

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

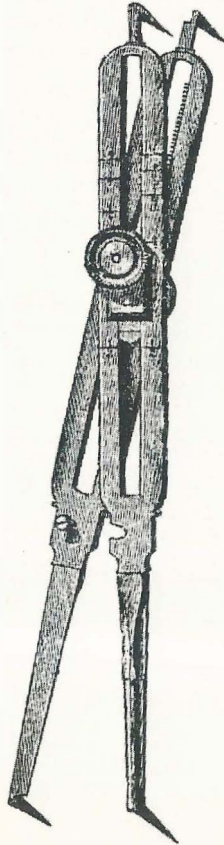
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

esther leslie

tekerlekler, bavullar, melekler:
kurt schwitters ve walter benjamin



nOD



**Esther Leslie, Tekerlekler, Bavullar, Melekler:
Kurt Schwitters ve Walter Benjamin**

**Yapıtın özgün ismi:
Wheels, Suitcases, Angels:
Kurt Schwitters and Walter Benjamin**

Çeviren: Zeynep Talay

Copyright © Esther Leslie, 2013

Türkçe yayın hakları © n o d

n o d 9, deneme

Ocak 2016

**Kapaktaki İllüstrasyon,
Brockhaus ve Afron Ansiklopedik Sözlüğünden, aletler
(1890-1906)**

**Kapak tasarımı: Uygur Asan
Grafik uygulama: Nurcan Kılıç**

ISBN: 978-605-84997-5-1

**Basıldığı yer: Cemil Ozalit
Mühürdar Fuat Bey Sk. No: 10, Kadıköy / İstanbul
Tel: 0.216. 336 39 24 Faks: 0.216. 347 21 56
Matbaa Sertifika No: 23710**

n o d

uygur asan

**‘yeşil karınca video düş laboratuvarı’
etkinliğidir**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Esther Leslie

**Tekerlekler, Bavullar, Melekler:
Kurt Schwitters ve Walter Benjamin**

Çeviren: Zeynep Talay

nOD

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yırt(ıl)ma

Kurt Schwitters 1940'larda "Makinedeki Adam"ı adlı bir hikâye yazdı. Üç senedir sürgün olarak yaşadığı Norveç'te 1940 yılının Mayısında tutuklanarak hapsedilmesi sırasında başına gelen bir olayın hikâyesiydi bu. Hikâyedeki "Ben" in Schwitters'in kendisi olduğunu varsayabiliriz, çünkü hikâyedeki detaylar Schwitters'in kendi otobiyografisiyle örtüşmektedir. Hikâye, güneyi Almanlar tarafından işgal edilmiş olan Norveç'teki koşulların bir betimlemesiyle başlar. Kuzeydeki Narvik kasabası da Alman işgalindedir. Leh, İngiliz, Fransız ve Norveçli askeri birlikler Harstad'ın yakınında konuşlanmış vaziyettedir. Schwitters limandaki, dumanı bir zamanlar şirin denebilecek kasabaya doğru tüten tuhaf renkli savaş gemilerini anlatır. Sirenler başladığında kalabalık, havadaki mücadeleyi ya da gemilerle savaş uçakları arasındaki kızgın cepheye değış tokuşunu izlemek için sokaklardadır. Schwitters, daha sonra, Nisan 1940'ta Nazilerin işgal ettiği Narvik kasabasını terk edip peşî sıra bir sürü bavulu da sürükleyerek Harstad'a gelip yerleşen bir balık simsarının hikâyesini anlatır. İngilizler askeri birlikler için evlere el koyduğunda, iki Norveçli kadın, kasabada kalacak yer bulması konusunda simsara yardım ederler. Adam sessiz ve arkadaş canlısı biridir, başka Norveçlilerden de yardım alan bu adam aynı zamanda Nazi Almanyası için çalışan bir casustur ama. Bu sırrı daha sonra ortaya çıkar ve güneye, Kabelvåg'taki hapishaneye götürölür. Burada Alman mültecilerle ve Norveçli Nazi sempati-zanlarıyla birlikte tutulur. Bunlar arasında casusa yardım eden Norveçli kadınlardan birine aşık olur adam.

Bu casusun yakalandığı zamanlarda Schwitters, diğer altı mülteciyle Harstad'a varmıştır ve kışlaya yerleştirilir. Hapsedilmemiştir ama o ve öteki Almanlar dikkatli davranmalıdırlar. Yerli halk görünürde sadece bir Alman olan bu adamın düşman için çalışan bir casus olduğu haberinden sonra bütün Almanlara şüpheyile bakmaya başlamışlardır. Bölünmüş Norveç'te Almanların girişebilecekleri işler konusunda özellikle kuşku içindedirler. Balık simsarının casusluğu detaylarıyla nihayet ortaya çıktığında adam tek başına bir hücreye kapatılır, sevgilisinden de ayrılmıştır. Schwitters ve arkadaşları o esnada Sortland'da bir otelde kalmaktadırlar ve yerli halkla araları iyidir. Denizle çevrili bir ülkede bir yerden ve bir durumdan ötekine taşınan ya da taşınmaya zorlanan Schwitters denizde sürüklenen bir eşya parçası ya da gemiyi kurtarmak için denize atılan bir yük parçası gibi hissetmiş olabilir kendisini. Schwitters sürgün hayatının iniş ve çıkışları üzerine derinlemesine düşünür –kaçış üzerine kafa yorar, özellikle savaş zamanı denizden kaçmanın tehlikeleri, ev sahibi halkın güvensizlikleri, ama aynı zamanda sempatik bir vatandaşın yemek ve kıyafet verişindeki ya da dalgaların tek-nede yeni bir hayata yol alanlara verdiği mutluluk üzerine düşünür. Sortland'de otelde kalan mülteciler, neredeyse mülteci olduklarını unutmuşlardır. Bir haftalık mutluluk, ağır işlerde çalışmaya zorlanan ve Nazilerin acımasız muamelelerinden dolayı kızgın olan Norveçli mültecilerin işgal altındaki Narvik'ten gelmesiyle son bulur.¹¹ Bu esnada Schwitters ve arkadaşları bu güzel otelden alınıp Kabelsvåg'a, balık simsarının tutulduğu hapishanenin bulunduğu kasabaya götürülürler. Kâhya ve tamirci yetiştiren bir okula tıklarırlar. Önceleri tel örgülerin arkasında değildirler, ama etrafında İç Güvenlik Kuvvetleri'nden altı asker dikildiği bir alanın dışına da çıkamıyorlardı. Kısa bir süre sonra tel örgüler çekilir. Okulda Schwitters'in hoşuna giden bir halı atölyesi vardır. Atölyede istediği kadar kereste ve alet mevcuttur. Bir de ağız kısmı oldukça keskin olan yuvarlak bir testere

vardır atölyede. Schwitters aleti yakılacak odunlarda dener. Tenterenin çok düzgün bir şekilde kestiği söylenemez ama hızlı bir biçimde kerestenin içinde yolunu bulmaktadır. "Maschine bleibt eben Maschine" diye yazar Schwitters, "Bir makine her zaman sadece bir makinedir."

Bir gün hapishaneden on üç tutuklu okula getirilir, aralarında balık simsarı da vardır. Oradaki mahkûmlar ondan uzak durmakta, o da genelde gruptan ayrı geçirmektedir günlerini. Zaten çok az konuşmaktadır. Nadir kurduğu cümlelerden biri de şudur: "Burası çok güzel." Mahkûmlar arasında sessiz ve düzgün bir biçimde yaşamaktadır. Schwitters, "On kadar bavulla gelmişti ve bunları yatağının yanına asker gibi sıralamıştı," diye yazar. Bir sabah casus ve Schwitters arasında birkaç kelimelik bir diyalog yaşanır. Schwitters bir köşede soyut bir heykel üzerinde çalışabilmek için atölyeye gitmiştir. Başka bir marangoz da yuvarlak testerede çalışmaktadır, sonra o çıkar. Alman casus Schwitters'in arkasında durur ve Schwitters'i izlemeye koyulur. Nazik bir biçimde sorar: "Orada tam olarak ne yaptığınızı sorabilir miyim acaba?" Schwitters'in cevabı şöyledir: "Soyut bir kompozisyon yapıyorum, hani Almanların dejenere sanat dediklerinden." "Anladım" der casus. Schwitters de çalışmaya devam eder. Birden tuhaf bir şey hisseder Schwitters; bir basınç ve ölümcül bir sessizlik. Arkasına döner ve makineyi kavramış durumda, sarsılmakta olduğunu görür casusun; bedeni arkaya doğru eğilmiştir ve başından bir yay çizerek kan boşalıyordu. Schwitters casusu makineden kurtarıp yere yatırır ve başından kan boşalan adamı orada bırakarak yardım çağırmak üzere çıkar. Doktorlar yardım etmezler. Schwitters'in midesi bulanıyordu, odasına gidip ellerini yıkar ve takım elbisesindeki kan damlalarını temizler. Polis gelir ve her açıdan cesedin fotoğrafını çeker. Yatakhanece casusun on bavulu asker gibi dizilmiş öylece duruyordu. Schwitters'e bu konuda sesini çıkarmaması söylenir.

Ürkütücü bir hikâye. Oldukça süssüz betimlenmiş ve muhtemelen otobiyografik yönler de içeren birkaç sayfa, sürgün hayatının düzensizliğine yoğunlaşan birkaç sayfa daha; bir varoluştan ötekine ani geçiş, insanların keyfi bir araya gelişleri, aşırı uçlarda yaşanan bir dönemde uç noktada dramlar.ⁱⁱⁱ Ve burada çok özel bir husus daha var. Schwitters, kendisini öldürmeden önce Alman casusa söylediği cümleyle sanat politikasını anımsatıyor bize. Bir Alman'ı diğer bir Alman'dan uzaklaştıran, bir takım pratikleri ve ideolojik fikirler dizisini ötekinden ayıran bir cümle bu. Schwitters'e ve Nazilere göre sanat pratiği ısrarlı bir biçimde ve açıkça politik hale gelmiştir. Estetiğin bu şekilde politikleşmesinde, Alman Alman'dan ayrılmıştır artık. Casusun "Anladım" cevabı muhtemelen –"Verstehe"– bu ayrılığın tanınmasını göstermektedir. Ahşap yarılp ayrılmıştır, tıpkı atölyenin ayrıldığı gibi, çünkü bir atölye hem gündelik kullanımı olan faydalı şeyler, hem de sanat yapma yeridir. Schwitters atölyededir, uzun zamandır meşgul olduğu şeyle meşgul olmaktadır –sanat yapmayla. Schwitters'in modern deyişle bu faaliyet, anayurdunda 'çarpık' olarak düşünülmektedir; ayıplanmıştır, alçaltılmış ve yasaklanmıştır. 1937'de, Schwitters'in Norveç'e gittiği sene açılan kötü şöhretli gezici "Entartete Kunst," [Dejenere Sanat] sergisinde Schwitters'in de bazı işleri vardır. Göz korkutucu sergi kataloğunda Schwitters'in işlerine özel bir gönderme yapılmıştır.^{iv} Schwitters'in ismi diğer soyut sanatçılarla, Jean Metzinger ve Johannes Molzahn'la birlikte, "Katışıksız Delilik" başlıklı bölümde anılmıştır. Bu bölüm "sergideki en geniş oda"dır ve bu oda "Flechtheim, Wollheim ve onların yandaşları tarafınca tasarlanmış, geliştirilmiş, pazarlanmış bütün 'izm'lerle üretilmiş başarısızlıkların bir kesitinden oluşmaktadır." Sinirli bir sanatsever bilir kişi şöyle dile getirir düşüncelerini: "Almanlar gibi saygın bir ulusun bu şekilde çirkince suistimal edilmesi karşısında kızgınlığımızı çok zor dizginleyebiliriz."^v Alman halkını ikiye bölmek için sanat akım-

larından bir kesit, Nasyonel Sosyalist sanat yorumcuları tarafından böyle sunulmuştur. Bir yanda bu sunuma sıkı sıkıya inanmış kalabalık kızgın bir kitle, diğer yanda da bu işlerin sadece saçma sapan sanat işleri olduğunu düşünenler.

