körüklemeye devam etmektedir. Ve Zürih'te rüzgâr, Batı'ya doğru esmektedir.

Ball ve Huelsenbeck'in gidişinin ardından Zürih'i sahiplenen Tzara, Dada'yı tamamen nihilist bir üretime yönlendirir. Bu, sanat, kurum, toplum ve akla karşı bir mücadele demektir. Sanat üretimine bu tavrı yansıtan Tzara için doğru tercih sadece soyut sanat değil, tamamen sanatı yadsıyan ve sanat dünyasında var olması imkânsız olan, bu sanat dünyasında var olan insanlara da sadece varlığıyla eziyet eden bir sanattın icrasıdır. Bu nihilist sanat üretimi, en az Tzara'nın kendisi kadar cürekâr manifestoların yazarı Walter Serner'in metinleriyle pekişir. Serner, "Letze Lockerung" (Son Çözülme) başlıklı metninde, söz konusu mücadeleyi şöyle izah ediyor: "Kişi, tanımlanması imkânsız olanı, ifade edilemez olanı haykırmalıdır. Öyle yakından haykırmalıdır ki, onu duyan köpekler hayatını çok akıllıymış gibi yaşamak yerine, nasıl daha aptal olabilirim diye düşünmeliler! Akıllarına başlarına toplamak için, tamamen kafayı yemeliler."¹⁸⁵

Tzara ve Serner'in mücadelesi burjuva sınıfını, sanat akademisini, eleştirmeni, nihayetinde de savaşı üreten ve tüketen kültürü hedef alır. Bu iradenin sanatı sıradan insanın deneyimini ve mantığını devamlı süretilerle zorlamalıdır. Nihai amacı, toplumda gelenekselleşmiş estetik kaygıların, beklentilerin ve algının direncini kırmak ve tamamen yıkmaktır. Zürih'te Dada, akılcılığa ve kültür söylemine en iyi eleştiriyi getirebilecek, bunun ötesinde yeni, akıldışı bir ifadeyi ve kargaşanın estetiğini yansıtacak bir üretim alanı arar. Bu düsturda üretilen anti-sanat eserleri, hiçbir iyileştirici, normalleştirici, düzeltici ve dönüştürücü güdü barındırmadan, sadece geleneksel estetiğin işleyiş mantığını parçalamak ve yok etmek üzere kodlanmış saldırılar niteliğindedir.

¹⁸⁵ Walter Serner, "Letze Lockerung", **Blago Bung Blago Bung Bosso Fataka: First Texts of German Dada** içinde (s. 153-160), Malcolm Green (Ed.), Malcolm Green (çev.), Londra: Atlas Press, 1995.

Serner ve Tzara, bu yıkım arzusunun uygulama alanını doğrudan akademik sanatın meskeni olarak seçer. Bu nedenle Zürich Dada'sının etkinlikleri, kamusal alana ve politik alana yayılmış Berlin Dada'sının eylemlerinin aksine, müzik, tiyatro, şiir okumaları ve plastik eserler şeklinde yapılır ve bu mecraların icraat alanlarını işgal eder. Yeni açılan Dada Galerisi (Galerie Wolfsberg) bu etkinliklerin ilk mekânlarından. Tzara, burada konuşmalar ve rehber turları da içeren sergiler planlar. Böyle bir etkinlik için uzun süredir mektuplaştığı sanatçılardan biri 1918'in Eylül'ünde resimlerini Tzara'ya yollar: bu sanatçı, üzerinde Arthur Caravan'ın teri ve Marcel Duchamp'ın tozunu taşıyan Francis Picabia'dır.

1. Picabia: Sonun Habercisi

Bir ressam ve yazar olan Francis Picabia, hayatı ve sanatıyla bir serseri mayın gibidir: Kıtalar ve ülkeler arasında mekik dokuyan, bütün üretimi ve kimliği ile varoluşu olumsuzlamayı amaçlayan ve her adımında geçmişini imha eden bir süreç içindedir. Francis Picabia, Dada'nın anti-sanat denkleminin en önemli parçası ve birincil silahşörü olacaktır. Hans Richter'e göre, Ball'un bastırdığı yıkıcı dürtülerin patlamasına yol açarak, Dada'nın yok oluşuna sebep olacak kişidir¹⁸⁶; Georges Ribemont-Dessaignes içinse Dada'nın tam mânâsıyla doğuşunu simgeler.¹⁸⁷ Sadece bu çelişen aktarımlarla bile Picabia'nın karakterinin ve sanatının özü ifşa olur. Picabia çelişkilerin, karşıtlığın ve ironinin sanatta vücut bulmuş halidir.

Picabia, bu saldırgan ve yıkıcı üslubunun büyük bir kısmını, 1916'da İspanya'da tanıştığı, çağın ilk Dadacısı diyebileceğimiz Arthur Caravan'dan alır. Arthur Caravan, boksör, sanat eleştirmeni ve usanmaz bir beladır. Cepheden –ve muhtemelen, işlediği bir suçtan– kaçmak için Fransa'dan İspanya'ya gelmiştir. Picabia ile karşılaştığında Fransa'nın hafif sıklet boks şampiyonu olan Caravan, İspanya'nın ağır sıklet boks şampiyonuna meydan okumuştur. Başlı başına bir performans olarak bakılabilecek bu

¹⁸⁶ Richter, s. 71.

¹⁸⁷ Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 99-121), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s.108: "[Picabia] Tzara ve arkadaşlarıyla tanışır, Dada'ya katılır ve onlar tarafından anti-ressam olarak kabul edilir. İşte tam bu anda Dada'nın resmen doğumu gerçekleşmiştir." (çev. yazar)

eylemin sonunda Caravan yenilir fakat etkinlik ona New York'a kaçmak için ihtiyacı olan parayı sağlar. İlk Dada eylemlerinden biri olarak kabul edebileceğimiz bu maç, Caravan'ın vurdumduymazlığının ve hayatına verdiği değer bir göstergesidir.

Fransa'dan kaçmadan önce yayımladığı *Maintenant* adlı dergide dönemin sanat anlayışını, sanatçıları ve estetik tüketimini keskin bir dille eleştiren Caravan için hayat anlamsızdır; toplum dejenere olmuş çağın burjuva kültürüne esir düşmüş, sanat ise bu yozlaşmanın basit ifadesi haline gelmiş, işlevsiz ve ölüdür. Caravan, böyle bir çağda sanat üretiminin yaşama eyleminde aranması gerektiğini savunur. Caravan'a göre cesaret, yenilik, çatışma ve yıkım sergilenen tuvalde ya da heykelde değil, kişinin hayatı içinde ve kamusal alanda üretilmelidir. Arthur Caravan; Ball, Duchamp ve Picabia gibi nihilist felsefeyi üretimlerinin merkezine koyan sanatçıların atası olacaktır. Bu karakter için ahlaki veya kültürel hiçbir tabu bulunmaz, Caravan için hayat temiz bir tuval gibi boş bir yüzeydir. Fransa'dan İspanya'ya, ABD'ye uzanacak ve kendisinden bir daha haber alınmayacak bir deniz yolculuğuyla sonlanacak olan hayatı, sanatın ve çağın değerlerini yermeye yönelik bir skandallar dizisidir; bu hiçliğe ve yıkıma olan sevdasını Picabia başta olmak üzere birçok sanatçıya bulaştıracaktır.

Picabia, Caravan'ın yayınlarından esinlenmiş *391* adlı dergisinin ilk sayısını İspanya'da hazırlar. Dergi, ABD'deki yakın arkadaşı Marcel Duchamp'ın da dahil olduğu Alfred Stieglitz'in öncülüğündeki Galerî 291 topluluğuna ve *291* adlı dergisine bir göndermedir. *391* yayınları, çoğunlukla Picabia'nın kendi yazılarını, aforizmalarını ve eserlerinin baskılarını içerir (bkz. Resim 47). Dergi, sanatçının şahsi not defteri, aynı zamanda saldırı aracıdır. Kendisine düşman bellediği bütün kurum ve şahıslara, hattâ dostlarına ve kendisine yöneltilmiş ağır ithamlar içerir. Richter dergiyi "hiçbir değere saygısı olmayan, ahlaki ve toplumsal sınırlardan tamamen arındırılmış ve 'sanat' ile ilişkilendirilen her şeyi yıkmaya şartlanmış" bir yayın olarak tanımlar.¹⁸⁸

Dergiye, mânâsızlık ve yazım karmaşası hâkimdir. Picabia metinlerinde cümlelerin sıralarını bozar, onlara anlamlandırarak çatıları yıkar ve montaj mantığıyla şiirler üretir. Lowenthal'ın da tespit ettiği gibi bu metin karmaşası, Dadacıların hepsinde

¹⁸⁸ Richter, s. 85.

görülen iletişim sistemlerine dair bir eleştiriyi barındırır.¹⁸⁹ Picabia bu soruna, Tzara'nın tavrına daha yakın bir şekilde, yıkıcı bir açıdan yaklaşır; bu dil yeni bir iletişim modeli değil, dönemin iletişim krizinin sanata doğrudan yansımasıdır. Picabia bu dilini, kelimelerin, anlamlarına bakmaksızın kullanılması olarak açıklar. Sanatçı için kendi metni bile, üretimin sonunda anlamsızdır; “geçmişe aittir” ve bu bakımdan, önemsiz ve değersizdir.¹⁹⁰



Resim 47: Francis Picabia, *Novia, au premier occupant (Novia, ilk oturana)*, 1917, 391 no.1.
https://monoskop.org/images/thumb/f/fa/391_1_1917.jpg/435px-391_1_1917.jpg

Buradan anlaşılacağı üzere, Picabia için zaman, geçmiş ve gelecekte kopmuş ve âna indirgenmiştir. Huelsenbeck'in eşzamanlı üretim mantığında da ifade edildiği gibi yeni modernitede zaman, birbiriyle ilişkisiz ânlara ayrılarak parçalanır. Picabia da tıpkı diğer Dadacılar gibi dönemin bu iletişim krizini algılamış ve sanatında uygulamıştır. Metin üretim süreci dışında anlamsızdır, çünkü asla içeriğini bir sonraki âna aktaramaz. Picabia'nın âna verdiği önemi, Dada'nın dağılmasının ardından 391 dergisinin son sayısında ilan ettiği yeni sanat akımında görebiliriz: bu kısa ömürlü akım, âncılık anlamına gelen *Instantanizm*'dir. 1924 tarihli bildiride Picabia, bu akımın üretim felsefesini şöyle açıklar: “Instantanizm dünü arzulamaz, yarını arzulamaz, oradan

¹⁸⁹ Marc Lowenthal, “Translator's Introduction”, *I Am a Beautiful Monster* içinde (s. 1-25), Francis Picabia, Marc Lowenthal (çev.), Londra: MIT Press, 2012, s.14.

¹⁹⁰ Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster*, Marc Lowenthal (çev.), Londra: MIT Press, 2012, s.182.

oraya zıplar, ayak çırpar, büyük adamlar arzulamaz, sadece bugüne inanır, herkes için özgürlük talep eder, sadece hayata inanır, sadece daimi harekete inanır.”¹⁹¹

Picabia'nın metni, aynı iletişim krizine bir başka ayna tutarak, iftiralar, yalan haberler ve uydurma deyimler barındırır. Özellikle basın ve sanat eleştirmenlerini hedef alan metinlerde Picabia, bilgi aktarımı, akılcı değerlendirme ve gerçekleri iletme gibi kavramlara şiddetle saldırır. 1919'da 391'in bir Paris yayınında bulunan *Mezarlar ve Kerhaneler* adlı şiir, barındırdığı “gazeteler, bir taç gibi kafaya takılan günlük sülüklerdir” dizesiyle Picabia'nın tavrını özetler. Yalan habercilik ve provokasyon yaparak, skandallar ve komplo teorileri üreterek bu kurumların yozlaşmış uygulamalarının da bir parodisini yapmakta, aynı zamanda bu sebep olduğu kargaşa üretimini de taklit etmektedir.

Richter, Picabia'nın bu yıkıcı ve çatışmacı tavrının sırf sanatın geleneksel algısına veya kültür politikalarını icra eden kurumlara değil, hayatın her alanındaki olumlu yapılara karşı bir mücadele olduğunu belirtir. Onun için “yaşama arzusunun, kendini gösterdiği her alanda (sanat gibi) yok edilmesi, bastırılması ve reddedilmesi gereklidir.”¹⁹² Yakın dostu Duchamp için Picabia, herkesin “evet ama” diye cevap verdiği soruları, “hayır çünkü” diye cevaplayan kişidir.¹⁹³ Eşi Gabrielle Buffet-Picabia'ya göre ise Picabia, tıpkı Duchamp gibi, çelişkiyi, küfrü ve yıkıcı ilkelere olan bağlılığını, sadece zamanın eskimiş sanat algısını yıkmak için değil, genel olarak hayatın temel unsurlarını parçalamak için kullanır.¹⁹⁴

Bu kargaşa ve felaket elçiliğinin yanı sıra sanatçının en önemli özelliği sanatçı tanımına karşı tavrıdır. Picabia hiçbir eseriyle sanat icra ettiğini kabul etmez; ötesinde onun için sanat yoktur. Kübizm, İzlenimcilik, Klasizm ve kısaca, bütün sanat akımları birer başarısızlık abidesidir; bu kategoriye Picabia'nın çoğu aforizmasında Dada da dahil

¹⁹¹ Picabia, s. 313.

¹⁹² Richter, s. 72.

¹⁹³ Lucy R. Lippard (Ed.), *Dadas on Art*, New York: Dover Publications, Inc., 2013, s. 165.

¹⁹⁴ Gabrielle Buffet-Picabia, “Some Memoirs of Pre-Dada: Picabia and Duchamp”, *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 255-267), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 256-257.

edilir. Onun için “Tanrı nasıl ki kiliseler dışında her yerdeyse, sanat da sanat dışında her yerdedir.”¹⁹⁵

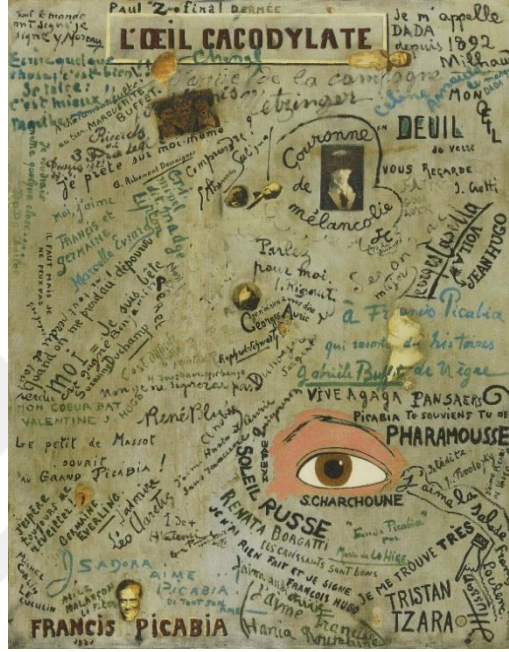
Picabia'nın kendisini, sanatını, arkadaşlarını, hayatı ve Dada'yı betimlemek için kullandığı en önemli sözcük ise *hiç*dir. Hiçlik ve hiç olma kavramı, Picabia için bir kayıp değil, tersine, özgürleştirici bir alandır. Çünkü sanatın hiç olduğu ân, onu sıkıştıran bütün üslupsal, felsefi ve ekonomik sınırlardan koptuğu ânı da beraberinde getirir. Hiç kavramıyla Picabia'nın metinlerine ve estetik felsefesine hâkim olacak ahlaka ve toplumsal normlara başkaldırı, onun Nietzsche'nin metinlerine yakınlığından kaynaklanmıştır. Fakat Lowenthal'a göre Picabia, birçok metninde doğrudan sözlerini arakladığı Nietzsche'nin hiçbir kitabını okumamıştır, sadece bazı kilit kısımları kulaktan dolma bir şekilde öğrenmiştir.¹⁹⁶ Bir Dadacı için bu iddia çok da şaşırtıcı olmamakla birlikte, Picabia için ise böyle bir çelişki olağan kabul edilmelidir. Yine de sanatçının toplumsal ve akademik kıstasları reddeden üretimi Nietzsche'nin bireysel yaşam iradesine dair öğretilerini onaylar. Bu şekilde bir sanat yapma iradesindeki Picabia'nın eseri, toplumsal ve akademik olarak kabul gören sanat kıstaslarına ters düştüğü seviyede başarılıdır.

Böyle bir estetik tavırla yola çıkan sanatçı için üretim alanı sınırsız ve sonsuz bir hal alır; kalıcılık, özgünlük, emek, beceri, güzellik, temsil, kabul ve duygusal ifade gibi sorumluluklarından arınır. İşte anti-sanat söylemi ve Picabia'nın, bütün eleştirmenlerinin ve arkadaşlarının iddialarına rağmen savunduğu “sanat yapmıyor oluşu” bu denklemde gizlidir. Picabia için “sanat yapmak”, dönemin sanat olarak tanımladığı ve değerlendirdiği şeyleri kabul etmek, bunun ötesinde sanatın bir amacı, değeri ve önemi olduğunu onaylamak olacaktır. Onun için Dışavurumcu, Kübist ve hattâ olası bir Dadacı sanat, her ne kadar modern veya isyankâr olsa da, sanatın gerçek değeri olan bir estetik üretim olduğunu kabul ettiği ân, çağın gerçekliğine –yani hiçliğine– ihanet eder. Picabia için bu nedenle klasik mânâda (kültürel ve meta değeri olan) bir sanat imkânsızdır; bütün eserleriyle de sanatı yok etmek, özündeki hiçliği ifşa etmek için çalışır. Bu üsluba en güzel örnek *The Cacodylic Eye* adlı, sanatçının gözünden rahatsız olduğu bir dönemde

¹⁹⁵ Picabia, s. 277.

¹⁹⁶ Marc Lowenthal, “Translator's Introduction”, **I Am a Beautiful Monster** içinde (1-25), Francis Picabia, Marc Lowenthal (çev.), Londra: MIT Press, 2012, s. 7.

onu ziyarete gelen Dadacıların imzalarını atarak doldurduğu ve Picabia'ya göre, ironik bir şekilde her imzada daha da değerlenen bir eserdir (bkz. Resim 48). Eserlere bu gözle bakıldığında Picabia'nın sanatı, anlamını ve işlevini yitirmiş bir çağın ve toplumun, yoğun bakımda tutulan romantik çehresini yıkmaya yönelik bir taarruz niteliğindedir.



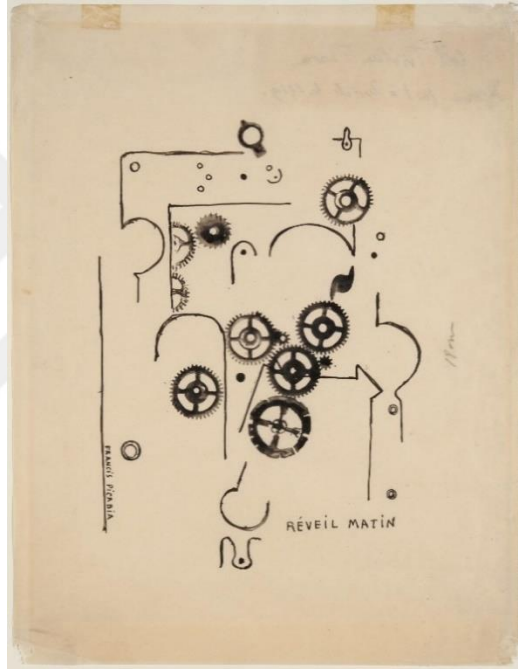
Resim 48: Francis Picabia. *L'Œil cacodylate (Kakodil Göz)*. 1921, karışık teknik, 148.6 × 117.4 cm, Centre Pompidou. <https://www.moma.org/d/assets/>

Picabia'nın kuşkusuz en ünlü eser serisi, Dadacı döneminde ürettiği makinelerdir. Tzara ve diğer Dadacıların Picabia'nın üretimiyle ilk tanışmaları da bu işlerle olacaktır. Arp, Picabia'yı Tzara ile ilk ziyaret ettiğinde, sanatçı makine parçaları ve yazıların bir araya gelmesinden oluşan bu eserlerinden birini üretmektedir (bkz. Resim 49). Arp karşılaşmayı şöyle anlatır:

Picabia tereddütsüz bir şekilde çalar saatini yaylarına kadar parçaladı ve bir yayı muzaffer bir edayla bize gösterdi. Bir an için işini bırakarak bizimle selamlaştı ve ardından saatin çarklarını, yayını, kollarını ve bir sürü başka gizemli parçasını bir kâğıda, izlerini çıkartacak şekilde bastı. Bu izleri birbirlerine çizgilerle bağladıktan sonra çizime makine dünyasında ender rastlanacak, hattâ onunla tamamen alakasız ifadeler ekledi. Ürettikleri aslında antimekanik makinelerdi. O dönem çarklarla,

*vidalarla, motorlarla, silindirlerle ve elektrik kablolarıyla tam bir aşk yaşıyordu. Bu formları kullanarak bilinçdışının makinelerini çizip renklendiriyordu.*¹⁹⁷

Picabia'nın makineleri, aslında makineleşmiş dünyaya ve hayata bir başkaldırıdır. Tıpkı metinleri gibi bu makineler de işlevlerinden soyutlanmış, amaçlarından saptırılmış ölü aletlerdir. Sanatçının şevkle parçaladığı çalar saat gibi, bu eserler de işlevsel ve ölümcül bir mekanik dünyayı parçalar.



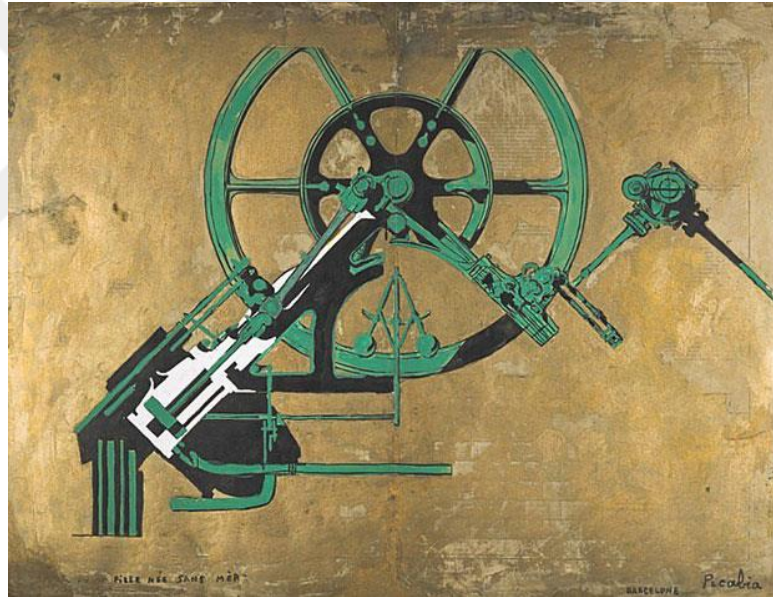
Resim 49: Francis Picabia, *Réveil Matin* (Çalar saat), 1919, kâğıt üzeri mürekkep, 31.8 x 23 cm, Tate. https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T13/T13345_10.jpg

Bütün eserler bu parçalama süreciyle, yani makineye bilinçli olarak uygulanan şiddetle başlar. Bu şiddetin ardından arta kalan nesnelere eser üzerinde, benzeri bir şiddetin savurduğu başıboş kelimelerle tesadüfi birliktelikler yaşarlar. Bu şekilde amacını ve anlamını tamamen yitiren makine –ve makineleşmiş sistemler– Picabia'nın asıl meselesi olan hayatın amaçsızlığı ve hiçliğini betimleyen belgeler haline gelirler. Her anti-makine, dönemin boşa dönen çarklarının ve yıkılmış düzeninin bir yansımasıdır. Sanattan basına,

¹⁹⁷ Arp, s. 260.

ulusal ve uluslararası bütün sistemlerin geçersiz olduğu, içi boşalmış bir dünyanın malzemeleridirler: İnsan da bunlardan biridir.

Anti-makine imgelerini tanımlayan eserlerin isimlerinde görülebileceği gibi, Picabia için kadın, kız ve aşk gibi insani terimler de bu çağın vahşi makineleşmesinden nasibini almışlardır. İnsanın kahraman savaşıdan top mermisi üreticisi haline geldiği yeni modernitede bütün biyolojik eylemler, insanın üzerinde egemenliğini ilan etmiş mekanik mecranın terimlerine ve yapısına göre şekillenir. Bu nedenle insani duyguların, romantik değerlerin ve insan iradesinin Picabia'nın estetik rejiminde yeri yoktur. Bu dünyada kadın bir piston, aşk bir tulumbadır; çünkü makine insanı kendi imajına göre yaratmaktadır (bkz. Resim 50).



Resim 50: Francis Picabia, *Fille née sans mère* (Annesiz doğmuş kız), 1916-1917, kolaj, 50 x 65 cm, Scottish National Gallery Of Modern Art. <https://www.nationalgalleries.org/sites/default/files/styles/feature/public/ArtAgeTechno.jpg?itok=YyyFN90T>

Picabia, bir felaket tellalı gibi, savaşın tetiklediği endüstriyel cehennemin göbeğinde, kültürün ve siyasetin bütün söylemlerinin tersine, hayatın bir hiç olduğunu haykırır. Dada onun için kabareden önce başlamış, Zürih'e geldiğinde Dadacı olmuş ve Dada Dadalıktan çıktığı anda Dada'yı reddetmiştir. Bu tavrına istindan Hugnet Picabia'yı, "Dada tavrının en sansasyonel temsilcisi" olarak tanımlar ve sözlerine şöyke

devam eder: “Picabia Dada’nın yıkıcı varoluşunu nasıl şevkle yücelttiyse, aynı tereddütsüzlükle onu sırtından bıçaklamıştır.”¹⁹⁸ Picabia Dada’da nihilist üretimimin doruğunu yaşar. Çelişiklere özlemi ve yıkıcı enerjisiyle, Zürih Dada’sına hâkim olan Tzara ve Serner’in mantığa karşı savaşına ciddi bir ivme kazandırır. Picabia’nın işlevsiz çarkları sayesinde Dada uluslararası bir üne ulaşacak, şöhreti New York’a ve Paris’e dek ulaşacaktır.

