DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

sanathayat 42

NUR ALTINYILDIZ ARTUN
ALİ ARTUN

dAda kılavuz

1913-1923
MÜNİH, ZÜRİH, BERLİN, PARİS

dAda kılavuz
1913-1923
MÜNİH, ZÜRİH, BERLİN, PARİS

NUR ALTINYILDIZ ARTUN
ALİ ARTUN

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

NUR ALTINYILDIZ ARTUN - ALİ ARTUN

Dada Kılavuz

NUR ALTINYILDIZ ARTUN Bahçeşehir ve Kadir Has üniversitelerinde öğretim üyesi; *e-skop* internet dergisinin editörü. Mimarlık ve restorasyon eğitiminin ardından, İstanbul'un koruma tarihi konusundaki doktorasını İTÜ'de tamamladı. Mimarlık mirasının anlamlandırılması; kent ve iktidar ilişkileri; mekân ve toplumsal bellek konuları üzerinde çalışıyor. *Mimarlık*, *International Journal of Art & Design Education*, *Muqarnas*'ta makaleleri yayımlandı. *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* başlıklı kitabın eş editörlüğünü, *Sürrealizm/Mimarlık: Mekân Sanatı* kitabının editörlüğünü yaptı.

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu tarihten başlayarak galerinin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar*, *Arslan-Defterler* ve *Tiraje-Zamanların Haftzası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Marmara ve Yıldız üniversiteleri güzel sanatlar fakülteleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanat tarihi dersleri verdi. 2000 yılından bu yana, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor. Ayrıca, kurucusu olduğu *e-skop* internet dergisinin editörlüğünü sürdürüyor. Son yayımlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (2011), *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (2015); *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?* (2017).

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

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Hayat, simültane bir gürültüler, renkler ve tinsel ritimler karmaşasıymış gibi görünüyor. Dada bunu olduğu gibi, pervasız tavrının sansasyonel çığlıklarıyla ve ateşiyle, **sanat**ına taşıyor.
Richard HUELSENBECK

Dada **sanat**ında istisnasız her zaman gerçek **hayat** belirir.
DAIMONIDES

Dada **sanat** tutkunlarını renklerini belli etmeye zorladı; öfkeli haykırışlar ve alaycı kahkahalarla **hayat**a geçirilen Dada, sınıflar arasında bir yerlerde havada asılı duran ve kolektif **hayat**a dair sorumluluk üstlenmeyen, dar görüşlü, kibirli ve değeri abartılmış bir ortamdan kaçış demekti.
George GROSZ ve Wieland HERZFELDE

Sanatın kehanetine inanıldığı bir zamanda, zihnin dolambaçlı yollarına sapmadan, **sanat**ın içinde **hayat**ın yakalanabileceğine inanıyorduk.
Emmy HENNINGS

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

NUR ALTINYILDIZ ARTUN - ALİ ARTUN

Dada Kılavuz

1913-1923
MÜNİH, ZÜRİH, BERLİN, PARİS

ÇEVİRENLER
Nur Altınyıldız Artun - Ali Artun - Işık Ergüden
Elçin Gen - Can Gündüz - Ufuk Kılıç - Kemal Lichternest
Kaya Özsezgin - Mustafa Tüzel

iletişim

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

İletişim Yayınları 2589 • sanat**hayat** dizisi 42
ISBN-13: 978-975-05-2352-6
© 2018 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2018, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46
CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 11935
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

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

İÇİNDEKİLER

ALİ ARTUN
SUNUŞ / **Dada'nın Hakikati** 19

- **Dada Felsefesi, Romantizm ve Nietzsche** 22
- **Dada'nın Siyaseti ve Alman Devrimi** 25
- **Sanat Eylemi** 27
- **'Düzene Dönüş' ve Makine Estetiği** 29
- **Dada Tarihleri: Sapmalar** 32
- **Tristan Tzara Meselesi** 33
- ***Dada Kılavuz*** 36

Münih/Berlin/Zürih

Kabare Voltaire 43

- **Dada'nın Uyanışı ve Münih** 43
- **Hugo Ball, Emmy Hennings ve Kabare Voltaire** 48
- **Kabare Voltaire Ekibi** 51
- **Açılış Gösterisi** 52
- **Kabare Voltaire Suareleri** 54
- **Sözcüksüz Şiirler** 56

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü, 1927
HUGO BALL 59
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Zürih Kroniği, 1920
TRISTAN TZARA 66

Dadaland, 1948
HANS ARP 66

Bir Dada Davulcusunun Anıları, 1951
RICHARD HUELSENBECK 67

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi, 1920
RICHARD HUELSENBECK 68

***Cabaret Voltaire* – Antoloji** 75

- **İçindekiler** 76
- **'Dada' Adı** 78

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü, 1927
HUGO BALL 79

Zürih Kroniği, 1920
TRISTAN TZARA 80

Dada Suareleri 83

- **Kabare Voltaire Kapanıyor** 84
- **Öteki Suareler** 84

Morfin, 1916
EMMY HENNINGS 86

Zürih Kroniği, 1920
TRISTAN TZARA 86

Bay Antipirin'in Manifestosu, 14 Temmuz 1916
TRISTAN TZARA 87

Dada'nın Parlak Yıldızı Emmy Hennings 91

- **Emmy Hennings: Şair ve Şarkıcı** 92
- **Kabare Voltaire'in Yıldızı** 96
- **Tiyatro** 99
- **Kuklalar** 99
- **Bir Roman: *Kodes*** 100

Kabareden Sonra, 1913
EMMY HENNINGS 101

Dansçı, ?
EMMY HENNINGS 102

Kodes, 1914?
EMMY HENNINGS 102

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Hugo Ball: Dada'nın Açılış Manifestosu 105

Açılış Manifestosu, 14 Temmuz 1916
HUGO BALL 107

Hugo Ball'ın Günlüğü: *Zamanın Dışına Kaçış* 111

- **Ball'dan Sonra Dada** 112
- **Günlük** 112

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü, 1927
HUGO BALL 114

Dada ve Ütopya 129

- **Hugo Ball, Ernst Bloch ve Walter Benjamin Buluşması** 130
- **Ball'ın Anarşizminin Kökenleri** 131
- **Bloch'un Ütopyası** 133
- **Zamanın Dışına Kaçış** 134

Koleksiyon Dada 137

- **İlk Kitap: *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası*** 138
- **Sonraki Kitaplar: *Fantastik Dualar; Schalaben, Schalomai, Schalamezomai...*** 139

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü; 1927
HUGO BALL 141

Dada Bir Fars Değildi, 1949
HANS ARP 142

Bir Dada Davulcusunun Anıları, 1951
RICHARD HUELSENBECK 142

Fantastik Dualar, 1916
RICHARD HUELSENBECK 143

Galeri Dada 147

- **Açılış** 147
- **Sergi Programları** 149
- **Uzlaşmazlıklar ve Kapanış** 150

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü, 1927
HUGO BALL 151

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi, 1920
RICHARD HUELSENBECK 159

Sophie Taeuber ile Hans Arp'ın Soyutlamaları 165

- **Kolaj** 167

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

- **Nakış** ... 169
- **Dans** ... 170
- **Kuklalar** ... 173

Jean [Hans] Arp, 1944
RICHARD HUELSENBECK ... 175

Hugo Ball, Vasili Kandinski ve 'Sanatçı Tiyatrosu' ... 179

- **Kandinski'nin Etkileri** ... 180
- **Ortak Tiyatro Projesi** ... 181

Kandinski, 7 Nisan 1917
HUGO BALL ... 183

***Dada* Dergisi** ... 195

- **İlk İki Sayı ve 'Yeni Sanat'** ... 197
- **Üçüncü Sayı ve Tzara'nın Dada'yı Yayma Stratejisi** ... 198
- **Picabia ve Serner'in Katkıları** ... 201
- ***Dada* Dergisi Paris'te** ... 203

Zürih Kroniği, 1920
TRISTAN TZARA ... 206

Dada'ya Karşı, Dadasız, Dada İçin, Mayıs 1919
HANS RICHTER ... 208

Yamyam Manifestosu, Mart 1920
FRANCIS PICABIA ... 211

Tristan Tzara'nın Dada Manifestoları ... 215

- **'Dada Hareketi'** ... 216
- **Manifestonun Teatralleşmesi** ... 217

Dada Manifestosu, 23 Temmuz 1918
TRISTAN TZARA ... 219

Dada Üzerine, 1919
R. L. [RAYMONDE LINOSSIER] ... 231

Picabia-Tzara İttifakı ve Dada'da Kırılma ... 233

- **Makine Desenleri, 'Nesne-Portreleri' ve 291** ... 233
- ***391* Dergisi** ... 237
- **Picabia'nın Nihilizmi** ... 238

Dada Manifestosu, Mart 1920
FRANCIS PICABIA ... 240

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Zürih'te Son Dergi: *Der Zeltweg* 243

Düşünceler, Kasım 1919
OTTO FLAKE 245

Çılgınlık Dünyası, Kasım 1919
KURT SCHWITTERS 248

Zürih'te Son Suare 249

- **Walter Serner'in Kışkırtmaları** 250
- **Dada Dünya'ya Yayılıyor** 252

Zürih Kroniği, 1920
TRISTAN TZARA 253

Son Çözülme – Manifesto, 1919
WALTER SERNER 255

Devrimci Sanatçılar Birliği 259

- **Yeni Hayat ve Yaratıcı Dada** 261
- **Hans Richter, Devrimci Dadacılar ve Münih Devrimi** 264
- **Dada'nın Tarihleştirilmesi** 269

Radyo Yayını: Ölü Burjuva ile Yeni Hayat Havarisinin Diyaloğu, 1918
MARCEL JANCO 272

Bir Sanatçılar Manifestosu / Radikal Sanatçılar Manifestosu, 1919
ARP, EGGELING, JANCO, RICHTER, GIACOMETTI, BAUMANN,
HENNING, HELBIG ve MORACH 274

Berlin

Berlin Dada ve Alman Devrimi 281

- **Berlin'deki Devrimci Hareketler** 282
- **Berlin Dada: Sanat ve Siyaset** 285
- **'Aksiyon'** 287
- **Kulüp Dada** 288
- **İlk Berlin Manifestoları ve Suareler** 290

Dadaist Manifesto, 1918
RICHARD HUELSENBECK 292

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi, 1920
RICHARD HUELSENBECK 295

Berlin'deki Dada Dergileri 301

- ***Neue Jugend*** 301

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

- *Die freie Strasse* 304
- *Jedermann sein eigner Fussball* ve *Die Pleite* 305
- *Der blutige Ernst* ve Diğerleri 308

Der Dada: Dada Kültür Yoksunlarına Karşı 311

- Reklam Parodileri ve Uydurma Vaatler 311
- *'Philister'* Kavramı 314
- Huelsenbeck-Tzara Husumeti 315

Kültür Yoksunu Almanlar Rahatsız, Aralık 1919
RAOUL HAUSMANN 316

Dada'nın Sokak Eylemleri 321

- Dada'nın Berlin Manifestoları 322
- Dadacı Eylemler 324

Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor? 1919
RAOUL HAUSMANN ve RICHARD HUELSENBECK 332

Dada ve Fotomontaj 337

- Fotomontajın İcadı ve Dönüşümü 341
- Raoul Hausmann 342
- Hannah Höch 343
- John Heartfield 346

Resmin Sentetik Sineması, 1918
RAOUL HAUSMANN 349

Bir Dada Kadını: Hannah Höch 353

- Fotomontajın Cazibesi 355
- Dada Mutfak Bıçağı 357

Ressam, yaklaşık 1920
HANNAH HÖCH 361

Kolaj Üzerine, 1971
HANNAH HÖCH 364

Dada'nın Makine-İnsanları 367

- Makine ve İnsan 368
- Melez Portreler 370

George Grosz 371

Raoul Hausmann 373

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Hannah Höch 377

Yeni Resimlerim, 1921
GEORGE GROSZ 379

Sanat Madrabazı 383

- **Otto Dix'in Protestosu** 384
- **Sanat Eserinin Değeri** 385

Sanat Madrabazı, 1920
JOHN HEARTFIELD ve GEORGE GROSZ 386

Küresel Dada: *Dadaco*, *Dadaglobe* ve *Dada Almanağı* 391

- **Fiyaskoyla Biten Bir Yayın Macerası** 392
- **Sanat Eseri ve Röprodüksiyon** 395

Dada Sanatı, 1918?
ALEXANDER PARTENS [HANS ARP, TRISTAN TZARA, WALTER SERNER ya da DADAİST DİLİ İSTİSMAR ŞİRKETİ] 398

Dada Almanağı - Sunuş, 1920
RICHARD HUELSENBECK 402

Dada Enternasyonalizmi 407

- **Dada Dili** 408
- **Evsizlik, Aidiyetsizlik, Göçebelik** 409
- **Milliyetçiliğe Karşı Enternasyonalizm** 410
- **Hitler Nasyonalizmine Karşı Dada** 412

Sanatta Nesnelliğe Dönüş, 1920
RAOUL HAUSMANN 414

Birinci Enternasyonal Dada Fuarı 419

- **Dada Hareketi ve Sanat Ticareti** 420
- **Sergi Kaosu** 423
- **Dada Bilançosu** 427

Sunuş, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı, 1920
WIELAND HERZFELDE 429

Kolektif Dada Sanatı 433

Somut Sanat, 1944
HANS ARP 440

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

Sanat Eleştirmeni 443

Dada Sergisi Üzerine Bir Sanat Eleştirmeninin Ne Söyleyeceği Konusunda Dadazofun Düşüncesi, 1920
RAOUL HAUSMANN 445