Hikâyesinde Schwitters makineleriyle birlikte atölyede ve sanat yapıyor. Schwitters uzun zamandır makinelerden keyif almaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nda cepheye gönderilmek yerine, teknik tasarım bilgisini kullanmak üzere bir makine fabrikasına gönderilmiş ve makineler arasında gayet mutlu olmuştur. Bu dönemle ilgili olarak daha sonra şöyle yazmıştır Schwitters: "Savaşta çarklara olan sevgimi keşfettim ve makinelerin insan ruhunun soyutlamaları olduğunu kavradım."^{vi} Makine sevilebilir, tıpkı bir insanın sevilebileceği gibi. Bir anlamda makine insan ruhundan doğmuştur, başka bir deyişle, kimilerinin iddia ettiği gibi insani olmayanı, ruhsal olmayan ilkeyi temsil etmez makine, o insan aklının ürünüdür. Ve hep bir makine olarak kalacaktır: *Maschine bleibt eben Maschine*.

"Makinedeki Adam"da Schwitters makineleri kullanır, marangozdur. O harika alete, yuvarlak testereye özel bir ilgisi vardır. Sanat yapmak için kullanır makineleri, ki sanat da insan ruhunun başka bir soyutlamasıdır. "Bir makine her zaman sadece bir makinedir."

Sanat yapmak için kullanılabilir, dejenere sanat yapmak için de, ya da öldürmek için. Makine kayıtsızdır. Alman casus tıpkı odun parçasında olduğu gibi, bedeninin içinde de yolunu bulan kayıtsız makinenin üzerine eğildiğinde, kendisini makineye mi teslim ediyordu? Kendisi aracılığıyla, ülkeyi bölmüş olan o ayrımı mı yaratıyordu; yurtdışındaki bir casus olarak kendisini öteki Alman mültecilerden ayıran casusluğuyla bu ayrımı mı vurguluyordu? Makine önüne koyanı böler. Kavram olarak kayıtsızlığın kendisi kayıtsızdır, ilgi yoksunluğunun, önemsememenin

işaretidir ya da oldukça farklı bir şey anlamına gelebilir, neredeyse zıt anlamda kullanılabilir. Almanca "Gleichgültig" kelimesinin İngilizce karşılığı daha açık eder bu anlamı. *Gleichgültig* bir eşitlik duygusuna, hiyerarşik olmayan düşünceye işaret eder. Makinenin bir insanı ya da bir tahta parçasını kesmeye karşı kayıtsız oluşu Schwitters'in yöntemlerinin temel aksiyomlarını güçlendirir. Herhangi bir varoluş unsuru parçalanabilir, lime lime edilebilir ve bu parçalama sonucunda tekrar düzenlenebilir. Schwitters 1927'de, kendi sanatsal pratiğinin ve felsefesinin özü olan *Merz*'in, *Kommerz*'den koparılmış bir parça olduğunu yazar. *Merz* kelimesi *Kommerz* und *Privatbank* için yapılan bir reklamdan ortaya çıkmıştır.^{vii} Bazı bölünmeler zarar verir, bazıları ise yeni yapılan(dır)maları önerir (ve burada "Schmerz" in acı yankısı kelimeye duyulmalıdır, tıpkı "ausmerzen" in (yok etmek, bozmak) duyulması gerektiği gibi). Bazı parçalamalar hatadır; bedeninin testereyle parçalanması hatadır. Ama sanatçı tarafından parçalanan kağıt ya da tahta hata değildir, ya da eğer hataysa bile, doğru biçimde yapılmış bir hatadır. "My art and My Life" da ["Hayatım ve Sanatım"] Schwitters kendi ürettiği üzerine geç bir açıklama getirir ve şöyle der:

Bir aracı olarak kendin, kesinlikle yanlış malzemeyi seçmeni söyleyecek sana. Bu çok iyi, çünkü sadece yanlış bir biçimde kullanılmış yanlış malzeme doğru bir açıdan bakıldığında doğru resmi verir. Ya da yanlış açıdan.^{viii}

Ama o her zaman bir izleyici tarafından bir açıdan bakılan bir resim olarak kalır. Schwitters, temsilin, sanatın ya da kendi deyişiyle *Merz*'in alanına tutunur. Bu alan hayat ya da ticaretten farklı bir alandır ve bunun için de gerçeklikle karıştırılmamalıdır, ki bir sanatçı –ya da bir yönetmen ya da fotoğrafçı– gerçekçi bir biçimde kurgusallaştırdığında bunları karıştırmak çok kolaydır. İşte bunun için Schwitters soyutlama, kompozisyon ve materyallerinin edebi anlamları yerine tılsal nitelikleri konusunda

ısrarcıdır. Bir peynir ambalajı ya da otobüs bileti imgede kendisini temsil etmez; kendisinden soyutlanmıştır. Bu başkalaşım, sanattır, Merz'dir. Kendi içinde başkalaşımın dramatizasyonudur bu. Ambalaj kağıtlarını ve otobüs biletlerini dilimlemek yeni ve genişletilmiş değerler üretir, sadece sanat için bile olsa. Ama dilimlenmiş bedenler bunu üretmez.

Melekler

Melekler melektir ve uçaklar da uçak, her ikisinin de kanatları vardır. Melekler soyutlamalardır, uçaklarsa makinedir, her ikisi de gökyüzünü kaplar ya da Cenneti. Schwitters melek hikâyeleri anlatır, 1940'larda yazdığı "What is Happiness" ["Mutluluk Nedir"] bunlardan biridir örneğin.^{ix} Hikâyede, aslında iyi insanların ruhu olan melekler tıpkı küçük beyaz uçaklar gibi Cennet'te gezinirler, bir çiçekten ötekine konarlar ve tek amaçları mutluluk saçmaktır. Bir gün, umutlu bir melek Dünya'da mutluluğun nerede olduğunu bulmak üzere yola çıkar, çünkü başka bir melek Dünya'da böyle bir şeyin olmadığını iddia etmiştir. Umutlu melek sürmekte olan bir dünya savaşı bulur. Dünya'ya çiçekler attığında, uçaklar –ki melek onların motorlu melekler olduğunu düşünür– Dünya'ya tahrip gücü yüksek bombalar atarlar ve sonra da umutlu meleğe ateş açarlar. Umutlu meleğin bulduğu tek mutluluk, ölümü kucaklayan, böylece insan cehenneminden çekip gidecek olan yaralı askerlerin mutluluğudur. Umutlu melek toplu mezarlar, yanan hastaneler, talan edilmiş kiliseler, yüzbinlerce ceset, daha fazla bedeni yok etmek üzere ilerleyen tanklar ve "anayurt fikrine köle" olmuş askerler bulur. Melek askerlerle birlikte yürümek ister ama alayın hızına ve o disiplinli kendinden vazgeçişe ayak uyduramaz. Kendisini yukarıya, asker alayının üzerine çıkartır, birlik komutanlarının aşağılayıcı bağırışlarına ve askerlerin cezalandırılışlarına şahit olur yukarıda. "Kesinlikle burada mutluluk yok," diye gözlemler

melek. Askerler ve melekler iki zıt ilkeyi oluştururlar, tıpkı ticaret ve Merz gibi. Ama *Kommerz*'in içinde ve *Kommerz*'den koparılmış Merz gibi, askerler ve melekler de aynı şeyin farklı görünüşleri olabilirler; iyi ve kötü makineler, üreten ve yok eden makineler, sanat yapan ve insanları öldüren makineler olarak teknolojinin ayrılabilmesi gibi.

Eğer meleklerden bahsediyorsak, özellikle de Alman meleklerden, Paul Klee'nin meleği olduğu kadar şimdi artık Walter Benjamin'in de meleği olan o melek hemen arz-ı endam edecektir muhtemelen. Paul Klee 1940'ta Benjamin'inkiyle aynı yıl son bulan yaşamının son iki yılında birçok melek çizmiştir. Bu melekler unutkan, kadın, çirkin, fakir, güvenilmez, tamamlanmamış, çocuk yiyici, militan ya da kuşa benzer biçimde betimlenmişlerdir. İnsanların ve makinelerin tuhaf karışımlarıdır. Bazen parçalanmış uçaklara benzemektedirler; çarpık çurpuk oluşlarıyla geçmişe gönderme yaparak, ki Klee'nin Birinci Dünya Savaşı'ndaki işi bu uçakların fotoğrafını çekmekti.*

Benjamin'in 1939 ya da 1940 yılına ait son yazılarından birinin adı "On the Concept of History"dir ["Tarih Kavramı Üzerine"]. Bu yazıda Benjamin, Klee'nin erken dönem (1920) melek eskizlerinden birinden, *Angelus Novus*'dan yola çıkarak kelimelerle bir resim çizer. Benjamin suluboyayı 1921'de edinmiştir. Yaşadığı her yerde Benjamin'in çalışma masasının üzerine iliştirilmiş bu melek Benjamin'in bütün hayatı boyunca kanat çırpımtır. Benjamin, övdüğü modernizmin temelinde bulunan çocukça ama bir o kadar da eleştirel estetiğe bir örnek olarak bu melekten bahseder. İmge, tarihte, insanların ve makinelerin vermiş olduğu zararı onarma dürtüsünün bir işaretidir. Çöp ve moloz, modernizmin tekrar icat etme ve ilerleme güdüsünün geride bıraktıklarıdır. Pasaj şöyledir:

Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapatamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtı dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim *ilerleme* diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.^{xi}

Meleğin derinlemesine görüşü vardır. Yukarılardan çok korkunç tek bir olay görür, her şey birbiriyle bağlantılıdır, bizler ise aşağıda sadece irrasyonel olan çirkin bir olayın ardından gelen başka bir olay görmekteyizdir. Meleği bu enkaz birikintisinden alıp geçmişe sürükleyen fırtınaya Benjamin, ilerlemenin fırtınasıdır. Bu sözde bir ilerlemedir ya da insanlık dışı olanın ve ölümcül olanın ilerlemesidir. En kötü bölümlerin ilerlemesidir. Melek gökyüzüne doğru giden enkaz yığıntısına, korkunç tarihsel olaylara, heba olmuş yaşamlara, beyhude objelere gözünü diker. Bu parçaları “toplamak istemektedir.” Melek çöpleri ve molozları toplamak istemektedir ama melek –gözleri molozlara dikilmiştir ve ağzı açıktır– aciziyet içindedir. Dokunmak, gözlerinin önüne serilmiş korkunçluğa müdahale etmek tam da başaramadığı şeydir. Çöpleri, enkazı toplamak, hepsini onarmak –eğer bu başarılabilseydi ki sorun tam da budur, bir taban örmek, ölüyü

tekrar yaşama döndürmek ve yeni bir başlangıca izin vermek mümkün olacaktı.