2. Duchamp Makinesi

Picabia, Tzara’yla buluşmasının ardından ABD’ye geri döner ve beraberinde Dada’yı New York’a getirir. İlk Dada mikrobunu bulaştıracığı kişi, Dada öncesi Dadayı icra eden Marcel Duchamp’tır. Duchamp’ın ABD macerası, 1913 yılında New York izleyicisini sarsan *Armory Show* sergisine katılarak, Picabia ile birlikte Yeni Dünya’yı avangard akımıyla tanıştırmaya başlar. Serginin New York sanat camiasında yarattığı büyük etkinin birincil sebebi Duchamp’ın *Nude Descending a Staircase* (Merdivenlerden inen çıplak) adlı resmidir. Eser, Kübist kırılmalar ve perspektif kaybını, Fütüristlerin hareket estetiğiyle birleştiren ve buna rağmen geleneksel resme bir ithaf olarak “çıplak” kelimesini isminde barındıran bir çalışmadır. *Çıplak*, New York’un sanat ortamında ve halkta ciddi bir şok etkisi yaratır; resmettiğini iddia ettiği figür ve mekânı tasvir etmekteki başarısızlığı –ya da güncel bir bakışla öngörüsü – Avrupa avangardının aykırılığını, kimilerine göreyse mânâsızlığını gözler önüne sermiştir. Eserin sahibi Marcel Duchamp içinse amaç tam da bu çatışmanın ifşasıdır.

Dada’yı ve birçok avangard fikri bu akımlardan bağımsız ve önce uygulayan Duchamp için sanat ve ötesinde hayat, basit ve başarısız bir şaka, yanlış tasarlanmış bir matematik problemiydi. Bu aydınlanmanın ardından hayatına son vermemiş olmasının belki de yegâne sebebi, kendi zekâsına olan hayranlığı ve espri anlayışıydı. Bu hayat algısıyla yola çıkarak sanat yapmaya başladığında, ardından gelecek Dadacıların ve bu öngörüsünü onayacak Birinci Dünya Savaşı’nın eylemlerini sezercesine, üretimimin

¹⁹⁸ Georges Hugnet, “The Dada Spirit in Painting”, *The Dada Poets and Painters* içinde (s. 123-195), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 186.

merkezine şansı ve anlam karmaşasını koydu. Fakat Marcel Duchamp, kıyameti sokak başlarında haykırmayı tercih eden Picabia'nın tersine, insanlığın ve hayatın nasıl yok olacağına dair akademik yayınlar yapan bir profesöre benzer. Üretim onun için bir bilgisayar gibi tamamen algoritmik bir süreç haline gelmelidir. Ürettiği kargaşa, bir isyankârın eyleminde değil, bir sihirbazın gösterisinde hayat bulur; seyirci onun eserlerinde gerçek zannettiği her şeyin bir kandırmaca olduğuyla, kendi aldatılmışlığıyla yüzleşir.

Bu amaçla yola çıkan Duchamp, romantik veya dışavurumcu bütün kişisel duyarlılıklarını bir kenara bırakıp bunların yerine sadece mekanik ve akılcı yöntemlerle tasarım yapmayı ilke edinir. Bu üretimden birey olarak soyutlanma ihtiyacı o kadar önemlidir ki, Duchamp, kendini denklemden tamamen çıkarmak amacıyla şansı bir üretim pratiği olarak sahiplenir. Şans, ona tıpkı Arp'da olduğu gibi, estetik kaygılarından arındırılmış bir üretim alanı yaratır. *3 Standard Stoppages* (3 Standart Cetvel) adlı, 1913 yılında üretilmiş eserinde, üç adet birer metrelik ipliği temiz birer tuvale bir metre yükseklikten bırakır ve ipliklerin düştüğü yerleri işaretleyerek bunlardan 3 adet yeni metrelik cetvel oluşturur (bkz. Resim 51).



Resim 51: Marcel Duchamp, *3 Standard Stoppages* (3 standart cetvel), 1913, tuvale üzeri tahta, cam ve boya, 40 x 130 x 90 cm, <https://www.moma.org/d/assets/>

Aynı şekilde şans, *The Large Glass* (Büyük Cam) adlı eserde de önemli bir rol oynar ve eserin galeriye taşınırken çatlayan camı, tamamen matematiksel detaylarla icra edilmiş bu işi Duchamp'a göre tamamlar.¹⁹⁹ Duchamp'ın hayatı da, tıpkı sanatı gibi şans oyunlarına emanettir; Breton, sanatçının Paris'te kalmak veya New York'a dönmek arasında seçim yapması gerektiğinde yazı-tura atarak karar verdiğini aktarır.²⁰⁰ Şans, sanatçı için hayatı ilginç kılan tek unsur olur, geri kalan her şey anlamsız ve sıkıcıdır.

Bütün bu uygulamalarda şans aynı zamanda, Duchamp için bireyin iradesinin, kararlarının, inançlarının ve tarihinin sarsıldığı bir çağda, bu yalanlarla yozlaşmamış yegâne güvenilir sistemdir. Bu nedenle gerçek anlamda *yeni* ve her şeyin mânâsız olduğu mecrada şaşırtıcı bir karşılaşmayı mümkün kılmak için şans ve tesadüf Duchamp'ın üretiminin temelidir. Birçok eseri, bu şans kavramını araştıran ve farklı şekillerde uygulayan deneylerden oluşur. Bunlardan bir tanesi, Duchamp'ın bir borsa şirketi kurmasıyla başlar. Monte Carlo'ya gidip rulet oyunlarının işleyiş mantığını inceleyerek, şansın işleyişini bir biliminsanı edasıyla çözümlenmeye karar verir. Bu sanat eseri için 500 franklık yatırımlar alır ve şansını aklıyla alt ederek devamlı kazanacağı ve büyük kâr elde edeceğini iddia eder (bkz. Resim 52). Şansı dahi formülleştirmeye çalışan akılcılığın buradaki karikatürleştirilmiş çabası, dönemin istikrar uğruna her fırsatta kendisini teslim ettiği mantık sistemlerine bir gönderme içerir. Bu mantık sistemleri Dadacılar için, cephede metreleri ele geçirmek için on binleri ölüme yollayabilen, uzak gelecekle ve kıtasal kazançlar için bireysel arzuları ve hayatları mahvedebilen bir dünyanın mimarıdır. Duchamp da bu eserinde, bu akılcı sistemlerin hayatı anlamlandırma çabasının beyhudeliğine göndermede bulunur.

Şansa ve matematiğe dayalı üretim süreci, Duchamp'ın kendi ifadesiyle, “zevklerinden kurtulmak için devamlı kendisiyle çelişme zorunluluğu”ndan kaynaklanır.²⁰¹ Richter Duchamp'ın, sanatı tamamen akılcı bir şekilde nihai sonuna ulaştırdığından bahseder; onun elinde “sanat, tıpkı hayat gibi, tinsel, aşkın ve duygusal

¹⁹⁹ Richter, s. 94.

²⁰⁰ André Breton, “Marcel Duchamp”, *The Dada Painters and Poets* içinde (s. 207-213), Robert Motherwell (Ed), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 210.

²⁰¹ Marcel Duchamp, *The Writings of Marcel Duchamp*, Michel Sanouillet ve Elmer Peterson (Ed.). New York: Da Capo Press, 1973, s. 5.

bütün niteliklerinden arındırılarak bir hiç olur.”²⁰² Duchamp’ın amacı üretimden ve hayattan insan değişkenini tamamen atmak ve otomatikleşmiş bir yapıya kavuşmaktır. Şans ve kelime oyunları ile başlayan bu süreç Duchamp’ı, *makine*’yi üretim mantığı ve sanatçı modeli olarak sahiplenmeye itecektir.

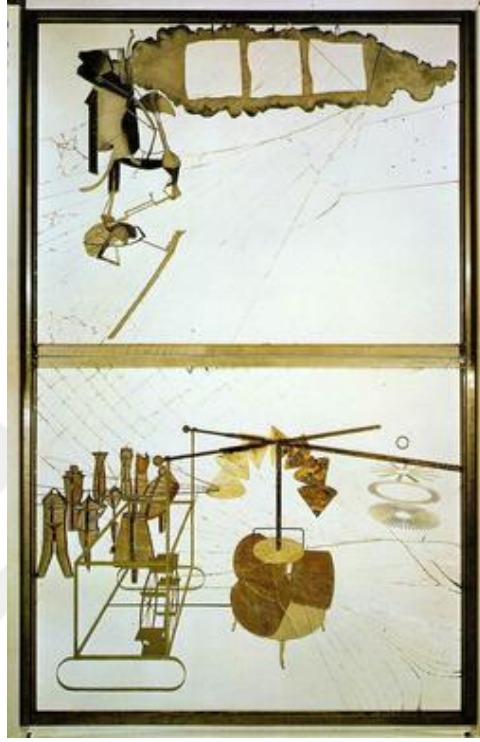


Resim 52: Marcel Duchamp, *Monte Carlo Bond No. 12 (Monte Carlo Bonosu No.12)*, 1924, litografi üzeri kolaj, 31.2 x 19.3 cm, ARS. <https://www.moma.org/media/>

Duchamp’ın üretimindeki makineleşme, insanın karşıtı, yani insana ait her şeyin reddini temsil eder. Makineleşmiş birey için, insani güduları bertaraf etmek amacıyla kullanılan şans oyunlarına da ihtiyaç yoktur: Her şey tamamen fizik kuralları ve mühendislik ilkeleri üzerinden işler. Diğer Dadacılar da benliğin baskılamasına yönelik pratikler, Duchamp’ta tam tersi yöne, aklın absürdleşen ve ironikleşen bir yüceltilmesine yönelir. Tıpkı Duchamp’ın bir başka tutkusu olan satrancın sayısal işlemcilerle has üstünlüğü gibi, sanat da insanlıkdışı bir aklın ve mantığın üretimine dönüşür: Bu, makinenin organik madde üzerindeki zaferini simgeler. İnsana has akli melekelerin anlamsızlaşması, büyük Dadacı için kişisel bir göreve dönüşür. Sanatçının hazır-

²⁰² Richter, s. 91.

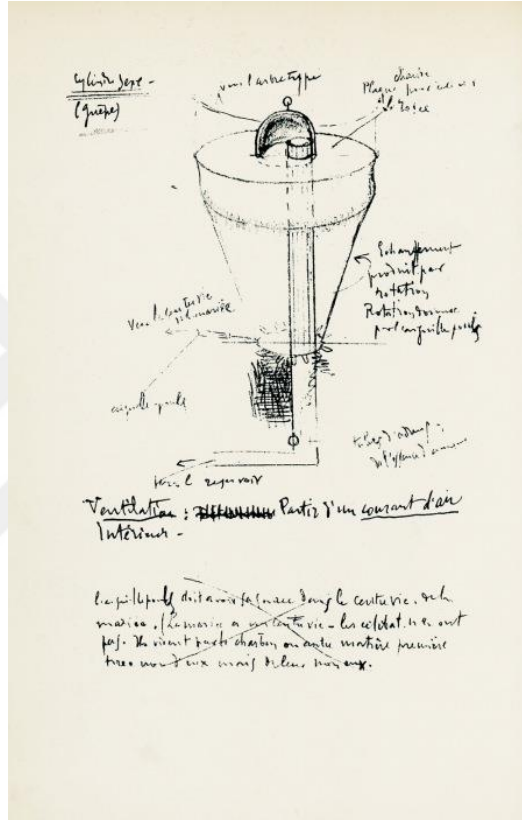
nesnelere baktığımızda bu makineleşmiş estetiği ve gülünç ürünlerini görebiliriz. Bu estetik yaklaşımla ortaya çıkan eserler, dünya-dışı bir varlığın ya da insanlığı tam olarak kavrayamamış bir yapay zekânın üretimlerini andırır.



Resim 53: Marcel Duchamp, *The Large Glass* (Büyük Cam), 1915–1923, cam üzerine yağlı boya ve bakır kaplama, 277.5 cm x 175.9 cm, Philadelphia Museum of Art. <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>

The Large Glass ya da diğer adıyla *La mariée mise à nu par ses célibataires, meme* (Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin), Duchamp'ın mekanik üretiminin en önemli örneğidir. Eser, aslen Duchamp'ın kadın, erkek ve cinsellik olguları üzerinden insanı ve insan ilişkilerini mekanize etmesini belgelemektedir (bkz. Resim 53). Bütün eserin tasarımı, kişisel zevkleri, estetik kaygıları ve akademik düsturları bertaraf etmek için matematiksel çözümlerle yapılır. Bu insani müdahaleden arındırılmış tasarım mantığına ek olarak, esere eşlik eden metinlerde, gelinin talipleri tarafından soyulma sürecinde yaşayacağı uyarılma, çekinme ve cinsel arzu gibi biyolojik süreçlerin birer endüstriyel mekanizma gibi yapılandırıldığını görürüz (bkz. Resim 54) Hem üretimiyle makineleşen sanatçı hem de sanatsal temsilinde makineleşen hayat için bu dönüşüm,

burada tasvir edilen dünyanın duygulardan, zevklerden ve insanı üreten ve yöneten ideallerden, ahlaktan, bütün kültürel yapıdan sıyrılması demektir. Yerineyse makinenin dilinin ve aklının bütün insani icraatları ele geçirdiği bir sistem gelir. Duchamp, bu dünyayı bir gelecek öngörüsü ya da sanatçının hayal gücünün bir eseri olarak sunmaz; bu onun için yeni modernitenin, yani güncel yaşantının ta kendisidir.



Resim 54: *The Large Glass (Büyük Cam)* için Marcel Duchamp'ın hazırladığı "Wasp, or Sex Cylinder" (Eşekarısı, ya da Seks Silindiri) adlı eskiz. Eskiz Gelini uyaracak "eşekarısı" ünitesinin iğne mekanizmasının çalışmasını sağlayacak havalandırma sisteminin tasarımı anlatıyor. **The Writings of Marcel Duchamp** içinde. Duchamp, Marcel. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (Ed.). New York: Da Capo Press, 1973, s. 46.

Sanatçının üretimden soyutlanma arayışının bir diğer yansıması ise, 1910 yılında ortaya çıkardığı hazır-nesnelerdir. Hazır-nesne, üretimi sanatçıdan bağımsız bir şekilde önceden tamamlanmış, yani *hazır* bir nesnenin sanatçı tarafından estetik deneyimlenmeye kazandırılmasıdır. Özünde bir işaretleme ve tesadüfi bir karşılaşma olan bu işlem, beceri, duyarlılık ve bireysel emeğin temelini oluşturduğu geleneksel sanata bir isyan niteliği taşır ve sanatçının esere katkısını olabilecek en düşük seviyeye indirir.

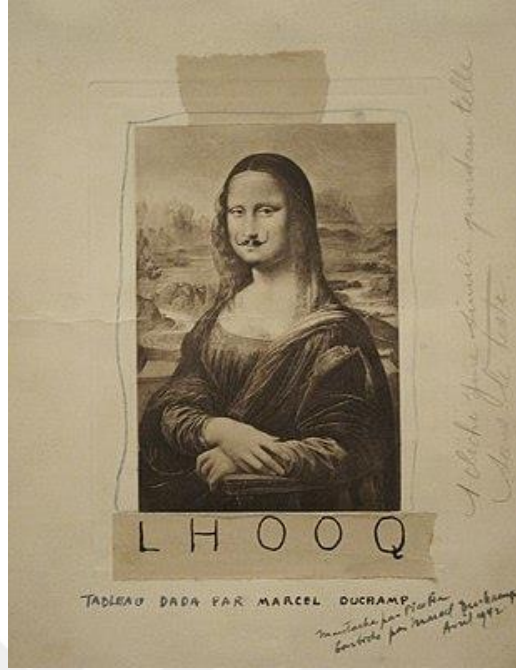
Duchamp, bu hazır-nesnelerin en ünlüsü olan pisuarı, *Fountain*'ı (Çeşme), 1917 yılında *Society of Independent Artists* jürisinin karşısına R. Mutt rumuzuyla koyarken, jüri üyelerini bu nesnenin güzelliğiyle büyülemeyi amaçlamıyordu. Bilakis, hedef, jürinin, yani akademinin ve sanat kurumunun bu eserlerle, hayatın ve savaş öncesi estetiğin mânâsızlığıyla yüzleştirmektir. Bu nedenle Huelsenbeck için hazır-nesneler, “sanata olan dirençleriyle Duchamp’ın Dada’yı öngörmüş olmasının” en önemli göstergesidir.²⁰³

Hazır-nesne Duchamp’ın en eski emellerinden birinin de tezahürüdür: sanatta görsel ifadeden kurtulma isteği. Bu mücadelesi Duchamp’a göre sanatçıyı Dada’ya yaklaştıran en önemli unsurdur. Duchamp resmin seyirlik bir nesne ve fiziksel bir beceri ürünü olmaktan çıkarak özgürleşip, tamamen felsefenin hizmetine girmesini ve fikirlere hitap etmesini arzular. Duchamp için Dada da bu iradeyi sergiler ve özünde “resmin nesnel yüzüne karşı büyük bir başkaldırıdır.”²⁰⁴

Marcel Duchamp’ın sanatında başat üretim kaynağı her zaman düşünsel olmuştur. Bu, sadece üretim alanına uyguladığı mühendisliğe varan hesaplarda değil, güncel verileri değerlendirme ve başka şekillerde yansıtma olarak da kendini ifade eder. Bu nedenle, üretiminde var olan kelimeler ve nesnelerle yeni bütünlükler oluşturmak, mevcut kalıpları sorgulamak ya da kuşkucu sınavlara tabi tutmak büyük bir yer tutar. Ne var ki bu oyunlar sonunda ortaya çıkan ürünler her zaman bozuk, işlevsiz veya kendiyi çelişen üretimlerdir. Toplum tarafından kabul edilmiş, saygı duyulan ya da sıradan kabul edilen bütün unsurlar, bu oyunlara konu olurlar, dönüşümlerindeki ana tema ise çelişkidir. Duchamp bir sözlüğü alıp kelimelerle anlamlarının yerlerini rasgele değiştiren bir mantıkla üretim yapar. Bütün değerler yer değiştirir, tersyüz olur; her işlem sıfırı verecek şekilde değiştirilir. Böylece olumlu sonuçlar hiçliğe, gerçekler absürtlüğe ve ciddi beyanlar esprilere evrilir. Duchamp’ın üretimine genel olarak bakıldığında, özünde sanatçının sanatı ve hayatı çözümü olmayan bir satranç problemine çevirmeye çalıştığı söylenebilir. Duchamp’ın icra ettiği şekliyle sanat, bir estetik deneyimin değil, bir matematiksel paradoksun üretimidir.

²⁰³ Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 82.

²⁰⁴ Duchamp, s. 123.



Resim 55: Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, ilk basım 391, n. 12, 1920, 19.7 x 12.4 cm, Centre Georges Pompidou.

https://dynaimage.cdn.cnn.com/cnn/q_auto,w_727,c_fit/http%3A%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcdnnext%2Fdam%2Fassets%2F190703160100-conversation-mona-lisa-3.jpg

Bütün bu oyunların bir vazgeçilmez parçası da mizahtır. Duchamp için espri, hayatın mânâsızlığıyla baş etmenin tek silahıdır: Egemen söylemin, mekanikleşmiş gerçeklikle çatıştığı anlamsız bütünü, ironik bir tamlamaya dönüştürür. Büyük karşıtlıklardan oluşan savaş deneyiminin algılanması için tek yöntem olan ironi, Duchamp'ın metinlerinde *olumlu ironi* olarak tanımlanır. Olumlu ironinin, olumsuz olanından farkı kahkahadır.²⁰⁵ Duchamp'ın kelime oyunları bu nedenle komiktir, fakat özlerinde çağın anlam krizine dair derin eleştiriler taşırlar. Bu esprilerin ana yöntemleri tekrarlar, ses benzerlikleri ve çift anlamların kullanımınıdır. Duchamp'ın *L.H.O.O.Q.* eserine bakıldığında Da Vinci'nin ünlü eseri *Mona Lisa*'nın üzerine bıyık ve sakal çizildiğini görürüz. Eserin ismi, fonetik olarak "güzel bir poposu var" anlamına gelmektedir ve Duchamp'ın akademiye hâkim sanat anlayışına dair küçümser bakışını ifade eder (bkz. Resim 55). İsmi yanısıra eser, öznesi olan nesneyi de ironik bir dönüşüme sokar. Mona Lisa'ya kabaca iliştilen basit bir bıyık, temelinde yirminci yüzyılın şiddetiyle darmadağın ettiği geleneklerin, romantikliğin ve klasik Aydınlanmacı

²⁰⁵ Duchamp, s. 125.

düşüncenin mezar taşıdır. Bu ölümü icra eden eylemin basitliği de gözden kaçırılmamalıdır: Paha biçilmez ve benzersiz bir eserin üstüne, genellikle gazete gibi değersiz ve kullanımı kısa olan görsellere uygulanan bir karalama eylemi uygulayan Duchamp'ın söylemi burada çok açıktır. Batı Avrupa sanatı, aydınlanma felsefesi ve tarihi artık tüketilmiştir.

Duchamp'ın metinlerde kullandığı benzeri ironik dil ise, kelimeleri anlamsız kılmak ve onları simgeledikleri gerçekliklerden koparmayı amaçlar. Çiftanlamlı kelime oyunları ile bezeli çatışmalı ikilemler, eser isimleri ve en önemlisi sanatçının ikincil kimliği *Rosé Selavy*'de ortaya çıkar. Metinde kelimeler, hazır-nesnede eşyalar ve malzeme, Rosé Selavy için ise cinsiyet ve kimlik, özünde karşıtlarıyla montajlanan birer öğedir. Sanatçının metinlerini dolduran ve eserlerini tanımlayan deyimler ve tamlamalar, karşıt yorumlarla eşleşirler ve böylece kendilerini anlam olarak imha ederler. Bütün bu bilmecelerle Duchamp'ın süzgecinden sanat, tıpkı çevresindeki hayat gibi, tek ve doğru cevaplar, mantıklı sonuçlar üretmeyen bir yapıya mahkûm olur.

Francis Picabia, Man Ray ve Marcel Duchamp, 1921'de yayımladıkları *New York Dada* ile Dada adını benimser. Buna rağmen New York grubu her zaman özgünlüğünü koruyacak ve bu nedenle Gerçeküstücülükten Kavramsal Sanata dek birçok akıma ebeveynlik edecektir. Dada oluşumunu bir kenara bırakarak baktığımızda, New York'taki sanatsal aktivitelerde Hugo Ball'u meşgul eden sorunların yansımalarını görürüz. Man Ray'in deneysel fotoğrafları ve işlevini reddeden nesnelere, Picabia'nın makine parçalarını boyayarak tuvale yaptığı baskılarda ve Duchamp'ın hazır-nesnelere ortak bulunan, kemikleşmiş estetik unsurlara ve ötesinde halkın zevk ve inançlarına karşı kışkırtıcı ve yıkıcı eylem, Dada'dan bağımsız şekilde gelişmiştir. Eserlerde nihilist düşünce, isyankâr tutum ve mantıkdışı anlatım her zaman ön plandadır. Üretim sanatçıdan, ahlaktan ve ideal formlardan arındırılmıştır. New York Dada'sı, Dada'yla değil, Tzara'nın bu eğilimleri fark etmesi ve bu sanatçıları Dada'ya kazandırmasıyla oluşur. Hugnet'e göre "Picabia Dada'yı keşfeder ve Dada'nın onu keşfetmesine imkân verir."²⁰⁶

²⁰⁶ Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting", *The Dada Poets and Painters* içinde (s. 123-195), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 136.

New York'ta Dada yeni transferler yaparken, Tzara, Fransız *Littérature* dergisine yazmaya başlar. Apollinaire, Rimbaut, Lautreamont ve Vaché'nin etkisindeki yazardan oluşan bu grup, André Breton, Louis Aragon ve Phillippe Soupault gibi eserlerinde edebi forma saldıran ve geleneksel sanat algısını yıkmaya çalışan sanatçılardan oluşmaktadır. Tzara, 1919'da dergiye *Lettre ouverte à Jacques Rivière* adlı, Fransa basınında yer alan Dada eleştirilerine cevaben bir yazı gönderir. André Breton, yazıyı dergisinde yayımlamakla kalmaz, 23 Ocak 1920'de Palais de Fêtes'de bir etkinlik de düzenler ve Dada'yı tanıtmayı için Tzara'yı Paris'e çağırır. Etkinlik, Picabia'nın basit çizgilerden ve harflerden oluşan bir resminin tahtaya çizilip sonra silinmesiyle oluşan *Le Double Monde* ile Paris burjuvazisi ve küçük esnafından oluşan seyirciyi çığırından çıkartmayı başarır ve örnek bir Dada gösterisi olur. Bu yeni fetih seferi Tzara'yı Paris'e yerleşmeye ikna eder. Böylece Berlin Dada'sı özerkliğini ilan etmiş ve kendi sonuna doğru giderken, Zürih grubu Fransa'ya doğru kayar. İki dev güneş Tristan Tzara ve André Breton'un dansının çekim kuvvetine kapılan New York Dada'sı da kısa sürede onlara katılır. Paris, Breton ve Tzara'nın elinde can verecek Dada'nın en çatışmalı dönemine sahne olacaktır.