Dada ve Ekspresyonizm 449

- **Savaş Öncesinde Ekspresyonizm** 450
- **Devrim ve Ekspresyonizm** 453

Ekspresyonizm Ne İstemişti? 1918
RICHARD HUELSENBECK 457

Köln

Dada Köln'de 463

- **Ernst, Baargeld ve *Bulletin D*** 464
- ***Die Schammade*** 467

Worringer, Profetor DaDaistikus, 1920
MAX ERNST 468

Sanatın *Aura*sına Karşı: Dada Erken İlkbahar Sergisi 471

- **Her Ziyaretçi Bir Dadacı** 471
- **Sergi Rezaleti** 472

En Son Moda, Dada Erken İlkbahar Sergisi'nin Eleştirisi, 1920
ANONİM 475

Max Ernst, Dada ve Sürrealizm 479

- **Kolaj** 481
- **Dada Ruhu** 482
- **Köln-Paris Bağlantısı** 485

Esinden Düzene, 1932
MAX ERNST 489

W 5 Manifestosu 493

W 5 (*Weststupidien*) Manifestosu, 1920
MAX ERNST ve JOHANNES T. BAARGELD 497

Hannover/Düsseldorf/Weimar

Kurt Schwitters: Merz Dada 501

- **Merz** 502
- **Fragman Estetiği** 504

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

Merz, 1920
KURT SCHWITTERS **505**

Dada - Merz Şiiri **515**

- **Sanat ve Bayağılık** **516**
- **Anna Blume** **516**
- ***Ursonate*** **517**

Anna Çiçek'e, 1919
KURT SCHWITTERS **519**

Arzu, 1922
KURT SCHWITTERS **521**

Merz Mimarlığı: Erotik Katedral **523**

- ***Merzbau*: Erotik Istırap Katedrali** **523**
- **Erotik Katedral'in Gizemi** **527**
- **Merz Mimarlığının Alegorileri** **528**
- **Mistisizm, Erotizm** **529**

Ben ve Hedeflerim, 1931
KURT SCHWITTERS **532**

Schwitters Sütunu [*Merzbau*], 1964
HANS RICHTER **543**

Dada – Merz Çatışması **547**

- **Dada'nın Schwitters'e İtirazı** **548**
- **Özerklik ve Sanatın Devrimi** **549**

***Proletkunst* [Proleter Sanat] Manifestosu, 1923**
THEO VAN DOESBURG, KURT SCHWITTERS, HANS ARP ve DİĞERLERİ **550**

Schwitters Üzerine, 1969
RICHARD HUELSENBECK **553**

***Merz* Dergisi: Dada, De Stijl, Konstrüktivizm İttifakı** **557**

- **Merz-Dada-De Stijl** **558**
- **Merz-Dada-Süprematizm/Konstrüktivizm** **561**
- ***Merz* Dergisi** **565**
- **Dada'dan Bauhaus'a** **567**

Dadacılık, 1923
THEO VAN DOESBURG **570**

Hollanda'da Dadacılık, 1923
KURT SCHWITTERS **571**

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Elementarist Bir Sanata Çağrı, 1921
THEO VAN DOESBURG, LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, HANS ARP, RAOUL HAUSMANN ve İVAN PUNI 580

***Mécano* Dergisi: Dada-Konstrüktivizm Karşıtlığı ve Birliği** 583

- **Theo van Doesburg'un Çifte Kimliği** 584
- **Weimar Safhası ve Bauhaus Macerası** 585
- **Bir Dada Dergisi: *Mécano*** 586

Dadacılığın Nitelikleri, 1923
I. K. BONSET [THEO VAN DOESBURG] 589

Konstrüktif Şiire Doğru, 1923
I. K. BONSET [THEO VAN DOESBURG] 590

***G* Dergisi: Dada, Konstrüktivizm ve Tasarımın Yükselişi** 595

- **Richter, Dada, Konstrüktivizm** 596
- **Elementer Tasarım** 598

G, 1924
HANS RICHTER 599

Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi 603

- **Avangard Sanatçılar Almanya'da** 603
- **Konstrüktivist Enternasyonal** 605

Birinci Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi Konstrüktivistler Enternasyonal Fraksiyonu Deklarasyonu, 1922
THEO VAN DOESBURG, EL LISSITZKI ve HANS RICHTER 606

Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi 609

- **Dada Mikrobunu Weimar'a Bulaştırmak** 609
- **Dada Mikrobu Dada'yı Öldürüyor** 612

ChRoNIEk - MECANo, 1922
ANONİM 612

Paris

Dada: Zürih-Paris Hattı 617

- **Tzara-Breton Yakınlaşması** 618
- ***Littérature* Dergisi** 619
- **Dada ve *Littérature*** 621

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

• **Tzara Paris Sahnesinde** 622

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi, 1920
RICHARD HUELSENBECK 623

Dadaizm Anıları, Temmuz 1922
TRISTAN TZARA 625

Dada'yı 'Fransızlaştırmak' 629

• **Fransız Edebi Geleneği ve Dada** 630

• **Dada'nın Markalaşması** 631

Dadaland, 1920
GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES 632

Paris Dada'nın Atası: Alfred Jarry 635

• **Alfred Jarry'nin Külliyatı** 635

Dergiler 635

Romanlar 638

Tiyatro 639

Dostlar, Sefalet, Apsent ve Ölüm 641

• ***Kral Übü*** 645

Kral Übü (*Ubu Roi*) 646

Boynuzlu Übü (*Ubu Cocu*) 647

Zincire Vurulmuş Übü (*Ubu Enchaîné*) 647

Kral Übü - Kabare Voltaire 649

• **Patafiziğin Esasları** 652

Patafizik Evren 656

Fenomenolojinin Habercisi 658

Patafizik-Dada 659

• **Süpererkek ve Makine-İnsan** 660

Makine İnsandan Makine Sanata 661

Bisikletin Patafiziği 663

Zaman Makinesi 664

Patafizik-Tanım
Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri, 1911
ALFRED JARRY 665

Tanrı'nın Yüzeyine Dair
Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri, 1911
ALFRED JARRY 667

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

Zaman Yolculuğu Makinesinin Pratik Olarak Yapımı İçin Açıklama ve Yorumlar, 1911
ALFRED JARRY ... 669

İntihar Sanatı ve Dada ... 673

- **İntihar Sanatçıları** ... 673

Arthur Cravan ... 674

Jacques Rigaut ... 675

Julien Torma ... 675

Jacques Vaché ... 677

- **İntihar Sanatı** ... 678

Edebiyatta ve Felsefede İntiharın Uyanması ... 678

Marquis de Sade ve Şiddet ... 681

Romantik İntihar ... 682

Var Olmanın Saçmalığı, Ölüm, Sanat ... 684

Foucault ... 687

Savaş Mektupları, 1917
JACQUES VACHÉ ... 689

Öforizmalar, 1926
JULIEN TORMA ... 690

Dada'nın Paris Gösterileri ... 695

- **Yedi Manifesto Gösterisi** ... 695
- **Kışkırtma Sanatı** ... 698

Halk'a, Şubat 1920
GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES ... 702

Dada Hareketi Manifestosu, Şubat 1920
ANONİM ... 703

Dada Coğrafyası, Şubat 1920
ANDRÉ BRETON ... 703

Dada Gelişmesi, Şubat 1920
PAUL ÉLUARD ... 704

Dada Daktilosu, Şubat 1920
PHILIP SOUPAULT ... 705

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı, Mayıs 1921
ANDRÉ BRETON ... 706

Dadaizm Anıları, Temmuz 1922
TRİSTAN TZARA ... 708

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

Dada Festivali 713

- **Şiddet, Eğlence, Usanç** 714
- **Dada'nın Sayılı Günleri** 716

Dadaizm Anıları, Temmuz 1922
TRISTAN TZARA 718

Enginarlar, Mart 1920
GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES 719

Dadacılar Arasında Çatışma 723

- **Uyuşmazlıklar** 724
- **Tzara'nın Seyahatleri ve İstanbul Ziyareti** 726
- **Picabia'nın Dada Muhalefeti** 727
- **Dada Dağılma Yolunda** 728

Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor, 11 Mayıs 1921
FRANCIS PICABIA 732

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı, Mayıs 1921
ANDRÉ BRETON 734

Dada Hakkında Konuşma, 1922
TRISTAN TZARA 736

'Azametli Dada Sezonu' 743

- **İlk ve Son Dada Gezisi** 744
- **Duvar Gazetesi** 748

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı, Mayıs 1921
ANDRÉ BRETON 749

Bir Dada Davası 753

- **Maurice Barrès** 753
- **Duruşma** 754
- **Dada Yargılarken Yargılanıyor** 757

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı, Mayıs 1921
ANDRÉ BRETON 759

Resimde Dada Ruhu, 1932-1934
GEORGES HUGNET 761

Dada – Fütürizm Kapışması 763

- **Dada ve Fütürizm** 763

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

• **Dadacılar Fütüristlere Karşı** **764**

Dada Her Şeyi Altüst Eder, 12 Ocak 1921
TRISTAN TZARA ve DİĞERLERİ **767**

Dada Salonu ve Dada'nın Sonu **771**

• **Dada Salonu – Enternasyonal Sergi** **771**

• **Dada'nın İflası** **774**

Büfe, Mayıs 1921
GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES **777**

Dada Macerası, 1923
GEORGE HUGNET **779**

***L'Esprit Moderne* ve Paris Kongresi** **781**

• ***L'esprit moderne / L'esprit nouveau*** **782**

• **Paris Kongresi** **784**

Dada Nedir! Mart 1920
PAUL DERMÉE **787**

Dada'nın Ardından, Mart 1922
ANDRÉ BRETON **788**

Her Şeyi Yüzüstü Bırakın, Nisan 1922
ANDRÉ BRETON **791**

'New York Dada' Meselesi **795**

• **Duchamp'ın İtirazı** **796**

• **Münih-Zürih-Berlin Damarı** **798**

• **Zürih-Paris-New York Damarı** **799**

• **New York Dada** **801**

İcazet Mektubu, Nisan 1921
TRISTAN TZARA **806**

Dada – Sürrealizm **811**

• **Sürrealizmin Şafağı** **813**

• **Dada'ya Kumpas** **816**

Medyumlar İçeri, Kasım 1922
ANDRÉ BRETON **816**

Kaynaklar **819**

Dizin **841**

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

SUNUŞ

Dada'nın Hakikati

ALİ ARTUN

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

20. yüzyıl başında sanat artık doğadan, nesneden ve onların temsil ettiği gerçeklikten özgürleşmişti. Cézanne doğayı geometrik formlara dönüştürmüş; kübizm zamanı ve mekânı göreceleştirerek görünüşü parçalamış; Mallarmé ve sembolizm, sözcükleri, işaretleri anlamlarından sökerek strüktüralizmin yolunu açmıştı. Maleviç ve süprematizm, formun sıfır noktasını keşfederek, soyutu 'kozmik' bir ütopya morfolojisine dönüştürmüş; Kandinski gayri-nesnel sanatın felsefesini yazmış; Raymond Roussel'in "*langue trouvé*" edebiyatından etkilenen Marcel Duchamp sanat nesnesini de bir "*objet trouvé*" olarak tasavvur etmişti. Arkasından öteki ikon kırıcı darbeler geldi. Platon'dan ve Aristoteles'ten beri süregelen mimetik klasizm berhava olmuştu. Vasari'nin kurduğu Akademi ve biyografik tarih, Winckelman'ın kültürel/ulusal tarihi, Hegel'in teleolojik tarihi, Wölfflin ve Riegl'in formalist sanat tarihleri çökmüştü. Sanat, bütün önceki patronlarından, tanrılardan, prenslerden ve burjuvaziden kurtulmuştu. Lojikten ve etikten, bilimden ve dinden, doğruluk ve iyilikten özerkleşmişti. Bununla birlikte, sanat her ne ka-

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

dar nesnellikten arınsa da, sanat nesnesi durduğu yerde duruyordu. Avangardın sanat karşıtlığı ise, gene sanatın içinden gelen bir tepki gibi yorumlanıyor, sanata içkin olan diyalektiğin bir tezahürü olarak görülüyordu. Bütün müdahaleler, sanatın kavramlaştırılmasına, bilgisine ilişkin epistemolojik müdahalelerdi; sanatın fenomenolojisine, hermeneutiğine ilişkin müdahalelerdi. Ontolojik darbeler değil. İşte Dada bu süreci nihayetine erdirdi. *Sanat nesnesini imha ederek onun yerine eylemi geçirdi.* Sanatın ne olduğunu değil, varlığını hedef aldı. Kant'ın tanımladığı anlamda, evrensel, rasyonel, müspet bir kategori olarak sanatı reddetti. Peki neydi Dada? Picabia'nın tanımladığı gibi, "Hiç, Hiç, Hiç" mi?[1] Yoksa Hausmann ve Baader'in söylediği gibi, "Bir sanat? Bir felsefe? Bir siyaset? Bir yangın sigortası? Ya da devlet dini?.. Yoksa hiçbir şey mi? Yani her şey?"[2] Paul Dermée, "Dada son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyırır" diyordu.[3] Tarihten sanat temizlenmişti.

Dada Felsefesi, Romantizm ve Nietzsche

Dada, 19. yüzyıl başında romantizmle başlayan sanatın özerkleşmesi sürecinin son noktasıdır. Dolayısıyla, Dada'nın köklerini her şeyden önce romantik düşünce oluşturur. Fikir babası Hugo Ball, Dada'nın, "romantik, *dandy*ist ve şeytani 19. yüzyıl teorilerinin bir sentezi olduğunu" belirtir.[4] *Zamanın Dışına Kaçış* adını verdiği günlüğünün Dada'ya ait olan bölümünün başlığı "Romantizm: Sözcük ve İmge"dir. Belki de hep bir romantik olarak kalacağını yazar.