Melek biraz dinlenmek, ölüyü uyandırmak ve parçalananı onarmak istemektedir. Öyleyse yine de diyalektik bir kıvrılma olmalıdır, çünkü eski düzen –savaşı ve sömürüyü mümkün kılan düzen– imha edilmelidir. Belki de Schwitters’in molozu ve enkazı kurtarması harabelerin tamamlanmasının, onarılmasının meleklerle özgü bir edimidir, tabii sanat ve soyutlama alanına kapatılmış bir edimdir bu. Tamamlanmış bir şey –sanat– harabelerden yapılmıştır ama yine de paramparça olmuş bütünün üzerinde çalışır ve sanat için ya da sanat karşıtlığı için ya da tamamen yeni koşullardaki, yeni değerlere sahip, daha doğrusu eski değerlere, başka bir deyişle, maddiliğe, parasallığa bağlı olmayan sanat için yeni bir zemin iddia eder. Schwitters 1930’da, otobiyografik kısa bir yazısında şöyle der: “Çöp kullanarak çılglık atmak mümkündür ve ben de çöpleri, enkazları yapıştırarak, birbirine çivileyerek bunu yaptım.”^{xii} Çünkü barış denen şey tekrar kazanmıştır ve Schwitters savaş istemektedir, ama yanlış türden bir savaş değildir bu; kendisinin “kayıtsız” olduğu şeyler üzerine bir savaş değildir, doğru bir savaştır. Schwitters “fırtına sanatçısı” olduğunu yazar; Der Sturm [Fırtına] galerisi ve kendisi de şiirler yazan Herwarth Walden’in Dışavurumcu “Journal”ı çevresinde bir araya gelmiş Berlin’deki Dışavurumcu sanat hareketine bir göndermedir bu. Schwitters’e göre üzerine savaşlar yapılan ve kendisinin kayıtsız kaldığı şeyler tarihte kaybolmuş, paramparça olmuştur. Bir enkaz ve çöp yığını olmuştur. “Zaten her şey parçalanmıştır ve kırıklardan yeni şeyler yapılmalıdır.” Savaşla ve teknolojik ilerlemeyle her şey parçalanmıştır ve işte Schwitters de harabeye dönmüş bu dünyada sanat yapmak için enkazları kullanmaktadır. Bu, çözümler, en azından olasılıklar önermektir. Yıkımın ötesinde bir inşa etme vardır; başka türlü söylersek, bu inşa, bilinen sanatı da yok etmektedir ya da en

azından tersine çevirmektedir ya da belki de daha hassas bir biçimde sanatın doğasını genişletmektedir.

Kesmeler ve Kameralar

Kurt Schwitters ve Walter Benjamin, ikisi de zamanın ve tarihin aynı kesitinde sürgün hayatı yaşamışlardır. Her ikisi de modernizmin uyaranlarıyla boğuşmuşlardır, ki bu boğuşma kitle ve kentsel kültürün aynı zamanda hem özgürleştirici hem de tahrip edici yönleriyle, tortuları da dahil, cebelleşmek ve kentsel kültürün olanaklar yaratan ama aynı zamanda hem yıkıcı hem de yapıcı olan unsurlarıyla boğuşmak demektir. Makineler hem iyi hem de kötü sonuçlar için kullanılabilir. Sanat da öyle. Schwitters de Benjamin de sanatın ve politikanın kötü anlamda (Nazizm) ve iyi anlamda (örneğin, Dada) birbirine karışması üzerine yazmışlardır. 1937’de Schwitters “Die Blechpalne,” [Teneke Palmiye] adlı bir deneme yazmıştır. “Blech” aynı zamanda çöp demektir. John Heartfield Temmuz 1932 tarihli oku at tarzı bir dergide bir kelime oyunu yapar: “Hitler altın yutar ve teneke/saçmalık püskürtür.” “Teneke Palmiye” sanattaki ahenksizlik üzerinedir, iyi ve kötü yönleriyle. Schwitters zevksiz tipi tarif eder: Buzdağlarıyla hiçbir ilişkisi olmamasına rağmen onlarla fotoğraf çekilmek için Norveç’e gelen bir turist. Turist, önyargıları ve kibriyle doğayı mahveder. Öte yandan Dadaizm birbirine uymayan iki şeyin çarpışmasını vurgulamak adına –aydınlanmanın gayeleri için– çok çaba harcamıştır. George Grosz ve Walter Mehring tarafından ilk defa 1916’da Cabaret Voltaire’de gösterilen bir dikiş makinesinin ve daktilonun düetini sunan kötü şöhretli o Dada konseri örneğin.^{xiii} Böylesi bir konserdeki tutarsızlık ve özgün müziğe yapılan ihanet karşısında öfkelenen kişi kendi suç ortaklığını farkedemez, ki bunu Schwitters “yalancılık” ya da Bay Meier ve buzdağı fotoğrafındaki sanatın yapmacıklığı olarak adlandırır. “Meier aptaldır. Dada aptal değildir –sadece böyle sıradan bir kişinin aptallığını taklit etmektedir”, der

Schwitters.^{xiv} "Teneke Palmiye" Schwitters'in bu aptallığa verdiği isimdir. "Teneke Palmiye", bir sahneye canlılık katmak için bir fotoğrafçının stüdyosuna sürüklenmiş bir soyutlamadır. Oraya ait değildir. Walter Benjamin de aynı şekilde böyle etkilerden bahseder ve fotoğrafçı stüdyosundaki bazı sahneleri betimler: Alpler'de gezintiye çıkmış biri olarak giyinmiş çocuk Benjamin, Tirol resminin önündedir ya da temiz, pak giyinmiş bir küçük asker olarak stüdyo dekorunda kaybolmuştur ve sabit, sert bir pozda durmaktadır.^{xv} Beş yaşındayken, 1897'de, kendisinin asker gibi giyinmiş bir fotoğrafından da bahsediyor olabilir burada. Bu, John Heartfield'ın 1924'teki ilk fotomontajının kurgulanmış gerçekliğinde zalim yankısını bulmuştur. "After 10 Years: Fathers and Sons" da ["10 Yıl Sonra: Babalar ve Oğullar"] çocuk askerler Birinci Dünya Savaşı'nda ölmüş babalarının iskeletleri üzerinde yükselen Weimar Cumhuriyeti'nin başkanı Mareşal Hindenburg'un geçit töreninde görünmekte: Bu çocuk askerler bir sonraki savaşta babalarının kaderini paylaşacaklar. Fotomontaj gerçekliği ifşa eder. Stüdyo fotoğrafları ise gerçekliği gizler ya da çarpıtırlar.

Tutarsızlığın fotoğrafları, Benjamin tarafından işkence odaları olarak betimlenen stüdyolarda sahnelenir. 1933'deki otobiyografik notlarında Benjamin fotoğraf stüdyosunu, bir kadının kendine özel odasıyla işkence odasının bir karışımı olarak tasvir eder.^{xvi} Çocuk Kafka'nın bir fotoğrafı üzerine yorum yaparak, kumaş kaplamaların, palmiye ağaçlarının ve tuvallerin işkence ve taht odalarını hatırlattığını söyler Benjamin.^{xvii} Çocuklar ve kameralar benzer şekilde suistimal edilmişlerdir. Schwitters'in fotoğrafın suistimaline örneği –ki fotoğrafın öznesi de aynı şekilde buna maruz kalmıştır– Laponyalı bir ailenin, dünyanın Mr. Meier'leriyle kol kola fotoğraf çekilmeleri için yerlerinden edilip bir çadırda yaşamak üzere Norveç'in Güneyine getirilmesidir. Böylece aile arkadaşlarına nasıl da dünyayı derinden

keşfettiklerini ve deneyimlediklerini övünerek anlatabileceklerdir. Schwitters Kuzeydeki karlara da teneke palmiyelerin dikilebileceğini söyler, ki bu yanlış türden bir aykırılık olacaktır.

Fotoğraf, belgeleme teknolojisi, bu örneklerde yalan söyler ve aptallığı destekler. Schwitters 1937'den başka bir kısa notta bir filmde Çinli bir adamı canlandıran bir şarkıcıdan bahseder. "Acımasız bir açıklıkla fotoğraf, adamın Çinli olmadığını gösteriyordu" diye yazar.^{xviii} Şöyle bitirir notu: "Neden kesinlikle olmadığını oynamak yerine gerçekte ne olduğunu oynamadı!" Fotoğraf sanatı hayali olanı açık etme yetisine sahiptir, ki bu da fotoğrafın gerçekliği incelemede daha uygun bir sanat olduğu anlamına gelir ve bu Benjamin'in aynı dönemdeki tutumundan pek de farklı olmayan bir yaklaşımdır. Bu, film ve fotoğrafın gerçekliğin araçlarını yansıtmaları ve bu yolla da naif olması gerektiği anlamına gelmez, onun yerine bu teknolojik araçlar kendilerini temsilin bir aracı, imge dünyasının bir parçası olarak anlamalıdır, ama bu gerçeğe imge formunda ilgilenen belli bir imge dünyasıdır. 1935 ile 1939 yılları arasında değişik versiyonlarda yazdığı denemede, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility"de ["Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı"] Benjamin bu duyarlılığı dilimleme, sökme, yırtma ve kesme eylemleriyle ilişkilendirir, ki bunlar bir montajcı olarak Schwitters'e tabii ki de aşına işlemlerdir.^{xix}

Benjamin, ellerini kullanarak inançla, telkinle şifa vereni ya da büyücüyü, neşter ve pens gibi aletler kullanarak bedene müdahale eden cerrahla karşılaştırır. Büyücü dokunur ama otoritesini öne sürerek kendi benliğini hastanunkinden ayırır. Cerrah mesafeyi azaltır, hastanın bedenine girer ve ihtiyatlı bir biçimde hastanın bedeninde ilerleyerek mesafeyi tekrar yaratır. Büyücü gerçeklikten uzaktır. Cerrah gerçeklikte çalışır, ameliyat eder. Benjamin bu ilişkiyi genişletir. Ressam bir yüzeyin üzerini örter ve bu

anlamda da tıpkı bir büyücü ya da telkinle şifa veren gibidir. Kamera kullanan ise tıpkı bir cerrah gibidir, gerçeklik ağır keser, "gerçekliğin dokularının içine nüfuz eder."^{xx} Kamera lensi ve düzenleme ya da baskı süreçleri kendilerini gerçekliğin bölümlenmesi için sunarlar. Gündelik hayatın doğal görünüşü dilimlenmiştir ve böylece saf yansımada gerçekliğin ayna-yüzeyine filmin süzülme eğilimi engellenir. Filmle dolayımlanmış gerçeklik cerrah-yönetmen tarafından yırtılır ve sonra da daha fazla ya da daha az iplikte tekrar dikilir. Böyle bir kesme, en azından bir intihar aracı olarak kullanılan yuvarlak testerenin aksine, açılıp tekrar lehimlenmek üzere tasarlanmıştır ki bu da iyileş(tir)meye olanak sağlar. İmge "bölük pörçüktür, çeşitli parçaları yeni bir yasaya göre düzenlenmiştir" Böyle bir imge yerindedir, çünkü halk "gerçekliğin en yoğun biçimde teçhizatın içine işlemesi"nden ortaya çıkan bir şeyi talep eder ya da hak eder. Film ve fotoğraf bunu yapmayabilir, sadece gerçekliğin yüzeyini tekrar onaylayabilir, ama filmin ve fotoğrafın doğası, teknolojisi montajı gereksinir. Montajsız filmin değeri nedir? Ağır ya da hızlı çekim olmadan filmin ya da muazzam genişletilmiş ölçeksiz fotoğrafın anlamı nedir? Filmde ve fotoğrafta temsil edildiği şekliyle gerçekliğin imgesi, analize tabi olan dolayımli bir imgedir, tutarsızlıklarla, çarpıklıklarla, yıkımlarla, yeniden inşa edişlerle işler.