3. Breton'un Darbesi

Dada Hugo Ball'un aklında başlar, Tzara'nın kaleminde gelişir ve André Breton'un elinde son bulur. Bu nedenle André Breton, hiçbir zaman bir Dadacı olmasa da, Dada tarihinin önemli bir parçasıdır. Dada'nın küllerinden gerçeküstücü akımın felsefesi ve üslubunu üretecek olan Breton, savaş sırasında sıhhiye eri olarak görev almış ve onu deliliğe ve bilincin derinliklerine yöneltecek deneyimini, burada akli dengelerini yitiren askerlerle olan karşılaşmalarıyla yaşamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği deneyimin insan aklındaki yıkıcı tesiri ve bu rahatsızlıkların tedavi süreçleri onu Sigmund Freud'un psikanaliz teorisiyle tanıştır.²⁰⁷ Bilincin, üç farklı irade odağının sürekli çatışmasından oluştuğunu ve ürettiği bilinçdışı kavramıyla gerçekliğin, birey tarafından semboller üzerinden nasıl deneyimlendiğini tarif eden bu teori, akıl hastalarının tedavisi

²⁰⁷ Annette Becker, "The Avant-garde, Madness and the Great War", *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, No.1, 2000, s. 78.

için dönemin işkenceye varan yöntemlerine bir alternatif olarak psikanalitik terapiyi savunmaktadır. Fakat Freud psikanalitik teoriyi, akli dengesini sağlıklı yaşayamayacak şekilde yitirmiş bir insanın tekrar topluma kazandırılması amacıyla geliştirirken, Breton'a göre psikanalitik yapı *asıl gerçekliğe* ulaşmanın bir yöntemidir. Gerçeküstücü akımın kavramsal kökü olacak bu öneri, ortak gerçekliğe ve mantığa karşı bir başkaldırı ve bunların yerine bilinçdışının, rüyaların ve mânâsızlığın yüceltilmesini savunur. Freud hastalığı iyileştirmeye çabalarken, Breton onu yaymayı amaçlamaktadır.

Savaşın ardından Fransa'ya geri dönen Breton, *Littérature* dergisi ve ötesindeki bütün yayınlarına yön verecek tavrını bu öneri üzerine inşa eder. Breton için gerçek, mantık ve akılcılık, insanın bireysel deneyimlerine ve yetilerine engel olan âdi bir kabuktur; bu sütunlar üstüne inşa edilen, sanat da dahil olmak üzere bütün yapılar, kişinin bireysel gerçekliğini, kişisel potansiyelini inkâr eder; tam bir estetik ve etik özgürlük için bu unsurların tamamen yok edilmesi şarttır. 1920'de Tzara, Breton'a bu amacına ulaşması için ihtiyacı olan silahı verir. Fakat Breton silahı ateşlemekle kalmayacak, aynı silah kendisini vurmasın diye onu yok etmeyi tercih edecektir.

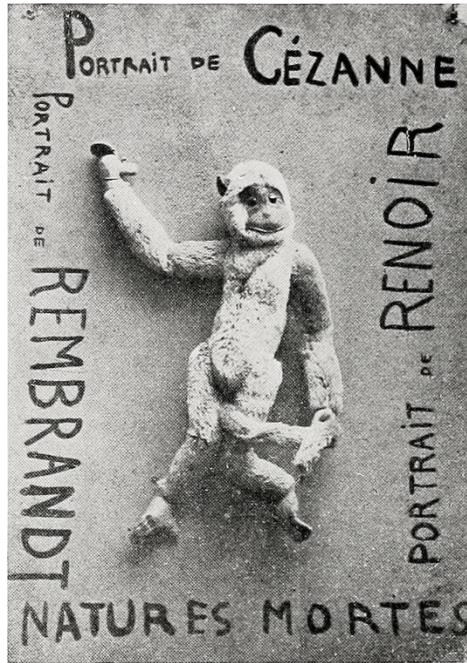
Bu silah tabii ki Dada'dır. Breton, kendisi ve gerçeküstücü arkadaşlarının Dada'yı "sadece yaratım sürecine destek olacak bir düşünme şeklinin kaba taslağı" olarak gördüğünü söyler.²⁰⁸ Onun için Dada'nın isyankâr hali ve usanmaz saldırganlığı, yeni bir düzenin kuruluşu açısından bir ara süreçten ibarettir. Her ne kadar sanata karşı tavrında Dada ile eşleşse de, bu görüşü Tzara'nınki gibi aşkın, durmak bilmez bir kıyamet arzusuna dönüşmemiştir. Huelsenbeck'e göre çatışma tam da buradan çıkar; Breton Tzara'yı plansız olmak ve tutarsızlıkla suçlar.²⁰⁹ Breton için yıkım ve kargaşa, ardından gelecek yeni düzene hizmet edecek bir süreçten ibarettir; sanat-karşıtlığı ancak yeni bir sanat anlayışını, yeni bir resmi ve edebiyatı oluşturmak için, yeni bir sistemi kurmak için kullanılmalıdır. Fakat Tzara –ve Dada– ebedi bir yıkımı savunmakta ve kendisi dahil hiçbir sistemin oluşmasına izin vermemektedir.

²⁰⁸ André Breton, "For Dada", **The Dada Painters and Poets** içinde (s. 199-204), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 204.

²⁰⁹ Huelsenbeck, **Memoirs of a Dada Drummer**, s. 103.

Şubat 1920’de *Bulletin Dada*, Paris’te basılır. Bu yayını Picabia’nın *Cannibale*’i takip eder. Aynı sene içinde Dada Fransa’da Şubat ayında *Salle des Indépendents*’a bir etkinlik düzenler; Dadacılar geceye Charlie Chaplin’in de katılacağını duyururlar. Seyirci art arda okunan manifestolar ve kışkırtmalara katlanamaz ve topluca isyan eder. Yaşanan arbedede etkinlik yarıda kesilir. Etkinlik Dada için büyük bir başarıdır ve benzeri Dada gösterileri düzenlenmeye devam edilir; Paris tamamen Dada’nın tesiri altındadır.

Ernst ve Picabia Paris’de kişisel sergiler açarlar, Dada yayınlarının yedincisi *Dadaphone* basılır ve aynı ayda, Mart 1920’de, Théâtre de l’Oeuvre, Dada’ya teslim olur. Buradaki Dada etkinliğinde Picabia’nın Cézanne’nin portresi olarak sunduğu, bir tuvale çakılmış pelüş maymun sergilenir (bkz. Resim 56); Dada’nın cüretkârlığına ve saldırganlığına tepki açıklanamaz seviyeye ulaşmıştır. Bunu, Salon Galveau’da düzenlenen Dada Festivali ve Galerie Montaigne’de bir Dada toplu sergisi takip eder. Manifestolar, birer dakika süren kısıklıkta tiyatro oyunları, eşzamanlı okumalar ile, dönemin bütün estetik kıstaslarının ötesinde, kakafonik, karmaşık ve yenilmez bir saldırganlıkla Dada Paris’i fetheder.



Resim 56: Francis Picabia, *Portrait de Cézanne (Cézanne’in Portresi)*, 1920, Röprodüksiyon *Cannibale*, no. 1, 1920. https://ia600608.us.archive.org/BookReader/BookReaderImages.php?zip=/15/items/francispicabia00camf/francispicabia00camf_jp2.zip&file=francispicabia00camf_jp2/francispicabia00camf_0033.jp2&scale=2&rotate=0

Dada'nın kendini tekrar ettiğini ve etkinliklerin amacını sonlandırdığını düşünen Breton'un ısrarı ile Dada, eylemlerini kamusal alana taşımaya ve politik söylemlere kaymaya başlar. Şehrin terkedilmiş mekânlarının gezileceği ve tekrar tanımlanacağı Dada şehir gezileri için eyleme geçilir ama ilk buluşma ilgi görmez ve program iptal edilir. Ardından Breton'un hain olarak nitelendirdiği, eski devrimci sonradan muhafazakâr bir Fransız şair olan Barres'in yargılanmasını sahneleyecek teatral bir mahkemenin sahnelenmesi kararı alınır. Özünde Breton'un fikri olan bu etkinlik, onu Tzara'yla karşı karşıya getirir. Dada'nın yargılama, kanun ve mahkeme gibi kavramları kabul etmediğini ifade eden Tzara, Dadacıların belli roller canlandıracağı performanstan çekilir. Benzeri bir tutumu bu kez daha sert bir şekilde, Breton'un avangard sanatın geleceği için bir sempozyum olarak düzenleyeceği *Paris Kongresi* adlı yapıya da gösterir. Farklı akımlara mensup birçok modern sanatçının davet edilmesiyle bir konsey olarak tasarlanan Paris Kongresi fikrini Tzara, "gerçek bir Dadacının ancak içinden yok etmek için dahil olabileceği bir oluşum"²¹⁰ olarak eleştirir. Tzara'nın bu tavrı, Breton ile ilişkisinin sonu olacaktır.

Aslında 1921 yılının Ocak ayında yayımlanan, bütün Dadacıların imzaladığı bir uluslararası belge niteliğindeki *Dada Soulève Tout* (Dada her şeyi mahveder), Dada'nın başarısını ve yok oluşunun sebebini özetler niteliktedir; "Dada her şeyi bilir. Dada her şeyin üzerine tükürür. Dada hiçbir şey demez. Dada'nın sabit bir fikri yoktur."²¹¹ Son yaşananlarla Tzara'nın yeni bir varoluşa karşı bu tepkili duruşu Breton'u, Dada'nın eylemlerinin arzuladığı yapıcı karaktere asla ulaşamayacağına ve sadece kargaşa üreten kısır bir sisteme dönüştüğüne ikna eder. 1921'de, kafasında şekillenen –ve bu sefer lideri olacağı– yeni bir estetik tavrı hayata geçirmeye başlayacaktır.

Tzara'nın Dada'sı, her türlü yapıcı ve düzenleyici tavra olan mücadelesine uygun olarak, Breton'un iradesine teslim olmamıştır. Fakat bu yol ayrımı Tzara ve Breton arasındaki çekişmeyi açık alana taşıyacaktır. Kongre krizi ardından kılıçlar çekilir, zehirler hazırlanır, tuzaklar döşenir ve Breton ve Tzara, avangard sanatın liderliği için savaşımaya başlarlar. Fakat çatışma onlarla sınırlı kalmayacak, bütün Dada grubuna

²¹⁰ Richter, s. 187.

²¹¹ Robert Motherwell (Ed.), *The Dada Painters and Poets*, Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 182.

yayılacaktır; Picabia 1922’de *Pomme de Pins* adında, Dada’ya ait her şeye saldıran bir metin yazar. Huelsenbeck ve Tzara Dada tarihi konusunda karşı karşıya gelir; sorun Dada’nın isim babalığıdır. Bu kargaşa içinde Paris Kongresi, katılımcıların çekilmesiyle iptal olur. Dada iç savaşının finali, 1923 yılında Tzara’nın *La Coeur à Barbe* oyununda yaşanacaktır; Aragon, Breton ve Eluard’ın etkinliği basarak başlattıkları arbedeyle Dada, yumruklar, küfürler, kan ve kargaşa eşliğinde son yolculuğuna uğurlar.

E. SON: DADA YAŞIYOR!

Dada hareketi, örgütsel olarak cereyan ettiği altı sene süresince ürettiği estetik ve savunduğu duruşla yirminci yüzyılın neredeyse bütün sanat akımlarının yararlanacağı bir kaynak haline gelmiştir. Her ne kadar Dada’nın kolaj, fotomontaj, asamblaj ve otomatik üretim gibi birçok buluşu ölümünden sonra yeni doğan akımlar tarafından sahiplenilmişse de, Dada’nın varisini bu yağmanın öznelerinde aramak hata olacaktır. Bu saptamayı yapmak için öncelikle Dada’nın özünün biçimselliğinde değil, hayata ve sanata bakışındaki tavırda olduğunu tespit etmek gerekir. Dada nasıl Fütürist buluşları özümseyip felsefelerini reddedebiliyorsa, Dada sonrası akımlar da aynı özümsemeyi Dada buluşlarına yapmış fakat duruşunu sahiplenmemiştir. Bu nedenle eser ve form benzerlikleri üzerinden yapılacak bir değerlendirme bize Dada’nın tinsel varisini temin etmez. Bunun yerine Dada’nın asıl karakterini oluşturan ironik tavrı, hayata dair nihilist duruşunu ve burjuva tüketim kültürüne olan mücadelesini göz önüne almak gerekir. Dada sanat karşıtlığını, absürdü, kışkırtmayı, soyutlamayı, kolajı ve performansını, kendini içinde bulduğu yeni modern gerçekliği ifşa etmek için kullanır. Eserleri ve ona yakıştırılan nitelikler, Dada’nın savunduğu bu yeni moderniteyi inkâr eden toplumun ve ifadesini bastıran sistemin bertaraf edilmesi ve ifşa olması için üretilmiş araçlardan ibarettir; Dada hiçbirini tam olarak sahiplenmez, hiçbirine kendini tamamen bağlamaz. Dolayısıyla Dada’nın özü, eserlerinde ve plastiğinde değil, üretim felsefesinde aranmalıdır.

Huelsenbeck *Collective Dada Manifesto*’da Dada’yı şöyle tanımlar: “Dada kelimesi, yaşadığımız çevrenin gerçekliğiyle olan en ilkel bağlantıyı simgeler; Dada ile

yeni bir gerçeklik kendini bulur.”²¹² Huelsenbeck bahsettiği bu ruh, Ball’dan başlayarak bütün Dadacıları meşgul eden bir gerçeğe ulaşma isteğidir. Bu gerçek, kültürel, ekonomik ve ideolojik bütün kalıpların, dilin, estetik üslupların; romantik söylemlerin ve akılcı çözümlenmelerin devamlı saklamaya, çarpıtmaya ve yozlaştırmaya çalıştığı bireysel hayat deneyiminin ta kendisidir.

Dada için bu gerçek, bir hiçlik, yani temel bir mânâsızlık olarak tanımlanır. Ortaya atılan bütün estetik yöntemler ve deneyimleme pratikleri, bireyin, bütün yüce değerlerin temelinde gizli bu hiçliğe ulaşmasını sağlamak için geliştirilir. Çünkü birey Dadacıya göre bu hakkından mahrum edilmiştir; iletişim mecraları ve üretim yöntemleri topluma hâkim olan sanrının daimi tekerrürü için zaptedilmiştir. Bu nedenle Dadacı, kendi de dahil olmak üzere bütün düşünce yöntemlerine, değer yapılarına ve iletişim kanallarına şüpheyile yaklaşır. Gerçeğe ulaşmanın yolu, zaptedilemeyen yöntemleri sahiplenmektir; mânâsızlık, soyutlama, şans ve çelişki bunların başında gelir. Bütün bu yöntemler temelinde bireyi, deneyimlemeye zorlandığı nesnelere tanımlarından kurtarmayı ve bireysel tanımlar üretmeye teşvik etmeyi hedefler.

Dada ortak tanımları, kültürel normları ve toplumsal mutabakatları böylece karşısına alır. Tzara “Dada bir özgürlük özleminden ve tektipliği reddederek doğmuştur” derken, bu bireyselleşmeden bahseder.²¹³ Tzara’nın amacı “uluslararası bir sirkin doğurgan çarkını objektif güçlere ve bireysel hayalgücüne geri kazandırmaktır.”²¹⁴ Bu şekilde parçalanmış yerel, ulusal ve evrensel hayat deneyimi, bireylerin kültürel baskılardan özgürleştirilmiş bir şekilde gerçekle karşılaşmalarına olanak tanır. Bu nedenle Dada, tasviri, nesneyi veya duyguyu değil, nesnelere ve kavram arasındaki ilişkiyi kendine bir mecra edinmiştir. Hausmann’ın fotomontajlarından, Man Ray’in çelişkili nesnelere, Arp’ın soyutlamalarından Schwitters’in assemblajlarına Dada’yı bağlayan estetik üslup, kelimeyi, nesneyi ve kavramları ait olduğu dizgeden koparmak ve bağımsız,

²¹² Richard Huelsenbeck, “Collective Dada Manifesto”, **The Dada Painters and Poets** içinde (s. 242-246), Robert Motherwell (Ed.), Londra: The Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 244.

²¹³ Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, **The Dada Painters and Poets** içinde (76-82), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s.77.

²¹⁴ Tristan Tzara, “Dada Manifesto 1918”, **The Dada Painters and Poets** içinde (76-82), Robert Motherwell (Ed.), Londra: Belknap Press of Harvard University, 1981, s. 79.

öz haliyle, seyircinin kuracağı bireysel ilişkilere açmak üzerine kuruludur. Her şeye uygulanan bu yıkım ânının ebedileşmesiyle dönemin ruhu estetik mecrada can bulur.

Hugo Ball günlüğünde, bütün işçilerin fırsat verildiği takdirde, sosyalist programın ahlaksız bulduğu masa başı çalışanın, yani “akıl-işçisinin” yerine geçmeyi isteyeceklerini yazar. Ona göre proletarya, zaferini olası kılan programını da, bu küçümsediği akıl-işçisine borçludur.²¹⁵ Dadacı Ball’un bahsettiği akıl-işçisi gibidir; eserlerini şairin ve ressamın becerisi üzerinden değerlendiren burjuva sanat anlayışına direnerek fikir üretimini sahiplenir. Bütün eserlerde aranan, Tzara’nın *Dada Manifestosu*’nda ölü olarak tanımlanan estetik güzellik değil, Dada’nın ana meseleleri olan kültürel başkaldırı ve özgür, arındırılmış ifade arayışının çözümlenmesine dair yenilikçi ve kışkırtıcı fikirlerdir. Soyut sanatın, performansın ve kolajın benimsenmesi, işlerin bu problemleri aktarma konudaki başarısıyla ilişkilidir. Böylece ilk defa fikir, bütün diğer estetik kıstasların önüne geçer.

Dada’nın bu yönünün en belirgin örneği, Ernst, Arp ve Baargeld’in Köln’de açtığı, sanatçıların yerleştirmelerini barındıran sergide görülür. Sıradan nesnelere mantıkdışı biçimde ilişkilendirilmeleri ve eserlerin seyircinin çözmesi beklenen bir bilmece gibi sunulması, etkileşim ve düzenlemenin estetik deneyimin merkezine yerleştirilmesi gibi kavramsal sanatın temelini oluşturan üretim pratiği, burada ilk örneklerini verir. Aynı şekilde 60’lara hâkim olacak kamusal alan eylemleri, performans sanatı ve yerleştirme pratikleri de geçmişlerini Dada’da bulur. Sanatı gündelik hayata dahil etmek ve buradan hareketle bir sanat oluşturma fikri, kurumsal alanı tamamen inkâr eden ve onu bertaraf etmek isteyen Dada için tek özgür ifade alanını olmuştur. Benzer bir inkâr ve arayış, Pop-art’ın, yeni burjuvanın ve orta sınıf tüketim kültürünün dinamiklerini, alaycı bir tavırla ele alan ve ölümcül yüzeyselliğini ifşa eden tavrında da bulunabilir. Bunun da ötesinde Dada, parçalanmış ve tekrar düzenlenmiş yapıları, tanımların ve anlamların homojenleşmesini ve bireysel deneyimin toplumsal mutabakatlarla eşdeğer kabul edildiği demokratik bir kültür yapısını savunan postmodern düşüncenin de ilk tohumlarını atar.

²¹⁵ Ball, s. 19.

Bütün bu akrabalıklara rağmen, Marcel Duchamp, Hans Richter'e yazdığı 1962 tarihli bir mektubunda, Fluxus gibi yeni Dadacı akımlar hakkında şöyle der: "Bu Neo-Dada, [...] işin kolayına kaçıyor ve Dada'nın başarılarından besleniyor. Ben hazır-nesneleri üretirken amacım estetik deneyimi yermektir. Neo-Dada ise bu hazır-nesneleri tüketip, onlarda estetik bir güzellik buluyor."²¹⁶ Duchamp'ın nostaljisi, emeller ve pratikleri ne kadar benzer olursa olsun hiçbir yeni akımın üstlenemediği ve Dada'yı biricik kılan temel bir niteliğe yöneliktir. Bu, Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği kültürel, toplumsal ve ekonomik kriz ortamında bir grup toy ve dışlanmış sanatçının, dünyanın görmezden geldiği bir gerçeği fark etmeleri ve varlıklarını, dehalarını ve hayatlarını ortaya koyarak icra ettikleri, halkın bütün direncine, inkârına ve hiddetine rağmen bu gerçeği onlara ifşa etme mücadelesidir. Dada, öncesinde ve sonrasında birçok sanat pratiğinin tersine, seyirciye *rağmen* icra edilmiştir; niyeti çağın estetiğini üretmek değil, ürettiği estetikle çağın iletişim ve düşünce dinamiklerini değiştirmek olan bir akımdır. Bu nedenle Duchamp'ın *Çeşme*'sinin, tıpkı Louvre'daki Rubens'ler gibi, Tate Modern'de izleyicilerle buluşuyor olması, Dada'nın mücadelesinin hâlâ tam olarak anlaşılmadığının –ya da çatıştığı kurumlarca bilinçli olarak asimile ediliyor olduğunun– en sarih göstergesidir. Toplum, penceresini kırarak kucağına düşen taşı saklayıp ona sarılı mesajı unutmayı yeğlemiştir.

Peki Dada o zaman nedir? Dada, Tristan Tzara için bir bakire mikroptur: öncüsü olmayan ve bulaştığı her şeyi anlamsızlaştıran. Dada nedir? Dada, Richard Huelsenbeck için ânındadır ve paramparçadır; hayattır ve hayatta olmaktır. Dada nedir? Dada, Hugo Ball için çocuksu bir saflıktır; yoz bir dünyadan ilahi bir arılığa yol alır. Dada bunların hepsidir ve hiç biridir. Dada belki de sadece, her zaman ve istinasız bir şekilde bütün sorulara "hayır" diyebilmektir.

²¹⁶ Motherwell, s. xiii.

Dördüncü Bölüm

YENİ MODERNİTE VE YIKIMIN ESTETİĞİ

I. YENİ MODERN KRİZ

Birinci Dünya Savaşı'nın askerî alanda uyguladığı yıkımın etkisi sadece savaşanların bedenleri ve yeryüzünde değil, dönemin siyasetinde, toplumsal hareketlerinde ve iletişim biçimlerinde de ciddi değişimlere yol açmıştır. Bütün bu alanlar savaş sonrasında şiddetlenme (*brutalization*) olarak tanımlanacak bir sürece girer.²¹⁷ Siyaset, uzlaşmacı ve ılımlı yönelimlerin yok edildiği, aşırı ideolojilerin ve partizanlığın hüküm sürdüğü bir yapıya evrilir. Cephe (*front*) kelimesi siyasi tavırlar için kullanılmaya başlanır; sosyalist ve milliyetçi cephe gibi tanımlar bu hareketleri tanımlamaya başlar. Aynı şiddet ifade alanlarına da yansır; savaşın kurumsallaştığı sansür ve propaganda politikaları savaş sonrasında da yürürlükte kalır. Bunun yanında topyekûn savaş çerçevesinde askerleşen sivil hayat ve ülkelerine geri dönen gazilerin yaşadıkları asimilasyon sıkıntıları kamusal alana yansımakta, savaş öncesi hayata geri dönüş imkânsızlaşmaktadır. Savaş sürecinde bireysel iradesini kaybetmiş ve cepheye yaşadıklarıyla medeniyet ile olan ilişkileri kopmuş gaziler, sivil toplumla çatışma içindedir ve bunun sonucunda toplumda bir kutuplaşma yaşanmaktadır. Özünde iletişim kanalları ve kodlarının çöküşü ve deneyim aktarımının imkânsızlaşmasıyla oluşan bu kutuplaşma, estetik mecranın da iflasını tetiklemektedir. Savaş sonrasında karşılaşılan bu karmaşık durumu, üç ana başlık altında toplayarak incelemek, aynı şiddet unsurunun ve sebep olduğu yıkımın farklı mecralara etkilerini anlamak açısından yarar sağlayacaktır. *İfade krizi, kimlik krizi ve medeniyet krizi* olarak ayıracağımız bu başlıklar, dönemi tanımlayan yeni modern deneyime dair bize bilgi verecek ve aynı zamanda söz konusu

²¹⁷ Kramer, s. 279.

krizlerin bu deneyimi yansıtmaya ve sahiplenmeye çalışan Dada'da nasıl karşılık bulduklarını görmemizi sağlayacaktır.

A. İFADE KRİZİ VE PARÇALANMIŞLIK

1916 yılında Christopher Nevinson, cephede karşılaştığı modern savaş deneyimlerini resmettiği *Allied Artists* sergisine işlerini yerleştirir. Resimler, Nevinson'ın savaştan önce kullandığı Fütürist estetikten uzaklaşmıştır: Hız ve hareket ifade eden kesmeler, güç çizgileri ve savaş makinesinin ihtişamının yerini, daha net insan figürleri, Kübizme kayan bir manzara çözümlemesi ve modern savaşçının ıstırapı almıştır. Fütürist ideallerle cepheye giden Nevinson, *La Mitrailieuse* adlı makineli tüfeği kullanan Fransız askerlerini betimleyen resmini bu sergi kataloğunda bir illüstrasyon olarak tanımlar (bkz. Resim 57).²¹⁸ Bu tanımlamayla Nevinson, modern dünyanın gerçekliğini ve bu gerçeklikte yaşayan modern insanın deneyimini yansıtacak bir estetiğin, Fütürizmin estetiği ve genel olarak resim mecrasıyla çatıştığını kabul eder. Bu, savaş öncesinde burjuva toplumunun sanat anlayışını yansıtan Estetizmin, yani sanatın siyasi alandan ve hayattan kopuk bir estetik deneyim olarak var oluşunun da sonuna geldiğinin bir işaretidir. Modern gerçeklik, Avrupa'nın elinde bulunan estetik külliyyatın ifade imkânını aşmış; Fütürist, Dışavurumcu, Kübist, klasik veya romantik tarzın iletemeyeceği bir şekil almıştır. Nevinson eserlerine illüstrasyon olarak hitap ederken, *resmin* artık bu gerçekliği karşılamayacağını belirtir. Bu durum, savaş öncesinde kabul gören estetiğin, modern deneyimi yansıtmada girdiği krizi ifşa eder.