Romantizm tarihçisi Isaiah Berlin'e göre, Aydınlanma'ya cephe alan romantizm, "bütün Batı geleneğinin temeline saldıran" bir devrimdir; "Batı bilincindeki en büyük dönüşümdür".[5] Michael Löwy ise, romantizmin "modernliğin, ya-

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

ni modern kapitalist uygarlığın eleştirisi" olduğunu söyler. Modernlikten kasıt, "Sanayi Devrimi'nin doğurduğu, piyasa ekonomisinin hüküm sürdüğü modern uygarlıktır".[6]

Dada'nın düşünsel temelinin diğer bileşeni Nietzsche felsefesidir. Nietzsche "Tanrı'nın ölümü"nü ilan ederken, Platon'dan ve Hıristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin iflasını vurgulamaktadır. Onun Batı uygarlığını yargılaması, romantizmi tamamlar.

Gerek romantik düşünürler, gerekse Nietzsche, Batı'nın bilgi ve hakikat rejiminin çöküşü karşısında yegâne kurtuluş olarak sanatı önerirler. Isaiah Berlin'e göre romantizm, "sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu ilk dönemi oluşturur belki de". Romantizmin kurucularından, *İnsanın Estetik Eğitimi*'nin yazarı Friedrich Schiller ise, "yalnızca güzelliğin insana toplumsal bir karakter kazandıracağını" belirtir. Çünkü insanda ve toplumda armoniyi besleyen yalnızca sanattır. "Bütün diğer alımlama şekilleri insanı böler [...] yalnız estetik alımlama onu bütünleştirir."[7] Schiller, diğer alımlama şekillerinden kastettiği aklın ve ahlakın karşısına sanatı yerleştirirken, aynı zamanda sanat-ütopya birliğine kapı açmaktadır. Nietzsche için de, "hayat ancak 'bir estetik fenomen' olarak bir meşruiyet, anlam ve önem kazanabilir".[8] En hakiki metafizik, sanattır. Ona göre, Platon'dan beri metafiziği yönlendiren "hakikat istenci" olmuştur. Ama şimdi onun yerini "yaşam istenci" almalıdır. Bu da, "form verme"dir, sanattır, estetiktir. Sanat hakikatten daha değerlidir.[9] Sonuçta sanat ve felsefe birdir. Zaten Nietzsche de bir "sanatçı-filozof"tur. Muhakkak ki, romantik filozofların ve Nietzsche'nin kastettiği anlamıyla sanat, özerkleşme sonucunda kendini aşmış olan sanattır; başka deyişle, kendinden de özerkleşmiş olan sanattır.

Nietzsche düşüncesinde sanat, felsefe olduğu kadar siyasettir. "Tanrı'nın öldüğü", "hakikat istenci"nin hiçlik isten-

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

cine tırmandığı bir nihilizm çağında, hayat ve gelecek görüsü, sanatçı filozofların yaratacağı "büyük politika"nın işidir. İnsanları "mükemmel sürü hayvanlarına" dönüştüren modern politikanın değil.[10] Sonuçta denebilir ki, politik sanat yoktur. Çünkü sanat politikadır; yegâne politikadır. Bu görüşler, estetik modernizmin kurucusu sayılan Baudelaire'in özerklik stratejisiyle örtüşür. Özerklik düşüncesi, 19. yüzyıl sonunda Baudelaire'e ulaştığında, önceden olduğu gibi, estetiğin, etikten ve lojikten; başka deyişle, sanatın diğer iki bilgi bölgesi olan bilimden ve ahlaktan özgürleştiğini ifade etmekle kalmaz. Baudelaire'de bütün bilgi, bütün hayat, sanatın yıkıcı-yaratıcı egemenliği altına girer. Yani sanat, Nietzsche'nin öngördüğü gibi, bütün metafiziği ele geçirip parçalarken, kendi varlığına ilişkin, hakikatine ilişkin bütün bilgiyi de imha etmiştir: "hiç"leştirmiştir.

İşte Dada'nın "her şey"i ifade eden "hiçbir şey"i, romantik filozoflardan ve Nietzsche'den kaynaklanan bu yukardaki birikimin tercümesidir. Dada, bu bakımdan, sanata karşı; onu tanımlayan her türlü akla (metafiziğe, epistemolojiye) karşı; onları var eden sergi, müze, tarih, piyasa gibi kurumlara karşı; bunların arkasındaki toplumsal-siyasal rejimlere karşı; her şeye, hatta kendi kendine de karşı, topyekûn bir başkaldırıdır. Bu yüzden, Dada'nın ne olduğuna cevap vermesi de mümkün değildir. "Dada zihnin diktatörlüğüdür [...] ya da zihnin ölümüdür."[11]

Dada'nın Münih ve Berlin'den gelen kurucuları Nietzsche felsefesiyle yetişmişlerdi. Bu kuruculardan Richard Huelsenbeck'in dediğine göre, "hepsi Nietzsche'yi okumuşlardı [...] Ama, en yoğun okuyan", henüz on yedi yaşındayken Nietzsche'yi keşfeden ve 1910'da Münih Üniversitesi'nde onun düşüncesi üzerine bir tez yazmaya girişen Hugo Ball'dı.[12] Hal Foster, *Yeni Kötü Günler* kitabının, Nietzsche ile Dada arasındaki bağlara değindiği "Mimetik" bölümün-

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

de, "Ball'a göre mimetik performansın üstadının Nietzsche" olduğunu belirtiyor.[13] Çünkü Nietzsche, topluma kendi maraziyetini, yabancılaşmasını taklit etme yolunu açmıştı. Adorno da modern sanatı yabancılaşmanın mimesisi olarak görüyordu. İşte Kabare Voltaire'in temelinde bu mimetik kışkırtma stratejisi yatıyor: "Dadacılar, Avrupa'ya hükmeden, çevrelerindeki çürümüş dili aldılar ve bu dili, bir anlamsızlık zehri olarak geri püskürttüler." Ball, 1916 Haziran'ında Kabare Voltaire'i şöyle tanımlıyordu: "kültürün ve sanatın ideallerinden oluşan bir varyete"; Dada, "bütün büyük davaları kapsayan bir hiçlik farsı"ydı.[14]

Huelsenbeck de Dada'nın Nietzsche'nin keşfedilmesiyle doğduğunu belirtiyordu: "Dada gelip geçicidir. Ölümü kendi iradesiyle olur. Dada, Nietzsche'nin sözünü ettiği buluşlar âlemini keşfetti. Kendisini dünya tarihinin parodisine, Tanrı'nın soytarısına dönüştürdü. Ama kendi kendisine saplanıp kalmadı. Dada'nın ölümü Dada'dan olmayacak. Kahkahasının geleceği var."[15]

Huelsenbeck ve Johannes Baader, Dada'yı "Tanrı'nın ölümünü kavramak ve bildirmekle" yükümlü kılıyorlardı. Paris Dada'nın atası kabul edilen Alfred Jarry de Nietzsche'nin sözcüsü sayılır. Tanrı'nın soytarısı rolüne, Kral Übü'den daha layık kim vardır? Ve "patafizik", Nietzsche'nin "Tanrı'nın ölümü" ile ilan ettiği Batı metafiziğinin sonu karşısında, Jarry'nin yarattığı bir saçmalık felsefesi değil miydi? Zürih'teki Kabare Voltaire'in ilk gösterisi Jarry'ye atıflarla doludur.

Dada'nın Siyaseti ve Alman Devrimi

Dada, tarihi altüst eden Birinci Dünya Savaşı esnasında, Rusya'da olduğu gibi Almanya'da da yükselen devrimci siyasetlerin içine doğdu. Daha 1913 yılında, Hugo Ball, Huelsenbeck'le birlikte Münih'te *Revolution* (Devrim) dergisini ya-

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

yınlıyordu. Henüz adı konmamış olsa da, 1915'te Berlin'de ilk Dada suarelerini düzenlemeye başlamışlardı bile. Dramatik birer gösteriyi andıran bu suarelerde, hem manifestolarını 'icra ediyorlar' hem şiir okuyorlardı. Mayıs'taki Ekspresyonist Suare'de Ball 'mantıksız nesirler' okumaya, Huelsenbeck doğaçlama 'zenci şarkıları' söylemeye başlamıştı. Bir yıl sonra Zürih'te açılacak olan, Dada'nın ilan edileceği Kabare Voltaire bu deneyimlerden doğdu. Dada'yı hazırlayan birikimde Ball'ın tiyatro sevdasının da rolü vardır. Ball, felsefenin yanı sıra Max Reinhardt'la tiyatro da okumuş, kabare tarzını ve sanatın kutsallığını alaya alan parodileri ondan öğrenmişti. Tiyatro hocalığı da yaptı; oyunlar yönetti, bunlarda rol aldı. Günlüğüne, "1910 ile 1914 arasında benim için her şey tiyatro etrafında dönüyordu" diye yazmıştı. "Bana göre tiyatro akla hayale gelmeyen özgürlük demekti."[16]

Dada'nın temelindeki, felsefi, siyasi ve estetik birikim, deneyim, Zürih'in dağılmasıyla birlikte Alman kanadında daha da zenginleşti. Ama Paris kanadı için aynı şey söylenemez. Zürih'i terk ederken, Dada'nın yolları çatallanmış, Huelsenbeck Berlin'e dönüp 1918 devrimcilerine katılırken, Tzara Paris'e hicret edip Paris bohemyasına sığınmıştı. Geride, Zürih'te kalan ve Tzara'nın Dünya Devrimi'ne yönelik kayıtsızlığına karşı çıkan, aralarında Hans Richter, Marcel Janco, Hans Arp ve Alberto Giacometti'nin de bulunduğu bir grup sanatçı ise Devrimci Sanatçılar Birliği'ni kurmuşlardı. Berlin'deki dadacılarla birlikte, savaşa ve militarizme karşı, Alman şovenizmine ve imparatorluğa karşı, burjuvaziye ve piyasaya karşı bir cephe oluşturuyorlardı. 1918 Alman Devrimi'nde, John Heartfield, Wieland Herzfelde ve George Grosz gibi dadacıların kuruluşundan beri üye oldukları Alman Komünist Partisi saflarında yer alıyorlar, Münih, Bremen gibi bazı merkezlerde kurulan devrimci sovyet hükümetlerinin çalışmalarına katılıyorlardı. 1920'deki Birinci Enternasyo-

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

nal Dada Fuarı'nda bir yandan "Sanata Karşı Ayaklanın" diye haykırıyorlar, diğer yandan ise Dada'nın "Devrimci proletaryanın yanında!" olduğunu ilan ediyorlardı.[17] Huelsenbeck'e göre "Dada Alman Bolşevizmi"ydi.[18]

19. yüzyılın felsefi ve siyasi mirasına sahip çıkan dadacılar, hayat üzerinde sanatın hüküm sürdüğü; dolayısıyla, yabancılaşmanın, işbölümünün sona erdiği, zorunlu çalışmanın yerini yaratıcı oyunun aldığı Fourierist, Marksist, sosyalist ütopyalara inanırlar. Raoul Hausmann, içlerindeki "yeni dünyayı ortaya çıkarmak için, her şeyi yıkmak, paramparça etmek" amacında olduklarını yazar.[19] Hannah Höch için "Dünya Devrimi", "Dada Dünyası"dır. Bu nedenledir ki Dada, hep enternasyonalist bir ruha sahip olmuştur; bütün insanlığa seslenir. Sonuçta Dada, hiçbir zaman, Tzara'nın söyleminin uyandırdığı gibi, dogmatik, kör bir inkârcılık, bir agonizm, ya da nihilizm değildir. Foucault'dan alıntılayarak denebilir ki, onlar için politika "ne olduğumuzu keşfetmekten değil [...] onu stratejik olarak reddetmekten geçer".[20]

Sanat Eylemi

Dada'yı sanata karşı çıkan diğer avangard hareketlerden ayırt eden özelliği, sanatı eylem olarak kavramasıdır. Sanat tarihçisi Gavin Grindon, dadacıların, "eylem sanatını güzel sanatlardan biri haline getirdiklerini" yazıyor.[21] Aslında onlar, eninde sonunda bir nesnede ifade bulan sanatı tamamıyla ortadan kaldırarak, eylemi estetik bir olaya dönüştürdüler. Berlinli dadacılardan Grosz ve Herzfelde'ye göre, "bugünün sanatçısı, [...] teknoloji ile sınıf savaşı propagandası arasında seçim yapmalıdır. Ya tüm dünyayı sömüren reklamcılar ordusuna yazılır, [...] ya da devrim fikrini ve partizanları savunan bir propagandacı olur."[22] Gerçekten de Berlin Da-

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

da'nın bütün etkinlikleri birer gösteriydi, siyasal eylemdi. Hatta Baader ve Hausmann Berlin'de bir Dada Cumhuriyeti bile kurmuşlardı. John Heartfield için fotomontaj esasen bir propaganda eylemiydi. Zaten fotomontajın 'üretim' süreci de başlı başına bir inşa eylemiydi. Bu anlamda, kabarelerin ve suarelerin dışında, dadacıların şiirleri, şarkıları, manifestoları, ve muhtelif yapıntıları da öncelikle birer eylem olarak yaratılıyordu. Hugo Ball, Zürih'teki ilk suarede, "Dada bir enternasyonal sözcük" demişti; "yalnızca bir sözcük ve eylem olarak sözcük".[23] Sanat, ancak eylem olarak icra edildiğinde hayatı ele geçirir. Bunun da en uç hali ölümdür; Arthur Cravan, Jacques Vaché, Julien Torma, Jacques Rigaut gibi dadacıların bütün hayatlarını içeren intihar sanatıdır.