Benjamin'de film ve fotoğrafın ilettiği gerçeklik imgesi derinliği olan bir imgedir, ya da içine nüfuz edilmiş bir gerçekliktir, bir yüzey değildir. Kesilebilir. Montajlanabilir, ki bu mühendislik ve mimari dünyasından ithal edilmiş bir terimdir. Schwitters 1918-1919 yılları arasında kısa bir dönem mimarlık okumuştur. Bu dönemde mimarlık kendisini ütöpik keşifler ve yeni dünya düşünömleri için başlıca alan olarak sunmaktaydı. Bunu, binalarla yapmasa da, örneğin, Bruno Taut'un kristal zincirinin hırslı ve az çok hayali kuramları ve pratikleri ya da Paul Scheerbart'ın cam mimari kuramları aracılığıyla yapmıştır, tabii başka örnekler

de vardır.^{xxi} Ya da tabii Taut'un 1914'te *Der Sturm*'daki Gotik katedralin sanatların birleşimini temsil ettiği önerisi de sayılabilir.^{xxii} Bu fikir savaş sonrası dönemde Devrimci Sanatçılar Sendikası'ndaki (*Arbeitsrat Für Kunst*) yönetici konumuyla Gropius tarafından da yansıtılmıştır. Montaj gibi, mimari deney de ikamet edilen alanın, toplumsal etkileşimin ve güzellik deneyiminin yeniden gözden geçirilmiş olabilirliklerine izin vermiştir. Ancak 1923'te Schwitters şöyle der: "MERZ will nicht bauen, MERZ will umbauen" – "Merz inşa etmek istemez, MERZ yeniden inşa etmek ister."^{xxiii} Schwitters için mimari nihai sanattır, çünkü öteki bütün sanatları bir araya getirir. Bu anlamda, "genel sanat eseri" olan Merz gibidir. Schwitters birçok mimari eserin pratikte ortaya çıkış şeklinden hayal kırıklığına uğramıştır. Mimari, kişinin kendi mevcudiyetiyle bir odayı değiştirebilme yollarıyla ilgilenmez. Buna karşılık Merz bu tür olasılıkları kapsama yetisine sahiptir, ki bu olasılıklar, Schwitters'a göre, denge ya da "Gleichgewicht" sorunlarıdır ve bir mekânda otomatik olarak yapılan yeniden düzenlemelerle ya da farklı ışıklandırmaların harekete geçirilmesiyle mekanik bir biçimde çözülebilecek olasılıklardır. Aynı şekilde, Benjamin için de bütün sanatlar mimaride doruğa ulaşır. Film ve fotoğraf gibi modern sanatlar kendi şablonlarını, hem optik algıyla hem de dokunmayla deneyimlenebilen ve içine nüfuz edilebilir alanların inşası olan mimaride bulurlar.^{xxiv} Mimarinin dokunulabilirliği, 'kullanılmak' ya da içine girilmek için kendi kapasitesine göre düzenlenmiştir. Bu, karşılığında, parçalanmış, şaşkına dönmüş öznelliklerle karşılaşmış nedensel bir algıya, alışkanlığın uyandırılmasına sebep olur. Aynı zamanda bu, çevre etkilerine maruz kalmış, izleyen ve kullanan bedeni doğurur, ki bu mimariyle alakalı olarak Schwitters'in insan ve mekân arasındaki ilişkiye hassasiyetinin anımsatıcısıdır. Filmin elle tutulamaması, başka durumlarda gayet aşına olabileceğimiz titremelerin, ölçek değişimlerinin, ışıklandırmanın, uzamın, zamanın bir engeli olarak sunulur.

Schwitters kendisinin Merz mimarisine ilk girişinin 1920’de buluntu nesnelerden yapılmış “Haus Merz” olduğunu belirtir. O dönem bir eleştirmenin not ettiği üzere, bu bildiğimiz anlamda kullanılacak bir mimari değildi. Onun yerine daha çok iç mekânın mekanik tekerleklerle kaplandığı ruhani bir kavram, tuhaf bir Gotik katedral, nihai bir sanat eseri ve nihai bir mimari olarak ortaya çıkmıştı.^{xxv} Dokunsal ve inşa edilmiş gönder-geleriyle montajlanmış mimari iş, her şeyi yeniden icat etmişti: sanat işinin var olduğu alan, eserin yapılabileceği materyal, farklı sanat biçimleri arasındaki ilişki, bir sanat işindeki farklı parçaların birbirleriyle olan ilişkisi ve izleyiciyle sanatçı arasındaki ilişki.

Walter Benjamin, sanat-izleyici ilişkilerinde, makineler ya da yeniden üretimin teknolojik formları tarafından ortaya çıkarılmış çığır açan bir değişiklik görmüştür. Kültürel eserler, metaforik ve gerçek anlamda izleyiciyle orta noktada buluşur, onlarla uzlaşır. Sanat eserleri katedrallerin karartılmış nişlerinden ortaya çıkmıştır ve sadece belli kişilere görünür. Ayrıca, sanat eserleri, kamusal ya da özel başka alanlara girmek üzere galerileri terk etmişlerdir. Sanat, tekil zaman ve mekânın esaretinden kurtulmuştur; daha önce sadece bu eserlerin toplandığı belli yerlere gidebilenlere ya da bu eserlere sahip olanlara ulaşılabilir olan eser, şimdi herkes tarafından sahiplenilebilir –kopya formunda. Yeniden üretilmiş biçimde sanat işleri kartpostal ve fotoğraf formunda izleyiciye ulaşır. Böylece, izleyici bu işleri elleriyle kavrayabilir, tutabilir, bükebilir, başka bir şekle sokabilir. Filme gelirse, filmlerin betimlediği hızlı ve değişken ritimler ve çevre, teknolojik ve gündelik kentsel yaşamlarından dolayı izleyiciye aşınadır, bunun için de izleyici tarafından kolayca kavranabilir. 1927’de, Sergei Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* filmini ve Amerikan komedilerini savunma amaçlı Benjamin şöyle yazmıştır:

Filmle yeni bir bilinç alanının doğduğunu içtenlikle söyleyebiliriz. Kısaca, film dolaysız çevre mekânlarının ki bunlar insanların yaşadığı, uğraşlarda bulunduğu ve aylaklık ettiği mekânlardır, kavranabilir ve anlamlı ve tutkulu bir biçimde gözler önüne serilmesidir. Kendi içlerinde bu ofisler, döşenmiş odalar, salonlar, büyük şehirdeki caddeler, istasyonlar ve fabrikalar çirkin, anlaşılmaz ve umutsuz bir biçimde zavallıdırlar. Ya da öyleydiler ve filmin ortaya çıkışına kadar da öyle kaldılar. Sinema gelip, bir saniyenin bölümlerinin dinamitiyle bu “hapishane-dünya”yı patlattı, böylece şimdi bizler onların her yere dağılmış harabeleri arasında uzun macera yolculuklarına çıkabiliyoruz.^{xxvi}

Dünya, içine girilsin diye ifşa edilmiş, “gözler önüne serilmiştir” İzleyiciler, filmin inanılmaz algısal ve analitik bakışına ve filmin uzamını bölen montaj tekniklerinin engeline maruz kalarak gerçeklik yapısının gelişmiş bilgisine ulaşırlar. Sinema, “hapishane-dünya”nın infilak etmesine sebep olur. İzleyiciler, çok sıradan bir gerçekliğin bile barındırdığı sırlara nüfuz eder, parçalar ve kırıklar arasında gidip gelirler.

Merz, Benjamin’in film değerlendirmesi gibi, kırık dökük parçalarla ve parçacıklarla çalışır. Şehir sokaklarının yıkıntılarını seçer. Bir plajda ya da patikada sağa sola saçılmış çöpleri bir araya getirir. Reklam amaçlı olan ve ticari sanat tarafından üretilen işleri ve şeker ambalajlarının ve çocuk oyuncaklarının kısa ömürlü parçalarını kapar, bunları üst üste yığar. Schwitters Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Merz tekniklerini ilk defa, bombalarla birçok şeyin parçalandığı bir dünyada bir yapma ve oluşturma biçimi olarak yaymıştır. Tabii, Schwitters tekil sanat işleri yapmıştır. Ve bunları genelde seri yeniden-üretimin dünyasında köklerini bulan materyallerden yapmıştır. Montajlarının, teknolojik yeniden-üretim çağında sanat işinin inşasını başka bir

biçimde ya da başka bir araçla ele aldığı söylenebilir. Schwitters yansıtılmış imgeyi, ayna resimlerini “resimsel” değil de fazla “yazınsal” oldukları için reddeder, çünkü yansıtılmış imge, aslında kelimelerle daha iyi anlatılabilecek şeyleri imgelerle betimleme girişimidir. Resimsel olan, soyut desenlerde, tonun ve rengin inceliklerinde daha iyi görülebilir. Schwitters 1940’ta, “renk ve yüzey meselesinden başka bir şey değil bu”, diye yazar. ^{xxvii} Her türlü temsil biçimi gereksiz bir “yazınsal yükleme”dir. Schwitters, sanat işi doğayı bile temsil etse “ne yazınsal anlamda ne de görünüşte doğanın tekrarı değildir, onun yerine temsil edilen doğadan bağımsız yeni bir varlıktır” diye yazar. Schwitters ortaya çıkana “doğarın bir ifadesi” der, sanatçı tarafından yaratılmış ve tamamen yabancı bir materyalde biçimlendirilmiş bir ifadedir bu. Bir uyarıcının bir materyale ve sanatçının imzasına bu şekilde dönüşmesini tasdik ederek saf, katıksız resmin savunuculuğunu yapar Schwitters. Toplumsal açıdan anlamlı ama saf olmayan bir pratik ise Dadaizmin resimsel pratiğidir. Dadaizm de Sürrealizm de montajlanmış biçimlerdir, edebiyatın ve resmin karışımıdır. Muhtemelen Merz bir Dada pratiğinin olabileceği kadar saftır; ambalaj kağıtlarının, dişlilerin, biletlerin, dokulu yüzeylerin ve tüy ya da ağ ya da düğme gibi objelerin lime lime edilmesiyle, bağlamdan koparılmış bütün kitlesel-yeniden-üretilmiş veya bulunmuş materyaller, yeni anlamlar kazanırlar. Tamamen estetik anlamlardır bunlar, kompozisyon ve ritimle, yüzey ve çizgiyle, izleyicilerin bir süre durup izlediği niteliklerle ilgili estetik anlamlar.

Bavullar

Yıkıntıların, harabelerin arasında öylece dolanmak sanat dünyasında bir algılama biçimiydi, Schwitters’in ve Benjamin’in yaşadığı dünyada bir yaşam biçimi haline geldi. Daha az ya da çok her ikisi de tehlikeli şartlar altında Almanya’dan gitmek zorunda kaldılar. Kendilerini öyle pek de ülkelerine adanmış ol-

dukaları söylenemezdi. Benjamin hevesli bir gezgindi ve 1927’de fiilen Almanya’yı terk etmiş ve o zamandan itibaren Fransa, İbiza, Danimarka, İtalya, Moskova ve başka yerlerde yaşamıştı. Bağımsız bir yazar olarak, yani pek de güven verici olmayan işiyle, Benjamin her daim var olmak, okumak ve yazmak için en ucuz yeri arıyordu. 1932’de, Juan-Les-Pins’de yazılmış bir günde, nasıl da “uzakları, ve her şeyden öte, uzun yolculukları” istediğini yazmıştı, gerçekleşince de hemen benimseyiverdiği bir istekti bu.^{xxviii} Yolculuklara çıkma arzusunu, daha doğrusu, savaşın zorlu yıllarını, yenilginin sıkıntılarını ve bir kaçak enflasyonunu deneyimlediği Almanya’dan kaçmayı nasıl da derinden arzuladığını göstermek için 1924’den bir epizot anlatır. Arkadaşlarıyla Capri’de vakit geçirmek için yeterli miktarda para biriktirmiştir. Yola çıkmadan birkaç gün önce Friedrichstrasse ile Unter den Linden’in köşesinde satılan bir gazetenin akşam baskısını görür: “Yurtdışına Seyahat Yasağı.” Birkaç gün içinde uygulamaya geçecek düzenlemeye göre Benjamin’in şu an için sahip olduğunun on misli parayı verebilecekler ancak yurt dışına çıkabileceklerdir. Benjamin hızla eşyalarını toplayıp hemen İtalya’ya geçti. Ancak, Berlin’den uzaklaştığında o panik hâldeki hazırlanış, ihtiyacı olan her şeyi geride bırakmasına ve gereksiz parçaları yanına almasına sebep olmuştur. Ama bu bile uzaklara seyahatin bu zahmete değer olmadığına onu ikna edememişti. Beş altı hafta sonra seyahat kararının ne kadar da güçlü olduğunun ayırdına vardı. Bütün parasını harcadı ve Capri’de kalmaya devam edebilmek için büyük mağaraların birinde yaşamayı ciddi ciddi düşündü. Berlin’e dönmek zorunda kalmamak adına her türlü yoksunluğa katlanabileceğini anlamıştı.