Estetiğin bu yeni modern gerçekliğin ifadesine dair krizi, aynı dönemlerde cepheye giden veya buradaki deneyimi aktarmaya ve anlamaya çalışan bütün sanatçıların üstesinden gelmeye çalıştığı bir olgudur. Bu krizin ortaya çıkışında birçok farklı etken rol alır. Savaş öncesi akımların ve avangard sanatın biçimsel çözümlemeye yönelik arayışı bunların başında gelir. Dışavurumculuk ve Kübizm, kendilerini dönemin akademik estetik biçimselliğiyle olan karşıt ilişkileri yönüyle tanımlarlar. Keza Fütürist estetik de, yine biçimsellik üzerinden kendisine bir cephe oluşturmuş ve gerek edebi gerekse plastik

²¹⁸ Cork, s. 133.

açından öncelikle endüstriyel devrimle eşleştirdiği modern deneyimin bu mecralardaki yansımalarını araştırmıştır. Bu biçimsel arayış içindeki üç akım da, toplum tarafından anlaşılma iddiası içinde değildir. Hattâ Gasset’in tanımıyla modern sanatın en önemli özelliklerinden biri, toplumla girilen bu çatışmadır.²¹⁹



Resim 57: Christopher Nevinson, *La Mitrailleuse (Mitrallyöz)*, 1915, tuval üzeri yağlı boya, 77.7 x 67 cm, TATE. https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N03/N03177_10.jpg

Savaş öncesi modern sanat, bir iletişim aracı olarak değil, kendi mecrasına dair yenilik ve tartışma üreten bir alan olarak şekillenir. Bu yenilikçi arayış temelinde Dışavurumcu, Fütürist ve Kübist sanatçının bireyselliği ve dehası ile de doğrudan ilişkilidir. Sanat modern hayatın unsurlarıyla yoğrulmuş olsa da, içerik ve etki alanı olarak hâlâ hayatın dışında kalmaktadır. Özünde biçimsel arayışlar içinde olan bir estetik, savaş sırasında aranan bir *gerçeği yansıtma* aracı olarak yetersiz kalır. Nevinson’ı ve birçok sanatçıyı bu akımlardan ve estetikten uzaklaştıran da, söz konusu resimselliğin gerçekliğe olan uzaklığıdır. Sanatçının gerçekliği aktarmayı amaçlayan bir eserini resim olarak adlandırmaktan alıkoyan da, sanat kurumunun oluşturduğu bu tanımdan kaynaklıdır.

²¹⁹ José Ortega y Gasset, “The Dehumanization of Art”, **The Dehumanization of Art and other Writings on Art and Culture** içinde (S. 65-83), José Ortega y Gasset, Willard A. Trask (çev.), Garden City: Double Day, 1956, s. 66; “Modern sanat, [...] toplumu karşısına alır, bu da özünde popüler olmamasından kaynaklıdır; hattâ bunun da ötesinde modern sanat anti-popülerdir.” (çev. yazar)

Resim, biçimsel bir yenilik veya sanatçıya özgü bireysel bir ifade alanıdır ve bunları ikinci plana itildiği an, sanat eseri olmaktan çıkar. Bu ayrım, sanatın hayatla arasındaki uçurumu da ortaya koymaktadır.

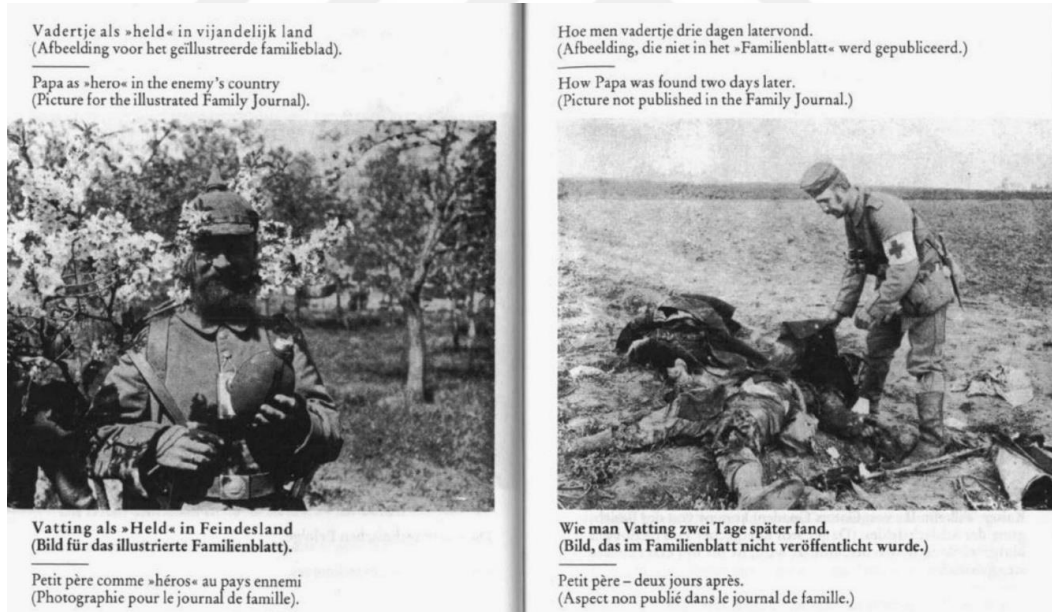
Sanat kurumunun ve estetik akımların kifayetsiz kaldığı savaş deneyiminin ifadesi alanına çare fotoğrafta aranır. Hem askerî istihbarat için hem de propaganda aracı olarak kullanılan fotoğraf böylece savaş deneyimi ve yeni modern gerçekliği aktaran en yaygın araç olur ve görsel mecrağı istila eder. Fotoğrafın gücü, modern sanatın tersine, görsel gerçekliği doğrudan, yani sanatçının yorumuna izin vermeksizin yansıtmada ve bir belge olarak algılanmasında yatar. Fotoğrafın bu estetiğine öykünen resim sanatı da aynı şekilde klasik estetiğe ve illüstratif görsele döner. Birer propaganda aracına dönüşen basılı yayın kanalları da fotoğrafı ve klasik temsili estetiği sahiplenir. Fakat kartpostalları, gazete, dergi ve afişleri ele geçiren bu estetiğin gerçeğe tekabül etmediği zamanla ortaya çıkacak ve fotoğrafın bu şekilde gerçekliği çarpıtmada kullanılması, fotoğrafa ve görsel temsiliyete olan güveni de ortadan kaldıracaktır.

Savaş deneyimi ve modern gerçeklik böylece, tıpkı edebi dilde olduğu gibi aslına öykünen görsele de ifade edilemez hale gelir. Fotoğrafın gerçeklikten kopuşuna dair en güçlü belge Ernst Friedrich'in 1924'de yayımladığı *Krieg dem Kriege!* (Savaşa Karşı Savaş) adlı kitapta görülebilir. Bu kitap, savaş süresince medya organları tarafından kamuya sunulan fotoğrafların yansıttığı sözde gerçekliğin, aslına olan çelişmesine bir kanıt niteliğindedir. Friedrich'in eseri savaşı yücelten, yıkımını yumuşatan ya da vahametini gizleyen fotoğraflarla, bu saklanan gerçekleri ifşa eden başka fotoğrafları karşı karşıya getirerek tezini ortaya koyar (bkz. Resim 58).²²⁰ Friedrich'in eseri dönemin estetik ifadesinin yaşadığı krizi özetler: Geline nokta klasik estetik, modern sanat ve fotoğraf gerçeğin ifadesine dair güvenirliliğini yitirmiştir.

Bu görsel kriz, sanatçılar üzerinden net bir şekilde gözlemlenebilir. Lewis, Balla gibi birçok sanatçı, tecrübe ettikleri yıkımı ifade etmek ve modern savaşın sivil ve askerî alandaki kargaşasını ve hüsrânını yansıtmak için kendi tarzlarında Nevinson benzeri kırılmalar yaşarlar. Richard Cork'un *A Bitter Truth* (Acı Hakikat) adlı metninde de bu

²²⁰ Ernst Friedrich, *War against War!*, Nottingham: Spokesman, 2014, s. 54-55.

estetik ivme kaydedilmiştir. Fütürist ve Vortisist estetik tarzlar savaşı ifade etmek için figüratifleşir, soyutlamadan kaçınmaya başlarlar. Lewis'in *A Canadian Gun-pit* (Kanada Topçu Mevzi) adlı eserinde soyut Vortisist geometrisinin yerini belirginleşen figürlerin, manzaranın ve gerçeğe öykünen bir hareket ifadesinin aldığı görürüz (bkz. Resim 59). Leger ise dinamik Kübist parçalanmadan uzaklaşarak, *The Card Game* (Kart Oyunu) adlı resminde metalle donatılmış askerlerin iskambil kartı oynamasını resmeder. Fütürist Balla ise *Battleship + Widow + Wind* adlı eserinde Fütürist hareketi ve güç çizgilerini geride bırakmış, melankolik bir manzara temsiliyle karşımıza çıkar. Bunun yanında Dışavurumcu Max Weber ise *Der Krieg* adlı eseriyle tamamen Gotik dönem Alman estetiğine dönmektedir. Savaş deneyiminin şiddeti bütün modern sanat akımlarına yansır; modern deneyimi aktarmayı hedefleyen avangard tavır, yeni modern deneyim karşısında üslupsal ve biçimsel kalıplarının yetersizliğiyle yüzleşmekte ve onlardan vazgeçmektedir.



Resim 58: Friedrich'in *Krieg dem Krieg!* Kitabında, "Düşman cephesindeki kahraman olarak Dede" ve "İki gün sonra Dede nasıl bulundu" adlı aynı askerin ana akım medyaya yansıtılan temsiline asıl deneyimle olan çelişkisi ifşa ediliyor. **War against War!** içinde, Ersnt Friedrich, Nottingham: Spokesman, 2014, ss.54-55.

Böyle bir klasik üsluba, yani gerçeğin biçimsel temsiline dönüş, Gasset'ye göre sanatın deneyim açısından iletmeye çalıştığı yeni modern gerçekliğin sanatsal ifadesinden

uzaklaşması demektir.²²¹ Fikrî aktarımın ikinci plana itilerek ve yüzeysel bir algılama rejimine dönüşü ifade eder. Gasset için avangard süresince sanat insancıl anlatıdan bir kopuş içerisindeydi: Bu kopuş eserlerin hikâyeleştirmeye yönelik bir yorumunu reddeder ve eseri klasik insani olan hikâyeden ve duygusallıktan koparır. Bu hikâyeleştirmeye tekrar öykünmek modern sanat için bir gerileme olacaktır. İzlenimcilerin klasik mânâda gerçekçi görüntüyü kırmasıyla başlayan bu kopuş, Dışavurumculukta tamamen özgürleşmişken, savaşın getirdiği yıkımla sekteye uğrama riskiyle karşı karşıyadır. Cork'un metninden ve dönemin eserlerinden çıkarılacak sonuç, sanatçıların yeni moderniteyi ifade edecek yeni bir estetik arayışında olduğu ve bu arayış içinde tökezleyerek dönemin başat modern estetiğinden uzaklaşarak, fotoğrafın baskınlığının da etkisiyle klasik estetiğe yönelmekte olduğudur.



Resim 59: Wyndham Lewis, *A Canadian Gun-pit (Kanada Topçu Menzili)*, 1918, tuval üzeri yağlı boya, 363.2 x 304.8 cm, National Gallery of Canada. <https://joshlambier.files.wordpress.com/2014/10/lewis-a-canadian-gun-pit.jpg?w=680>

²²¹ José Ortega y Gasset, "The Dehumanization of Art", **The Dehumanization of Art and other Writings on Art and Culture** içinde (s. 65-83), José Ortega y Gasset, Willard A. Trask (çev.), Garden City: Double Day, 1956, s. 68; "Sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı derecede sanatsaldır." (çev. yazar)

Klasizme olan yönelim bu krizin söz konusu sanatçılar tarafından doğru analiz edilemediğini göstermektedir. Fotoğrafın gerçeğe öykünmesine benzer mimetik bir estetikle temellenen klasizm, tam da bu yüzden nihayetinde fotoğrafın yaşadığı güvenilirlik krizine girmeye mahkûmdur. Sansür ve propaganda ile gerçeklikle olan ilişkisi yok edilmiş ve yaşanan estetik deneyime karşılık gelmeyen bu tavır, ifade krizine bir çözüm olamaz. Avangard hareket gafil avlanmış ve yeni modernite karşısında geleneksel yöntemlere geri dönmek zorunda kalmıştır.

Nevinson'ın *La Mitrailleuse* için kullandığı illüstrasyon tanımı, burada daha da önem kazanır. Tespit aslında sadece sanatçının kendi eserini değil, savaş öncesi avangardın yeni modernite karşısında konumunu da özetler. İllüstrasyon tanımı, fotoğrafın basın organlarına tamamen entegre olmasından önce bilgiyi görsel olarak ifade etmeyi amaçlayan bir mecranın tanımıdır. Nevinson da bu tanımı eserin, estetik bir deney, sanatsal bir öneri, ya da estetizmden beri sanata hâkim olmuş özerk ifade alanı içinde bir tartışmanın dışında olduğunu belirtmektedir. *La Mitrailleuse*, bir sanat eseri olmaya değil, savaş gerçekliğini – yani yeni modernitenin gerçekliğini yansıtan bir veri olmaya çalışmaktadır. Estetik bir deneyim sunmak yerine, rasyonel bir bilgilendirmeyi hedefler. Eser, avangardın ihtiyacı olan modern gerçekliğin sanatsal ifadesini karşılamaz.

Savaşın etkisiyle dönem sanatı böylece kendisini büyük bir krizin içinde bulmuştur. Dışavurumculuk ve Kübist akımlarda gözlemlendiği gibi, avangard sanatın kazanımlarını yeni modern deneyimi ifade etmek için kullanmaya çalışan sanatçılar, bu akımların bireysel aktarıma ve biçimselliğe olan bağımlılıkları neticesinde tıkanmıştır. Fütürizmin endüstri kültürü çökmüş, Dışavurumculuğun romantik tavrı şiirselliğini kaybetmiş, Kübist estetiğin akademik sanattan referans aldığı kompozisyon ve konular ise tartışma dışı kalmıştır. Bu durumda savaş deneyimini cephe görüntüleriyle yansıtmaya çalışan bu sanatçıların çabası, artık geride kalmış bir dönemin üslupları ile yaşanan gerçekliği yansıtmaktan öteye gidemez hale gelmiştir. Modern sanat, dönemin gazetelerine fotoğraf olarak yansıyan muharebe ya da cephe hayatı görüntülerini, Kübist, Vortisit ya da Dışavurumsal bir mercekten yansıtarak yeni modern gerçekliği galeriye taşıma çabası içindedir. Bu çaba hem yeni modern deneyimi aktarmakta yetersiz kalmakta

hem de söz konusu akımları biçimsel özgünlüklerinden kopararak mimetik ve klasik kalıplara yaklaştırmaktadır.

Yaşanan ifade krizinin sadece görüntünün aktarılmasıyla çözülemeyeceği aşikârdır. Görsel alanın yeni bir ifade biçimi, farklı bir dil ve kodla baştan inşa edilmesi gerekmektedir. Bu yeni estetiğin, artık referansını yitirmiş klasik estetiğe değil, savaş deneyiminin tanımladığı yeni modernitenin ironik gerçekliğine dayanması gerekir. Görünen ya da deneyimlenen gerçeklik ile toplumun beklentileri ve inançlarının çatışmasından oluşan bu ironik gerçekliğin sanatsal ifadesi, modern ve klasik estetiği karşısına alacak ve bu krizi çözmektense, onun bir parçası olmayı seçecek bir tavırla ortaya çıkacaktır. Adorno, *Estetik Teori*'de bu tavrı şöyle ifade eder:

Dünyanın kararması sanatın mantıksızlığını mantıklı kılıyor: karanlık radikal bir sanat. Modern sanatın düşmanları, hevesli savunucularından daha bilinçli bir şekilde, sanatın bu olumsuzluğunu, egemen kültürün bastırmaya çalıştığı ve buna rağmen sanatın evrildiği en belirgin nitelik olarak görüyor. Sanat ise buna beyhude bir başkaldırı yapmaktansa, baskılanan her şeyin aşkına yıkımı ve baskılanmışlığın gerçekliğini içselleştiriyor. Sanat yıkımla özdeşleşerek onu özgürleştiriyor ve yıpratıcı etkisinin önüne geçiyor; yıkımın ya da yalan bir mutluluğun fotoğrafı değil, işte bu, karanlık bir gerçekliğin özgün güncel sanatıdır; başka bir tür sanatın tesellisinde ise kişi sadece yalanla karşılaşır.²²²

Adorno'nun tanımladığı bu karanlık sanatın en önemli niteliği, yeni modernitenin bu karanlık gerçekliğini ifade etmek amacıyla, dönemin yıkımını sahiplenmesi ve bunu yansıtması gerekliliğidir. Dolayısıyla estetik mecra bu gerçekliği, bütün ironisi ve insani deneyime olan yabancılığıyla ifade etmek istiyorsa, salt görüntünün ve basit haberciliğin önüne geçip dönemin kavramsal ve ideolojik çatışmasını da aktarmak zorundadır. Ancak bu şekilde estetik mecra, yeni modern deneyimi içerik olarak yansıtabilir. *Avangard*

²²² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor (Ed.), Robert Hullot-Kentor (çev.), 2. basım, Londra: Continuum, 2007, s. 25.

Kuramı'nda Bürger, görüntünün temsili aktarımını, gerçekliğin ifadesine dair yeterli bulan klasik üsluba karşı avangard estetiğin ürettiği karşıt savı şöyle ifade eder:

Klasist, malzemedeki bir anlamın taşıyıcısını görür ve ona saygı duyar; avangardist ise onda, ancak kendisinin anlam kazandıracığı boş bir gösterge görür. Bunun sonucu olarak klasist, malzemesini bir bütün olarak ele alır; buna karşılık avangardist onu hayatın bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve bir fragmana dönüştürür. [...] anlam yükleme amacıyla fragmanları bir araya getirir (o anlam, artık bir anlamın var olmadığını gösteren bir mesaj da olabilir).²²³

Bürger'in burada ortaya attığı fragmanların bir araya gelmesinden oluşan yeni mesaj, klasik anlatımın oluşturduğu tutarlı bir malzemeler bütününden oluşan mesajdan farklı olarak, bütünlüğü ile bir içerik oluşturma amacıyla değildir. Fragmanlar, kendi başlarına ve birbirlerinden ilişkisiz mesajlar barındırırlar.

Bürger buradan çıkışla, bu parçalanmayı en net ifade eden üslubun montaj olduğunu ve montajın da avangard sanatın en temel ilkesi olduğunu tespit eder. Fakat burada bahsedilen montaj tekniği (ve bir alt kolu olarak kolaj), Kübistlerin savaş öncesinde uyguladığından farklı olarak, fragmanların destekleyici bir plastik unsur olmadığı ve birliktelikleriyle üst bir temsili amaca hizmet etmediği bir üslubu ima eder. Bürger'e göre Kübistlerin kolajlarında "estetik bir nesne üretme çabası aşıkardır"²²⁴ ve burada kolajlanan malzeme konuya, yani bu estetik nesnenin üretilmesine hizmet eder. Cork da aynı şekilde Picasso'nun kolajlarında kullandığı gazetelerde görülen savaş haberlerin eserdeki yerini, olağan nesnelere Kübist betimlemesinin yanında ikinci planda kaldığını ifade eder.²²⁵ Kübist kolaj dolayısıyla fragmanı bir malzeme olarak kullanmış ve kendi gerçekliğini özerk şekilde ifade etmesine izin vermemiştir.

Bu bilgiler ışığında Dada kolajı ve fotomontajı, dönemin ifade krizine avangard tavrın ve estetik mecranın ürettiği tek çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Peki bu

²²³ Bürger, s. 136-137.

²²⁴ Bürger, s. 143.

²²⁵ Cork, s. 22.

Dadacı üslup, yukarıda tanımlanan estetik krize, yani yeni modernitenin gerçekliğinin ifade edilebilmesine dair ne tür bir öneri sunmaktadır?

Kolajın mucitlerinden Max Ernst, ürettiği bu yeni üslubu “görünüşte asla yana yana gelemeyecek gibi görünen iki gerçekliğin, ait olmadıkları bir düzlemde bir araya gelmesi” olarak tanımlar.²²⁶ Buradan da anlaşılacağı üzere, kolaj ve montaj, tıpkı Friedrich’in *Krieg Dem Krieg!* kitabında olduğu gibi, farklı ve karşıt gerçekliklerin yan yana gelmesiyle oluşturulan bir ifade sistemidir. Bu nedenle Dada’da montaj söz konusu olduğunda, eserden tutarlı bir anlatı veya bütünleşik bir mesaj beklenemez. Hattâ kolaj, böyle bir ifade şeklini reddeden, buna saldıran bir tavrın eseridir. Malzemeyi temsilî bir gerçekliği ifade etmek için kullanan ve bu uğurda malzemeyi ve unsurlarını çarpıtan bir üslubun tersine, kolaj ve montajın elemanları fragmanlar sadece kendi gerçekliklerini ifade ederler. Malzeme asimile olmaz. Bu nedenle montajdaki bir kol parçası, bir çark veya herhangi bir nesne öz niteliği ile eserde yerini alır, diğer nesnelere ve bütünle hiyerarşik bir ilişkiye girmeyi reddeder. Her unsur özgürdür, dolayısıyla bütün ise parçalanmıştır.

Bu fragmanlaşma, sadece Dada’ya ve sanata özgü bir deneyim değildir, savaşın getirdiği yıkımla oluşan modern gerçekliğin de bir parçasıdır. Cephe günlüklerinde deneyimlerini aktaran Edmund Blunden, savaşın tarumar ettiği dünyaya baktığında kopukluğun (*disjointedness*) her şeye hâkim olduğunu not eder. Blunden’a göre bir havan topuyla darmadağın olmuş manzarada sanatçı için “şimdiyi tanımlayan görüntüyü, yüzleri, kelimeleri, olayları ayırt etmek ciddi bir sorundu. Burada sanat ancak onları özgün anlamsızlıklarıyla toplayarak mümkün olabilir.”²²⁷ Blunden’ın tanımı sadece manzaraya değil, savaşın şiddetinin tesir ettiği bütün toplumsal ve ideolojik alanlar için geçerlidir. Kopukluk sadece montaja hâkim olan uyumsuzluğa ve parçalanmışlığa değil, yeni modernitenin genel parçalanmışlığına bir kanıt niteliğindedir. Bütünlüğü tamamen yok edilmiş bu mecranın ifadesi ise ancak bu parçaları olduğu gibi koruyarak, toplayarak ve sergileyerek mümkün olabilir. Bu parçalardan yeni bir bütün oluşturmaya ya da onları tekrar bir araya getirerek eski biçimlerine ulaşmaya çalışan bir sanat ise asla bu deneyimi

²²⁶ Ernst, s. 22-23.

²²⁷ Blunden, s. 156.

yansıtamayacak, Adorno'nun ifade ettiği gibi, beyhude bir teselliden ve gerçeği inkârdan öteye gidemeyecektir.



Resim 60: Kurt Schwitters, *Constructie voor nobele dames* (Asıl bayanlar için yapı), 1919, assemblaj, 83.3 x 103 cm, Los Angeles County Museum of Art. <https://www.dadart.com/dada-media/Schwitters-Merz-Alienist-1919-p.jpg>

Blunden'ın aktardığı parçalanmışlığın manzarası en belirgin ifadesini Schwitters'in assemblajlarında bulur. Toplayıcılığı ve fragmanlaşmayı eserlerine bir üretim ilkesi olarak doğrudan yansıtan Schwitters'in işlerinde, savaşın şiddeti altında darmadağın olmuş bu dünyanın tanımsız ve rasgele parçalarıyla karşı karşıya kalırız (bkz. Resim 60). Dada'nın ve dönemin belirgin niteliği olan kargaşa ve uyumsuzluk bu eserlere hâkimdir, burada kompozisyon öğeleri birbirleriyle ilişkiye girmeye ve bir anlam oluşturmaya direnirler. Toplayan ve sunan kişi olarak sanatçı, bu üretimiyle yorumlamayı ve özgün bir anlatı oluşturmayı reddeder. Tıpkı Duchamp'ın hazır-nesneleri gibi burada da eser bireysel ya da sanatçıya dair bir özgünlük, Romantiklerin ve Dışavurumcuların öykündüğü doğaüstü ya da deha niteliğinde bir ifade barındırmaz. İlişkisiz nesnelere bütününe ürettiği kargaşa ancak, çevresiyle ve içinde bulunduğu kurumsal mecrayla olan ilişkisinde tutuarlı bir anlam kazanabilir. Bu da Dada'nın sanata, esere ve yeni modern

deneyime dair duruşunu ifade eder; yani doğal görüntünün aktarımının, sanatsal bir yetkinliğinin ve bireysel bir ifadenin yetersizliğinin ifşasını.