Dada'nın sanat nesnesine karşı olması, her şeyi sonunda piyasaya mahkûm eden sanatın kaderine de son verir. Sanatın bir ürün üretmeden, bir eylem olarak icra edilmesi, piyasayı dolaşıma sokacağı bir maldan mahrum bırakır. Hem de sanatçının yaratıcılığının işgücü piyasasına düşmesine engel olur. Bu hadise son derecede kritiktir; çünkü evvel ezel sanatla para arasında süren birbirlerine egemen olma mücadelesinden sanatın zaferle çıktığını simgeler. Bu zafer, sanatçıların harika buluşlarla hâlâ sürdürdükleri piyasaya karşı direniş eylemlerini başlı başına bir sanat haline getirir.

Finansallaşmanın hayatı da, sanatı da kuşattığı zamanımızdaki en spekülatif metanın sanat eseri olduğu kabul edilir. Ball'ın yüz yıl önceki sözleri bunun kehaneti sayılır: "Sanat eseri ticareti, kendi kendisi için bir borsa işi haline geldi; alıcısının artık neredeyse hiç dahli olmadığı değerler, basılmış kâğıt ve boyanmış tuval ticareti".[24] Ball'ın gözünde metalaşma, sanatın dışındaki diğer alanları da kuşatmıştır: "Bugünlerde vatandaş da bir meta. Şair, filozof ve aziz de meta haline geliyor."[25] Onun bu yargısı, Marx'ın *Komünist Manifesto*'daki (1848) ünlü cümlesini hatırlatıyor: "Burjuva-

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

zi, şimdiye kadar saygı gören ve kutsal sayılan bütün mesleklerin başındaki haleyi söküp atmıştır [...] rahibi, şairi, bilim adamını kendi ücretli işçilerine çevirmiştir." Ne var ki, "özgürleştirilmiş sanat anlayışını canlandırmak için [dadacılar], sanatı alçaltan piyasasını en boğucu gazlara gark edecektir".[26]

'Düzene Dönüş' ve Makine Estetiği

Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, Avrupa sanatında giderek şiddetlenen bir muhafazakârlaşma yaşanmaya başlamıştır. Bu muhafazakârlaşmanın amacı 'düzene dönüş'tür; *rappel à l'ordre*, veya *retour à l'ordre*. 'Düzene dönüş' ile kastedilen, 19. yüzyılda, sanatın tarihine meydan okuyan sorgulamaların önünün kesilerek, geleneğin, klasizmin, realizmin; en nihayetinde antik Yunan estetiğinin, dolayısıyla geometrinin restore edilmesidir. Buna koşut olarak, Kant'la ve romantik filozoflarla başlayarak yükselen özerklik mücadelesinin terk edilerek, çağa damgasını vuran endüstrinin, makinelerin, mühendisliğin sanat üzerindeki egemenliğinin tanınmasıdır. Başta muhafazakâr bir estetik rejim gibi yorumlanan 'düzene dönüş', İkinci Savaş'a doğru giderek otoriterleşen iktidarların milliyetçi, vatansever, romantizm düşmanı kültür politikalarıyla birleşerek hegemonik bir ideolojiye dönüşmüştür. Bu ideolojiye direnebilen yegâne hareket Dada olmuştur. Dadacılar Büyük Savaş'ta yaşanan katliamdan makineleri de sorumlu tutuyorlardı. Ball, 1915'te günlüğüne savaşın vahim bir hataya dayandığını yazıyordu: "İnsanı makine yerine koymak yanılgısına düşüldü. İnsanlar değil, makineler yok edilmeli". Ona göre "makine, düzenli çalışan ve hayatı taklit eden ölümdür".[27] Bu yüzden dadacılar, "makineler tarafından ahlaksızca istismar edilmemek için savaşacaklardır".[28]

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

Dadacılar, çağlarının başat fenomeni olan makineyle çok uğraşmışlardır. Grosz'un, Heartfield'ın, Hausmann'ın, Picabia'nın işleri makine fragmanlarıyla doludur. Makineyi dillerinden de düşürmezler. Grosz ve Heartfield'ın Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda önünde poz verdikleri pankart ünlüdür: "Sanat öldü. Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine Sanatı!" Yalnız çoğu kez 'makine' bir ironi ve metafor türetme aracıdır. Alfred Jarry'nin *Süpererkek* kitabında lokomotifle yarışan, biteviye sevişen ve sonunda bir dinamoyla birleşerek onu kendine âşık eden makine-insanı gibi.[29] Grosz, Heartfield ve diğerleri, montajlarıyla uğraşırlarken kendilerini "mühendis olarak" görürler. Neden? Çünkü onlar "sanatçı rolü" oynamaktan nefret ediyorlardı; işleri "inşa etmekti, 'monte' etmekti."[30] Grindon'un terimleriyle, onlar "antikapitalist makineler" inşa eden "tersine-mühendislerdir".[31]

Dadacıların makine ironileri ve mekanik metaforları, Félix Guattari ve Gilles Deleuze'ün 'makine' kavramlarını hatırlatır. Onların felsefesinde 'makine', birbirleriyle uyumsuz olan fragmanlar arasındaki ilişki silsileleridir, akımlardır (*flux*). Makineler tüm hayatı kapsar. Örneğin, "sütün yanı sıra havanın ve sesin de akışını açıp kapayan ağız makinesi; idrarın ve spermlerin akışını açıp kapayan penis makinesi...";[32] "dış dünyayla ilişki kurma"ya yarayan düş makinesi.[33] Nihayetinde bütün hayat ve sanat, insan ve toplum onların bünyesindeki akımları/akışları açıp kapayan; aralarındaki ilişkileri ve bağlantıları düzenleyen makineler olarak düşünülebilir. Guattari ve Deleuze, 'makine'yi kavramlaştırırken sanata da başvururlar. Schwitters'in *Merzbau* mimarlığı onların deyimiyle bir "ev-makinesidir". Bu ev-makinesi, Le Corbusier'nin "ikamet makinesi" olarak nitelediği eve benzemez; "sonunda kendi kendini yok eder [...] ve yapılmasıyla yıkımının başlaması birbirinden ayrılamaz".[34] Tıpkı Tinguely'nin kendi kendini yok eden makineleri, Du-

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

champ'ın kayıp enerjileri ve gerilimleri salıveren Transformatör Projesi, Stankiewicz'in Çöp Sanatı gibi.[35] Bu örneklere, Raoul Hausmann'ın savaş makinesi generallerini, Ernst'in "kendi kendisini inşa eden makineciklerini", Picabia'nın buji biçimindeki "Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi"ni ve gene Duchamp'ın "çikolata öğütücüsü" seks makinesini ekleyebiliriz.

1920'lerde, hareketi belirleyen felsefenin ve siyasetin aşınmasıyla birlikte, Dada da çözülmeye ve 'düzene dönüş' estetiğinin etkisine girmeye başlar. Bu önce, De Stijl ile konstrüktivistler ve Dada-Merz arasında Almanya ve Hollanda'daki ortak çalışmalarda, özellikle de dergilerde baş gösterir. Theo van Doesburg'un kurucusu olduğu *De Stijl* dergisinde 1922 yılında yayınlanan "Elementarist Bir Sanata Çağrı" manifestosunun imzacıları arasında hem Arp ve Hausmann gibi çekirdek dadacılar, hem de Moholy-Nagy gibi konstrüktivistler vardır. Manifesto, sanatı geometri üzerine inşa eder; küre-koni-küp, daire-üçgen-kare gibi elementer formlara dayandırır. Sanatı aşkın bir form, bir stil olarak tasavvur eder. Van Doesburg, bu ilkelerini yaymak için *De Stijl* dışında bir de 'dadaist' dergi yayınlamaya başlar: *Mécano*. 1923 yılında, dadacı arkadaşlarıyla birlikte çıktığı Hollanda Dada Turu'ndan sonra Schwitters'in yayınlamaya başlayacağı *Merz* dergisi de Dada ile De Stijl ve konstrüktivizm arasındaki ittifakın ürünüdür; aynı yıl Dada kurucusu Hans Richter'in Berlin'de yayınlamaya başlayacağı *G* dergisi de. İttifak, daha yeni, 1919'da kurulan ve mimarlıkla endüstriyel ve grafik tasarıma odaklanan Bauhaus'u da içine alır. Bu olay, sanatla sanayi kadar, sanatla tasarımın da özdeşleştirilmeye başladığına işaret eder.

Dergileri kongreler izler. Her ikisi de 1922'de düzenlenen, Düsseldorf'daki Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi ve Weimar'daki Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi.

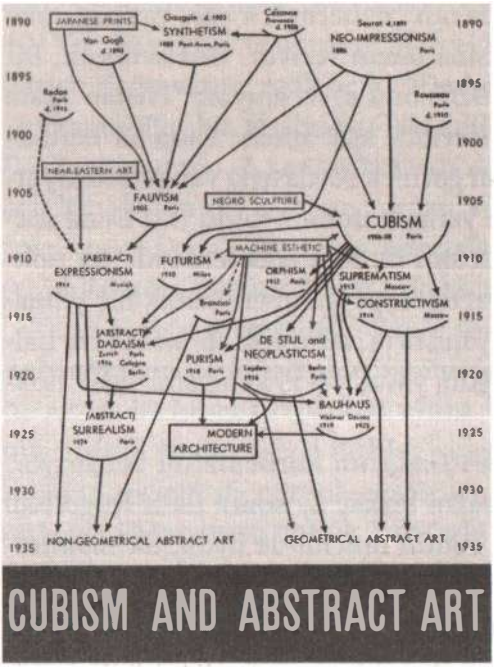
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Her ne kadar bu işbirliği etkinliklerinin "bakir Dada mikrobunu" öteki hareketlere bulaştıracağı söylense de,[36] sonunda kaybeden Dada olmuştur. Tam da karşısında durduğu konformist estetik ideolojilere mal edilerek, özgür ve özerk ruhunu feda etmiş, onlarla birlikte 'düzene dönmüştür'.

Dada Tarihleri: Sapmalar

Müesses sanat tarihleri genellikle Dada'yı, bütün modernizmi tasnif ettikleri sanat ve edebiyat okullarından, akımlardan, avangardlardan biriymiş gibi ele alırlar. Dolayısıyla Dada olayını, onun yıkmak üzere ortaya çıktığı bir anlatı, bir disiplin içine hapsederler. Bu anlamda Alfred Barr'ın 1936'da New York'ta düzenlediği *Fantastic Art, Dada, Surrealism* sergisi, doktriner bir mahiyet taşır. Serginin tezi, Dada'nın, Arcimboldo, Bosch, Dürer gibi sanatçıların temsil ettiği fantastik sanatın bir türevi olduğu yolundadır. Barr, ilk modern sanat müzesi sayılan New York Modern Sanat Müzesi MoMA'nın kurucu küratörüdür. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* ile aynı yıl açtığı *Cubism and Abstract Art* (Kübizm ve Soyut Sanat) sergisinin ve kataloğunun kapağında yer alan ünlü diyagramın gösterdiği gibi, modernizmi dedüksiyona dayalı bir mantık şemasına indirger. Bu şemanın tarihyazımında gayet baskın etkileri olmuştur. MoMA'yı gezerken bugün bile bizi hâlâ bu şema yönlendirir. Sanat tarihini –Barr'ınki gibi– sonunda formların başka formları koşullandırdığı rasyonel bir dizge olarak kavrayanların çoğu, Dada'yı 19. yüzyıl Alman felsefesindeki ve 20. yüzyıl başı Alman devrimci hareketlerindeki köklerinden yalıtırlar. Hatta Dada'nın doğuşunu New York'a aktararak, Duchamp ve Picabia'nın Birinci Dünya Savaşı sırasında New York'taki buluşlarından bir '*proto-Dada*' ya da '*pre-Dada*', bir 'ön-Dada' icat ederler. Popüler Dada tarihlerindeki bir üçüncü sap-

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



Alfred Barr'ın 1936'da MoMA'da düzenlediği *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisinin kataloğunun kapağı.

ma da, Tristan Tzara'nın rolünün ve Paris Dada döneminin abartılmasıdır.

Tristan Tzara Meselesi

Zürih'e Bükreş'ten gelen şair Tristan Tzara, Dada'yı doğuran Kabare Voltaire'e tam ilk gösteri başlayacağı sırada katılıyor. Ve ta baştan bir çatışma kaynağı oluşturuyor. Tzara, Dada'nın köklerindeki düşünsel ve siyasi birikime yabancı. Onu güdüleyen, avangard sanat âleminde parlama; giderek farklı avangard hizipleri kendi önderliğinde birleştirme arzusu. Bu yüzden, görüşlerinde ve davranışlarında Kabare'yi kuranlar gibi ilkeli değil, pragmatik; dışardakilere karşı ga-

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

yet esnek ve açık. Dada'nın cevherinden çok, propagandasına, markalandırılmasına önem veriyor. Huelsenbeck, *Bir Dadaizm Tarihi*'nde (1920) onu şöyle anıyor: "Tristan Tzara uluslararası sanat çevrelerinde aşık atmak, hatta bir hareketin 'önderi' olarak kabul görmek sevdasıyla yanıp tutuşuyordu. İhtiras doluydu ve yerinde duramıyordu [...] Dada sözcüğünün akıl çelen gücünü ilk fark edenlerdendi. Bu noktadan sonra [...] bu sözcüğün peygamberi olarak hiç yılmadan çalıştı. Paketledi, yapıştırdı, adresledi, Fransızlarla İtalyanları mektuplara boğdu; yavaş yavaş kendisini 'odak noktası' haline getirdi".[37]

Tzara'nın dayatmaları Dada'nın kurucularını bezdiriyor. Kabare'nin kurulmasından birkaç ay sonra ilkin Hugo Ball ayrılıyor. Oysa 'Dada' adının mucidi de oydu, ilk manifestosunun yazarı da. Sonradan her ikisini de kendine mal etmeye çalışan Tzara değil. Bir süre sonra Huelsenbeck de Zürih'ten ayrılarak Berlin'e dönüyor. Grosz, Heartfield, Herzfelde, Hausmann, Baader ve Höch'le birlikte Berlin Dada'yı örgütlüyor ve 1918 Alman Devrimi'ne katılıyor. Ball ise Bern'de, Ernst Bloch ve Walter Benjamin'le buluşuyor; aynı gazeteye yazıyorlar. Tzara ise Zürih'te kalıyor ve Huelsenbeck'in söylediği gibi, sonunda "hasretini çektiği liderliği" ele geçiriyor.