Güncedeki bir sonraki not, ‘yoksunluk’ temasını, olumlayıcı modernist bir jeste dönüştürür. Modernizmin dağınık bir estetiği vardır; onları bir bütün haline getirmeyi, onarmayı ya da sadece yeniden dolaşıma sokmayı düşünmeden, bütün parçaları, çöp ve

yıkıntıları toplayan bir estetikdir bu. Bir de bunun öteki yüzü vardır: fırlatıp atan, paramparça eden, soyan. Bu, güverteyi temizlemeye doğru dönülen tarafıdır. Bu günce notunda ve notun Benjamin'in Paris'teki ilk sürgün yılında Prag'da yayınlanan bir dergi için yazılan makale formunda "Experience and Poverty," ["Deneyim ve Yoksulluk", 1933] *Bauhaus*'un pürüzsüz, yalın odalarını, 1880'lerin dağınık burjuva odalarıyla kıyaslar Benjamin. Bu odalar süslerle, koltuk örtüleriyle, desenli yastıklarla ve döşemelik kumaşlarla doludurlar ve bir "samiyet, sıcaklık" havası yayıyor gözükmektedir. Bu sadece görünüştedir. Benjamin bütün bu dağınıklığın, odanın sahibinin alışkanlıkları ve alanı sahiplenme izleri olduğunu yazar. İçeri giren herhangi birine "burada işin yok" demektedir. Scheerbart'ın camı ve Bauhaus'un çeliği ise iz bırakmayı imkânsız kılar, sahiplenme işaretlerinden ve alışkanlık biçimlenmelerinden kaçırır. Brecht'in *Reader for City-dwellers* ["Şehir Sakinlerinin El Kitabı", 1926] "İzleri Sil!" ifadesine vurgu yapmaktadır. Benzer bir biçimde Benjamin, Şubat 1933'te yazdığı "Live without Traces"de ["İz Bırakmadan Yaşa"] "İzleri Sil!" demiştir; dağınık burjuva salonunun korkutucu görüntüsünü sunan küçük bir bölümdür bu ve parlak yarı saydam cam ve çelik içinde sürdürülecek potansiyel yeni hayatları detaylarıyla vermektedir. Yeni bir başlangıç estetiği doğmaktadır. Benjamin, deneyimin ve yoksulluğun tanınmasını ve böylece kendisinin "barbarizmin yeni olumlu kavramı" diye tabir ettiğiyle yeniden başlanabileceğini salık verir, ki mekanikleşmiş savaş hali ve yüksek enflasyonun yarattığı şok ve korkulardan sonra bu deneyim yoksulluğu Benjamin için aşikârdır. "Experience and Poverty"de ["Deneyim ve Yoksulluk"] deneyimin varoluşla paramparça edildiğini yazar. Daha sonra, 1936'da "The Storyteller"da ["Hikâye Anlatıcısı"] şöyle der: "Deneyim hiçbir zaman bu kadar yadsınmamıştır; stratejik deneyim konumsal savaş haliyle, ekonomik deneyim enflasyonla, fiziksel deneyim açlıkla, mekanik savaş

durumu ahlaki deneyimleri yöneten güçlerle yadsımış, yalanlanmışır.”^{xxix} Buna karşılık:

Bir şeylere tutunmak, Tanrı bilir, ötekilerden daha fazla insan olmayan birkaç güçlü insanın tekeline girdi; hatta çoğu daha barbar, ama iyi anlamda bir barbarlık değil. Geri kalanların hepsi adapte olmak zorunda –yeniden başlamak için, çok az kaynakla.

Sanatçılar deneyimin yoksullaşmışlığını görmezden gelmemeli, bunun için yas da tutmamalı; onu tam da yabancılaşmaya sebep olan teknolojiyi taklit ederek aktarmalı. “Experience and Poverty” [“Deneyim ve Yoksulluk”] bunu yapanları alkışlar, kapitalizmin yabancılaştıran “barbarizm”ini biçimsel yollarla bütünleştirir. Bunlar, yeniden başlamak için güverteleri temizleyen, çizim masalarına geri dönen “yapıcı”lardır: Kübistler matematikçilerin örneğini takip ederek ve stereometrik formları geliştirerek, Brecht yabancılaşmanın sosyo-politik dramaturjisiyle, Adolf Loos camdan yapılmış ve süsten yoksun binalarıyla ve Paul Scheerbart teleskopun ve uçakların ve uzay roketlerinin insanları nasıl dönüştürdüğünü –ki böylece insanlar cam evlerin içinde kalabalıklar halinde yaşayabilirler– tasavvur eden ütopyik kurgularıyla yeniden başlarlar. Estetik anlayışını mühendislerden alan Paul Klee de onurlandırılmıştır [“Deneyim ve Yoksulluk”da]. Benjamin, Klee’nin figürleri tıpkı bir araba gibi, “çizim masasının üzerinde tasarlanmışır”, “kaportası da dahil olmak üzere, her parçası motorun ihtiyaçlarına itaat eden her iyi araba gibi” “kendi iç düzenlerinin yasalarına itaat ederler”, der. Klee’nin figürleri arabalar gibidir. Mekanik bir şey vardır onlarda –melek olsalar da– ve içedönüklüğü ya da maneviyatı sahiplenmek yerine iç dizaynı sahiplenirler. Böylesi figürler, insanı alışkanlıklarından vazgeçiren boş odaların yeni kiracıları gibidirler. Genellikle her an değiştirilebilir ve içleri çok fazla doldurulmamış odalar yeni zamanların meskenleriydi.^{xxx} Bunların

indirgenmiş halleri –sadeliği ille de tasarımdan, dekorasyondan kaynaklanmayan meskenler– bir süre Benjamin’in yaşam alanı olmuştu. Bunlar, aniden, gecenin bir yarısında orayı terk etmek zorunda kalabilecek insanların evleriydi.

Schwitters 1937’nin Ocak ayında yaşadığı Hanover’den sürgüne zorlanmıştı, [Schwitters] Benjamin gibi, tutkulu bir biçimde sevdiği toprağından uzaklaştırılmamıştır aslında –uzaklaştırıldığı o anda değil en azından. Hatta 1924’te Schwitters *Der Sturm*’da “Ulusal Duygular” a karşı bir yazı yazmıştır. Ulusal eğilim, Alman bir bireyle başka milliyetten bir bireyin arasında olandan daha fazla farklar barındıran, “tesadüfi ya da bilinçli bir biçimde bir araya gelmiş insan cemaatidir” diye yazar.^{xxxı} Daha sonra, 1940’larda İngiltere’deki sürgün edilmiş sanatçıların kurduğu “Alman Kültür Birliği”ne katılmak için davet edildiğinde, bu daveti Alman bir sanatçı olmadığı, onun yerine genel ya da evrensel bir sanatçı olduğu iddiasıyla reddetmiştir.^{xxxii} 1924’te “Uluslarüstülük” çağrısı yapan bu tavrı bir şekilde ve ironik bir biçimde, seçtiği şeyi savunma ve sevmeye hakkıyla ilgili iddiaları –yolun karşısında yaşayan düşmanlara karşı silahla müdafaa edilen sokağı da dahil olmak üzere– muhtemelen hayatının sonuna kadar değişmedi.^{xxxiii} İronik, evet, ama belki de Schwitters, kendi ülkesini, hatta kendi doğduğu şehri başka bir şehir ya da ülkeden daha fazla sevmek için bir neden görmediyse de ayrılma zamanı geldiğinde, yerel şeylerin en yereline, sekiz ‘Merz’lenmiş odası olan evine, Merzbau’suna gönülden bağlıydı. Burası, anılar ve kişisel ilişkilerle inşa edilmiş bir alandı, yeraltı odalarıyla, nişlerle, fasetlerle ve mağaralarla, camlı koridorlar hatıra eşyaları ve kalıntılarla donatılmıştı. Burayı terk etmek, Benjamin’in kendisi için inşa ettiği yazılardan ve fikirlerden inşa edilmiş mağarayı terk etmesi kadar zor olmuştur. Benjamin mağarasını Paris’te kurmuştu. Aslında bu mağaraya benzer iç dizaynlar üzerine, Paris’in pasajları üzerine bir çalışmaydı. Pasajlar, bina blok-

larının arasından geçen, dükkân ve işyerleriyle donatılmış koridorlardı. Montajlanmış çelik ve cam yapılar, yoğun bir biçimde yan yana dizilmiş dükkân tabelalarına, mankenlerin ve objelerin sergilendiği vitrinlere, ışıklandırılmış ve ışığı yansıtan camlara siper oluşturunuyordu. Montaj yapı kendi materyalini, azami etki oluşturma adına birbirine tezat parçaların demirle, cıvatayla birbirine tutturuluşu olarak ele alır. Mimari bu etkileyici dış iskelete yol verir: birbirine eklenmişliği sergilenebilen, küçük parçalardan oluşmuş koca bir yapı, tıpkı pasajlarda olduğu gibi. Metinsel formda –Benjamin’in *Pasajlar Projesi*– bu parçalar, sezgiler, düşüncedeki ani salınımlar, birbirine benzeşmeyen objelerin arasında kurulan ilişkiler demektir. Walter Benjamin *Pasajlar Projesi* için kaydedilmiş binlerce ‘kotasyon’u ve notu dosyalarda –ki buna *Konvolute* denir– toplamıştır. Çapraz gönderme için bir sembolik sistem geliştirmiştir. Dosyalar, Benjamin’in 1927’den Paris’teki mağarasından çıkarıldığı zamana kadar topladığı ve araştırdığı birbirine bağlı kırıntıların, hırdavatların geniş bir dizisinden oluşmaktadır. Benjamin’in arkadaşı Gretel Karplus-Adorno bir keresinde Benjamin’in *Pasajlar Projesi*’nin “mağara benzeri derinlikleri”ni mesken edindiğini ve Benjamin’in “kendi inşa ettiğini terk etmek zorunda kalacağından korktuğu için” bu projeyi bitirmek istemediğini söylemiştir.^{xxxiv}

Schwitters kendisini, kendi yapımı olan Merzbau’da yuvada hissediyordu. Benjamin, geçmişini, geleceğini ve şimdisini takip ettiği Parisli konfeksiyonunda kendisini yuvada hissediyordu. Neden evlerini terk etsinler? Çünkü terk etmek zorundaydılar. Schwitters Norveç’e vardığında, ikinci Merzbau’sunu yapmaya koyuldu, “Das Haus am Bakken,” yerinden edilmiş için yeni bir mekân. 1938’de bu yeni Merzbau’yu nasıl sökülebilir ve taşınabilir olarak yapmaya niyetlendiğini yazar.^{xxxv} Çünkü burası, çok ani bir şekilde her şeyini taşıması gerekebilecek birinin meskeni olarak yapılmalıydı; kim bilir nereye! Merzbau, bir montajdaki ya

da kolajdaki parçalar gibi ulaşılabilirliği olası bir yere tutturulmalıydı. Haus am Bakken'in inşa izni yoktu ve bunun için de kamufraj gerekliydi, çam yapraklarıyla kaplanmıştı. Maalesef rahatça içinde oturabilmek zordu, polisin de çok fazla gözü önündeydi –Lysaker karakolundan gözüküyordu. Ama zaten bu sürgün evleri rahatlık için inşa edilmemişlerdi.