Hugo Ball'un günlüğüne not ettiği "Dadacı hayatın kendini çelişkilerle ifade ettiği bilir" ifadesini burada hatırlamak gerekiyor.²²⁸ Dönemin gerçekliğini ifade etmeyi amaçlayan bir sanat, bu topladığı fragmanların birbirlerine olan biçimsel ya da kavramsal uyumuyla değil, uyumsuzluğu ve çatışmasıyla yansıtmak zorundadır. Parçalar arasındaki çatışma, tıpkı savaş deneyiminin ironik çelişkileri gibi, bu deneyimin vazgeçilmez bir parçasıdır. Yeni modern deneyim rasgele, tanımsız ve anlamsız bir fragmanlar serisidir; montaj da bunu sahiplenir ve yansıtır.



Resim 61: Hannah Höch, *Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany (Weimar bira-göbeği kültürü Almanya'sının son çağından Dada mutfak bıçağı ile alınmış bir kesit)*, montaj, 1919, 144 x 90 cm, Berlin Nationalgalerie.
<https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany>

²²⁸ Ball, s. 65.

Montajın, özellikle fotoğraf kullanılarak uygulanması da bir rastlantı değildir. Montaj, fotoğrafın yenilgisini, yozlaşmasını ve ehlileştirilmesini eleştirel açıdan hedef alan bir üretim alanıdır. Hannah Höch'ün çalışmalarına baktığımızda bunu daha kolay tespit edebiliriz. Höch'ün *Cut with the Dada Kitchen Knife Through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany* (Weimar bira-göbeği kültürü Almanya'sının son çağından Dada mutfak bıçağı ile alınmış bir kesit) montajı, Dada manifestoları ve yayınlarından, dönem gazetelerinden, reklamlardan ve Dadacıların portrelerinden oluşur (bkz. Resim 61). Bütün bu öğelerin üretim mecraları, yaşanan ifade krizinin muharebe alanıdır. Boyut ve konum olarak hiçbir temsili hiyerarşi içermeyen veya ortak biçimsel hedef gözeterek düzenlenmemiş bir dizi ilişkisiz fragman bu eserde kişiyi kargaşayla karşı karşıya bırakır. Kayzerin, Weimar parlamentosunun ve tanınmış portrelerin, reklam görselleri mekanik öğeler ve kopuk kelimelerle bir arada oluşturduğu bu düzlem asla ortak bir mesaja indirgenememektedir. Bu durum, kullanılan fragmanların kendilerini ifade etmelerine müsaade eder; böylece fragmanlar kendi *gerçekliklerini* izleyiciye aktarırlar.

Montajın iddiası, fotoğrafın tek başına estetik ifadesini vermediği yeni modernitenin, ancak eşzamanlı ve parçalanmış bir aktarımla mümkün olduğudur. Eşzamanlı ve parçalanmış ifadeyi üreten ise bütünlüğe uygulanan şiddettir. İşte bu şiddet, görece sağlam olan yapıları yıkan ya da montajla sahiplenilen yıkımın temelinde var olan unsurdur. Montaj iletişim mecralarının yıkımını yansıtan bir estetiğin eseridir. Bu nedenle üretiminde fotoğraf ve benzeri gerçeğe dair iddiası olan ve geleneksel yapıdaki mecraları bir kakafoniye dönüştürür. Bu kakofonide karşıt görsellikler bir araya gelir ve bu yana yana gelişleriyle yaşanan dönemin ironik ve çelişkilerden oluşan deneyimini yansıtır.

Bu eşzamanlı yansıtma bütün fragmanları demokratikleştirir: Höch'ün eserinin sağ üst bölümünde yer alan Kayser Wilhelm'in portresi ile ortada yer alan fil fotoğrafı, çeşitli kadın figürlerinden mekanik unsurlara kadar her fragman gerçekle olan ilişkisi açısından eşittir. Göz eserde dolaşır ve denk geldiği fragmanlar referanslarını ona iletirler: Art arda gelen bu referanslar kişide düzensiz, mânâsız bir bilgi silsilesi üretir ve bir kafa karışıklığını tetikler. Bilgi silsilesi gözün ve izleyicinin okuma tavrına göre çeşitlilik gösterir. Höch'ün bu eseri ve genel olarak montaj bu nedenle tutarlı ve sabit bir mesaj

üretemez; gözün eser üzerindeki istikameti ve dolaşımı her okumayı özgün ve bir o kadar da mânâsız kılacaktır.

Dada montaj üretimi sadece görsel mecrada kısıtlı kalmaz. Anlatım ve içerik bütünlüğünün ve malzemenin hiyerarşik ve rasyonel yapılandırmasını yadsıyan montaj yapısı, fonetik şiirde, simültane ses performanslarında ve Dada etkinliklerinde de uygulanır. Bütün bu parçalanmış üretimler, yeni modern gerçekliğin kargaşasını, anlamsızlığını ve bu unsurların estetik ifadesinde yaşanan krizlere yönelik Dadacı tepkiye işaret eder. Tıpkı mimetik görüntünün yetersizliğinden doğan montaj gibi, bu eserler de edebiyatın ifade krizinin bir yansımasıdır.

B. KİMLİK KRİZİ VE MEKANİK SANATÇI

Savaş sonrası dönemi çalkalayan krizler sırf ifade alanıyla kısıtlı kalmaz. Estetik mecrada yaşanan ifade krizi, aslında toplumun bütün romantik, ahlaki, sistemsel ve düşünsel değerlerinde yaşanan kırılmanın bir parçasıdır. Bu kırılmanın bir başka hattı ise kimlik krizi olarak adlandıracağımız ikinci bir soruna işaret eder. Buradaki kimlik kavramı, dönemin romantik ve ataerkil ulusal söylemi, aydınlanmacı ve akılcı felsefesi ve etik idelolojileri üzerinden tanımlanmış toplumsal tanımlara işaret eder. Kimlik krizi, aslında ifade krizinin, yani yeni modern deneyimin algılanması ve estetik olarak ifade edilebilirliğine dair yaşanan kırılmanın, bireyin varoluşsal kaygılarına yansımasıdır. Kriz, savaş öncesi modernitenin mefhumları üzerinden kendini tanımlayan ve birçok açıdan hâlâ romantik dönemin yargılarıyla oluşmuş kimliğin, savaşın mekaniklemiş dehşeti karşısında ortaya çıkan acizliğiyle yüzleşerek geçerliliğini yitirmesi ve yıkılmasıyla meydana gelir.

Savaş öncesi gençliğin kendini eşleştirdiği Nietzsche'nin atik, kudretli ve özgür insan modelinin ve medeniyet olgusunun oluşturduğu her şeye muktedir insan kimliğinin, cephe mücadelelerinde toprak altında yaşayan, bütün hareket alanı kısıtlı ve iradesi tamamen elinden alınmış bir varlığa, Barbusse'un tabiriyle bir *trogloodyte*'a, insan-altı bir canlıya dönüşmesi, kimlik krizinin temelini oluşturur. Savaş on dokuzuncu yüzyılın insanını, Mosse'un ifadesiyle *ideal erkek* figürünü yok etmiştir.

Mosse'a göre ideal insan, "arzularını kontrol edebilen bir eylem insanını; uyumlu ve doğru orantılı vücudu ile taşkınlıktan uzak ve kendine hâkim" bir erkeği temsil eder.²²⁹ Araştırmacıya göre bu erkek modeli, ideal vatandaşın ve medeni insan kimliğinin de temelini oluşturur. Fakat Birinci Dünya Savaşı kutsal beden bütünlüğünü bombalarla parçalanmış, medeni insanın iradesini, hâkimiyetini ve erkini elinden almıştır. Bu modern cehennemün öbür ucunda beliren erkek modeli ise arzularının ve korkularının esiri olmuş, ilkelleşmiş, ahlaki yargılarını kaybetmiş, travmatik ve felce uğramış bir varlığa indirgenmiştir. Savaşın ürettiği insan-ötesi yıkımın getirdiği mantığını terk etmiş bu yeni birey, nedenselliğe, aklına, iradesine ve bedeninin bütünlüğüne olan inancını yitirmiştir.

Bu yeni hasarlı ve parçalanmış birey savaş sonunda sivil hayata geri döndüğünde yeni kimliğini tanımlayacak bir sistem bulamaz. Toplum hâlâ savaş öncesi tanımlar üzerinden inşa edilmiş bir düzeni yaşamaktadır ve savaşın ürettiği bu yeni bireyleri *shell-shock* (mermi şoku) gibi savaşla ortaya çıkan hastalık tanımları ile marjinalleştirmektedir. Sonradan ciddiyeti fark edilecek bu hastalık, savaş sırasında İngiliz, Fransız ve Alman doktorlar tarafından güçsüz bir iradeye işaret edildiği düşünülen ve kişinin korkulara yenilmesi ya da cepheden kaçmak için hasta numara yapması olarak değerlendirilir. Aslında bu, dönemin ideal erkek modelinin bir karşıtı olarak tanımlanan bir *başarısız erkek* damgasıdır.²³⁰ Mermi şoku yemiş askerler çoğunlukla korkak, güçsüz ya da disiplinsiz bir asker olarak ele alınarak, şimdi işkence olarak tanımlanabilecek telkin, tecrit ve cezalandırmalara tabi tutulurlar.²³¹ Savaşın şiddetinin ürettiği benlik böylece ötekileştirilir.

Savaşın sebep olduğu zihinsel ve fiziki travmanın erkek sanatçılar üzerindeki etkisini inceleyen Jones, hem cephedeki askerlerin yaşadıkları deneyimin hem de bazı Dada sanatçıları gibi cepheye gitmemeyi tercih edenlerin benzer şekillerde erkekliklerini yitirdiklerinden bahseder. Jones'a göre cephede savaşanları erksizleştiren cephe mücadelesi süreci, aynı şekilde savaşmayanları da bu deneyimi yaşayamadıkları gerçeği

²²⁹ George L. Mosse, "Shell-Shock as Social Disease", *Journal of Contemporary History*, Vol. 35, No. 1, 2000, s. 101.

²³⁰ Mosse, "Shell-Shock as Social Disease", s. 106-107.

²³¹ Tracey Loughran, "Shell Shock, Trauma, and the First World War: The Making of a Diagnosis and Its Histories", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Vol. 67, No. 1, 2012, s. 112.

üzerinden iğdiş etmektedir.²³² Bu erk yitimi bedeninin parçalanmasıyla da desteklenir; uzuvlarını ve akıllarını cephede kaybederek bedensel özgürlüklerini ve ikame yetilerini yitiren erkekler, geleneksel anlamda yetkin bir erkek olarak kimliklerini de yitirirler.

Kimlik krizi, savaş deneyimini yaşamış bireyin, bu sırada şekillenen yeni kimliğiyle kendini var etme çabasından ve bu çabasıyla eski ideal erkek tanımıyla yaşadığı çatışmadan doğar. Erkini yitirmiş, her şeye muktedir olduğu ve içsel bir ahlaka nail olduğu düşüncesinden kopmuş bu yeni kimliğin kabulünde sanat önemli bir rol oynayacak, aynı zamanda bu kimliği bizzat sahiplenen sanatçıların kendilerini ifade çabaları Dada'nın önemli bir icraat alanını oluşturacaktır.

Muhtaç hale düşen ve çocuklaşan insan, sanatsal ifadesinde de bunu yansıtır. Doherty, *See: 'We Are All Neurasthenics!', or the Trauma of Dada Montage* başlıklı makalesinde bu çocuklaşmayı ve savaş travmasını özellikle Heartfield ve Grosz'un eserleri üzerinden inceler ve eserlerdeki mekanik nesnelere betimleyen kolaj öğelerini ve bedenlerin çocuksu biçimlerini savaş travmasının görsel bir ifadesi olarak tanımlar (bkz. Resim 62). Doherty'ye göre Dada eserlerinde görülen çocuksu figürler, anlamsız kelimeler, kontrolsüz taşkınlık ve makine betimlemeleri, *neuroasthenic* yani sinirsel travma durumuna ve bunun sebep olduğu davranış ve duyu bozukluklarına işaret eder. Hattâ Doherty'ye göre kelime oyunları, mekanik uzuvlar ve deforme bedenlerin betimlenmesi gibi birçok Dada üretim yöntemi de bu travmanın tedavilerinde kullanılan yöntemlerle eşleşmektedir.²³³

Bu bilgiler doğrultusunda Dada montajına bir daha baktığımızda, bedeni parçalayan ve onu mekanik öğelerle birleştiren estetiğin, dönemin beden üzerinde gerçekleştirdiği parçalama ve bozma eylemleriyle örtüştüğünü kolayca görebilmekteyiz. Kolajın yanında Grosz ve Dix'in resimlerinde sıklıkla karşılaştığımız parçalanmış bedenler, savaştan dönenlerin aciz figürleri, çirkinliğin ve yozlaşmışlığın resimsel tasvirleri de aynı travmanın farklı bir estetikle ifadesini izleyiciye sunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Dadacı estetiğe yer etmiş, parçalanmış beden, bütünlüğü bozulmuş nesne ve

²³² Amelia Jones, "Equivocal Masculinity: New York Dada in the Context of World War I", *Art History*, Vol. 25, No.2, 2002, s.178 ve 180.

²³³ Brigit Doherty, "See: 'We Are All Neurasthenics!' or, the Trauma of Dada Montage", *Critical Inquiry*, Vol. 24, No.1, 1997, s.1 ve 27-132.

figürler ve toplum tarafından inkâr edilen yabancı (*unheimlich*) görüntü, savaş deneyimi ve yeni moderniteyle oluşan bu yeni kimliğin oluşturulma çabasına da işaret etmektedir. Bunun yanında Ernst, Breton ve Aragon'un savaş sırasında sıhhiye eri olarak eğitim aldıkları sağlık merkezlerinde, bu şiddet sonucunda parçalanmış bedenler ve zihinlerle birebir karşılaştıklarını da göz önüne aldığımızda, parçalanmışın ve yabancının Dada estetiğinde yaygın olması şaşırtıcı olmamalıdır.



Resim 62: George Grosz, *Der Sträfling: Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch ihn auf die Beine zu stellen (Suçlu: Franz Jung'un ayağa kaldırma denemesi ardından Montör John Heartfield)*, 1920, fotomontaj ve sulu boya, 41.9 x 30.5 cm, MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/35058>

Gerçeküstücü estetikte bedenin parçalamasının temellerini araştıran Lyford'un ulaştığı bulgularda, Breton ve Aragon'un Val-de-Grace Hastanesi'nde aynı dönemlerde bulunduğu ve bu kurumun özellikle estetik cerrahi alanında öncü çalışmalarda bulunduğunu ifade ediliyor.²³⁴ Val-de-Grace Hastanesi özellikle yüz yaralanmalarındaki tedavi ve düzeltme başarılarını Fransız toplumuna göstermek ve tedavi edici bir telkini halka aşılacak için kapılarını halka açtığında, vatandaşlar yaralı askerlerin yüzlerinden tedavi öncesi, süresi ve sonrasında alınan kil maskların sergilendiği galerilerle karşılaşır. Benzeri bir gezici galeri de Almanya'da dolaşmakta ve halka savaş

²³⁴ Amy Lyford, "The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musee du Val-de-Grâce in 1917", *Cultural Critique*, No.46, 2000, s. 45.

yaralarının ve parçalanmış bedenlerin görüntülerini taşımaktadır.²³⁵ Deformasyon, ilkel estetik cerrahi ve ürkütücü bir şekilde silahları hatırlatan protezlerin görsel mecrayı işgal ettiği bu dönemde, Grosz, Heartfield, Ernst, Breton, Aragon ve hattâ psikiyatri eğitimi tamamlayarak doktor olan Huelsenbeck'in bireysel savaş deneyimleri de eklendiğinde, Dada heykeli, resmi ve kolajındaki deformasyonun ve parçalanmanın bu fiziksel travmayı ve ürettiği bireyi yansıttığı açıktır.

Fakat Doherty'nin ve birçok araştırmacının öne sürdüğü Dada eserlerindeki biçimsel travma ifadesini, burada birçok kez tanımlamaya çalıştığımız savaşın ürettiği kimlik krizinin tam bir estetik yansıması olarak kabul etmek hata olacaktır. Her ne kadar yorum eserlerin biçimsel ve kavramsal olarak niteliklerini doğru şekilde çözümlemiş olsa da, söz konusu kimlik krizinin estetikleşmesine ulaşmak için eserlerin ötesine geçmek ve üretim yöntemlerinde de izlerini ve etkilerini aramak gerekmektedir. Sadece biçimsel bir okumayla ulaşacağımız bir yorum Dada'nın, savaşın sebep olduğu yıkımın estetik alana taşınmasına imkan sağlayan üretim yöntemlerini ve özgün tavrı tespit etmeye yeterli olmayacaktır. Eserlerde biçim üzerinden yapılan bir çözümlenme Nash, Beckman ve Lewis'in savaş sonrası eserlerindeki figüratif tasvirleri veya Dix'in korkunç savaş manzaralarındaki estetik duyarlılığı ile Ernst'in, Duchamp'ın, Hausmann'ın ve genel olarak Dada estetiğinin sanat üretim pratiklerinin yarattığı farkı ayırt edemez.

Dix ve Dışavurumcu sanatçılar her ne kadar savaşın gerçeklerini, onu reddetmeye çalışan bir topluma ve düzene karşı ifade etmeye çalışsalar da, bunu savaşın acı deneyimini resmederek, izleyiciyi şahit oldukları acımasız savaş ânına geri götürerek ifade etmeye çalışırlar.²³⁶ Bunun yanında Dadacı sanatçılar, biçimsel üslubun ya da plastik kompozisyonun ötesine geçmiş, üretim pratiklerini ve sanatçı olarak kimliklerini bu deneyimi yansıtmak şeklinde değiştirerek ve sanat üretimine farklı ve aykırı bir yaklaşım geliştirerek söz konusu benlik yıkımını eserlerine taşırlar. Dada bu kimlik krizinden hareketle bireyi ve özellikle sanatçıyı, hem bir toplumsal kimlik olarak, hem de estetik bilgi açısından rasyonel ya da tinsel aşkınlığıyla dâhilemiş bir üretici olarak

²³⁵ Kramer, s. 252.

²³⁶ Paul Fox, "Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix", **Oxford Art Journal**, Vol. 29, No.2, 2006, s. 257; "Dix'in Batı Cephesi'ni konu alan bütün sanat eserleri, bir hatıraya dönüş niteliği taşır. Her zaman bir ön safhalardaki siperin içinde veya çevresinde konumlanırlar, yani en tehlikeli bölgede." (çev. yazar)

reddeder. Kimlik krizine istinaden bakıldığında bu nedenle Dada için son ürün yani sanat eseri ikinci plandadır; asıl estetik ifade Dada'nın sanat üretimine, tüketicisine ve üreticisine olan bakışındadır.

Duchamp, Picabia, Arp ve Ernst'in eserlerinde ve metinlerinde de tespit ettiğimiz gibi Dada'nın sanatçıya ve sanat üretime tavrı bir olumsuzlama şeklinde gelişmiştir. Bireyin erkini ve etkinliğini yitirmesine paralel bir şekilde sanatçı da, Dada için artık yetkin ve yeterli bir kimlik olmaktan çıkar. Cephede akli ve becerilerine rağmen aciz ve mağdur bir duruma esir olan kişi nasıl ki kurtuluşu içgüdüsellikte ve ayinsel düşüncede bulmuşsa, Dadacı da sanatçı kimliğinin kurtuluşunu buna paralel bir dönüşümde arar: ilkelleşir ve bilincini inkar eder. İlkelleşme kendini kaderci bir tavırdadır, yani hayatının kontrolünü kendinden üstün varlıklara teslim etmiş ve kendi dışında gelişen hayatta savrulan, her icraatı için bu güçlere sığınan bir yaşayışta kendini gösterir. Dada için birey ve dolayısıyla sanatçı, tıpkı ilkel insanda olduğu gibi hayatı ve üretimi üzerindeki aklıyla kazandığı üstün konumu kaybeder.

Dada, bu zamana kadar üretilen ve sahiplenilen estetik kaygılara ve kıstaslara hükmeden rasyonel bilgiye ve sanatçıyı insanüstü bir ilham pınarı olarak betimleyen romantik düşünceyi terk eder. Bunun yerine bireyin yetersizliğini kabul eder ve bunun üstesinden akli ve mantığı üretim denkleminde çıkararak gelmeye çalışır. Savaşı ve sebep olduğu mânâsız yıkımı akılcılığa, mantığa ve iradeye olan güvene bağlayan savaş sonrası nesil için bu tavır hem Aydınlanmacı bilgiye hem de ürettiği ideal birey tanıma karşı bir isyan niteliğindedir. Fakat bu isyan yeni bir akılcılığı ya da eskinin yeni bir yorumunu inşa etmek için değil, tersine, savaşın doğurduğu ilkel bireyin ve parçalanmış kimliğin bir kabulü şeklinde ortaya konur. Kimliğin yok oluşunu kabul eden ve parçalanma sürecini sürdürmeyi tercih eden Dada için savaşın yok ettiği bireyin tedavisi ya da tamiri söz konusu değildir. Bunu yerine insan etkeni tamamen ortadan kaldırılmalı ve aklın müdahalesi dışında kalan yeni üretim yöntemleri benimsenmelidir. Bunlardan en önemlileri şans veya rastlantısallıktır; iki yöntem de bireyin üretim olarak makineleşmesini yani akılcı bir iradenin ve muktedir bir kimliğin reddini ifade eder.

Kimlik krizini aşmak ve yansıtmak hedefiyle kimliksiz üretim yöntemleriyle icraat yapan Dadacı, mekanik bir üreticidir; makineleşen birey ve makinenin savaş

dönemindeki hâkimiyeti burada üretime dâhil olur. O, bilinçsiz, gelecek ve geçmiş tahayyülü olmayan ve sadece dış etkenler tarafından kontrol edilen bir mekanizmadır. Dada'nın sahiplendiği bu makine kavramı Romantiklerin hâkim olan özgür irade ve organik evren kavramlarına bir karşı duruş sergiler.

Romantikler, pozitif bilim ve aydınlanmacı düşüncenin ortaya attığı katı nedensellik sonucunda ortaya çıkan *mekanik* bir evren fikrini reddederek, yerine devamlı dönüşüm halinde olan ve evrimsel düşünceye benzer bir şekilde kusurlu yapılardan kusursuzluğa doğru sonsuz bir yolculukta olan *organik* bir evreni savunmuşlardır. Yaşama ve sanata hâkim olan bireysel deha, ilham ve gerçeğe ulaşma arzusu buradan kaynaklanır. Romantik birey, bu şekilde eylemleri ve hislerine onu gerçeğe ve güzele ulaştıracak gücü atfederken, Dadacı ise yeni modern dünyada bu ideallerin artık geçersiz olduğunu kabul eder. O iradesinden yoksundur, hayatı ise artık organik bir gelişim sürecinden öte anlamsız bir tekrar ve ölümcül bir şakadan ibarettir. Dada'nın romantizm ile yaşadığı büyük gerilimin ve girdiği mücadelenin temelinde bu kırılma yatar. Makinenin toplumu, bireyi ve inancı yok ettiği bu dönemde, bireysel iradeyle mükemmele ulaşmaya çalışan bir evren, artık yaşanan modern deneyime ve ürettiği benliğe tekabül etmemektedir.

Dada'nın romantik düşünceye yeğlediği makineleşme kavramı, akılcılığın savunduğu mekanik ve rasyonel bir dünyanın kabulünü de işaret etmez. Dada'nın icra edeceği makineleşme aynı zamanda, Aydınlanmacı mantığın ve burjuva toplumunun nesnel akıl ve evrensel doğrular üzerinden tanımladığı mükemmel düzene ve bunu algılamaya muktedir bir usun varlığına da karşıdır. Dada'nın mekanikleşmesi, kendi farkındalığı olmayan ve iradesinden yoksun bir araca öykünür: mekanik kimlik ve onu üreten mekanik dünya işlevi, yapısı ve amacı ile mükemmel bir saat yerine manasız, çelişkili ve amaçsız bir alettir. Morse Peckham'ın analogisi ile dile getirmek gerekirse; pozitif bilimin ve aydınlanmacıların geçmişe yönelik "hiçbir şey yoktan varolamaz" tanımı, romantikler tarafından geleceğe umutla bakan "yoktan yeni bir şey doğabilir" şeklinde değişir ve Dada'nın âna ait "her şey bir hiçtir" söylemi ile güncel halini alır.²³⁷

²³⁷ Morse Peckham, "Toward a theory of romanticism," *Publications of the Modern Language Association of America*, No.66, 1951, s.11.

Romantiklerin mükemmel ve ebedi bir durağanlıktan kurtararak her daim devinim halinde organik bir yapıya kavuşturdukları insan doğası böylece Dada ile tamamen yok edilir. Savaşın fiziki tahribatının düşünsel ve estetik yansıması böylece Dada üzerinden gerçekleşmiş olur. Savaşın ürettiği kimlik için iki unsur da sağlam bir temel teşkil etmez: dünya manasızlıklar ve derinden çelişkili bir kargaşaya dönüşmüştür, birey ise bunun karşısında güçsüzdür, aklını ve iradesini kaybetmiştir. Bu nedenle romantik ve aydınlanmacı savlar mermi şoku kimliğini temsil edemezler: hiçlik ve bu hiçliği yansıtan bilinçsiz, manasız ve edilgin bir makineye dönüşmüş birey ise bu ihtiyacı karşılayacaktır.