Tzara 1920 başında Zürih'ten Paris'e taşınırken yalnızdır. Bir tek Picabia vardır yanında. Paris'te onun evine yerleşir. Baştan kübist bir ressam olan Picabia, 1913-15 yıllarında Paris'ten New York'a seyahat eder. Orada, Alfred Stieglitz gibi tek tük deneysel sanatçıyla ahbap olur. Sonra New York'tan Barselona'ya taşınır ve bir ara, Tzara'nın ısrarıyla Zürih'i de ziyaret ederek Dada'yla tanışır. O da, Tzara gibi, 1917'den başlayarak yayınladığı *391* dergisiyle enternasyonal bir sanat platformunu yönetme peşindedir ve son derecede hırslıdır. Öyle ki, Paris'te Tzara'yla buluşmasının hemen ardın-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

dan hareketin tarihine sahip çıkar. Ona göre, "Dada ruhu", 1915'te, New York'ta onun ve Marcel Duchamp'ın yaptığı işlerden doğmuştur. Açık açık, "Dadaizm Marcel Duchamp ve Francis Picabia tarafından icat edildi" diye yazar.[38] Oysa, Duchamp ısrarla, o sıralarda Dada'dan habersiz olduğunu açıklamaktadır.[39] Dada'nın Alman köklerini Amerikanlaştıran '*proto-Dada*', '*pre-Dada*' safsataları, Picabia'nın bu asılsız iddialarına dayanır. MoMA da bu iddiaları resmîleştirir.

Tzara Paris'e göçtüğünde, ilerde sürrealizmi kuracak olan André Breton ile arkadaşları tarafından heyecanla karşılandı. Ancak bu heyecan çok kısa sürdü. Ve Tzara, Picabia, Breton ittifakı, başlamasıyla birlikte sona erdi. Yalnızca sanata saldıran, eksantrik, egzotik gösterilerden ibaret, skandal yaratmaya ve medyaya dönük Paris'teki Dada suareleri, kendi parodilerine dönüştü. Tzara'nın itiraf ettiği gibi, bunlar artık birer "maskaralık"tı. Huelsenbeck'e göre Dada Paris'teki gösterilerinde devrimciliği terk etmiş ve başka sanatsal hareketlerle rekabete girişmişti.[40] Nitekim ilk gösteri bile büyük hayal kırıklığı yarattı.[41] Sonraki tekrarlar ise herkesi usandırdı. Büyük iddialarla düzenledikleri 1920 Dada Festivali ve 1921 Azametli Dada Sezonu fiyaskoyla sonuçlandı. Paris Dada'yı kustu. Zaten 1919'da, psişik otomatizmle ilk deneme sayılan "Manyetik Alanlar"ın yazılmasıyla başlayan sürrealizmin Tzara'dan öğreneceği pek bir şey yoktu. Arkasında, Lautréamont, Baudelaire, Jarry, Rimbaud, Mallarmé gibi sanatçı ve edebiyatçılardan devraldığı muhteşem bir birikim vardı.

Paris Dada'nın dağılma süreci gayet düşmanca polemiklere yol açtı. Breton'a göre Tzara baştan beri bir sahtekârdı. Ne Dada sözcüğüyle, ne de ilk Dada manifestosuyla ilgisi vardı. "Bereket versin artık Dada bir mesele değil; 1921 Mayıs'ında gerçekleşen cenazesinde arbede çıkmadı [...] Beaux-Arts öğrencileri tarafından, temsilen Seine Nehri'nde boğuldu. Her

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

ne kadar Dada bir dönem nam salmış olsa da, ardından yeise kapılan doğrusu pek azdı; sultası ve zorbalığı uzun vadede tahammül edilmez olmuştu."[42] Breton'un indinde, Picabia'nın da Tzara'dan pek farkı yoktu. O da bir "dalavereciydi", "kişiliğine derin bir nefret ve vesvese" sirayet etmişti. "Her şeyle bağlarını koparmış olduğu sanılabilecek bu adam, kendi kör hırsına aitti. Picasso'nun kazandığı şan şöhret, uzunca bir süre uykularını kaçırmıştı."[43] Tzara ise bu reddiyelerin ardından şunları yazıyordu: "Dada'nın bir başka özelliği, dostlarımızın sürekli ayrılıyor olmaları. Hiç durmadan ilişkilerini kesiyorlar ve çekiliyorlar. Dada hareketine ilk istifasını sunan, *ben kendimdim*. Herkes biliyor, Dada hiçbir şey değildir. *Hiçbir* şeyin ima ettiklerini kavrar kavramaz Dada'dan ve kendi kendimden istifa ettim."[44]

Dada Kılavuz

Dada Kılavuz bir antoloji. Hareketin doğduğu 1913'ten, dağıldığı 1923'e kadar dadacıların yazmış oldukları metinleri derliyor. Bunlara ek olarak, ileriki yıllarda kaleme aldıkları anılardan da örneklere yer veriyor. Kitapta, bu metinlerin önünde, onları kuşatan ortamları, olayları, ilişkileri, çatışmaları aydınlatan bir Dada tarihi akıyor. *Dada Kılavuz*'un bölümleri, birçok Dada tarihinde olduğu gibi, kentlere göre ayrılıyor. Çünkü dadacılar gezginler, her gittikleri kenti yeni bir atölyeye dönüştürüyorlar. Ve hareketin barındırdığı onca karmaşa ve çatışma içinde, eğer estetik ve politik birtakım ortak diller, etkinlikler aramak gerekirse, bunların izi ancak farklı kentlere göre sürülebilir. Dada tarihinin eşiklerini onlar oluşturuyor.

Dada için kesin başlangıç ve bitiş tarihleri saptamak zor; gerekli de değil. Biz 1930'lara kadar uzanmakla birlikte, 1913-1923 tarihlerini röper aldık. 1913, Dada'yı kuracak

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

olan, Ball, Huelsenbeck ve Hennings'i Münih'te buluşturan *Revolution* (Devrim) dergisinin çıktığı yıl. 1923 ise, Tzara'nın Rus yazar İlya Zdaneviç'le birlikte Paris'te düzenlediği son suarenin tarihi. Kitabın başlığına çıkardığımız kentler ise Dada'nın yolunu çizen, bu hareketin eşiklerini oluşturan dört kentten ibaret: Münih, Zürih, Berlin, Paris.

Dadacıların kendilerini ifade ettiği mecralar sınırsızdır: manifesto, bildiri, şiir, şarkı, drama, kolaj, montaj, resim, heykel, film, fotoğraf, bağırış çağırış, çer çöp... Devrimci eylemler, siyasi propaganda ve örgütlenme, *flânerie, dandyism*... hayat, ölüm. Daha kapsamlı bir *gesamtkunstwerk* düşünülemez. *Dada Kılavuz*'daki metinler de, resimler de olabildiğince bu sınırsızlığı gözeterek derlenmiştir. Bu derleme, müesses tarihlerdeki gibi ortak bir akıl ve estetik arayışında değildir. Uyumu, birliği, tutarlılığı değil, farklılığı, çatışmayı, kavgayı öne çıkarır. Dada'dan müspet bir estetik türetmeye yönelmez; onun uzlaşmaz, menfi doğasını gözetir. Ve en önemlisi, Dada'nın felsefi ve siyasi köklerini örtmez, her adımda bunların izini sürer. Bir arkeoloji yaparak, öteki birçok tarihte rastlanan sapmaları gidermeye çalışır. Onun için, *Kılavuz*'u hazırlarken, erişebildiğimiz kadar çok kaynaktan yararlandık. Anlatılardan ziyade, alıntılara, yani özgün metinlere ve artık birçoğu yayından kalkan anılara öncelik verdik. Başka çalışmalara da yararlı olur düşüncesiyle, bu kaynakları kitabın sonundaki bibliyografyada sunuyoruz.

Dada Kılavuz'daki malzemenin önemli bir kısmı, ilkin *e-skop*'ta, Kabare Voltaire'in kuruluşunun 100. yıldönümü dolayısıyla 2016 Şubat'ında başlayan "Dada'nın 100. Yılı" adlı dizide tefrika edildi. Ancak bu kitabın içeriği baştan aşağı yeniden derlendi; yeni bölümler, örnekler, resimler eklendi. Yayına hazırlık sırasında başka arkadaşlarımızın yanı sıra, özellikle Elçin Gen'in önemli katkıları oldu. Hepsine teşekkür ederiz.

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

Notlar

1 Francis Picabia, "Dada Manifestosu", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun, (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 150 ve *Dada Kılavuz* içinde s. 240-241.

2 Aktaran, Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions", *Dada/Surrealism*, sayı 21 (2017) s. 10-11.

https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1332&context=dadasur (Erişim tarihi: 4 Aralık 2017).

3 Paul Dermée, "What is Dada!", çev. Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 248.

4 23 Mayıs 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 117 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

5 Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: YKY, 2004) s. 143, 20 ve 39.

6 Michael Löwy ve Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, çev. Catherine Porter (Durham ve Londra: Duke University Press, 2001) s. 17-18.

7 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, der. ve çev. Elizabeth M. Wilkinson ve L. A. Willoughby (New York: Oxford University Press, 1982) s. 215.

8 Keith Ansell-Pearson, "Nietzsche on Art and Politics", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 3, der. Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998) s. 366.

9 *A.g.e.*, s. 367.

10 *A.g.e.*, s. 367-368.

11 Tristan Tzara, "Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 141.

12 Aktaran, John Elderfeld, "Introduction", *Flight Out of Time* içinde, s. xv-xvi.

13 Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Londra ve New York: Verso, 2017) s. 93 [Türkçesi: *Yeni Kötü Günler*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: KÜY, 2017)].

14 16 ve 12 Haziran 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 67 ve 65.

15 Richard Huelsenbeck, "Introduction", *The Dada Almanac* [1920] içinde (Londra: Atlas, 1993) s. 13. Türkçesi, "Dada Almanağı – Sunuş", *Dada Kılavuz* içinde, s. 402-405.

16 Hugo Ball, "Prologue: The Backdrop", *Flight Out of Time*, s. 4.

17 "Berlin Dada ve Alman Devrimi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 281-299 ile "Birinci Enternasyonal Dada Fuarı", s. 419-432.

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

18 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 44.

19 Aktaran, Hanne Bergius, "Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada", *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"* içinde, der. Alexandre Kostka ve Irving Wohlfarth (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999) s. 115.

20 Aktaran, Sibel Yardımcı, "Başka Türlü Bir Aşk: Hakikat, Kendilik, Cinsellik", *e-skop* (26 Kasım 2017) http://www.e-skop.com/skopbulten/baska-turlu-bir-ask-hakikat-kendilik-cinsellik/3584

21 Gavin Grindon, "Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", çev. Birkan Taş, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde, der. Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2015) s. 80.

22 George Grosz ve Wieland Herzfelde, "Art is in Danger - An Attempt at Orientation" [1925], çev. Gabrelle Bennett, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 229.

23 Aktaran, Andreas Kramer, "Speaking Dada: The Politics of Language", *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 203.

24 10 Şubat 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 98.

25 25 Kasım 1914; *a.g.e.*, s. 12.

26 Marcel Janco, "T.S.F.: Dialogue Between the Dead Bourgeois and the Apostle of New Life", çev. Timothy Shipe, "Selected Texts", *Dada/Surrealism* içinde, sayı 20 (2015) s. 7.

27 *Flight Out of Time*, s. 4 ve 26 Haziran 1915, s. 22.

28 Marcel Janco, "T.S.F.: Dialogue Between the Dead Bourgeois and the Apostle of New Life", s. 8.

29 "Paris Dada'nın Atası: Alfred Jarry", *Dada Kılavuz* içinde, s. 635-671.

30 Raoul Hausmann, *Courrier Dada* (Paris: La Terrain Vague, 1958) s. 42. Hannah Höch de hemen hemen aynı sözcükleri kullanmıştı; aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 99-100.

31 Gavin Grindon, "Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi", s. 86 ve 90.

32 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Londra: Continuum, 2004) s. 39.

33 Félix Guattari, *Chaosophy-Texts and Interviews 1972-1977* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009) s. 101.

34 *A.g.e.*, s. 105.