Hisseler

Her ne kadar hem Benjamin hem de Schwitters yurtlarını herhangi bir duygulanım yaşamadan terk etmiş olsalar da, her ikisi de sürgünde zorluklar yaşıyordu. Benjamin'in mektupları, varoluş sıkıntılarına ve maddi açıdan başkalarına bağımlı oluşuna tanıklık eder. Schwitters'in günlükleri ve hikâyelerindeki uç noktada gözlemler yerinden edilmiş olmanın iniş çıkışlarını gösterir. Her ikisi için de bavullarla yaşamak kendi yaratıcı pratiğini oluşturur. Sanki, teknolojik ve kitlesel üretim çağının kültürel ihtiyaçlarının ayık bir kabulü olarak başlayan şey –dokunsal estetik, montaj, mevcut materyallerin geri dönüşümü, sanat dilinin genişletilmesi– zorunluluğun estetiği haline gelmiş ve mahrum edilmişin, yerinden edilmişin, kovulmuşun bavul estetiği olmuştur. Benjamin'in hurdalara, kendisinin ya da başkalarının hurdalarına, kesinlikle bir bağlılığı vardı. Hatta, hem isim hem de fiil olarak hurda kelimesinin çifte anlamını, Almanca isim *Zettel* ve fiil *verzetteln* formlarını farketmiş görünüyor. Hurdaya çıkarmak ya da *verzetteln* parça parça etmek, yok etmek demektir –Benjamin bunu biliyordur, çünkü bitirilmemiş birçok projesi vardı ve bu sadece yerinden edildiğinden ve sürgünden dolayı değildi. Almanca *verzetteln*'in imâ ettiği üzere, işleri, sahip olduğu şeyler, düşünceleri, kendi tabiriyle “parçalanmış”, “zarar görmüş”, “kaybolmuştu” ya da “yok olmuştu.” Hurdaların verdiği azap Benjamin'in yeni bir şey üzerinde çalışmasını, önemli bir şey yapmasını engelleyen bir yetersizlik ya da aksaklıktı. Ocak 1934'te anılarının, *Berlin Childhood around 1900*'ın [“1900'lerde

Berlin’de Çocukluk”] el yazmasını Hermann Hesse’ye gönderdiğinde, Almanya’dan uzak olduğu dönemde ve bu dönemin sebep olduğu acizlik yüzünden el yazmasını “metnin ismi ya da yazarın ismi altında yayınlamak yerine gazete eklerinde parçalar halinde yayınlayan” bir editöryel sürece maruz kaldığından hayıflanmıştı.^{xxxvi} Temmuz 1934’te, Svendborg’da Brecht’in sürgün evinde kalırken, Paris’te kaldığı yerlerde bıraktığı kütüphanesini toparlamak, en azından bir kısmını tekrar bir araya getirmek için bir miktar parayı –“son paralarım”– güçlükle topladı. Bunu, “bütün Avrupa’ya dağılmış [*Verzettellungs*] olan kütüphanemi tamamen kaybetmemek için” yapmıştı.^{xxxvii} Bu, Benjamin’i iyice parasız bıraktı ve Brecht’in cömertliğine mecbur kaldı. Hurdalar, hurdaya çıkarma, ucu ucuna geçirme halleri ve bunun yanı sıra bölük pörçük istekler, planlar ve umutlar.

Ama yine de bu bölük pörçüklükte mutluluk verici bir hâl vardı. Hurda, bilgiyi ve fikirleri yönetme ve ortaya koymaya elverişliydi. Benjamin, bir makale ya da kitap yazarken düşüncelerini kolajlıyordu. Fikirlerini yazıyor ve aynı zamanda başka yazarların da düşüncelerini not alıyordu. Bütün bu notlar yeniden düzenlenip yeni kâğıtlara yapıştırılıp tekrar bir araya getirilmiş olmalı. Bütün düşüncelerini bulabildiği her türlü kâğıt parçasına karalardı. Aniden gelen düşüncelerini not almak üzere yanında defterler taşırdı. Kütüphaneden alınan kitapların geri verileceği tarihi hatırlatan kâğıtların ya da kafe adisyonlarının arkalarına not alınmış deneme eskizleri gibi birçok kâğıt parçaları vardı. Birbirleriyle ilişkili fikirleri kurgulayan küçük diyagramlar, rüzgâr gülleri, koordinat düzlemleri vardı. Bütün bunlar Benjamin’in arşivinde saklanıyordu. Bu arşivlerin dağılması kaçınılmazdı –ve bazen Benjamin bu sürecin önüne geçmek için defterlerini istediği zaman geri almak koşuluyla arkadaşlarına verirdi.^{xxxviii} Hiçbir zaman tamamlanmayacak bir kitap üzerinde çalışıyordu, kupür defteri olarak kalacak olan bir kitap. *Pasajlar*

Projesi neredeyse tamamen alıntılardan oluşmuş bir çalışmaydı ve öyle planlanmıştı ki içindeki materyal akışkandı ve çalışmanın unsurlarına istendiği an başka bir yön verilebilirdi. Benjamin'in düşünceleri, başkalarının yargıları, fahişeler ya da burjuva beyefendileri ve de ticari sanat ya da güzel sanatlar hakkındaki görüşler... hepsi aynı değerdedi. Sliplerle ve kupürlerle düzenlenen bilgi herhangi bir hiyerarşi tanıımıyordu.

1920'lerin ortalarında Benjamin modern şehir hayatı hakkında kısa hikâyelerden oluşan bir derleme yayımladı: *Tek Yön*. Alt başlıkları sokak işaretlerinden, ilan panolarından oluşuyordu ve Sasha Stone'un tasarladığı kitap kapağı sokak mobilyalarının, araçların, kalabalıkların ve reklamların telaşlı ve enerjik kent hayatını yansıtıyordu. Kitabın ilk hikâyesinde Benjamin, edebiyat etkinliğinin gösterişsiz formları beslemesi gerektiğini düşünür, "[Edebiyat etkinliği anlam taşıyacaksa, ancak yapma ile yazmanın kesin biçimde birbirini izlemesiyle ortaya çıkacaktır, bu etkinlik] eylem içindeki topluluklar üzerindeki etkisine kitabın iddialı evrensel tavrından daha uygun düşen, pek de göze batmayan biçimlerini bildirilerde, broşürlerde, dergi yazılarında ve makalelerde kullana kullana oluşturacaktır [Görülüyor ki, şu anın gereklerine, ona etki ederek yeterli olabilen dil sadece, bu çabucak konuşabilen dildir.]" iddiasındadır. ^{xxxix} Benjamin telgrafın, kartpostalın, el ilanının hızlı iletişimini ya da az şeyle çok şey söyleyen fotomontajı önerir. Ve 'kotasyon' bunun merkezindedir. Çevremizdeki diller iletişim araçlarıdır ama savaşın ve kapitalizmin mahvedici deneyiminden sonra diller bozulmamış anlamlarla tekrar doldurulmalıdır. 1935 Ağustos'unda arkadaşı Gershom Scholem'e yazdığı bir mektupta Benjamin kotasyonun -kupürlerin kurtarıcılığı- nasıl da hâlâ kendi yönteminin merkezinde durduğunu yazar. *Pasajlar* projesi için araştırmalarındaki çabalarını şöyle betimlemiştir: "Tarihin imgesini varlığın en itici saplantılarında tutmak, deyim yerindeyse, var-

lığın hurdalarında.”^{xi} Bu hurda için kullanılmış Almanca kelime “*Abfall*”dır: düşen bir şey, çöp, kırılan, kesilen şey, atılan kentsel döküntü.

Schwitters hurdalardan anlardı, birçok anlamda. İki Merzbau koşullardan dolayı hurdaya çıkmıştı ya da en azından “bir ilke olarak bitirilmemişti”, başarısızlığa uğramış ya da tamamlanmamış işlerdi. Ancak tartışmasız bir şekilde bu işler, tıpkı Walter Benjamin’in *Pasajlar* Projesi gibi hiçbir zaman bitirilmemek üzere yapılmıştı, bunlar daha çok yaşama sebepleriydi. Hurdalar Schwitters’in kolajları ve montajları için malzemeydi ve bu malzemeler sanatın dağarcığını genişletmek ve uzatmak amacıyla ele geçirilmiş ve yeniden yönlendirilmişlerdi. Schwitters bu tekrar kullanmayı defalarca ele almıştır, muhtemelen de en belirgin biçimde 1920’de yazdığı “*Berliner Boersen Kukkunst*” başlıklı denemesinde. Bu denemede, Berlin’deki bir finans gazetesinde Schwitters için “zamanımız hakkında en ufak bir fikri yok” diyen bir sanat eleştirmenini alaya alır. Schwitters gazeteyi, eleştirmeni ve bazı eski model kadın pantolonlarını bile sanatının soyut malzemeleri olarak kullanabileceğinde ısrar etmiştir.^{xii} Bu pratiği 1938’de yazdığı “*The Aim of my Merz Art*”da [“Benim Merz Sanatımın Amacı”] vurgulamıştır. Bu, sanatın kendi ülkesinde kararlı bir biçimde köreltildiği, en fazla da Dejenere Sanat gezici sergisiyle kırıldığı bir dönemdi. Schwitters “kişinin sadece belli materyallerden sanat yapabileceğini söyleyen bir kuralın olmadığını” belirtir. Ve “çöp kutularından toplanmış çöp, bir kompozisyon oluşturmak için oldukça iyi bir materyaldir.” Kendi sanatını hurdalar, döküntüler ve daha geleneksel olan *Still Life with Challice* [“Challice’le Natürmort”] ya da *The Pleasure Gallows* [“Zevk için Darağacı”] ya da *Revolving* [“Dönen”] gibi geri dönüştürülmüş kart postallar, arkadaşları için yapılmış ve bir yerlerden alınmış pastoral hayat manzaraları ya da öteki ıvır zıvırla kısmen bozulmuş kolaj çalışmaları olarak

görmüştür. İşlerini Merz tarzı bir biçimde kendi yaratımı olan Anna Blume ile ya da kadın hazır giyimiyle ya da tekerlekle bütünleştirilmiş tanıtıcı kartpostallarla sunmuştur.