Dada'nın makineleşme süreci salt biçimsel değil, bir üretim şekli ve felsefesi olarak algılanmalıdır. Makineleşmiş sanatçı, kendi kararları ve özgür iradesiyle hareket etmeyen, tersine, tesadüfe başvuran, kopyalayan, toplayan, bulan, yapıştırıran, geveleyen, saçmalayan ve kendini tekrar eden bir varlıktır. Arp'ın şans kanunlarını mükemmelliğe ulaştırmadaki tek güvenilir yöntem olarak ifade etmesinin veya Ernst'in üreticiyi tamamen edilginleştirmesinin altında aslında bu fikir yatar. Sanat üretiminde öznenin tamamen hâkim olduğu savaş öncesi dönemi düşünüldüğünde, bu çabanın önemini daha iyi gözlemlenebilir. Özellikle savaş öncesi akımların sanatçının bilincine verdiği önem ve estetiğin tamamen sanatçının kimliği, becerisi, duyguları, izlenimleri ve aktarımı üzerinden değerlendirilmesi, Dadacıların benliklerini ve estetik kaygılarını tamamen bastırmaları ile karşılaştırıldığında ciddi bir kırılmaya işaret etmektedir. Bu süreçle dahi, etkin ve hür iradeye sahip sanatçı kimliği, bilinçsiz ve mekanize bir üretici kimliğine dönüşmüştür.

Makinenin anbean insanı ele geçirmesi; onu iradesi ve bedeni ile hükmettiği yeryüzünden toprağın altına ve karanlık bir çağa hapsedmesi; inşa ettiği modern dünyayı bir cehenneme çevirmesiyle yüzleşmeye cesaret eden Dada için makine ögesi, yeni modern insanın kimliğini tanımlar. Aynı konuya değinen *Benson, Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada* (Berlin Dada'sında Mistisizm, Materyalizm ve Makine) başlıklı makalesinde, bu makineleşmiş bireyin ve ürettiği ifade şekillerinde, kişinin kendisini içinde bulduğu endüstriyel dünyadaki ironik varoluşunun

bir yansımasını görür. Benson için makineleşme, insanın bu dünyadaki dönüşümünü gösteren ve bu dönüşümü tanımlayan tarikatımsı bir yapının semboldür.²³⁸

Şans, oyun ve ortak üretim gibi yöntemlerin altında bu makineleşme arzusu yatar. Üretimlerinden kendilerini, yani bireysel yargılarını, seçimlerini ve iradelerini çıkaran Dadacılar, aslında savaşın sebep olduğu bu zihinsel travmanın bir izdüşümünü sergilemektedirler. Burrage'ın güncesinde ifade ettiği gibi cephede hayatta kalmak “bir yazı tura meselesinden ibarettir.”²³⁹ Belirsizliğin hâkim olduğu durumlarda kişi nasıl şansa sığınarak kendini avutmak zorunda kalıyorsa,²⁴⁰ aynı şekilde bir belirsizliğe sürüklenmiş sanat kurumu ve dünya düzeninde de Dada, varoluş imkânı aramak için şansa sığınır.

Şansı üretim yöntemi olarak kullanan sanatçı için artık sanat, tıpkı cephedeki hayat gibi bir kargaşa süreci haline gelir. Artık klasik anlamıyla bir üretim silsilesi terk edilmiş, planlama, uygulama ve sonlandırma gibi bir süreç işlemez hale gelmiştir. Burada şans, Dadacının sanatçı tanımını ve herhangi bir erki terk etmesini, fakat buna rağmen üretimine devam edebilmesini sağlayan bir mekanizmadır. Ortaya çıkan eser ise önerdiği yeni sanat üretimi yönteminin bir örneği ve argümanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şans ve rastgelelik üzerinden üretilen eserde klasik bir sanat üretimi bertaraf edilir; üretim yöntemi ve onu şekillendiren düşünce, biçimin ve bu biçimden doğacak estetik içeriğin önüne geçer. Bu nedenle Duchamp'ın eserlerinde veya Dada kolajında eserlerin üretim yöntemi ve bu üretim yöntemi içinde sanatçının konumu, eserlerin biçimsel içeriğinden veya temsil ettiği konulardan daha önemlidir.

Dolayısıyla Dada eserine biçimsel olarak yansıyan makineleşme aslında meta olarak makineye değil, duygusallığından ve tinselliğinden tamamen arınmış bu yeni kimliğe ve varoluşa tekabül eder. Makineleşmiş sanatçı ve ürünü, makineleşmiş düzenin sanata izdüşümünü vermektedir. Picabia'nın ve Ernst'in şematik resimleri, Dada montajına hükmeden makine öğeleri ve bedeni ve işlevlerini makineyle birleştiren

²³⁸ Timothy O. Benson, “Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada”, *Art Journal*, Vol. 46, No.1, 1987, s. 52.

²³⁹ Burrage, s. 104.

²⁴⁰ Richard B. Felson ve George Gmelch, “Uncertainty and the Use of Magic”, *Current Anthropology*, Vol. 20, No.3, 1979, s. 588.

Duchamp'ın tasvirlerindeki bu unsur, döneme damgasını vuran endüstriyel alanı betimlemenin yanı sıra, özünde Dada'nın deneyimlediği ve uyguladığı sanatçının (ve bireyin) makineleşme sürecinin bir yansımasıdır.

Üretiminde şansa dönerek cephedeki mekanize şiddeti ve yıkıcı etkisini içselleştiren Dada, savaşın ürettiği kimliği böylece onaylar. Burada da, birçok başka yerde olduğu gibi, Dada'nın savaşın ürettiği yeni modern gerçekliği özümsemesi, estetik alana taşınması ve en önemlisi bir yaşam pratiği olarak sahiplenmesiyle karşılaşmaktayız. Montajın da bir parçası olduğu bu kimliksiz üretim politikaları, özünde savaş öncesi dönemin öneri ve değerlerinin de yetersizliğine ve geçersizliğine dair bir beyandır. Huelsenbeck'in de bahsettiği gibi, Dadacı boyayı, fırçayı ve kendini bırakarak, eşzamanlılıkta, montajda, kolajda, arı unsurlarda ve güncel malzemede akademik anlamda kendi üretmediği bir sanatı sunar. Yeni düzende kendi üstünlüğünü ve hâkimiyetini dayandırdığı bütün kavram ve kanunları yitirmiş birey için artık aynı değerlerden üretilen bir sanat da geçersizdir. Dadacıların Dışavurumcu, Kübist ve Fütürist sanata karşı her zaman tepkisel bir duruşu olması da bu dinamiğe dayanır. Mekanize edilmiş ve insanın kontrolünden çıkmış yeni modern dünyada artık bu akımların göndermede bulunduğu sanatçı kimliği ve etkin birey geçerliliğini yitirmiştir. Bu mânâda Dada'nın ortaya attığı yeni sanat üretim modeli, aslında savaşla beraber oluşan üretim krizinin de bir çözümünü sunar. Bütün toplumsal kimlikler gibi sanatçı kimliğinin anlamını ve erkini yitirdiği yeni modernitede sanat üretimi de imkânsızlaşmıştır. Dada'nın sahiplendiği bu sanatçı modeli ise, ideal kimliğin ve bireyin, yetersizleşmiş estetik ve toplumsal tanımların sınırlarını aşan yeni bir üretim imkânı ve mecrası vadetmektedir.

Benjamin *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* başlıklı makalesinde Dada'nın sahiplendiği bu mekanik tavrı “sanat eserinin *aurasına* karşı insafsız bir saldırı” olarak betimler.²⁴¹ Benjamin burada, Dada'nın sanatına uyguladığı mekanize şiddetin, sanat kurumuna ve külliyatına tesirinden bahseder. Aura, yani özgün ve biricikliğiyle tarihsel bir odak barındıran bu tanım, Huelsenbeck ve Dadacılar'ın yeni

²⁴¹ Walter Benjamin, *ILLUMINATIONS*, Hannah Arendt (Ed.). Harry Zohn (çev.). 2. basım. New York: Schocken Books, 1969, s. 237.

mecrası için hiçbir şey ifade etmez: ötesinde yok edilmelidir. Eserler aslında Dada kolektif makinesinin ürettiği, rasgele bir araya getirilmiş fotoğraflardan, kelimelerden, seslerden ve imgelerden ortaya çıkan ürünlerden ibarettir. Picabia şiirlerinde umursamadan Nietzsche'den ve birçok başka eserden alıntı yapar ve bunları belirtme ihtiyacı duymaz. Tzara için herhangi bir kelimenin üretilmesine gerek yoktur, kelimeler bir yerlerden çalınarak, rasgele seçilerek tedarik edilebilir. Duchamp ise denk geldiği ürünleri birleştirir ya da onlara basit müdahalelerde bulunarak ürettiği karmaşayı sanat eseri olarak atar.

Yeni sanatın malzemesi hazır-nesnelere, tıpkı iletişimi formlaştıran ve üreticiyi hazır kalıplara hapseden *Cephe Hizmeti Kartpostalı* gibi, Dada üretimi de modern düzlemde bulunan güncel ürünleri toplayan, karıştıran ve sunan basit bir düzenek halinde çalışır; parçaları toplar, karıştırır, paketler ve sunar. Özgün, ulvi, biricik, aşkın, derin, güzel veya mükemmel gibi tanımlar bu algoritmanın dışındadır. Dada eseri meta olarak bir çöp olduğunu gizlemez; hattâ Dada'nın niyeti eserin çöp olmasına rağmen sanat diye sunulmasıdır. Dadacı tavır eserin biçiminde değil, üretiminde ve bu saldırısında gizlidir; tıpkı *Fountain*'in çelişkisinde olduğu gibi buluş çöpün sanatsallığında değil, sanatın çöp olabilirdiğindedir; kimliğin erkini yitirdiği bir dünyada, üretiminden mükemmelliğin ve güzelliğin, özgünlüğün ve aşkınlığın beklenmesindeki ironidir (bkz. Resim 63).



Resim 63: Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), 1917, hazır-nesne, 36 x 47 x 61 cm, TATE.
https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg

İşte bu üretim sistemi, kimliğin yokluğunda kimliksiz bir üretimi mümkün kılan ve bunu tekrar yıkılmaya mahkûm bir kimlik üretmek yerine, dönemi tanımlayan kimlik krizi üzerinden gerçekleştirmesiyle, Dada'nın biçimselliğinin ötesinde fikrî olarak da savaşın yıkımıyla oluşan kimlik krizini sahiplendiği ve estetik alana taşıdığı bir göstergesidir.

C. MEDENİYET KRİZİ VE DADACI TAVIR

Savaşın etkileri ve tetiklediği krizler deneyimin ve yeni modern gerçekliğin ifade alanıyla başlar, bu gerçeklikle yüzleşen bireyin kendi varlığını sorgulamasıyla içselleşir ve nihayetinde bu yeni bireyin geçmişi ve dönemi ile yüzleşmesiyle sonlanır. Bu yüzleşme, Freud'un 1915'te kaleme aldığı *Savaş ve Ölüm Zamanları Üzerine Düşünceler* adlı metninde gözlemlenebilir. Freud, dönemin kimlik krizine değinerek modern insan idealinin çöküşü şöyle ifade eder:

[...] insanımızın bu savaşta gösterdiği medeniyet-dışı tavrıdan tiksitmeye ve hayalkırıklığına uğramaya hakkımız yok. Çünkü bu, zamanında inanmayı tercih ettiğimiz bir illüzyonun eseridir. Aslında insanımız kokuğumuz kadar alçalmadı, sadece asla inandığımız kadar yüce bir mertebeye ulaşamamıştı.²⁴²

Freud'un medeni insan kimliğine olan inancını yitirmesi onu, insanı ve icat ettiği medeni düzeni tekrar tanımlamaya iter: o güne kadar insanın içsel bir niteliği olarak görülen ahlaklı, medeni ve soylu tavrı, geçmiş düşünürlerin bir sanrısı olarak nitelendirir. Freud için savaş, insanın aslında ilelebet ilkel içgüdülerinin mahkûmu olacak bir varlık olduğunu ifşa etmiştir. O güne kadar insanın doğal düzeni olarak tanımlanan medeniyet ise kişiyi bu ilkelliğini saklamaya iten ve dolayısıyla daimi bir ikiyüzlülüğe mahkûm eden

²⁴² Sigmund Freud, "Thoughts for the Times on War and Death", 1915, **Columbia University**, Department of Visual Arts, http://www.columbia.edu/cu/arts/vad/critical_issues_on_art/thoughts_war_and_death.pdf (son erişim tarihi 4 Mayıs 2019).

bir sistemden ibarettir. Medeniyet ve Aydınlanmacı düşünce başarısız olmuştur. Freud bu analizin sonunda şu sonuca varır: “İlkel bilinç, kelimenin tam anlamıyla, ebedidir.”²⁴³

Ünlü psikanalistin bu okuması dönemin yüzleşmek zorunda kaldığı en büyük krizlerden birine işaret eder: medeniyet krizi. Bu kriz, savaş öncesine kadar süregelen inanç ve yönetim sistemlerine ve bu sistemleri üreten ve icra eden insanın akılcılığına ve mantığına olan güvenin kırılmasından doğar. Bu kırılma siyasi alanda bir deprem niteliğindedir ve sonuçları savaş süresince ve sonrasında yaşanan Bolşevik devriminde, Avrupa monarşilerinin yıkılmalarında ve çözümlerinde görülebilir.

Krizin en önemli tetikleyicisi savaşın şiddetini ve vahşetini deneyimleyen bireylerin sivil hayata geri döndüklerinde bu deneyimlerine tekabül edecek bir gerçekliği bulamamalarıdır. Daha önce ele aldığımız propaganda, sansür ve baskıcı devlet politikaları üzerinden toplumsal dilin ve ortak deneyimin parçalanması bunun en önemli sebebidir. Eski düzen bütün gücüyle savaşta ortaya çıkan gerçekleri bastırmakta ve böylece iki farklı ve birbirine zıt hayat deneyimi üretmektedir. Özellikle savaşın gerçeklerini yansıtmaya çalışan sanatçı ve yazarların ve hattâ sadece fiziksel varlıkları ile bu gerçekliği ifade eden gazilerin sansürlenmesi, marjinalleştirilmesi, dışlanması, ya da ısrarla ve şiddetle *tedavi edilmeye* çalışılması da buna bağlıdır. Birçok düşünürde, sanatçıda ve özellikle Dada’da gözlemlenen on dokuzuncu yüzyıla hâkim olmuş akılcılığa, gelenekselliğe, muhafazakârlığa ve bu kavramlar üzerinden oluşturulmuş Avrupa’nın kapitalist burjuva toplumuna olan düşmanlığın ve başkaldırının temeli işte buradan doğar. Medeniyet krizi olarak adlandırdığımız bu çatışma, savaşan nesle göre başarısız olduğu saptanmış bir düzenin ve gerçekliğini yitirmiş bir modernite tahalülüne tutunmaya çalışan toplumun, yeni modern gerçeklikle yüzleşme sürecidir. Bu kriz temelinde yeni modern dünyanın ürettiği bireylerin, kimliklerinde yaşadıkları krizi, onları ikame ettiren düzene ve ideolojilere yansıtılmalarıdır.

Krizin ana mücadelesini oluşturan bu iki farklı dünya deneyiminin çatışması, sanat kurumuna da yansiyacaktır. Savaş öncesinde dünyanın sanatı, Bürger’e göre *l’art pour l’art* (sanat için sanat) felsefesi üzerine kurulmuş ve böylece hayat pratiğinden

²⁴³ A. g. y.

tamamen kopmuş bir üslup hareketi olan Estetizmdir. Estetizm, özünde burjuva toplumunun kurumlarından beklentisinin bir tezahürüdür; sanat, uzmanlıklarına göre ayrılmış ve kendi alanlarında özerkleşmeyi arzulayan bir toplumsal harekette sadece estetik deneyime adanmış bir kurum olarak ortaya çıkar. Bürger'e göre avangard akımlar sanatı, bu hayatın dışında konumlanmış durumundan koparmaya ve onu tekrar hayat pratiğine ve politik mecraya kazandırmaya çalışır. Avangardın bu amacında başarılı olabilmesi için, Estetizm ve onu üreten düzenle çatışması kaçınılmazdır. Bu çatışma, burjuva toplumunun başat niteliği olan, sanat üretimi, değerlendirmesi, pazarlanması ve arşivlenmesini yöneten akla ve bu alana ait kurumların temel prensibi olan "araçsal rasyonalite"ye karşı bir duruş olarak ortaya çıkar.²⁴⁴

Bu çatışma sadece sanat kurumuna veya sanatçılara ait bir mücadele değildir: araçsal rasyonalitenin dayattığı devlet sistemleri sadece dönemin sanatını değil, kendi varlığına karşı bir tehdit olarak gördüğü yeni modern gerçekliğin ifşasına, ortaya çıktığı her alanda karşı koymaktadır. Bu nedenle savaş sonrasında yeni modern deneyimi ve sebep olduğu kargaşayı yansıtmak isteyen avangard sanatçı öncelikle sanat kurumunu ve toplumsal tabuları aşmalı ve kendine alternatif bir sanatsal mecra üretmelidir. Varolan kurumlardan ve iletişim mecralarından dışlanacağı kesin böyle bir sanat için tek çözüm hayata ve kamusal alana taşmaktır. Bu da olası bir yeni sanatı salt estetik bir deneyim olmaktan çıkarmayı ve onu yaşama doğrudan yön veren ve insana bir varoluş pratiği sunabilecek bir mecra haline getirmeyi gerektirir. Bu amacı sahiplenen sanatçı, kendisinden önce gelen sanatsal üretim ve tüketim yöntemlerini yadsımak ve yıkmak zorundadır.

Her ne kadar Bürger için bu amacı sahiplenen tarihsel avangard birçok akımı kapsasa da, Dada bunlar arasında özel bir yere sahiptir. Bu özelliğini de, söz konusu araçsal rasyonaliteye karşı olan en büyük mücadeleyi vermiş olmasından alır. Bunun da ötesinde Dada, kendisinde önce gelen İzlenimci, Kübist ve Dışavurumcu akımlardan farkını, bir üslup hareketi olmakla kalmamasında ve klasik anlamda bir sanatsal akım olmayı reddetmesinde gösterir. Dada, sadece plastik ve edebi alanda bir yenilikle değil,

²⁴⁴ Bürger, s. 105.

bir yaşam biçimi ve varoluş felsefesi olarak ortaya çıkar. Bu yüzden Dada bir akım değil, öncelikle bir fikir ya da bir düşünce biçimidir.

Bu düşüncenin temelinde ise Dada'nın sistemlere, akla, mantığa ve rasyonelliğe karşı duruşu yatar. Hausmann'ın fonetik şiirlerini, Arp'ın şans oyunlarını ve Dadacı üretim yöntemlerindeki yapıyı inceleyen Sandra Wynards, bu eserlerdeki işaret eden ve işaret edileni ayıran dil bozumunu ve sebep-sonuç dinamiğini kıran rasgelelik ile aranmanın bir ruhani aydınlanma olduğunu ifade eder.²⁴⁵ Dilin kelime dağarcığından kopması onu akılcı bir ifade aracındansa, daha içgüdüsel bir tepki aracı haline getirir ve izleyicinin mantığını es geçerek onda şaşırma veya isyan gibi duyguları tetikler. Picabia'nın ve Duchmap'ın eserlerine baktığımızda ise, mantığı bertaraf eden bu yapıbozumun zıt kavramların eşleşmesiyle oluştuğunu görürüz. Bu eserlerdeki ironik çatışma, sanat kurumu ve sanat eseri tanımlarındaki beklentiyle, izleyicinin karşı karşıya getirildiği nesnelere uyumsuzluğu üzerinden sağlanır.

Bürger Dada eserlerindeki bu arayışı “hayat pratiğinden koparılmış bir etkinlik olarak sanatın ortadan kaldırılması” olarak tanımlar.²⁴⁶ İzleyici bu eserlerle karşılaşarak estetik bir deneyimden ötede bir varoluş sorgulamasına itilir. Ona göre bu çatışmayla karşı karşıya kalan izleyici akılcı bir çıkarıma ulaşamaz, eser onun için anlamsızdır; eserler “anlamın bu şekilde yadsınmasıyla, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister.”²⁴⁷ Bu nedenle Dada eserleri medeniyet krizine istinaden üslup, estetik ya da üretim yöntemleri açısından değil, izleyiciye aktarılan bu deneyim açısından değerlendirilmelidir.

Danto, *The Abuse of Beauty* (Güzelliğin İstismarı) başlıklı makalesinde Dada'nın başkaldırısının estetiğin güzele öykünmesine karşı olmaksızın, yüce olana ulaşma çabasına karşı olduğunu ifade eder.²⁴⁸ Sanatın, doğanın ve formun güzelliğini üretme ve yansıtma idealini, düşünsel bir ifadeye yani görüntünün ve biçimin ötesine taşıyan avangard sanatta en belirgin kırılma Dada'da yaşanır. Döneme özgü şiddet unsurunun geçmişi hem nesnel hem de düşünsel olarak tam mânâsıyla yıkması

²⁴⁵ Sandra Wynards, “Zürich Dada and Mysticism”, *Literature and Theology*, Vol. 15, No.1, 2001, s. 82.

²⁴⁶ Bürger, s. 115.

²⁴⁷ Bürger, s. 152.

²⁴⁸ Arthur C. Danto, “The Abuse of Beauty”, *Daedalus*, Vol. 131, No. 4, 2002, s. 48.

Dadacıları, kendilerinden önce gelen avangard sanatçıların farklı yöntemlerle güzele ve aşkına ulaşma çabalarına isyan etmeye yöneltilir. Bu isyan hem Kübist ve Dışavurumcu estetiğin buluşlarına, hem de dönemin burjuva kültürünün bu estetiğe olan inancına karşıdır. Fakat Dada sadece bunu hedef almakla yetinmez: aynı zamanda Kant'ın ve Aydınlanmacıların bu değerlere ulaştığı rasyonel muhakeme sistemini de reddeder. Bu nedenle Dada eseri sadece *çirkin* ya da *âdi* olmayı değil, aynı zamanda *mantıksız* ve *anlamsız* olmayı hedefler. Huelsenbeck'in tanımladığı eşzamanlılıkla, yeni malzemeyle ve yeni dille hedeflenen de özünde budur.

Dada'nın özel konumu, Dadacıların kendilerine düşman belledikleri akımların bu yaşanan krize bir çözüm üretebilme açısından başarısızlıklarından da kaynaklanır. Fütüristlerin artık romantikleşen bir modern dünya anlayışı ve endüstriyel makineye olan hayranlığı, Dışavurumculuğun tinselliği ve bireysel ifadeye olan inancı ve Kübistlerin sanat kurumları üzerinden ürettiği biçimsel eleştiri gelinen noktada meşruluğunu yitirmiş, gerçeğe olan referanslarını kaybetmişlerdir. 1916'ya gelindiğinde endüstriyel ve makineleşmiş dünya bir canavara dönüşmüş, birey kendi kimliğini topyekûn savaş dünyasında kaybetmiş, sanat kurumu ve dayandığı burjuva toplumu ise sebep olduğu kâbus tarafından iğdiş edilmiştir. Sanat mecrası ve üzerinde taşıdığı bu akımlar, onları üreten ve besleyen bu akılcılığın ve geleneklerin çöküşüyle yok olmanın eşiğine gelmiştir. Sanatı kurtaracak tek şey ölmek, kendi ölümünü ve yok oluşunu sahiplenerek yerine geçecek bir başka sanata izin vermektir. Dada'nın varoluş amacı da işte bu ironik eylemde gizlidir.

Poggioli *The Theory of The Avant-Garde* (Avangard Teorisi) adlı eserinde Dada'nın, olumsuzlama ve absürlüğü en taşkın şekilde icra edip, nihayetinde kendini yok ederek avangard sanatın yeniden doğmasını sağladığını ifade eder.²⁴⁹ Dada'nın bu başarısını mümkün kılan ve Poggioli'nin intihar olarak tanımladığı bu eylem, Dadacıların bütün kurumlara, kurumsal yapıya ve berraklaşmaya karşı duruşlarından doğar; Dada kendini imha etme pahasına kargaşayı, anlamsızlığı ve saçmalamayı ebediyen benimsemiştir.

²⁴⁹ Poggioli, s. 230.

Dadacıların kullandığı sanat karşıtı tavır, kolektif ve imzasız ürün, anlamsız metin, kışkırtıcı eylem ve içsel ve dışsal daimi çatışma hali bu tercihin bir sonucudur. Dada, eserlerinin ötesinde bu kargaşanın ve absürdlüğün aktarımıdır: Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa'sının, Tzara'nın manifestolarının ve Picabia'nın şiirlerinin etrafında dolaşan ve bunları mümkün kılan öz, avangardı –ve sanatı– içinde var olduğu sistemlerle birlikte yok olmaktan kurtaran tavır da, bu fütursuz intihar girişimidir. Bu açıdan bakıldığında Dadacı eserler, montaj ve soyutlama gibi üsluplar, hattâ hazır-nesnelere ve manifestoların ötesinde Dada'nın en büyük eseri, bu ürünleri ve fazlasını kullanarak ortaya attığı, delice savunduğu ve her fırsatta toplumun yüzüne vurduğu bu eylemde, yani Dadacı tavırda gizlidir. Dönemin yaşadığı medeniyet krizi ve savaş deneyiminin sebep olduğu mantığın çöküşü, bu tavırla estetik ifadesini bulur.

Absürd, mantıksızlık ve ironi Dada'nın burjuva sistemi ve akılcılığına karşı silahlarını, Dadacı tavrın ifade yöntemlerini oluşturur. Bu yöntemlerin hepsi, toplumun tutunmaya çalıştığı değerlerin ve tanımların karşıtlarıyla yanyana getirilmesi ve ters düzeltilmesini içerir. Her alanda ve her eserinde Dada için amaç savaş öncesi anlayışa ve düzene saldırmak ve bu düzenin izleyicisini ve tüketicisini de yok oluşuyla, çevresinde cereyan eden yıkımla yüzleştirmektir.