35 "Arzu-makinesi" kavramı gerek *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni* kitabının ilk bölümümde, gerekse bu kitabın eki olarak yayınlanan *Arzu Makineleri İçin Bilanço*'da felsefe kadar modernist sanat ve edebiyat bağlamında da irdelenir. Sanatçı ve edebiyatçılarla gayet sıkı bağlar içinde yaşayan ve mücadele

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

eden 1968 Devrimi filozoflarının yazılarında felsefe ile sanatın kaynaşması âdettendir. (Sarah Wilson'ın *The Visual World of French Theory: Figurations* kitabı bu konudaki nadir kaynaklarından biridir.) Michel Foucault, Guattari ve Deleuze'ün söz konusu kitabına yazdığı önsözde, "anti-ödipal olmanın bir hayat tarzı, bir düşünme ve yaşama biçimi haline geldiğinden" bahseder. Bunun nedeni "Deleuze ve Guattari'nin faşizmin bedenimizdeki en hafif izinin bile peşine düşmeleri"dir (*Anti-Oedipus*, s. xv). *Anti-Oedipus* ve onun çevresinde kurulduğu arzu-makinesi, 1968'te kazanılan zaferlerin yitirilmesinden sonra Avrupa'daki birçok devrimci hareketin politik arayışlarına temel olmuştur. Bkz. François Dosse, "Introduction to Chaosophy", Félix Guattari, *Chaosophy* içinde, s. 7-31.

36 Aktaran, Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 262.

37 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism", *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 27.

38 Francis Picabia, "Funny Guy", 10 Temmuz 1920'de *Le Pilhaou-Thibaou* başlığıyla çıkan ve "*391*'in resimli eki" diye sunulan *391*'in 15. sayısında yayınlanan metnin İngilizce çevirisi Susan de Muth, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 134.

39 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, çev. Ron Padgett (Boston: Da Capo Press, 1987) s. 55-56.

40 Richard Huelsenbeck, "Dada Lives!" [1936], çev. Eugene Jolas, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 279-281.

41 "Dada'nın Paris Gösterileri", *Dada Kılavuz* içinde, s. 695-712.

42 André Breton, "After Dada", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 205.

43 André Breton, "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", *Sanat Manifestoları* içinde, der. Ali Artun, s. 174-175.

44 Tristan Tzara, "Dada Hakkında Konuşma", *Dada Kılavuz* içinde, s. 736-739.

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

Münih/Berlin/Zürih

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

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

Kabare Voltaire

Dada 5 Şubat 1916'da Zürih'te, Kabare Voltaire'de doğdu. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Zürih, ülkelerinde karşılaştıkları tehditlerden kaçan mültecilerle dolu kozmopolit bir kentti. Hugo Ball'ın sözleriyle, "kükreyen aslanlarla çevrili bir kuş kafesiydi".[1] Sanatın ve siyasetin devrimcileri de bu mülteciler arasındaydı. Vladimir Lenin'in evi, Kabare Voltaire'le aynı sokak üzerinde, onun tam karşısındaydı. Lenin'in 1917'de yayınlanan *Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* kitabını (1917) dadacıların her gece çıkardıkları gürültü patırtı içinde kaleme aldığı söylenir. Bolşevizmin liderlerinden Grigori Zinoviev ve anarşist Mihail Bakunin de aynı zamanlarda Zürih'te bulunanlar arasındaydı.

Dada'nın Uyanışı ve Münih

Dada'yı başlatan, ona adını koyan Hugo Ball'dı. Kabare Voltaire'deki gösteriler, bir bakıma onun tiyatroya olan tutkusunun, bütün sanatları estetik olarak canlandıracak ve toplumu yenileyecek yegâne aracın tiyatro olduğu inancı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://fantey.org





Solda, Kabare Voltaire'in sokağı: *Spiegelgasse*. Sağda, Hugo Ball ile Emmy Hennings.

nın ifadesiydi. Henüz on sekiz yaşındayken iki tiyatro oyunu yazmıştı. 1910'da Münih'te felsefe okurken üniversiteyi terk edip kendini tiyatroya adadı. Bu arada 1909'da yazmaya başladığı Nietzsche konulu tezini bir kenara bıraktı, ama Nietzsche'nin onun üzerindeki etkisi hiç eksilmeyecekti.[2] Nietzsche, Ball'ın sanat anlayışı üzerinde de belirleyici oldu. Sanatın ancak tiyatro yoluyla insanı kurtarabileceğine inancı pekişmişti. Günlüğünün başlangıcında şöyle diyor: "1910 ile 1914 arasında benim için her şey tiyatronun etrafında dönüyordu: hayat, insanlar, aşk, ahlak. Bana göre tiyatro akla hayale sığmayan özgürlük demekti".[3] Berlin'e giderek Max Reinhardt'ın tiyatro okuluna yazıldı. Orada önce öğrenci oldu, sonra da öğretmen. Reinhardt önemli bir figür, çünkü daha 1901'de kurduğu Schall und Rauch (Ses ve Sis) adlı kabarede tiyatronun tarihi de dahil bütün cephelerini hicveden parodiler sahnelemiş, sanata atfedilen kutsallığı dansla, müzikle ve tabii taşlamayla alaşağı etmişti.[4] Berlin'in Ball

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

için bir başka önemli yanı, onu ekspresyonistlerle buluşturmasıydı. Ball 1912'de Münih'e döndü. Oda Tiyatrosu'nda oyunlar sahneye koydu, tiyatro eleştirileri yazdı. *Die Aktion, Die Neue Kunst* ve *Phöbus* isimli dergilerde şiirlerini ve yazılarını yayınladı. O sıralarda kozmopolit Münih hâlâ Almanya'da sanatın merkeziydi; avangard yazarların, şairlerin, ressamların, tiyatrocuların ve müzisyenlerin buluşma yeriydi. Emperyal kültüre, Katolik sansürcülüğe, burjuva liberalizmine ilk ciddi başkaldırılar burada gerçekleşmişti. Ball, onu derinden etkileyecek şair Hans Leybold'u, Vasili Kandinski'yi, Richard Huelsenbeck'i ve ömrü boyunca eşi olarak kalacak aktris, şarkıcı ve şair Emmy Hennings'i burada tanıdı.

1913 Ekim'inde Leybold'la birlikte, *Revolution* (Devrim) adını verdikleri dergiyi burada çıkardılar.[5] İlk sayısı, Ball'ın

Hugo Ball, 1912'de Münih'teki İngiliz Bahçesi'nde.



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

"Cellat" başlıklı şiiri yüzünden sansürlenecekti.[6] Şiir dolambaçlı bir dille, bir fahişeyle müşterisinin karşılaşmasını anlatıyordu ama cinsel birleşmeyi hem acımasız bir infazla eş tutuyordu hem de dinî vecdle.[7] Bu muhalif derginin beşinci ve son sayısı ertesi yıl Eylül'de yayınlandığında Birinci Dünya Savaşı başlamıştı. Leybold hemen o sıralarda cephede hayatını kaybetti. Onun ipe sapa gelmeyen ekspresyonist şiirleri dadacılara ilham verecekti. Ball da önce heyecanla Alman ordusuna katılmak için gönüllü oldu ama sağlığı askere alınmasına izin vermedi. Yine de savaşa tanıklık etmek arzusuyla Belçika'ya, cepheye gitti fakat gördükleri onu dehşete düşürdü. Bundan sonra bütün gücüyle savaşa karşı çıkacaktı. Münih'te Kandinski ve başka sanatçılarla birlikte *Künstlertheater* (Sanatçı Tiyatrosu) dedikleri ekspresyonist bir tiyatro kurma hayali savaşın başlamasıyla yarım kaldı. Bunun üzerine Ball tiyatroyu bir kenara bıraktı ve Berlin'de Emmy Hennings'le buluştu. Fantastik bir roman yazmaya koyularak savaşın vahşetinden kaçmaya çalıştı. Bu roman, Ball'ın sözcüklerin seslerini ve ritimlerini keşfe çıktığı *Tenderanda der Phantast* idi. Ayrıca bir gazetede editörlük yapıyor ve hiç durmadan siyaset felsefesi okuyordu, özellikle Rus anarşistler Kropotkin ve Bakunin'in yazılarına kapılmıştı. Bir yandan da Berlin'de tıp okumaya karar veren Huelsenbeck'le birlikte, savaşta ölen şairlerin anısına şiir geceleri düzenlemeye giriştiler. Ball 12 Şubat 1915'te Berlin'de düzenledikleri suarede Leybold'un intiharı üzerine gayet duygusuz ve alaycı bir ölüm ilanı okuyarak izleyicileri sarstı; nefret dolu sözlerini eğer Leybold duysaydı, onu alkışlayacağını öne sürdü. Zürih'te Kabare Voltaire'in açılmasından hemen hemen bir yıl önce, bu suare sırasında Ball ve Huelsenbeck'in okudukları "Edebi Manifesto" Dada'nın habercisi sayılır:

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

> Bir adım atarak, basına ve halka, savaşta bile 'en güncel' edebiyat meselelerine kafa yoran bireyler bulunduğunu göstermek istiyoruz. Bu en son edebiyat gayet bilinçli bir eğilime sahip. Bu eğilim: Ekspresyonizm, rengârenklik, maceraperestlik, Fütürizm, etkinlik, ahmaklık (entelektüalizme karşıtlık, Bebuquin'lere karşıtlık,[8] tam anlamıyla kibirli olana karşıtlık). İsteğimiz: kışkırtmak, allak bullak etmek, serseme çevirmek, dalga geçmek, öldüresiye gıdıklamak, kargaşa yaratmak, kafa karıştırmak, gözüpek davranmak ve itiraz etmek. Davamız: yoğunluk meselesi, burun delikleri, çilecilik, sistemli bağnazlık, bayraklar ve komplolar meselesi. Biz her daim 'karşı' olacağız. Entelektüel önderliği devralacağız. Akıl küplerine, mürekkep yalamışlara ve nizamın bekçilerine karşı savaşacağız. Aksiyonerlere ve lirik tenorlara karşı. 'Programcılara' ve mezhepçilere karşı. Kendimizi ikon kırıcıların ve her türlü radikalin yanında konumlandırıyoruz. Sağlıklı metabolizmayı, ölüme meydan okuyan sıçrayışı, vampirliği ve her türlü oyunbazlığı yaymak peşindeyiz. İlerlemeye inanacak kadar saf değiliz. Bizi yalnızca 'bugün' ilgilendiriyor. Ayrıntıların gizemcileri, askıntılar ve kâhinler, güzelliğe, kültüre, şiire, her türlü akla, beğeniye, sosyalizme, diğerkâmlığa ve anlamdaşlığa iştahı yok etmek istiyoruz. Tüm 'izm'ler, taraflar ve 'dünya görüşleri' ile boy ölçüşürüz. Karşı çıkmak istiyoruz.[9]

Huelsenbeck'e göre bu suare sayesinde katılımcılar "sanatsal ve siyasal olarak Devrimci'yi oynadılar".[10] 1915 Mart'ında Berlin'deki Austria Café'de gene birlikte düzenledikleri 'politik suare'de, Ball "Rusya'nın Devrimci Fikri" ve savaşın vahşeti üzerine konuştu: "bütün insanlığı, eğitimi, kültürü ezen canavarlığın intikamı alınacaktır."[11] Giderek Alman kültürünün lanetlendiği, öte yandan fütürist deneylerin yüceltildiği buluşmalara dönüşen ve saldırganlaşan toplantılar,

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

12 Mayıs 1915'te yine Berlin'de düzenledikleri Ekspresyonist Suare ile son buldu. Özellikle bu suare, ilerde Zürih'te gerçekleştirecekleri 'dadacı' gösterilerden farklı değildi. Ball "mantıksız nesir"lerini okudu, Huelsenbeck daha sonra Kabare Voltaire'deki gösterilerde tekrar edecek doğaçlama zenci şarkılarını davullar eşliğinde ilk kez burada söyledi.[12]

Muhalif eylemlerini sürdürmelerine rağmen, yükselen Alman milliyetçiliğine daha fazla tahammül edemeyen Ball ve Hennings Almanya'da kalmak istemediklerine karar verdiler ve sahte evraklarla, kaçak olarak Zürih'e gittiler. İşsiz ve parasız, sefalet içinde geçen aylardan sonra bir varyete tiyatrosunda iş buldular.[13] Sonrası 'Dada'...

Hugo Ball, Emmy Hennings ve Kabare Voltaire

Hugo Ball ve Emmy Hennings, Zürih'e 1915 Mayıs'ında gelmişlerdi. İsviçre'nin tarafsızlığı dolayısıyla Zürih yanı başındaki savaştan uzaktı, dolayısıyla baskı ve takip altındaki avangard sanatçılar için bir vahaydı. Dadacı Hans Arp, "çevrede silahlar gümbürderken biz var gücümüzle şarkı söyledik, resimler ve kolajlar yaptık, şiirler yazdık" diyecekti.[14]

Hennings, gecelerin kadınıydı. Kabarelerde şarkı söylüyor, ressamlara modellik, gece kulüplerinde garsonluk yapıyordu. Birkaç kez fuhuştan ve hırsızlıktan tutuklanmıştı; İsviçre'ye girerken kullandıkları sahte pasaportları o hazırlamıştı; ayrıca cinayet işlediğinden de şüpheleniliyordu. Zürih ahlak zabıtasında Hennings fahişe, Ball da muhabbet tellalı olarak kayda geçmişti.[15] Tabii ki çiftin bütün bu 'suç'ları, birer itiraz eylemiydi.