Yine tekerleklerle döndük, bu denemenin ve asamblaj sanatının başladığı tartışmaya açık yere, çünkü ilk buluntu nesne heykeli olarak Duchamp'ın 1913 yılına ait "Bicycle Wheel"i ["Bisiklet Tekerleği"] görülür. Schwitters tekerlekleri kendi çalışmalarında tekrar tekrar kullanmıştır, çünkü tekerlekleri seviyordu. 1920' den "Picture with the Turning Wheel" ["Dönen Tekerlekli Resim"] vardır. Ve "Arbeiterbild": Bu işin *Transition* dergisindeki fotoğrafında bir tekerlek vardır, gerçi bu tekerlek daha sonra ya düşmüştür ya da başka bir yerde tekrar kullanılmıştır. Ve tabii "Anne Blume'un tekerlekleri vardır."^{xlii} Tekerlek döner. Tekerlek devreder. Tekerlek devrim edimiyle bir devrim sembolü olabilir. Ama devrimler her şeyin değişimi demektir. Bu denemenin başında bahsi geçen tekerlek –yuvarlak testere– dramatik bir şey yapmıştır. Korkunç bir şekilde bir hayat almıştır. Ama bu Walter Benjamin'in ve diğerlerinin özlemini çektiği devrim değildir, değişen her şeyin sonucu olan evrensel bir özgürlüğün habercisi olan devrim. Başarısızlıkla sonuçlanan devrimler vardır –kendi kırmızı "işçi" kelimesiyle, grevlere yaptığı göndermeyle, parçalanmış makineye benzeyen formuyla 1919'un "Arbeiterbild"ine bir biçimde yol vermiş olabilecek 1919 "Alman devrimi" gibi. Başarısız "devrim"ler, şeyleri altüst ederek, ezerek, parçalayarak, dümdüz ederek olay yerinde dönüp dururlar. Kendisine "devrim" diyebilen bu devrimler aslında sadece para ve gücün dağılımı bağlamında varolanları kurtarma biçimidir; Nazilerin yaptığı ve Schwitters ve Benjamin'in Almanya'dan sürgün edilmesine sebep olan devrim de böyle bir devrimdi. Kendisine "devrim" dediği için, devrimin aktivistlerini ve başarılarını yok etmek adına devrimin bazı tuzaklarını ödünç almak zorundaydı. Bu maksatla –korkunç bir parodi biçiminde– kendi ezeli düşmanı

olan avangardın ve politik avangardın da bazı taktiklerini ödünç aldı.^{xliii} Bu ikiye katlama korkunçtu –o gün yuvarlak testerenin yaptığı şey kadar korkunç.

Schwitters ve Benjamin modern dürtüleri kucaklamıştı ve bir şekilde kendilerini şehirde buldukları nesnelere eklemleyerek benliklerini tamamlamaya çalışmaktaydılar. Benliğin kendisi, kitlesel insanlık ve makine çağında kolajın ya da montajın alanı haline gelmiştir. Schwitters, 1925'te yazdığı Merz'in 11. Tezi olan "Theses on Typography"de ["Tipografi Üzerine Tezler"] bunu çok iyi açıklamıştı. Tez IX'da ise, bir reklamın ya da posterin nasıl hazırda olan "buluntu" mektuplardan yapılması gerektiğini söyler ve şöyle devam eder: "Kişilikten arındırılmış baskı bile bir sanatçının bireysel yazısından iyidir."^{xliiv} Ama yine de, bulunmuş, orada olan formlarla ilgilense de, hiçbir zaman tekrar etmeme ve yeni olma kararında ısrarcı olmuştur. Modern olanı ifade etmek için teknolojiyle imgelem gücü birbiri içinde erimiştir. Nasyonal Sosyalistin, kişilikten ve bireysellikten arındırılmış estetiği kucaklayarak benliğin tekrar icat edilmesine cevabı çok farklı bir kimlik silme biçimi olmuştur. Minimal rahatlığın ve lüks karşıtlığının *Bauhaus* estetiği, her an terk edilmesi, vazgeçilmesi gereken evlere dönüşmüştür. 1939'a gelindiğinde, örneğin, Walter Benjamin'in izleri oldukça silinmişti. Berlin'de tutunabileceği her şeyden feragat etmişti. Şubatta arkada kalan birkaç parça eşyayı da ucuza satmıştı: birkaç kitap, bir kilim, bir çalışma masası. Aynı zamanlarda Gestapo Benjamin'in vatandaşlıktan çıkartılma sürecini de başlatmıştır, süreç 25 Mart'ta sona ermiştir. Buna sebep muhtemelen "Letter from Paris"ın ["Paris'ten Mektup"] Kasım 1936'da *Das Wort*'ta yayınlanmasıydı. "*Verwisch die Spuren!*" "İzleri Silin!" Brecht'den alınan bu satır, Brecht'in tehlikedeki otonomi sorununu şiirsel sezişiyle detaylandırmıştır: Başka birinin onları sizler için silmesi yerine, izleri siz silin.^{xliv} Benjamin, Brecht'in 1920'lerin ortalarında yazdığı "Reader for

Those Who Live in Cities" ["Şehirlerde Yaşayanlar için Okuma Kitabı"] adlı şiirine sonbahar 1938 ile ilkbahar 1939 arasında yazdığı yorumda, Brecht'in şiirindeki şehrin yabancı bir ülkede yaşayan bir göçmen tarafından deneyimlenmiş olarak betimlendiğini belirtir. Benjamin sonuçta "İzleri Silin!" ifadesinin, Nazizm tarafından yasadışılığa itilen gizli göçmen Komünist aktivistlerin stratejilerinin kaçamak bir önerisi olduğunu iddia eder. "İzleri Silin! Yasadışı olanlar için bir kuraldır."^{xlvi} O dönem Benjamin ve diğerleri çoktan Yahudilerin, Komünistlerin ve diğer "çöp" olarak tabir edilenlerin, iktidar tarafından süpürüldüğünü, temizlendiğini anlamışlardı. Öyle ya da böyle, teşvikle ya da mecbur bırakılarak sınır dışı edilme, bazı kimliklerin kelimenin tam anlamıyla silinmesi ve kalan ötekilerin de histerik bir biçimde tekrar olumlanması haline gelmişti.

Yeniden Sürümler: Modernitenin komünal yaşam ve yaratıcılık önerisi sinik bir biçimde "Gleichschaltung," boğucu bir kitle toplumu olarak geri döner. Teknolojik özgürleşmenin modern vaatleri kamplarda teknolojik-köleleştirmeye dönmüştür. Sanat ve politika alanları olabilecek en kötü şekilde çökmüştür: Karizmatik diktatörlüğün estetikleştirilmiş politikası ve propaganda sanatının politikleştirilmiş estetiği.

Birçok işin loş, küçük odalarda üst üste sergilendiği, farklı bölümlere tıksık tıksık yerleştirildiği Dejenere Sanat sergisinde başka korkunç sürümler de ortaya çıkmıştır. Dadacıların kendi sergileme biçimlerindeki sloganlar, pankartlar ve afişler burada tehlikeli bir düzenlemeyle duvarlara sabitlenmişti. George Grosz'un "Dada'yı ciddiye alın! Buna değer!" ifadesi baştan savma bir biçimde duvara çiziktirilmişti. Küratörler, sanatçıların duygularının kendi kelimeleriyle kınanacağına o kadar ikna olmuşlardı ki, manifestolardan bazı ifadeleri tekrar üretmekle yetinmişlerdi. Gösterişçilik olarak gördükleriyle dalga geçmek için itibarsız sanat eleştirmenlerinden alıntılar yapılmıştı. Başlıklar haykırıl-

mişti: "Ne pahasına olursa olsun çılgın!," "Müze ekabirleri bile buna 'Alman insanının sanatı' dedi," "İdeal olan -ahmak ve fahişe" ya da "Hasta zihinlerin gördüğü doğa." Gayet düzgün gotik fontla Almanca Hitler'in ve Goebbels'in konuşmalarından alıntılar yapılmıştı. Sergi karman çormandı; hatta 16 Temmuz 1937'de Hitler yanındakilerle sergiyi ziyaret ettiğinde, bir fotoğrafın gösterdiği üzere, Schwitters'in *Merzbild*'i sanki oradan geçen çarpık çurpuk insanların daha dik, düzgün olduğunu vurgulamak istercesine daha da eğik bir biçimde yerleştirilmişti. Bu dejenere sanata herhangi bir sanat statüsü verilmemişti, ki bu da Dadaizmin sanat-karşıtı tavrını hatırlatabilir bize, ama burada tam bir benzerlik yoktur, sadece Dadaistlerin tutumunun boş bir tekrarı söz konusudur. Resimler tıbbi fotoğraflarla aynı yere konmuştu, heykeller ritüel fetiş objeleriyle yan yana yerleştirilmişti. "Sanat" sanat olmayanla ilişkilendirilmişti, muhtemelen ilkinin zararına olmuştu bu. İşler tematik olarak sergilenmişti: temsilin barbar yöntemleri, dini işler, politik anarşiyi ve toplumsal kritiği öğütleyen işler, ordu karşıtı sanat, fahişeleri ve ahlaksızlığı betimleyen işler, Negro ve Pasifik sanatı model olarak kullanarak her türlü ırksal bilincin izlerini yok eden dışavurumcu primitif sanat, insan figürünü deforme eden ya da aptal gösteren sanat, Yahudi çöpünü gösteren sanat, sınırsız deliliğin sanatı (soyutlama ve konstrüktivizm). Dejenere Sanat Sergisi konformizmde bir dersti. Serginin aşağılayıcı, lekeleyici, taciz eden tarzı, işlerin önünde duranların genel bir kınamaya onay verdiklerini ya da hemen kendilerinin de bir problemin parçası olduklarını anlamalarını varsayıyordu.

Dadaist Willi Baumeister ve Hannah Höch, işlerinin son kez sergilenmesi için neyin sesli bir biçimde beyan edildiğini görmek adına birkaç kere gidip sergiyi ziyaret etmişlerdi. Ama Schwitters o dönem Almanya'dan kendi sürgün varoluşuna çıkmıştı. Benjamin de o sırada Avrupa'da geçişler yapmaktaydı, çok az bir

parayla kalabileceği bir yer aramaktaydı. 1938’de Benjamin de Brecht’in yanına Kuzey’e gitti, kendi Paris mağarasından bir çıkıştı bu. Paris Nazilerin eline geçene, Güney’e savrulmaktan başka çare kalmayana kadar Brecht’te kaldı. Polis gözetimi –ve daha da kötüsü– 1940’da olmuştur. Schwitters İngiltere’ye zamanında varmıştır ve burada her zaman yapmış olduğu gibi ölüm ve ütopyayla ilgili masallar yazmaya devam etmiştir, ki bu yazma, düşüncede ve hayal gücünde devrim yapma yollarıdır, sürgünün doğum sancılarıdır. 1940’ta Walter Benjamin, Brecht’in dediği üzere, işgal altındaki Fransa’yla Franko yönetimindeki İspanya arasında “aşılamaz bir sınırla karşı karşıya getirilmiştir.”^{xlvii} Bu sınırı, aşabileceği tek yolla aşmıştır, intiharla. Schwitters yaşamının sonunda Eylül 1946’da yazdığı “Der schnelle Graben” (“Çabuk Mezar”) hikâyesiyle daha umutlu bir işaret verir. Bu hikâye, kendi şehri Hanover’deki Leine’yle Ihme nehirlerini birleştiren taşkın bir şelaleden almıştır ismini. Bir süredir gözlerden uzak olduğu bu şehirde suyun akış yönünün değiştiğini hayal eder, bu “son savaştan sonra her şeyin farklı olabileceğine dair bir işarettir.”^{xlviii} Şelalenin öngörülemeyen ama mutlu yan etkisi, kötü şöhretli bu intihar noktasına gidip kendilerini ölümlerine atan insanları sudan gerisin geri dışarı atmasıdır. Bu kişiler hayata geri dönerler, tekrar yaşamaktan mutlu olarak: Wiedergeburt –tekrar-doğum, başka bir şans. Suyu atlama ve sudan atılma döngüsellliği çok fazla karmaşaya sebep olur ve nehir kuruyana kadar bu döngüsellik devam eder. Şelalenin akış yönünün geriye çevrilmesi “teknolojinin zaferidir” der Schwitters. Dahası, “inti-harın intiharıdır.”^{xlix} Zaman tersine çevrilmiştir, teknoloji ölüme karşı özgürlük için ele geçirilmiştir. Tekerlek öteki yöne dönmektedir. Başka bir devrim, başka bir Merzbau hâlâ mümkündür.