Bürger'in *şok* diye adlandırdığı bu deneyimin temelinde Tzara'nın altını çizdiği çelişki (*paradox*) yatar; uyuşmayan parçaların isteksiz bir araya gelişinin ürettiği anlamsız, ironik, eşzamanlı ve çözüme ulaşılmamasına izin verilmeyen bir çatışma. Montaj, kolaj, asamblaj, eşzamanlı şiir, kışkırtıcı etkinlikler, harflerden ve kelimelerden oluşan fonetik şiirler ve kamusal alanda eylemlerin hepsinin temeli bu sonsuz çatışmaya dayanır. Dada'nın bütün amacı bu çatışmayı ortaya koymak ve asla diyalektik bir çözümlenmeye ulaşmasını izin vermemektir. Bu daimi çatışma başlı başına bir şiddet unsurudur; Birinci Dünya Savaşı'nın sonu ön görülemeyen, anlamını yitirmiş ve devamlı yıkım ve zaiyat yaratacak özerk seyrinin bir yansımasıdır. Dada'nın benimsediği ve üretim iradesi ile yansıttığı bu daimi çatışma hali, Dadacıların savaşın ürettiği medeniyet krizini estetik alana taşımalarını sağlar. Süreğen çatışma ve ironi ile mantığın feshedilme çabası; anlaşılamayan ve anlaşılana karşı bir eser olmak: işte bu Dadacı tavır, Dada eserlerinin

birbirinden ciddi farklar teşkil eden mecralar ve üsluplara yayılmış eser külliyyatını topluca tanımlayan tek unsurdur. Adorno bu amacı taşıyan sanatı şöyle tanımlar:

[...] muktedir aklın olumsuzlanması gibi, [avangard sanatta] içerik de mantık tarafından tanımlanamaz, çünkü mantık da bu idealizmin çıkarımıdır; burada içerik artık mantığın hükümdarlığının bir eleştirisine dönüşür, ve bu nedenle de artık akılsal bir düşüncenin mantığına uyum sağlayamaz.²⁵⁰

Dada, bu mantıksızlığı kendisine bir estetik dil olarak belirlemiş bir tavrın eseridir. Ve bu tavır Poggioli'nin ifade ettiği gibi nihayetinde Dada'nın da sonunu getirecektir. Anlaşılabilirlik ve sebep olduğu mantıksız ve ironik deneyim, dönemin yaşadığı medeniyet krizinin ifadesidir. Dünya bu kargaşanın ardından kendini zamanla aşırı kapitalist, faşist ya da komünist düzenlere bırakacakken, Dada, düzeni ve kargaşayı tamamen özümsemesiyle kendisini yok etmeye mahkûm olacaktır.

Adorno'ya göre Dada, olumsuzlama eylemini en uç noktaya taşıyarak sanatın bütün nesneliliği yok eder ve geriye sadece kifayetsiz bir çılgılık kalır.²⁵¹ Dada'nın kaçınılmaz imhası aslında Dadacıların savaşın yıkıcı niteliklerini eserlerine ve üretim yöntemlerine ne derece içselleştirmiş olduklarının bir göstergesidir. Bu içselleştirmeyi, medeniyet krizinin etkilerini gözlemleyebileceğimiz başka bir sanat akımı olan Fütürizmin savaş sonrası dönüşümüne bakarak daha iyi tespit edebiliriz.

Fütürizmi Dada'dan ayıran en önemli unsur, bu akımın özellikle savaş sonrasında sahiplendiği milliyetçi tavırda ve yeni bir düzen kurmaya yönelik eylemlerinde yatar. Her ne kadar manifestolar, toplu eylemler ve endüstriyel elemanların yüceltilmesi gibi alanlarda Fütürist estetik Dada'ya yakın olsa da, Marinetti ve Fütürist ajanda savaş sonrasında bu üretimini tektip bir toplum ve hayat şekli inşa etmek için kullanmaya başlar. Antliff, *Fascism, Modernism, and Modernity* (Faşizm, Modernizm ve Modernite) başlıklı makalesinde Marinetti'nin 1919'da Birinci Dünya Savaşı gazilerinden oluşan ve İtalyan dağ komandolarının oluşturduğu *Arditi* grubu ve Mussolini

²⁵⁰ Adorno, s. 35.

²⁵¹ Adorno, s. 38.

Fasci di Combattimento örgütü ile işbirliğine girdiğini ve parlamentoyu bertaraf edecek bir ulusal devrim hareketine dahil olduğunu belirtir.²⁵² Burada da görülebileceği üzere, Fütürist hareket medeniyet krizinin sistem çatışmasına ve akılcılığın reddine yönelik tavrını, faşist bir düzen kurmak amacıyla kullanmaktadır. Bu faşist bir devrimin temeli yine akılcılığın geri plana itilmesine dayanır; faşist toplum, seküler bir dine dönüşen bir milliyetçiliğe dayanır ve bireylerin bu ulusal ideallere olan inançları üzerinden yeni bir kimliğe bürünmesi yoluyla şekillenir.²⁵³ Fakat burada akılcılığa olan saldırının nihai amacı yeni modern deneyimin harabesini sahiplenmek değil, tersine yaşanan yıkımdan faydalanarak homojen bir yapı ve baskın bir düzen üretmektir.

Bunun karşısında Dadacı tavır toplumsal parçalanmayı, sistemsiz bir kargaşayı ve kurumsallaşmanın imkânsızlığını kabul eder ve ifade etmeye çalışır. Dada, savaşın sebep olduğu sosyolojik, psikolojik ve sistemsiz yıkımı düzeltmeye ya da bastırmaya çalışmak yerine, bu krize ışık tutarak ve onun bir parçası olarak bu deneyimi yansıtmayı tercih eder. Dadacılar ortaya koydukları tavır ve bunu yansıtan eser külliyatı ile, kendileriyle birlikte var olan sanat kurumunu, romantik sanatçı kişiliği ve bir meta olarak sanat eserini de yok ederler. Böylece insanüstü ve mekanize yıkımın ürettiği deneyim toplumsal karşılığını bulur. Burada tekrar Adorno'nun şu sözlerine dönmek doğru olacaktır: “En aykırı ve acı gerçekliklerde hayatta kalmak için, sanat eserlerinin kendilerini birer teselli olarak sunmamaları, bunun yerine bu gerçeklik ile kendilerini eşleştirmeleri gerekir.”²⁵⁴

Dada, savaş öncesi estetik ifade mecrasına, bireye ve on dokuzuncu yüzyılın ideal erkek kimliğine ve akılcı bir dünya düzeninin yaşadığı yıkımı sahiplenir. Bu çok katmanlı yıkım, Dada eserlerinde biçimsel olarak, bu eserlerin üretiminde yöntem olarak, sanatçıların ve sanat kurumunun tanımlanmasında eleştirel olarak ve nihayetinde akılcılığa ve mantığa karşı bir tavırla felsefi olarak ifadesini bulur. Dada eserlerinin birincil mecrası olan estetik düzlemden, onu üreten sanatçıya ve ardından bu sanatçının içinde var olduğu sanat kurumu ve bu kurumun barındığı dünya düzenine giden kriz incelemeleriyle geldiğimiz bu noktada, her aşamada Dada'nın savaşın getirdiği yıkımla

²⁵² Mark Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, s. 150.

²⁵³ Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, s. 149.

²⁵⁴ Adorno, s. 50.

tanımlanan yeni moderniteyi yansıttığını ve estetik bir üslup olarak kullandığını görüyoruz. Dada'nın külliyatını genel mânâda tanımlayan birleştirici tek unsur, işte bu yıkımın estetiğidir. Dada'nın savaşıla olan ilişkisi de burada aranmalıdır. Bu nedenle Dada'yı savaşıa karşı bir tepki olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. Çünkü görüldüğü üzere Dada savaşıın ifşıa ettiğı krizi ve yeni modern deneyimi onar. Dadacının tepkisi savaşıa değıildir; tersine, Dada, savaşıın tepkisini benimser; o, savaşıın ve sebep olduğı topyekûn yıkımın sanattaki tezahürüdür.



SONUÇ

Yıkımın estetiği kavramı, Dada eserlerinin ve Dadacıların bu eserleri üretirken amaçladıkları söylemler ve seçtikleri yöntemleri kapsayan ve bu külliyatın, dönemin yaşadığı savaş travması ile olan ilişkisini tam anlamıyla ifade edecek bir tanım olarak sunulmuştur. Yıkımın estetiği tanımı, kendinden önce ve sonra gelen birçok modern sanat hareketinin tersine biçimsel ve üslupsal bir tutarlılık gütmeyen Dada eserlerinin paylaştığı söylem ve yöntemler üzerinden inşa edilmiştir.

Bu tezde yapılan analizler ve sunulan tespitler doğrultusunda ortaya çıktığı üzere Yıkımın estetiği tezi, Dada hareketinin söyleminin ve icraatlarının, dönemin ideolojik çöküntüsüne, toplum neslinde geçersiz kalan kurumlarının tümüne ve toplumun kendisine karşı alınan isyankâr tavrın, bu tavrı ortaya koyarken kullandığı mecraların ve yöntemlerin temelinde, savaşa karşı bir tepkiden öte, savaşın üretim dinamiklerini ve sebep olduğu krizleri ifade etme ve estetik alana doğrudan yansıtma ihtiyacının yattığını ifade eder. Savaşın etkileri her kuşkusuz dönemin bütün sanatsal akımlarında yansıtılmışsa da, Dada'yı bunlardan ayıran en önemli nitelik, bu akımın 19. yüzyılı kapayan savaşın ürettiği bu yıkımı ele alış şeklinde ve uygulama tarzında gizlidir. Bu ayrıcalıklı durum, Dada'nın bu yıkımı kabullenmesinde, özümsemesinde ve bir üretim politikası ve estetik üslup olarak sahiplenmesinde yatar.

19. yüzyılın romantik ve idealist modernite anlayışının ve beraberinde bu döneme hâkim olan aydınlanmacı ve akılcı burjuva düzeninin Birinci Dünya Savaşı'yla yaşadığı yıkım, dönem sanatına ve toplumuna bir varoluş krizi olarak yansımıştır. Bu kriz, hem savaşın beden, ruh ve kimlik olarak imha ettiği birey düzeyinde, hem göndermede bulunduğu kavramları ve estetiği kaybeden sanat kurumunda ve son olarak üzerine inşa edildiği değerleri yitiren toplumsal düzenlerde hissedilir. Bu büyük yıkımın sorumlusu söz konusu şiddetin estetik bir izdüşümünü üretmek ve önünü açtığı yeni moderniteyi ve ürettiği yeni modern kimliği bütün parçalanmışlığı ile estetik mecrada ifade etmek, İzlenimcilikten bu yana modern deneyimin ifadesini ve yeniyi aramak uğruna öncülüğü üstlenmiş avangart sanat için bir zorunluluktur. Dada için bu zorunluluk, bir varoluş amacı (*raison d'être*) haline gelmiştir.

Bu tezde Dada, dönemin bu bahsedilen krizlerini, yeni modern deneyimi ve sebebi olan toplu yıkımı, bir estetik tavra ve üretime dönüştürmüş yegâne sanatsal akım olarak sunulmuştur. Bu çıkarıma ulaşmak için, öncelikle Batı Avrupa'daki devletlerin ve toplumların Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde var olan toplumsal atmosferi ve estetik yönelimleri tespit edilmiş ve Dada'nın temel meselesini oluşturacak yıkımın nerede cereyan ettiğini ve neyi imha ettiği tanımlanmaya çalışılmıştır. Dada'nın birincil düşmanlarını oluşturacak Dışavurumculuk, Fütürizm, Kübizm gibi akımlar ve romantik, idealist ve muhafazakâr fikirlerin en belirgin olduğu ülkeler, yakın dönem tarihleri üzerinden incelenmiş ve savaş öncesi dönemin modern dünyaya bakış açısı, özellikle savaş sonrasında yaşayacağı hayalkırıklıklarını ortaya çıkarmak adına sosyolojik olarak tahlil edilmiştir. Burada çizilen tablo okuyucuya Avrupa toplumunun savaşın uygulayacağı şiddette ve yıkıma ne kadar hazırlıksız yakalandığını anlamada yardımcı olacaktır. Yüzyılın sonunda Avrupa halklarına hâkim olan iyimser, idealist ve romantik duyguların yarattığı geleceğe ve moderniteye dair gerçekdışı beklenti, özellikle Fütürizmin coşkuluğunda, Fransız toplumunun milliyetçi sanrılarında ve İngiliz kültürünün Victoria dönemi değerlerine tutunmasında görülebilmektedir.

Endüstriyel devrimin toplumsal etkileriyle şehirleşmenin doruk noktaya ulaştığı ve toplumsal sınıfların kemikleşmeye başladığı 20. yüzyılın başında Avrupa nüfusu, özgürlükleri ve bireysel ifade alanlarının monoton çalışma şartları ve maddi zorunluluklar üzerinden tanımlandığı bir yapıya sıkışmış bir durumdadır. Savaşın başlangıcında büyük bir çoğunluğunu gönüllü olmaya itecek bu durum özünde, kendini içinde bulduğu sistemde hapsolmuş hisseden ve bireysel başarı imkanları elinden alınmış bir neslin ruh halini yansıtır. Fakat Batı Avrupa nüfusunu ikiye bölen asıl kırılma, kültürel bir çatışma üzerinden yaşanmaktadır.

Bu çatışmada kültürel gelenekleri ve mirasları kadim ve baskın bir güç olarak Avrupa coğrafyasına hükmeden Fransa ve İngiltere'nin karşısında, yeni kurulmuş ve geleneğini inşa etmeye odaklı Almanya İmparatorluğu'nun yenilikçi ve idealist tavrı bulunur. Endüstriyel devrimin getirdiği ekonomik ve sanayiye yönelik kazanımları, onu içtenlikle sahiplenen Alman İmparatorluğu'na büyük bir ivme kazandırmıştır. Yeni Alman devleti genç Kayzerinin de iradesiyle romantik bir ulusal tarih ve kimliğin inşasını

arzulamaktadır. Fransa'yı uğrattığı hezimetin üzerine kurduğu yeni milliyetçi kimliği ile II. Wilhelm, Avrupa'nın Napolyon Bonapart'tan bu yana İngiltere, Rusya ve Fransa tarafından titizlikle korunan güçler dengesini alt üst etmeyi ve kültürel üstünlüğü eski devrin hâkimi bu devletlerin üzerinden ispatlama isteği içindedir.

Batu Avrupa güçleri bizzat incelendiği takdirde görülmektedir ki Fransa'nın ve İngiltere'nin gerek estetik anlamda gerek politik olarak gitgide daha muhafazakâr ve milliyetçi bir tutum göze çarpmaktadır. Bütün kıtalara yayılmış bir imparatorluk olarak İngiltere'nin varolan düzeni kendi bekası adına korumaya yönelik tavrı, Fransa'nın Prusya mağlubiyetine istinaden içine düştüğü aşırı milliyetçi ve histerik tutumla birleşmiş ve Almanlar iki hususta da bir düşman olarak tanımlanmaya başlamıştır. Fransa bu dönem özellikle Dreyfus vakasıyla da perçinlenen tutumu, toplumun intikam isteği ile birleşerek daha savaş başlamadan olası bütün uzlaşma yollarını kapamış ve Fransız toplumunu kendi geleneklerine ve militarist otoriter bir düzene özlem duyan muhafazakâr bir yapıya sokmuştur.

Alman İmparatorluğu'nda ise yeni ulus devletinin ihtiyacı olan Alman kimliği ve ortak tarihi, Wagner'in de etkiler ile romantik bir şekilde evrilmekte ve ülkeyi ve nüfusunu idealist bir yapıya sürüklemektedir. *Kultur* olarak adlandırılan Almancı tavrı, Kayzer II. Wilhelm'e kadar bütün Alman bireylerin varoluş amacını ve her eylemini ülkelerinin nihai zaferine dair bir mücadele haline getirmiştir. Nietzsche'nin *üstüninsan* üzerinden tanımladığı kültürel anlamda kendini aşmaya yönelik felsefesinin fırsatçı ve eyleme yönelik bir okumasıyla şekillenen bu mücadele Alman milliyetçiliği, kimliğini ve kültürel gücünü ispat etmeye adanmış bir birey olarak tanımlar. Alman birey eylemleri ile hem kendi hem de ulusal üstünlüğünü inşa etmeye yönelik romantik bir maceracıya ve kültürünün sembolik bir temsiline dönüşür. Bu nedenle Alman milliyetçiliğinin temelinde, eylemleri ile üstünlüğe ulaşmaya çalışan romantik idealist bir damar söz konusudur. Fransa için bir rövanş olacak savaş bu nedenle Almanya için ise bir destan niteliğindedir.

Batı Avrupa ülkelerine hâkim olan sanatsal akımlara bakıldığında da benzeri bir dinamik göze çarpar. Ülkeler kendi icatları olduğunu düşündükleri milli sanatsal akımlarına sarılmış durumdadır. Savaş öncesi yakın dönemde Avrupa sanatını derinden

etkileyen en önemli etken Filippo Marinetti'nin başını çektiği Fütürist akımdır. Endüstriyel, kolonici ve kültürel bütün iddialarından vazgeçmiş ve düşüşte bir ülke imajı çizmeye devam eden İtalya'nın, yeni ve modern bir topluma, kültüre ve ülkeye duyduğu özlemle ortaya çıkan bu akım geçmişi yok etmeyi arzulamaktadır. Marinetti, Boccioni, Balla ve arkadaşları endüstriyel devrimden kaçmaktansa onu kucaklamayı isteyen, kendilerinden önce gelen bütün sanatsal akımları yok sayan ve hıza, güce ve şiddete endeksli yepyeni bir insanı ve sanatı inşa edecek bir akımın habercileridir. Marinetti'nin estetiğinin temelinde yatan ve şairin özellikle Balkan savaşlarında tecrübe ettiği endüstriyel savaşın sesi, hızı ve etkinliği fütürist akım için bir ilham kaynağı ve kurtuluş simgesidir. Makinenin egemenliği geçmişi silecek, açılacak yeni perdede sadece bu yeni dünyaya ayak uydurabilecekler hayatta kalacaktır ve diğerleri yok olarak tarihten silinecektir. Fütüristleri vaat ettiği bu özgürleşme Avrupa'daki kültürel kırılmanın özüne de işaret etmektedir. Fütüristlerin arzuladığı savaş, kadim gelenekle yeni bir neslin kültürel mücadelesini tarif etmektedir.

İtalya'nın kendini yenileme ihtiyacı neticesinde ortaya çıkan Fütürist hareket Marinetti'nin elçiliğinde yayılmakta, fakat Fransa ve İngiltere gibi eski görkemlerini muhafaza etmeye yönelmiş toplumlarda karşılığını bulamamaktadır. Fransa'da Apollinaire Fütürizme karşı Kübistleri ve Fransız geleneğini savunurken, İngiltere'de Vortisistler İtalyan şaire kendi endüstriyel betimlemeleriyle karşılık vermektedir. Almanya'da ise bazı kesimlerde karşılık bulacak Fütürist akım aslıdan Dada'nın da ilk tohumlarını atacaktır. Fakat Kandinsky ve Franz Marc gibi sanatçılarla dışavurumculuk Alman sanatında baskınlığını korumaktadır. Dışavurumcular gitgide vahşileşen endüstriyel devrimin etkilerini hissetmekte ve kendilerini şehirden uzaklaştırarak doğa betimlemelerine ve lirik soyut biçimselliğe dönmektedirler.

Bu ülkelere genel bir bakış atıldığında, dönemin bütün sanatsal hareketlerinin savaş öncesi yükselişte olan milliyetçi ve muhafazakâr tavırdan da etkilendikleri gözükmektedir. Dışavurumculuk Alman gotik estetiğini kullanarak yeni Alman kimliğinin saldırgan ve cüretkâr tavrını ortaya koyarken, Fransa'da kübistler akademinin eleştirisi üzerinden şekillendirdiği biçimsel devrimi hala nü, natürmort, peyzaj ve kırsal

yaşam gibi klasisist konular üzerinden inşa etmektedir. Her iki durumda da Fütüristlerin salık ettiği tarihle ve akademiyle tam manasında bir kopuş gözükmemektedir.

Böylece Avrupa'nın ilk modern savaşı, endüstriyel hayattan özgür bir eylem alanına ulaşmak isteyen bu nesil tarafından hevesle ve özlemle karşılanır: Almanya ona hak ettiği saygıyı sağlayacak mücadeleye kavuşmuş, Fransa intikamı için aradığı fırsatı bulmuş, İngiltere hükümdarlığını sarsacak yeni bir Avrupa düzenine karşı yerini almıştır. Halklar haklı bir mücadele, kutsal bir görev, romantik bir macera, destansı bir savaş ve üstün bir nesil üretme algısıyla üniformalarını kuşanır. Karşılaşacakları da bildiğiniz üzere anlamsız, mekanize bir kıyımdan ve insanlık dışı bir deneyimden ibaret olacaktır.

Tez Avrupa'da savaş öncesi bu tabloyu çizdikten sonra, kısa sürede biteceğine inandıkları Birinci Dünya Savaş'ına macera ve özgürlük hayalleri ile gönüllü katılan milyonların izinden giderek, savaş deneyimini anlamaya çalışmıştır. Asker günlükleri ve şahitlerinin deneyimlerinden yola çıkarak resmetmeye çalışılan bu deneyim ile döneme damgasını vuracak şiddetin boyutu ve üreteceği krizlerin öncülleri tespit edilmiştir. Dönemi sosyolojik ve psikolojik alanlarda incelemiş uzmanların yorumlarından ve savaşın güncelerinden yola çıkarak irdelenen bu modern savaş gerçekliği, Dada'nın doğumuna sebep olacaktır. Burada karşılaşılan deneyim, yeni modernite olarak adlandırılacak deneyimin oluşmasında birincil faktör olan cephe savaşlarının anlamsızlığını, topyekûn savaş düzeninin baskın yapısını ve bunların sebep olduğu büyük ironik çatışmaları sergiler. Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Herzfelde kardeşler gibi birçok Dadacının da cephede paylaştığı bu deneyimde, endüstriyel dünyanın ve doğurduğu mekanize savaşın, üreticisine uyguladığı şiddet ve yıkım açıkça gözlemlenmektedir. Bu özerk ve mânâsız yıkıma mahsur kalan bireylerin dillerini, ortak bilinçlerini, iradelerini, insanlıklarını, beden bütünlüklerini, akıl sağlıklarını ve inançlarını yitirmeleri, Dada'nın fikir, tavır, yöntem ve eser olarak estetik mecraya yansıtacağı yeni modern gerçekliğin temelini oluşturur.

Tez savaş deneyimini bu şekilde inceledikten sonra, onunla doğan Dada'nın oluşum hikâyesine adım atar: Hugo Ball'un güncesiyle başlayan bu tarihsel okumada önceliği Dadacıların günlükleri, metinleri ve eserleri oluşturmaktadır. Dada gibi kargaşayı, çatışmayı ve anlamsızlığı kendisine bir üslup olarak tanımlamış bir oluşumu

incelemenin zorlukları ortadadır: Dada'yı tanımlamaya yönelik bütün girişimler, tanımlanmayı reddeden Dadacı tavrı yok etmeye ve böylelikle başarısız olmaya mahkûmdurlar. Bu nedenle araştırmamızın bu bölümünde ortaya atılan Dada okumaları, öncelikle savaş deneyimini aktaran güncelerdeki saptamalarla eşleştirilerek yapılmaya çalışılmıştır. Birçok araştırmacının plastik okumalar yoluyla yaklaştığı eserler bu tezde, sanatçıların varoluş felsefeleri ve bunlar yoluyla kararlaştırdıkları sanatsal üretim yöntemleri açısından ele alınmıştır. Böylece Dada eserleri ve sanatçıların üretimleri, önceki bölümlerde ortaya atılan yıkım unsuru üzerinden tanımlanma imkânı bulur. Bu okumalar sonucunda Dadacı sanatçıların yeni modern gerçekliği ve dönemin yaşadığı yıkımı nasıl kendi üretim alanlarına yansıttıkları ve Dada'nın toplu bir hareket olarak bu yıkıma karşı isyan etmek, onu tamir etmeye çalışmak ya da inkâr etmek yerine benimsemeyi ve estetik mecrada kullanmayı tercih ettikleri görülmüştür.

Dada tarihi ve sanatçıların üretimlerini bu şekilde ele alarak yapılan tanımlamalarla, Dada eserlerinin temelinde yatan yıkımın estetiği ortaya çıkmıştır. Bu estetik, yeni modernitenin sanatsal ifadesini Dada'da mümkün kılar. Tezde birbirini kapsayan ve tetikleyen bir seri krizle ele alınmış olan yeni modern gerçeklik, deneyimin ifadesinin ve algılanmasının kaybı ile başlayan, buradan bireyin iradesinin, toplumsal kimliğinin, aklının ve inançlarının yitimine varan ve son olarak toplumsal düzeni mümkün kılan Aydınlanmacı düzenin ve böyle düzenlere imkân veren rasyonalitenin iflasıyla sonlanan bir süreç olarak tanımlanmıştır. Bu bölümde söz konusu krizlerin Dada üretimi ve tavrıyla nasıl denkleştiği ve böylece Dada'nın bu krizlerin ürettiği yıkıcı dinamikleri nasıl bir estetik üslup olarak sahiplendiği aktarılmıştır. Her üç krizin de yarattığı kırılmalar, verdiği hasar ve ürettiği etki, Dada'da üretim yöntemi, eser ve düşünsel tavır olarak doğrudan karşılığını bulur. İfade krizi ve gerçekliğin aktarımında yaşanan kırılma montaj tekniğinde; kimlik krizi, iradenin ve bilinçli üretimin inkârında; medeniyet krizinin ürettiği sistemsel ve kurumsal çöküş ise sistemsel isyanda ve anlamsızlığın, ironinin, çatışmanın ve kargaşanın benimsenmesinde açık bir şekilde görülebilmektedir.