Ball ve Hennings, İsviçre'ye girerlerken, Ball askerlikten kaçmak için sahte bir isim kullanmıştı. Ama yakalandı ve kısa bir süre hapsedildi. İlk başta niyetleri, yaz aylarını Zürih'te geçirip Eylül'de Münih'e dönmekti.[16] Ball, sosyalist bir

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



Hugo Ball ve Emmy Hennings (sağda), 1915 Ekim'inde birlikte turneye çıktıkları varyete tiyatrosu Maxim Ensemble'ın öteki üyeleriyle. Ball 1918'de yazacağı *Flametti* adlı romanında bu tiyatroda yaşadığı deneyimlere yer verecekti.

tartışma grubunda kendisi gibi Bakunin ve Nietzsche'ye kapılmış olan anarşist-sosyalist bir yazarla, sonradan Dada'ya katılacak Walter Serner'le tanıştı. Bir gazetede iş bulup siyaset üzerine yazılar yazmak istiyordu. Ancak olmadı. Önce bir düğme fabrikasında çalıştı, sonra da Hennings'le birlikte kötü şöhretli bir varyete tiyatrosuna girdi. Ball piyanist ve oyun yazarı olarak çalışıyor, Hennings her gece dört ila altı gösteriye çıkıyordu. Mesai arkadaşları, yılan terbiyecisi, ateş yutucusu ve ip cambazlarıydı; Ball'a göre "insan daha ne ister"di?[17]

Aslında Ball ve Hennings, her ikisi de tiyatroya tutkundu; ortak hayalleri günün birinde kendi tiyatrolarını kurmaktı. Ball kardeşine daha 1915'te yazdığı bir mektupta bundan bahsetmişti: "nihai amacımız, kendi küçük topluluğumuzu kurmak, kendi oyunlarımızı yazmak, doğru dürüst bir tiyatro ortaya çıkarana dek çabalamak."[18] Nitekim

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

bu sıralarda Ball, pek de muteber olmayan Niederdorf mahallesindeki Holländische Meierei Kafe'nin sahibi Jan Ephraim'i, burada bir avangard kabare kurmak üzere ikna etti. Çağdaş şairlerin gittiği "İsviçre'nin ilk edebiyat kafesi" sayılan Meierei Kafe zaten önceden de bir kabareydi. İsviçreli şairler haftada bir ya da iki gün Kafe'nin 'Hollanda Odası' diye anılan mekânında buluşup şiirlerini okuyorlardı. Grubun ayrıca 1914'te yalnızca iki sayısı çıkan *Pantagruel* diye bir dergisi vardı.[19] Dolayısıyla Kafe, Kabare Pantegruel diye de anılıyordu.

Aslında Ephraim, öğrencilerin, düşkünlerin, sabıkalıların, anarşistlerin, fahişelerin ve mültecilerin yaşadığı, çok sayıda bar ve lokantanın bulunduğu semtte, "kentin öteki gösterişli ve resmî kabarelerine benzemeyen, artistik bir eğlence yeri" açılmasını daha fazla bira ve sosis satmasını sağlayacağı için istiyordu. Sonunda, ufak bir sahnesi, bir piyanosu ve aşağı yukarı 50 kişiyi oturtacak yeri olan arkadaki mekânını, bir ücret talep etmeden, Hennings ve Ball'a tahsis etti.[20] Ball, Münih ve Berlin'deki arkadaşlarından, "Café Simplizissimus stilinde ama daha artistik" bu kabare girişimine destek istedi.[21] Café Simplizissimus, savaş öncesinde ekspresyonist şairlerle yazarların buluştuğu, Hennings'in sahneye çıktığı ve Ball'la tanıştığı Münih'in ünlü bir kafesiydi. Ephraim gösterilere eğlencenin hâkim olmasından yanaydı ki daha fazla müşterisi olsun. Dolayısıyla suarelerde radikal şiir, müzik ve dans performanslarının yanı sıra, balalayka orkestraları gibi popüler gösteriler eksik olmayacaktı. Mekânlarına ilk koydukları isim *Künstlerkneipe Voltaire*, yani 'Sanatçı Barı Voltaire' idi; açılış için hazırlanan afişte ve davetiyede de adı böyle geçiyordu. Ama hemen sonra mekânı Kabare Voltaire diye anmaya başladılar çünkü '*Künstlerkneipe*' sözcüğü onlara fazla 'Alman' gelmişti.[22]

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

Kabare Voltaire Ekibi

Kabareye ilk katkı, Zürih'e sığınan çok sayıdaki sanatçıdan biri olan Hans Arp'tan geldi. Arp, duvarları maviye, sahneyi siyaha boyamakla kalmadı, hem kendi resimlerini ödünç verdi ve hem de başka ressamları eserlerini Kabare'ye getirmeleri için ikna etti. Arp, savaş başlayınca kardeşiyle birlikte Alsas'tan Paris'e kaçmıştı. Ancak Paris'te Alman casusu oldukları şüphesiyle soruşturmaya uğradılar ve Fransa'yı terk etmeleri istendi. Onlar da bunun üzerine Zürih'e geldiler. Arp, eşi Sophie Taeuber'le burada tanıştı. Taeuber de ilerde soyut resimleri, nakışları, kuklaları ve danslarıyla Dada'ya katkıda bulunacaktı. Dada'nın kurucuları arasında anılacak Tristan Tzara ve Janco kardeşler ise, 5 Şubat'ta, tam ilk gösterinin başlayacağı sırada Kabare Voltaire'de peyda oldular. Onlar da Zürih'ten önce Bükreş'te 'Sembol' adını verdikleri bir avangard grup oluşturmuşlar ve aynı adla bir de dergi çıkarmışlardı.

Kabare Voltaire'i açarken Ball'ın amacı, Zürih'e sığınmış olan muhalif avangard sanatçıların ve edebiyatçıların topluca ve özgürce yaratıcı olabilecekleri bir ortam yaratmaktı. Avangard deneylerin, buluşların yapılabileceği bir kolektif oluşturmaktı. Müzik, şiir, tiyatro, resim, heykel gibi farklı sanatları kaynaştırarak, bütün duyulara hitap eden topyekûn bir sanat eseri, bir *gesamtkunstwerk* yaratmaktı. Bizatihi yaratma eyleminin bir sanat formu gibi kavranacağı olayların peşine düşmekti. Her gösterinin bir manifestoya dönüşeceği bir sahne kurmaktı. Sanat-siyaset ayrımını silmekti. Sanatı ve hayatı bağlayan bir olay estetiği bulmaktı.

5 Şubat 1916 gecesinin ekibi, Ball, Hennings, Arp, Tzara ile Marcel ve Georges Janco'ydu. Açılış gecesi için Ukraynalı sanatçı Marcel Slodki bir afiş tasarlamış, Karl Schlegel bir davetiye hazırlamıştı. Ball da bir basın bildirisi yayınladı: "Kabare Voltaire'de biraraya gelen genç sanatçılarla yazar-





Solda, sonradan Kabare Voltaire diye anılacak *Künstlerkneipe Voltaire*'in açılışı için Marcel Slodki'nin tasarladığı afiş. Sağda, Karl Schlegel'in hazırladığı davetiye, 1916.

ların amacı, sanatsal eğlence için bir merkez oluşturmaktır. Kabare, her gün misafir sanatçıların gelip müzikal gösteriler ve okumalar yapmaları fikrine dayanıyor. Eğilimleri her ne olursa olsun, genç Zürihli sanatçılar her türlü katkı ve öneri için buraya davetlidirler."[23]

Açılış Gösterisi

İlk gece, Rus ustalardan (Turgenyev, Çehov) şiirler, öyküler, sanat üzerine metinler okundu, şarkılar söylendi. Sahnede altı kişilik bir orkestra vardı ama "herkes büyük bir tutkuyla ve bütün ruhuyla kendi müzik aletini, yani kendisini çalıyor. Her biri ötekilerden farklı, kendi kendisinin müziği, kendi kendisinin sözleri, ritmi. Her biri bütün gücüyle kendi şarkısını söylüyor. Ama mucizevi olarak sonunda birbirlerine ait olduklarının farkına varıyorlar".[24] Orkestranın



Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916. Sonradan kaybolan ve sadece fotoğraflarından bilinen bu resimde Dada'nın kurucuları Kabare'nin sahnesinde görülüyor: piyanonun başında Hugo Ball, sahnenin ön tarafında Tristan Tzara ve Hans Arp, arkalarında Richard Huelsenbeck ve Marcel Janco, yanlarında ise sarı saçlarıyla Emmy Hennings, Friedrich Glauser'le dans ediyor.

"yegâne kadın üyesi olan Hennings'in şarkıları, gerek yorumları gerekse seslendirilişleri bakımından geleneksel anlamda sanatkârane olmasa da, performanslara son derecede önemli bir katkı yapıyor. Alışılmadık derecede cırtlak sesi izleyicinin kulaklarını tırmalıyor".[25] Havasında hissedilir bir coşku, bir şevk ve hararet olan Kabare'nin ufak mekânı, gösterici ile izleyici arasındaki ayrımı ortadan kaldırıyor. Seyircilerin şarkılara katılması, hatta sahneye fırlayıp, genellikle felaket derecede kötü de olsa, kendi gösterilerini yapması sık yaşanan hadiselerden.

Kabare Voltaire aynı zamanda bir sergi mekânı. 5 Şubat akşamı mavi duvarlarda grotesk masklar, Arp, Picasso, Kandinski... Sonunda, ilk geceye gösterilen ilgi müthiş oluyor. Eylül'de ekibe katılacak Hans Richter'in sözleriyle Kabare "daha ilk geceden Zürih'te büyük bir sansasyon yaratıyor".[26] Henüz ortada "Dada" sözcüğü, "Dada manifestosu", "Dada suare", "Dada galerisi", "Dada hareketi", "Dada dergisi" yok.

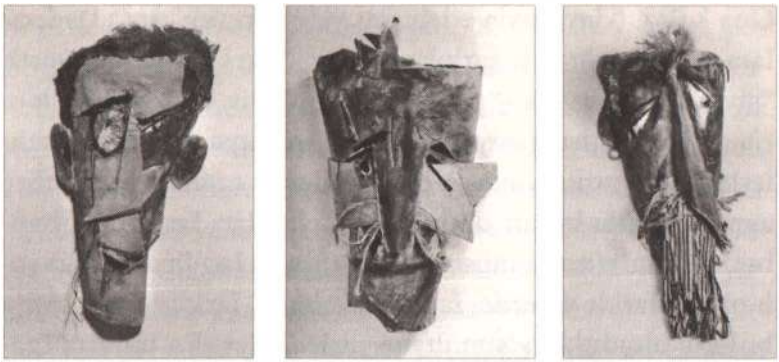
Kabare Voltaire Suareleri

5 Şubat 1916 akşamındaki açılıştan sonra Kabare Voltaire gösterileri yaklaşık altı ay boyunca cumaları hariç her akşam zenginleşerek sürdü. Kadroya katılanlar oldu; programlar değişip durdu; buluşlar ve deneyler çoğaldıkça çoğaldı; bambaşka edebiyat, sanat, müzik ve dans formları icat edildi; sergilenen işler arttı; izleyici kalabalıkları büyüdü; ilgi Zürih'ten Avrupa'nın başka kentlerine taştı. Her yeni akşam, Kabare'den Dada'ya dönüşümün aşamalarını oluşturuyordu.

Berlin'de endişe içinde askere çağrılmayı bekleyen Huelsenbeck'in, Ball'ın daveti üzerine 11 Şubat'ta Zürih'e gelerek büyük bir hevesle ekibe katılmasıyla Kabare Voltaire'in gösterilerinde çarpıcı yenilikler art arda sökün eder. Huelsenbeck gösterilere davulu ve güçlü Afrika ritimlerini sokar.

Ona kalsa, "davuluyla edebiyatı yere serecek"tir.[27] Dadacılara göre bu tür sert şarkılar, şiirler, "ilkel"dir (*primitivist*), "siyahi"dir; müzik, "gürültü müziği"dir. Huelsenbeck'in *chants nègres* dediği siyahi şarkıları ipe sapa gelmez sözcüklerle Afrika şarkılarının güçlü ritimlerini çağrıştırır; her dize aynı nakaratla biter: "umba umba". Bunları Tzara, Huelsenbeck ve Janco'nun Fransızca, Almanca ve İngilizce, eşzamanlı olarak farklı dillerde, farklı ritimlerde, farklı tonlamalarla birlikte okudukları 'simültane şiirler' izler. En ünlüsü Tzara'nınkidir: "Amiral Kiralayacak Bir Ev Arıyor".[28] Yetenekli bir müzisyen olan Janco, İngilizce metni adeta bir şarkı gibi okur; Huelsenbeck'in Almanca versiyonu gayet sert ve saldırgandır, Tzara'nın Fransızcası ise tam aksine, yumuşak ve tatlı dilli. Bu yetmiyormuş gibi, Huelsenbeck davuluyla, Tzara çıngırağıyla, Janco da düdüğüyle 'şiirlere' eşlik ederler. Bir yandan çalarlar, bir yandan söylerler, bir yandan da step dansını hatırlatan birtakım garip hareketler yaparlar. Bütün bu kargaşaya bir de izleyicilerin bağırış çağırışları eklenince, ortaya çıkan velvele Babil'in kakofonisini hatırlatır.[29]

Açılış akşamı, Arp, Alfred Jarry'nin 'bok'tan türettiği "Bork" lafıyla başlayan *Kral Übü* oyunundan pasajlar okur.[30] Sonraki akşamlar genellikle, fütürizm, sembolizm, ekspresyonizm ve başka çağdaş hareketleri temsil eden şairlerden dizeler okunur: Kandinski, Wedekind, Marinetti, Mallarmé, Lautréamont, Max Jacob, André Salmon, Jules Laforgue... Modernistlerden geriye gittikleri de olur. Mesela Ball, Voltaire'den, diğerleri yine Anton Çehov ve İvan Turgenyev'den bölümler sunar. Piyanoda, Liszt, Debussy, Skriabin, Rahmaninof ve Saint-Saëns'dan parçalar çalınır. Performansların yaratıcılığına katkı yapan başka bir yenilik, Janco'nun Japon ya da antik Yunan tiyatrosunu hatırlatan, Romen halk sanatından esinlenen masklarıdır. Bu masklar, ânında sahnedekilerin hareketlerine dramatik bir hava verir. Her defasında



Marcel Janco'nun, karton, kâğıt, tahta, ip, mürekkep ve boya kullanarak yaptığı masklardan örnekler (1917-1919). Soldaki Tristan Tzara'yı temsil ediyor; sağdaki ise 1917'de Zürih'te, Galeri Dada'da düzenledikleri ikinci Dada Suaresi'nde sahneledikleri Oskar Kokoschka'nın piyesi *Sfenks ve Korkuluk-Bir Garabet*'te Hugo Ball'ın canlandırdığı Bay Firdusi karakteri için hazırladığı mask.

yenilenen bütün bu performansların yanı sıra, Arp'ın çabaları sayesinde sergilere de sürekli yeni işler eklenir: Nadelman, Macke, Modigliani...