Bu yazı bu iki yaratıcı yaşamı birbirine geçirmeyi, bu iki kişinin ortak deneyimlerini vermeyi amaçlamıştır; aynı zaman ve ayrı

mekânlarda, yaşam ve sanat aracılığıyla uçmaya ya da başkaldırmaya ya da sadece devir yapmaya çalışan melek makineler, devrimcilerin deneyimleri. Schwitters ve Benjamin başa dönmek ve böylece de geleceğe atlamak için modern çağın sunduğu olasılıkları kucaklamışlardır: Tarihin başına, eskinin parçalanmışlıkları üzerine kurulan yeni bir başlangıca dönmek. Onlar çöpleri bir araya getirmişlerdir. Bazı parçalar, harap olmuş parçalar –tekerlekler, bavullar, melekler– bu denemede yırtılıp kesilmiştir. Bunları, devrimin sembollerini, keşif ve aşkınlığı, temsil ettikleri kırılmışlığa, sürgün ve ölümlülüğe karşı bir bütün oluşturacak şekilde tekrar bir araya getirme girişiminde bulunulmuştur bu denemede. Bunlar, bir özgürlük estetiğinin unsurları olarak rollerini oynamışlardır. Tarihin başarısızlıkları da onları geçmişin molozlarına, döküntülerine mahkum eder, ki onlar hâlâ gelecek olan geleceğin bloklarını inşa etmeye devam ederler.

Notlar:

- ⁱ Kurt Schwitters, *Die literarischen Werke: Prosa 1931-1948* (Cologne: Dumont, 1998), 260-265.
- ⁱⁱ Narvik valisi Theodor Broch, Narvik'teki savaşlar üzerine 16 Aralık 1940'ta *Life* dergisinde yayımlanan bir yazı yazmıştır.
- ⁱⁱⁱ Broch'un *Life* dergisinde yazdığı yazıda en azından olayların bazı kısımlarının doğruluğu teyit edilmiştir. Broch şöyle yazar: "Narvik'in dışında bulunan küçük bir köy evinden gizli radyo mesajları gönderen Koehl'nin adlı balıkçı bir casus. Koehl'nin Norveçli kızı da yakalamak üzere olduğumuzu öğrendiğinde, başını kereste fabrikasında bulunan döner testerenin altına koyarak intihar etmiştir."
- ^{iv} Katalog tekrar basılmıştır: Stephanie Barron, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* ["Dejenere Sanat: Nazi Almanyasında Avantgard'ın Kaderi"] Los Angeles County Museum of Art and Abrams, Los Angeles/New York, 1991.
- ^v Bknz. Barron, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Los Angeles/New York: Los Angeles County Museum of Art and Abrams, 1991), 380.
- ^{vi} Dorothea Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters* ["Kurt Schwitters'in Kolajları"] (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 86.
- ^{vii} Schwitters'in açıklaması *Merz*'in bir sayısındaki otobiyografik yazıda yer alır. Bknz. Kurt Schwitters, *Merz*, no. 20 (1927), 99-100. Bknz. Kurt Schwitters, *Die literarischen Werke: Manifeste und kritische Prosa* (Cologne: Dumont, 1998), 252.
- ^{viii} A.g.e., 387.
- ^{ix} Kurt Schwitters, *Die literarischen Werke: Prosa 1931-1948* (Cologne: Dumont, 1998), 266-8.
- ^{*} Klee ve melek/uçak konusunda bknz. O.K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1911-1920* ["Paul Klee'nin Kariyerini Yapması, 1911-1920"], The University of Chicago Press, Chicago, 1984, özellikle, s. 100-5; 143-6; 237-42.
- ^{xi} Walter Benjamin, *Tarih Kavramı Üzerine*, Pasajlar, Çeviren. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı: Nisan 1995, S. 37.

- xii Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 335.
- xiii Bknz. Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* ["Berlin Kabaresi"] (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 145.
- xiv Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 359.
- xv Bu betimlemelere uyan fotoğraflar, Bernd Witte'nin Benjamin biyografisinde (Reinbek/Hamburg: RoRoRo, 1990), *Marbacher Magazin*'de (no.55, Walter Benjamin (1990) ve Werner Fuld'un *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen* (Reinbek/Hamburg: RoRoRo, 1990) kitabında görülebilir. Benjamin'in çocukluk fotoğraflarından aynı zamanda Berliner Kindheit um Neunzehnhundert'deki otobiyografik parçalarda bahsedilir.
- xvi Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, Çeviren: Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı: Ocak 2004
- xvii Walter Benjamin, "Little History of Photography," *Walter Benjamin. Selected Writings, Volume 2, 1927-1934*, ["Fotoğrafın Kısa Tarihi," *Walter Benjamin, Seçilmiş Yazılar*, Cilt 2, 1927-1934"] düzenleyen Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 515. Ayrıca bknz. *Walter Benjamin, Seçilmiş Yazılar: 1931-34*, 800.
- xviii Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 360
- xix Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yaptı*, Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2. baskı: Nisan 1995, S. 45-76.
- xx Benjamin, *Work of Art*, 35.
- xxi Örneğin bknz. Scheerbart ve Taut'un *Glass Architecture and Alpine Architecture* ["Cam Mimari ve Alp Dağları Mimarisi"]. İngilizce'de tek bir kitap olarak yayınlanmıştır. (Der. Dennis Sharp (New York / Washington: Praeger Publishers, 1972). Ayrıca bknz. "Glas Bau," *Die Bauzeitung*, 1926, Walter Gropius'un, *Ausgewählte Schriften*, cilt 3, der. H. Probst ve C. Schädlich kitabında tekrar yayımlanmıştır (Berlin: Ernst & Sohn, 1988), 103-6. Burada Gropius şiirsel ütopya olan cam mimarinin sınırlanmamış gerçeklik olduğunu gözlemler (1926).
- xxii Bruno Taut, "Eine Notwendigkeit," *Der Sturm* 4, no. 196-7 (Şubat 1914): 174-5.
- xxiii Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 134.
- xxiv Benjamin, *Work of Art*, 40.

xxv Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 79. Eleştiri yazısı Christoph Spengemann'a aittir, "Merz—die offizielle Kunst," *Der Zweemann*, no. 8, 9,10 (Haziran-Ağustos 1920): 41.

xxvi Walter Benjamin, "Response to Oscar A. H. Schmitz," ["Oscar A. H. Schmitz'e Cevap"] Benjamin, *Selected Writings* ["Benjamin, Seçilmiş Yazılar"], 1931-34, 17.

xxvii Schwitters, *Manifeste und kritische Prosa*, 372.

xxviii Benjamin, *Selected Writings* ["Seçilmiş Yazılar"], 1931- 1934, 470.

xxix Walter Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*, Son Bakışta Aşk, Çev.: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 4. Baskı: Eylül 2006 S. 78 [Çeviri küçük oranlarda gözden geçirilmiştir. Yay. haz. notu]

xxx Ayrıca Benjamin'in en "sevdiği konu" olan mesken hakkında Brecht'le yaptığı tartışmalar için bkz. Benjamin, *Selected Writings* 1931-1934, 479-80.

xxxi Kurt Schwitters. "Nationalitätsgefühl," *Das Literarische Werk*, cilt 5, der. Friedhelm Lach (Cologne: DuMont Buchverlag, 1981), 196–198. İlk olarak *Der Sturm*'da yayınlanmıştır. (XV, Monatsbericht (Ağustos 1924).

xxxii Schwitters, "[Sie sandten mir eine Aufforderung]," *Das Literarische Werk*, cilt 5, 384.

xxxiii Schwitters, "Nationalitätsgefühl," 198.

xxxiv Theodor Adorno tarafından alıntı yapılmıştır: *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940* ["Walter Benjamin'in Mektupları"], der. Gershom Scholem ve T. W. Adorno (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 583.

xxxv Kurt Schwitters, "Bogen 1 für mein neues Atelier," *Das Literarische Werk*, cilt 5, 365.

xxxvi Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, IV: 1938-1940, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000), 334.

xxxvii Benjamin, *Correspondence of Walter Benjamin*, p. 450

xxxviii Bknz. Walter Benjamin, *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs* ["Walter Benjamin'in Arşivi: İmgeler, Metinler, İşaretler"], der. Ursula Marx, Gudrun Schwartz, Michael Schwartz, ve Erdmut Wizisla, çev. Esther Leslie (London: Verso, 2007).

xxxix Walter Benjamin, *Benzin İstasyonu*, Tek Yön, Çeviren. Tevfik Turan, Yapı Kredi Yayınları, 6. baskı: Şubat 2013, S. 11. (Anlamı ve bağlamı daha sağlıklı iletebilir düşüncesiyle köşeli parantez içleriyle alıntı geniş tutulmuştur. Yay. haz. notu)

xl Walter Benjamin, *Briefe 2* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978), 685.

xli Schwitters, *Das Literarische Werk*, cilt 5, 51.

lii Kurt Schwitters, *Das Literarische Werk*, cilt 1, Friedhelm Lach (der.), (Cologne: DuMont Buchverlag, 1981), 150.

liii John Heartfield işçi sınıfına ilgi gösteren Nasyonel Sostalistlerin iki yüzölölüğünü "Mimicry" ["Taklit"] fotomontajında küçük bir imgeyle sunar: Nazi *May Day*'ine (1 Mayıs) bir cevaptır ve şu sözleri içerir: "Nasyonel Sosyalist fikirlerin işçi sınıfına iletilme girişimleri başarısızlığa uğrayınca, Goebbels son bir fikirle geldi: "Führer'i gelecekte, işçilere hitap ederken bir Karl Marx sakalı takması konusunda ikna etti."

liiv Schwitters, *Das Literarische Werk*, vol. 1, 192.

lv Brecht'in şiiri Frank Jellinek tarafından çevrilmiş ve "Cover Your Tracks" ["İzlerini Kapla"] olarak yayınlanmıştır. *Bertolt Brecht; Poems 1913-1956* ["Bertolt Brecht; Şiirler 1913-1956"], der. John Willett and Ralph Manheim (London: Methuen, 1979), 131.

lvi Walter Benjamin, *Selected Writings* ["Seçilmiş Yazılar"], Cilt 4: 1938-1940 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 233.

lvii *Bertolt Brecht: Poems 1913-1956*, 363.

lviii Kurt Schwitters, *Die literarischen Werke: Prosa 1931-1948* (Cologne: Dumont, 1998), 271.

lix Christoph Spengemann'a yazdığı mektup tekrar yayımlanmıştır: Kurt Schwitters, *Die literarischen Werke: Prosa 1931-1948*, 330.



Esther Leslie,
Tekerlekler, Bavullar, Melekler:
Kurt Schwitters ve Walter Benjamin

toplam 333 adet basılmış,
tamamı numaralandırılmış,
ilk 13 tanesi satış dışı tutulmuştur.

NO(D)

-- - 3 15

susan howe
batı sınırları
çeviren: efe murad

elfriede jelinek
o olmayan olarak o (Rober Walser ile, 'e doğru)
çeviren: gül gürtunca

lyn hejinian
gesualdo
çeviren: efe murad

anne carson
sesin cinsiyeti
çeviren: zeynep talay

jennifer martenson
xq 28 ¹
çeviren: anita sezgener

anita sezgener
normalia

uygar asan
şimdi(de)(n)

martin heidegger
düşünme deneyiminden
çeviren: mustafa tüzel