Yeni modern deneyimi tanımlayan ilk kriz ifade krizidir. Bu kriz öncelikle savaş öncesi toplumların ideolojilerini şekillendiren romantik ve idealist dilin

romantikleştirerek tanımladığı savaşa eylemi ve mücadele söyleminin, askerlerin ve savaşı toplumların karşılaştıkları deneyim neticesinde yıkılmasıyla başlar. Romantik ideallerle betimlenen bu devlet söyleminin modern savaşın gerçekliğine tekabül etmemesi, söz konusu dilin gerçeklikle olan ilişkisini koparır. Bu kopuşun yarattığı kırılma, savaşı devletlerin her şeye rağmen bu dili kullanmaktan vazgeçmemesi ve propaganda ve sansür organları yoluyla devamlı icra etmesiyle derinleşir. Bu durum yeni moderniteyi tanımlayacak ironik deneyimi tetikler: yani yaşanan geçeklik ile onu ifade etmekte kullanılan romantikleştirilmiş söylem çatışır.

Çözülemez bir çelişki haline gelecek bu kırılmaya, görsel dilin de kifayetsizliği eşlik eder. Gerek ana akım basının gerek cepheye yollanan veya Avrupa’da icraatlarına devam eden sanatçıların ellerindeki estetik üsluplar bu deneyimi ifadede yetersiz hale gelirler. Fütürizm övdüğü savaşın dehşeti karşısında etkisi yitirmiştir, kübizm ve dışavurumculuk gibi akademiye aykırı olan fakat üslup olarak sanat tarihine dair göndermelere dayanan akımlar ise bu kırılmayı ifade edecek donanımdan yoksundur. Kimi sanatçılar bu gerçeklikle yüzleşmeyi tamamen reddederken, diğerleri gerçeğe olan atıflarını resimlerinde figüratifleşme ve illüstratifleşmelere yönelerek göstermiştir. Avangardın başat akımları savaşın dehşetini ve yıkımı görsel olarak yansıtmakla kalmak durumundadır: resimlere yansıyan savaş manzarası, cesetler ve yıkım biçimsel bir bilgilendirmeden öteye gidemez. Bu yıkımı sadece görsel olarak değil, kavramsal olarak da yansıtabilecek bir dile ihtiyaç vardır.

Dada’da yansımasını bulan, aslında krizi – yani ifade kanallarının yaşadığı büyük yıkımı – kavramsal olarak yansıtacak bu dilin keşfidir. Bu da yeni modern deneyime dair çelişkilerin, anlamsızlığın ve ironinin doğrudan eserlerin üretim yöntemlerine uygulanmasıyla yaşanır. İfade mecralarını tanımlayan sistemler tamamen terk edilir, anlamsızlık sahiplenilir. Bir bütünü, hikâyeyi ve mesajı oluşturan elemanların hiyerarşisi geçersiz kılınır ve bu bütünlüğün yerini parçalanmışlık alır. Mesaj âna sıkıştırılır, mantık silsilesi kargaşaya terk edilir. Çelişki, karşıtlık ve yıkım ile harabeyi ve patlamayı bir estetik ifade yöntemi olarak içselleştiren Dada, montaj, kolaj, asamblaj, fonetik şiir ve benzeri tekniklerle birbirinden kopuk parçaları üretiminin odağı haline getirir. Dada eserindeki bu parçalanmışlık, kullanılan bütün elemanların tutarlı bir anlatı

yerine sadece kendilerini temsil ettikleri bir gerçekliği tasarlar. Görsel, işitsel, edebi ve hatta yaşamsal mecralar bu parçalanmaya tabi tutulurlar. Bu dilin elemanları ise bazen savaşın ürettiği atıkların ta kendisi, bazen ise söz konusu çelişkiyi üreten gazeteler gibi iletişim kanallarının kendileridir. Görsel, işitsel ve edebi mecraların sistemleri ve yapı taşları parçalanır, terk edilir ve yıkıma tabi tutulur. Bu nedenle diyebiliriz ki Dada, savaşın yaşattığı parçalanmanın görsel tasvirini üretmektense, bu deneyimi taklit edecek yöntemleri ve bu etkiyi seyirciye taşıyacak mecraları üretir. Her işin seyircide yarattığı deneyim, anlamsızlık ve kafa karışıklığı ve ardından gelen sorgulama ve yüzleşme durumudur. Bu da Dada'nın savaşın parçalayıcı etkisini ve ironik deneyimini üretimine nasıl aktardığını göstermektedir.

Yeni modernitenin ikinci krizi ise kimlik krizidir: bu kriz ifade kanalları ellerinden alınan ve egemen söylemde gerçekliğiyle var olamayarak yabancılaşan yeni modern kitlenin kendini tanımlama mücadelesini ifade eder. Kimlik krizi öncelikle, askeri deneyimin yaşam şartlarından öğrenilmiş bir çaresizliğin sonucudur. Bu, akılcı, medeni ve etik bir birey olan vatandaş kimliğinin ve etkin, özgür ve şerefli bir mücadeleyi gerçekleştiren bir asker söyleminin yıkılmasıyla gerçekleşir.

Birinci Dünya savaşı, askerin çalışma şekli açısından endüstriyel hayatın abartılmış bir benzeridir: asker dev bir çarklının dişlisidir ve hayatına dair hiçbir unsur onun kontrolünde değildir. Bunun yanında tamamen savunma teknolojilerine üstünlük verecek endüstriyel ilerlemelerin sonucunda bireyin içinde bulunduğu savaştaki ölüm, açık alanda elinde silahıyla karşılaşacağı destansı bir ândansa, görünmez ve tahayyül edilemez düşmanların ansızın gelen mermilerinin medeniyet dışı şartlarda ve toprak altında bedeniyle buluşması ile gerçekleşir. Varlığını sürdüreceği iradesini kaybettiği gerçeği ile yüzleşen birey bu durumda savaşı otomatik ve insanlık dışı bir mekanizma olarak tanımlar. Akılcı ve iradesine olan inancını yitiren birey için kurtuluş şansın, ayınların, kâbusların hüküm sürdüğü bir karanlık çağa dönüşür. Bu travma üzerinden yeni kimliği onu dönemin ideal erkek ve örnek vatandaş olarak tanımlanan akılcı, etkin ve duygularına hâkim bir kimlik yapısıyla karşı karşıya getirir.

Kimlik krizi savaş şartlarının ürettiği bu yıkılmış benliğin, yeni bir kimlik arayışı ile başlar. Bu yeni kimlik nedensellikten uzak, akılcılığı reddeden, kendi iradesine ve

geleceğine dair inancını yitirmiş, geçmişe olan güveni kökünden sarsılmış ve hisleri ve korkularının hükmünde ile yaşayan bir varlıktır. Bu varlığın yaşamı ve sanatı, reddettiği bu unsurlara dayandığı takdirde onu temsil edemez. Dada'nın üretim alanında sahiplendiği şans mekaniği, Arp, Ernst ve Duchamp gibi sanatçıların salık ettiği benlikten kaçma yöntemleri, ayinsel ve içgüdüsel üretimlerin, âna dayalı ve akılcı bir çözümlemesi olmayan bir sanat ise bu kimliğin estetik bir yansımasını oluşturur. Dadacılar, bu kimlikle özdeşleşirler, üretimlerinde de biçimsel olarak bu insanları resmetmektense, onların yeni duyarlılıklarını ve görüşlerini sahiplenirler. Bu nedenle kimlik krizinin yansıması, yarı mekanik figürlerde ya da dışavurumsal asker betimlemelerinde değil, bu kimliği taşıyan ve onunla üretim yapan sanatçıların metotlarında aramak gerekir. İktidarını ve erkini yitirmiş, kendini ve girdiği mücadeleyi tanımlayan kimliği ile çelişkiye girmiş ve ötekileştirilmiş bir kimlik olarak yeni modernitenin kırık bireyi kendini, yaşadığı ıstırabın ve farkındalıklarının izini Dada'nın kimliksiz, şansa ve içgüdüye dayalı, otomatikleşmiş ve şimdiye kurulu sanatında bulur. Dada böylece savaş deneyiminin yarattığı kimliğin sanatını icra eder; bu sanat da söz konusu deneyimin yarattığı yıkımı kaydeder. Benliğini ve kimliğini bertaraf ederek üretilen sanat bu yeni kimliği tanımlayan iktidarsızlığı ve manasızlığı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu kimliğin varlığını onar. Yıkılmış kimlik böylece inkâr ya da tedavi edilmektense, Dada'da ifadesini bulur.

Yeni modernitenin üçüncü krizi, kimlik krizinin topluma ve toplumsal düzene yansımasıyla oluşur. Bireysel alanda akılcılığı, nedenselliği ve medeniyeti tanımlayan yüce değerleri yok etmiş ve böylece nihilist bir mizaca bürünmüş kimliğin, kendi krizini toplumun geneline yansıtması ile başlar. Bu krizin ana damarı, savaş deneyimi ile yıkılmış olan 19. yüzyıl değerleri üzerine kurulu toplumsal ve ideolojik düzenin yeni modern deneyime tekabül etmediği gerçeğinin ifadesini gerektirecektir. Sanat kurumu da dâhil olmak üzere bütün kurumlar bu yıkıcı eleştirinin hedefindedir. Monarşi, kapitalizm, aydınlanmacılık, burjuva rasyonalitesi, ahlak ve benzeri bütün sistemler yeni modern deneyimin karşısında meşruluğunu yitirir. Dada bu yıkımın ifşasını bir varoluş gerekçesi olarak kabullenir ve bütün gücünü bahsi geçen sistemleri yok etmeye ve geçersizliğini yansıtmaya adar. Tzara'nın başını çektiği bu saldırı, sanat kurumundan meclise, bankacılıktan reklamcılığa kadar bütün mecraların kullanımı ile topyekûn bir taarruz şeklindedir. Dada manifestoları, eylemleri ve sanat eserleri her seferinde icra edildikleri

mecraları ve atıfta buldukları kurumları yıkmak, daha doğrusu inkâr edilen yıkılmışlıklarını ifşa etmek için kullanılır. Bunun yanında Dada, Fütürizm ve Gerçeküstücülük gibi yeni bir düzenin inşasını hedeflemez, hiçliğe tekabül eden bu kurum ve sistemleri yeni ve daha iyilerini inşa etmek adına yıkmayı amaçlamaz. Dada için yıkıcı ve saldırgan tutum, yani hiçliğin ve mantıksızlığın amansız ifşası sonsuza dek sürmelidir. Dadacı tavır işte burada gizlidir; Dada eseri ve tavrı sanata, topluma, sistemlere ve bireylere karşı yıkıcı eylem ve üretimlerini icra ederken hiçbir yapıcı kaygı gütmmez. Dada yıkım için yıkımı savunur. Dada külliyyatı, kendinden önce gelen nesillerin hatalarına düşmemek adına, asla akılcı olarak sentezlenemeyecek, bütün karşıtların beraber var olduğu daimî bir paradoksu arzular.

Mantıktan ve anlamdan kaçış da, sistemleşmemek çabasının bir ifadesidir. Medeniyeti krize sokan egemen kültürün ve düzenin üstüne inşa edildiği temellerin yıkımını, Dada işlerinde tekrar sahnelenir. Her iş bu yıkımın sebebi olan akla ve düzene bir darbedir. Asla dinmeyen bu darbeler hem geçmişe hem de olası yeni oluşumlara yöneltilir. Dada ne kendisinin ne de sanatın bir daha anlam kazanmasına izin vermeyecektir. Huelsenbeck ve Tzara'nın da birçok kez ifade ettiği gibi Dadacı olmak dahi onlar için bir tabu haline gelir. Bu duruşları onların nihai sonunu getirecektir. Dönemin yaşadığı büyük yıkımı ifade etmekteki başarısı işte bu amansız ve sınır tanımaz yıkıcılığında gizlidir. Dada'nın intiharı, öldüğünü kabul edemeyen bir devrin cesediyle yüzleşme sürecidir. Sonsuz ve uslanmaz yıkıcılığının sebebi, karşısına aldığı toplumun ve düzenin inatçılığı ile doğrudan ilişkilidir. Dada kendi aydınlanmasını sağlayan yıkımı, topluma akseder. Tıpkı savaşın yıkıcılığı gibi o da duraksız, mantıksız, otomatik ve uslanmazdır.

Bu örnekler ve saptamalar neticesinde görülmektedir ki Dada, üretim, tavır ve eser bakımından savaşın dinamiklerini, yarattığı deneyimi ve toplumsal ve psikolojik etkileriyle bir sanatsal üslup olarak sahiplenmiş ve birbirinden farklı biçim ve mecralarda ürettiği eserleri bu üslup üzerinden bir ana eksene oturtmuştur. Bu külliyyatı sanat karşıtlığı ve savaşa dair bir tepki olarak tanımlandığımız takdirde, söz konusu tavrın ve üslubun asıl nitelikleri ve özgünlüğünü tespit edemeyiz. Bu da Dada'nın, kendine has tepkileriyle ortaya çıkan dönemin diğer sanat hareketleri arasında ayrıcalıklı konumunu

görmezden gelmek olacaktır. Dada eserleri ile sadece sanat kurumuna değil, sanat kurumunun da dâhil olduğu dönemin bütün ideolojik yapılarına, iletişim yöntemlerine ve mecralarına saldırmıştır. Dada sanat karşıtı olmanın yanında akıl karşıtı, sistem karşıtı ve bunların ötesinde kendisine karşıt bir harekettir.

Dada'nın savaşıla ilişkisi, bu araştırmada görüldüğü üzere, özdeş bir tepkidir; Dadacılar kendi sanatçı kimliklerine, toplumsal statülerine, üretim yöntemlerine ve mecralarına bakışlarıyla savaşı bir şablon olarak almış ve bu savaşın getirdiği yıkımı, kimliksizleşmeyi, otomatikleşmeyi, ilkelleşmeyi ve anlamsızlığı hayata, sanata ve topluma aktarmışlardır. Dada, toplumsal ve sistemsel bir yıkımın gasp ettiği bir dönemde biçimsel bir habercilik, beyhude bir itiraz ya da boş bir teselli sunmaktansa, bu yıkımı bir ifade alanı olarak sahiplenmeyi tercih etmiş ve böylece hüsrandan, çaresizlikten, anlamsızlıktan, ironiden ve parçalanmadan bir estetik mecra yaratmayı başarmıştır. Dada'ya ait bu yıkımın estetiği, Birinci Dünya Savaşı'nın imha ettiği dilin, deneyimin, bireyin, toplumun ve düzenin sanatsal ifadesidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adorno, Theodor W. **Aesthetic Theory**. Robert Hullot-Kentor (Ed.). Robert Hullot-Kentor (çev.). 2. basım. Londra: Continuum, 2007.
- Altman, William H. F. **Friedrich Wilhelm Nietzsche: Philosopher of the Second Reich**. Lanham: Lexington Books, 2013.
- Apollinaire, Guillaume. **Apollinaire on Art: Essays and reviews 1902-1918**. LeRoy C. Breunig (Ed.). Susan Suleiman (çev.). Boston: MFA Publications, 2001.
- Arp, Jean. **Arp on Arp: Poems, Essays, Memories**. Marcel Jean (Ed.), Joachim Neugroschel (çev.). New York: Viking Press, 1972.
- Ball, Hugo. **Flight Out of Time**. John Elderfield (Ed.). Ann Raimis (çev.). Londra: University of California Press, 1996.
- Barbusse, Henri. **Under Fire**. W. Fitzwater Wray (çev.). Green World Classics, 2017.
- Barthas, Louis. **Poilu: The World War I Notebooks of Corporal Louis Barthas, Barrelmaker, 1914-1918**. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Benjamin, W. **Illuminations**. Hannah Arendt (Ed.). Harry Zohn (çev.). 2. basım. New York: Schocken Books, 1969.
- Binding, Rudolf. **A Fatalist at War**. Woking: Unwin Brothers, 1929.
- Blunden, Edmund. **Undertones of War**. New York: A Harvest Book, 1965.
- Burrage, A. M. **War is War**. Barnsley: Pen & Sword Books, 2010.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. Erol Özbek (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Chipp, Herschell B. **Theories of Modern Art**. Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Claudon, Francis. **Romantizm**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Cork, Richard. **A Bitter Truth: Avant-garde Art and the Great War**. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Cottingham, David. **Cubism in the Shadow of War**. Londra: Yale University Press, 1998.
- Dachy, Marc. **Dada: Sanatın Başkaldırısı**. Orçun Türkay (çev.). İstanbul: Yapı Kredi, 2014.

- Doyle, Peter ve Julian Walker. **Trench Talk**. Gloucestershire: History Press, 2012.
- Duchamp, Marcel. **The Writings of Marcel Duchamp**. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (Ed.). New York: Da Capo Press, 1973.
- Edmonds, Charles. **A Subaltern's War**. Suffolk: Richard Clay, 1984.
- Eisenman, Stephen F. **From Corot to Monet: The ecology of Impressionism**. Milan: Skira Editore, 2010.
- Eksteins, Modris. **Rites of Spring**. 1. basım. Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1989.
- Ellis, John. **Eye-deep in Hell**. Baltimore: John Hopkins, 1989.
- Ernst, Max. **Beyond Painting**. New York: Solar Books, 2009.
- Friedrich, Ersnt. **War against War!**. Nottingham: Spokesman, 2014.
- Fussell, Paul. **The Great War and Modern Memory**. Londra: Oxford University Press, 1975.
- Gibbs, Philip. **Now It Can Be Told**. Londra: Read Books, 2013.
- Gordon, Mel, (Ed.). **Dada Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- Green, Malcolm (Ed.). **Blago Bung Blago Bung Bosso Fataka: First Texts of German Dada**, Malcolm Green (çev.). Londra: Atlas Press, 1995.
- Grosz, George. **A Small Yes and a Big No**. Arnold J. Pomerans (çev.). Middlesex: Zenith, 1983.
- Harrison, Charles Yale. **Generals Die In Bed**. New York: Annick Press, 2014.
- Hart, Peter. **The Great War**. Londra: Profile Books, 2014.
- Hammerton, J. A. (Ed.). **War Illustrated Album de Luxe, Volume III, The Spring Campaign-1915**. Londra: The Amalgamated Press, Limited, 1915.
- Hammerton, J. A. (Ed.). **War Illustrated Album de Luxe, Volume IV, The Summer Campaign-1915**. Londra: The Amalgamated Press, Limited, 1916.
- Hausmann, Raoul. **Courrier Dada**. Paris: Edition Allia, 2004.
- Horne, Alistair. **The Price of Glory**. Londra: Penguin, 1962.
- Huelsenbeck, Richard. **Memoirs of a Dada Drummer**. Hans J. Kleinschmidt (Ed.). Joachim Neugroschel (çev.). New York: The Viking Press, 1974.
- Huelsenbeck, Richard. **The Dada Almanach**. Malcolm Green (Ed.). Malcolm Green (çev.) Londra: Atlas Press, 1993.

- Junger, Ernst. **Storm of Steel**. Londra: Penguin, 2004.
- Kaiser, Fritz. **Degenerate Art: The Exhibition Catalogue Guide in German and English**. 2. basım. Londra: Ostara Publications, 2012.
- Kant, Immanuel. **The Critique of Judgment**. New York: Prometheus, 2000.
- Kaufmann, Walter. **Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist**. 3. Basım. New York: Vintage Books, 1968.
- Kramer, Alan. **Dymanic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War**. Londra: Oxford University Press, 2007.
- Kuenzli, Rudolf (Ed.). **Dada**. Londra: Phaidon Press Limited, 2006.
- Leed, Eric. J. **No Man's Land: Combat & Identity in World War I**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Lippard, Lucy R. (Ed.), **Dadas on Art**. New York: Dover Publications, Inc., 2013.
- Lucy, John F. **There's a Devil in the Drum**. Lexington: Naval and Military Press, 2015.
- Mencken, H. L. **The Philossphy of Nietzsche**. 3. basım. Tucson: See Sharp Press, 2003.
- Mosse, George L. **Fallen Soldiers**. 1. Baskı. New York: Oxford University Press, 1990.
- Motherwell, Robert (Ed.). **The Dada Painters and Poets**. Londra: The Belkmap Press of Harvard University Press, 1981.
- Nietzsche, Friedrich. **Ecce Homo**. Duncan Large (çev.). Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. **Beyond Good and Evil**. Judith Norman (çev.). Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
- Picabia, Francis. **I Am a Beautiful Monster**. Londra: MIT Press, 2012.
- Poggioli, Renato. **The Theory of the Avant-garde**. Gerald Fitzgerald (çev.). Londra: Harvard University Press, 1968.
- Reynolds, David. **The Long Shadow: The Great War and The Twentieth Century**. 2. Basım. Londra: Simon & Shuster, 2014.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Beral Madra (çev.). 3. basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999.
- Richards, Frank. **Old Soldiers Never Die**. Lexington: Naval & Military Press, 2014.
- Richter, Hans. **Dada: Art and Anti-Art**. David Britt (çev.). 3. basım. Londra: Thames&Hudson, 2014.

- Sapolsky, Robert. **Why Zebras Don't Get Ulcers**. New York: St. Martins Press, 2004.
- Sassoon, Siegfried. **Memoirs of an Infantry Officer**. New York: Penguin, 2016.
- Simpson, Andy. **Hot Blood and Cold Steel**. Londra: Tom Donovan, 1993.
- Tuchman, Barbara. **The Guns of August**. Londra: Penguin, 1962.
- Tuchman, Barbara. **The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War**. New York: Bantam, 1980.
- Vaughan, Edwin Campion. **Some Desperate Glory**. New York: Touchstone, 1989.
- White, Michael. **Generation Dada: The Berlin avant-garde and the First World War**. Londra: Yale University Press, 2012.
- y Gasset, José Ortega. **The Dehumanization of Art and Other Writings On Art and Culture**, Willard A. Trask (çev.), Garden City: Double Day, 1956.

Sürekli Yayınlar

- Antliff, Mark. "Fascism, Modernism, and Modernity". **The Art Bulletin**. Vol.84, No.1, 2002, ss.148-169.
- Becker, Annette. "The Avant-garde, Madness and the Great War". **Journal of Contemporary History**, Vol.35, No.1, 2000, ss.71-84.
- Benson, Timothy O. "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada". **Art Journal**. Vol.46, No.1, 1987, ss.46-55.
- Buelens, Geert. "Reciting Shells: Dada and, Dada in & Dadaists on the First World War". **Arcadia-International Journal for Literary Studies**. Vol.41, No. 2, 2006, ss.275-295.
- Conversi, Daniele. "Art, Nationalism and War: Political Futurism in Italy (1909-1944)". **Sociology Compass**. Vol.3, No.1, 2009, ss.92-117.
- Danto, Arthur C. "The Abuse of Beauty". **Daedalus**. Vol.131, No.4, 2002, ss.35-56.
- Doherty, B. (1997). "See: 'We Are All Neurasthenics!' or, the Trauma of Dada Montage". **Critical Inquiry**. Vol. 24, No.1, 1993, ss.82-132.
- Felson, Richard B. ve George Gmelch. "Uncertainty and the Use of Magic". **Current Anthropology**. Vol.20, No.3, 1979, ss.587-589.
- Fox, Paul. "Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War art of Otto Dix". **Oxford Art Journal**. Vol.29, No.2, 2006, ss.247-267.
- Freud, Sigmund. "Thoughts for the Times on War and Death", 1915. **Columbia Üniversitesi. Görsel Sanatlar Bölümü**.
http://www.columbia.edu/cu/arts/vad/critical_issues_on_art/thoughts_war_and_death.pdf (son erişim 4 Mayıs 2019).
- Jones, Amelia. "Equivocal Masculinity: New York Dada in the Context of World War I". **Art History**. Vol.25, No. 2, 2002, ss. 162-205.
- Loughran, Tracey. "Shell Shock, Trauma, and the First World War: The Making of a Diagnosis and Its Histories". **Journal of the History of Medicine and Allied Sciences**. Vol.67, No.1, 2012, ss. 94-119.
- Lyford, A. "The Aesthetics of Dismemberment: Surrealism and the Musee du Val-de-Grâce in 1917". **Cultural Critique**. Vol.46, 2000, ss. 45-79.
- Mann, Philip. "Symmetry, Chance, Biomorphism: A Comparison of the Visual Art and Poetry of Hans Arp's Dada Period (1916-1924)". **Word & Image**. Vol.6, No. 1, 1990, ss.82-99.

- Martin, Nicholas. "‘Fighting a Philosophy’: The Figure of Nietzsche in British Propaganda of the First World War". **The Modern Language Review**, Vol. 98, No. 2, 2003, ss.367–380.
- Mosse, George L. "Shell-Shock as Social Disease". **Journal of Contemporary History**. Vol. 35, No.1, 2000, ss.101-108.
- Peckham, Morse. "Toward a theory of romanticism". **Publications of the Modern Language Association of America**. No.66, 1951, ss.5-23.
- Salter, William Mackintire. "Nietzsche and the War." **The International Journal of Ethics**. Vol.27, No.3, 1917, ss.357-379.
- Westall, Joseph, ve Joseph Westfall. "Zarathustra's Germanity: Luther, Goethe, Nietzsche." **Journal of Nietzsche Studies**. No.27, ss.42-63.
- Wynands, Sandra. "Zürich Dada and Mysticism". **Literature and Theology**. Vol.15, No.1, 2001, ss.70-84.