Huelsenbeck, Kabare Voltaire'i "en yeni sanatın odağı yapmak istediklerini" söyler.[31] Ama ne yaparlarsa yapsınlar, asıl mesele "soyutu onurlandırmaktır".[32] Kandinski'nin ve onun yolundan giden Arp'ın sanatındaki gibi, şiirde de soyut formlar icat edebilmektir. Nasıl soyut sanat, temsili/tasviri yıkıyorsa, soyut şiir de dili parçalamalı, sözcükleri anlamlarından sökmeli, onları gizemli sembollere dönüştürmelidir. 'Dada' sözcüğü de soyut ve gizemli değil midir?

Sözcüksüz Şiirler

23 Haziran 1916'da Ball günlüğünde yeni bir şiir icat ettiklerinden bahseder. Bu şiir, tamamıyla soyut fonemlerden oluşan bir 'ses şiiri'dir *(Lautgedichte)* veya 'sözcüksüz şiirdir' *(Verse ohne Worte)*. Aslında sosyalist Alman şair ve yazar Paul Scheerbart ile Christian Morgenstern daha 19. yüzyılın son-

larında, adını böyle koymasalar da, bu tür şiirler yazmışlardı. Hatta Morgenstern'in 'fonetik rapsodi' diye adlandırdığı şiirleri Kabare Voltaire'de okunmuştu: "*Kroklokwafzi? Semememi! Seiokronto-prafriplo...*"[33] Ayrıca dadacılardan önce "dilde sesin en soyut ifadesini keşfeden ve uygulayan" Ball'ın kahramanı Kandinski idi.[34] Kandinski ayrıca Ball'a, '*zaum*' adını verdikleri, 'akılaşırı' anlaşılmaz bir dille yazan Rus fütürist şairler Hlebnikov ve Kruçenih'i tanıtmıştı.[35] Onlar da "kullanılmakta olan dile karşı müthiş bir nefret" duyuyorlardı ve "geleneksel düşünce akışından ve nedensel bilgi rejiminden ba-

Hugo Ball sözcüksüz şiirini kendinden geçerek okuduğu kübist kostümü içinde.



ğımsız [...] Rasyonalizm karşıtı, sezgiye ve şansa dayanan" bir dil yaratmanın peşindeydiler. 1913 tarihli manifestolarının başlığı "Halkın Beğenisine Tokat"tı.[36]

Aslında Ball'ın sözcüksüz şiirleri, çağdaşı Marinetti'nin icat ettiği ve *Parole in libertà* (Özgür Sözcükler) diye adlandırdığı şiirlerden yola çıkar. Bunlar, fütüristlerin sözdizimi kurallarından arındırarak tipografik tasarımlarıyla görselleştirdikleri şiirlerdir. Edebiyat olarak okundukları gibi, görsel sanat yerine de geçerler; ayrıca, fütürist gösterilerde teatral bir form olarak icra edilirler. Ball, 9 Temmuz 1915'te günlüğüne Marinetti'nin başka fütüristlerle birlikte yayınladığı *Parole in Libertà* kitabını kendisine gönderdiğini yazar. Ve ekler: "[Şiirler] sayfanın üzerindeki alfabe harflerinden ibaret [...] Artık dil diye bir şey yok [...] yeni baştan icat edilmesi gerek."[37] Birkaç gün sonra "sözcük meta oldu [...] ve bütün vakarını yitirdi" diye günlüğüne kayıt düşer.[38] Ball'a göre fütüristlerin 'özgür sözcükleri' "modernitenin yıprattığı dile yeni bir hayat veriyor [...] dadaistlere kurtarılmış, büyülü bir dil yaratmanın yolunu açıyordu".[39]

Kendinden önceki denemelere rağmen, Ball yine de sözcüksüz şiirin mucidi olarak kabul edilir; onun şiirleri herhangi bir rakip avangard hareketle yarışmaz, 20. yüzyılın kapitalist düzeninin dili sürüklediği forma bir tepkidir.[40] Bu sıralarda Zürih'te yayınlanan *Der Mistral* başlıklı bir edebiyat gazetesi de benzer bir tepkiyi dile getiriyordu. Gazetenin amacı, kolektif olarak bir "savaş grameri" oluşturdukları için, din, hukuk, siyaset ve mevcut kültür endüstrisi gibi burjuva kurumlarının dilbilimsel yapılarına karşı savaş açmaktı. İlerde Dada'ya katılacak olan Walter Serner *Der Mistral*'in kadrosundaydı. Ball da 1915 Mayıs'ında Zürih'e geldiğinde onlara katılmak istemiş, ama olmamıştı.[41]

Ball, Kabare Voltaire'deki ilk sözcüksüz şiirini kartonlardan yapılmış "kübist kostümü" içinde okumuştu: "*Gad-*

ji beri bimba / glandiridi lauli lonni kadori..." Hareket etmesine izin vermeyen kostümüyle bir büyücüye ya da piskoposa benziyordu. Sözcüklerin lağvedildiği mısralarını okuduğunda sese özerkliğini veriyor, kendiliğindenliğini kazandırıyordu. Ayrıca, tam da Almanlığından vazgeçtiği bir zamanda, dili milliyetinden kurtarıyordu.[42] Ball, Kabare Voltaire'de sözcüksüz şiirlerini okuduğu akşam, vurguları iyice abartır; söz, saf ses olur. Bir noktada kilise ayinlerinde okunan ilahileri hatırlar ve şiirlerini okumayı sürdürürken kendinden geçer. Ertesi gün günlüğüne şunları yazar:

> Şiirlerden önce birkaç program notu okudum. Bu fonetik şiirlerde, gazeteciliğin kötüye kullanıp yozlaştırdığı dilden tümüyle feragat ediyoruz. Sözcüklerin içinde gizli olan simyaya geri dönmeliyiz; hatta şiirin son kalan bu en kutsal sığınağını korumak uğruna, belki sözcüklerden de vazgeçmeliyiz. Kulaktan dolma yazı yazmayı bırakmalıyız: Yeni baştan icat etmediğimiz, öylece kabullendiğimiz sözcükleri (cümlelerden bahsetmiyorum bile) bir kenara atmalıyız. Yalnızca yansıtılan fikirlerle veya kaçamak nükteli sözlerle ve imgelerle şiirsel etki elde etmek artık mümkün değil.[43]

HUGO BALL
Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü
1927

5 Şubat 1916

Mekân hıncahınç doldu; çoğu insan oturacak yer bulamadı. Aşağı yukarı akşam saat altıda, biz daha ellerimizde çekiçler, duvarlara fütürist afişler asarken, kollarının altında resimleri ve portföyleriyle Doğulu görünümlü dört ufak tefek adam çıkageldi. Kibarca bizi selamladılar ve kendilerini tanıttılar: ressam Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Jan-

co ve adını tam sökemediğim dördüncü bir beyefendi. Arp da oralardaydı; güçlük çekmeden, az sayıda sözcükle iletişim kurabildik. Çok geçmeden Janco'nun gösterişli *Başmelekler* adlı resmi, öteki güzel nesnelerin yanına duvara asılmıştı bile. Aynı gece Tzara, cana yakın hareketlerle ceketinin ceplerinden bulup çıkardığı bazı geleneksel tarzda yazılmış şiirleri okudu.

2 Mart 1916

İzleyicileri artistik şeylerle eğlendirme çabası, bizi heyecan verici ve öğretici bir biçimde canlı, yeni ve naif tutuyor. İzleyicilerin beklentileriyle yarış halindeyiz ve bu yarış bizim tüm buluş yapma ve tartışma gücümüzü kullanmamızı gerektiriyor.

30 Mart 1916

Son yirmi yılın tüm stilleri dün biraraya geldi. Huelsenbeck, Tzara ve Janco simültane şiirleriyle (*poème simultané*) ortaya atıldılar. Farklı ritimleri birbirine uydurarak, adeta konuşur gibi yaptıkları bu şiir okumalarında üç ya da daha fazla ses eşzamanlı olarak öyle bir şekilde konuşur, şarkı söyler ve ıslık çalarlar ki, bunlar sayesinde parçanın hüzünlü, güldürücü ya da acayip yanı ortaya çıkarılmış olur. Böyle bir simültane şiirde, canlı bir eserin onu okuyanın iradesine bağlı niteliği kadar, eşlik edenlerin bu iradeyi sınırlaması da güçlü bir biçimde ifade bulur. Gürültüler (dakikalar boyunca çıkarılan *rrrr* sesi ya da şangırtılar ya da sirenler vs.) enerjileri bakımından insan sesinden üstündür.

'Simültane şiir' ses değerine ilişkindir. İnsan uzvu, şeytani yoldaşlarıyla daldan dala konarken ruhu temsil eder, bireyselliği. Gürültüler ise arka planı –anlaşılmaz, feci, kati olanı– temsil eder. Şiir, insanın mekanik süreç tarafından yenilip yutulduğu olgusuna ışık tutmaya çalışır. Alışılageldik sı-

kıştırılmış biçimiyle, insan sesinin (*vox humana*), onu tehdit eden, kapana kıstıran ve yok eden dünyayla çelişkisini ortaya koyar; öyle bir dünya ki, ritminden ve gürültüsünden kaçış yok.

14 Nisan 1916

Kabaremiz bir jest. Burada söylenen her söz ya da şarkı en azından bir şeyi dile getiriyor: bu utanç verici çağ bizim saygımızı kazanmayı başaramadı. Nesi var ki saygın ve etkileyici olan? Kanonları mı? Bizim büyük davulumuz onları bastırır. İdealizmi mi? Hem popüler hem akademik haliyle çoktandır alay konusu. Muazzam katliamları ve yamyamca istismarları mı? Bizim kendiliğinden ahmaklığımız ve yanılsama hevesimiz onları yok edecek.

24 Mayıs 1916

Beş kişiyiz. İşin ilginç yanı, aslında hemen hiçbir zaman aramızda tam ve eşzamanlı bir uzlaşma olmamasına karşın esas meselelerde anlaşıyoruz. Gruplaşmalar değişip duruyor. Bir bakıyorsunuz Arp'la Huelsenbeck aynı fikirdeler ve birbirlerinden ayrılmıyorlar. Bir bakıyorsunuz Arp'la Janco, H.'e karşı ittifak yapmışlar. Sonra H. ve Tzara, Arp'a karşılar. Böyle sürüp gidiyor. Sürekli değişen bir çekicilik ve iticilik söz konusu. Herhangi bir fikir, hareket, ya da tedirginlik grupları değiştirmeye yetse de, küçük ekibimiz bir şekilde dağılmadan kalıyor.

[...]

Yeni suare için Janco masklar hazırladı. Maharetle yapılmış olmanın ötesine geçen masklar bunlar. Her ne kadar Japon ya da antik Yunan tiyatrosunu akla getirseler de, tümüyle modernler. Belli bir mesafeden bakılınca etkili olmak üzere tasarlanmışlar; kabarenin görece küçük mekânında doğrusu heyecan uyandırıyorlar. Janco masklarıyla çıkageldiğin-

de hepimiz oradaydık. Herkes bir tanesini kapıp hemen taktı. Sonra garip bir şey oldu. Mask, ayrıca kostüm gerektirmekle kalmıyor, çılgınlık sınırlarında, tutkulu hareketler yapmayı da icap ettiriyordu. Beş dakika önce aklımızdan bile geçirmezken, bir bakıyorduk ki olmadık kıyafetlere bürünmüş olarak ve tuhaf hareketlerle ortalıkta dolanıyoruz; her birimiz ötekine yaratıcılıkta fark atmaya çalışıyor. Masklardaki karşı konulmaz itici güç bize geçmişti. Birdenbire böyle bir maskın tiyatro ve mim için öneminin farkına vardık. Masklar basbayağı onları giyenleri bir tür trajik ve absürd dans yapmaya sevk ediyordu.

Sonra masklara daha yakından baktık; kartondan yapılmışlar, boyanıp yapıştırılmışlardı. Uyandırdıkları değişken kişilikler bizde danslar icat etme isteği yaratıyordu. Ben de ânında, orada, her biri için bir müzik parçası besteledim. Danslardan birine "Sinek Yakalamaca" adını verdik. Bu maska, kulak tırmalayıcı, gergin bir müzik eşliğinde savruk, beceriksiz adımlar atmak ve geniş hareketlerle kolları savurmak uyuyordu. İkinci dansa "Kâbus" dedik. Dans figürüne çömelmiş olarak başlanıyor, sonra doğrulunup ileriye sıçranıyor. Maskın ağzı açık, burnu kocaman ve yanlış yerde. Dansçının tehditkâr biçimde yukarıya kaldırdığı kolları karton tüpler takılarak uzatılmış. Üçüncü dansı "Şen Keder" diye adlandırdık. Dansçının kavisli kollarının ucunda upuzun, oyulmuş altın renkli eller var. Birkaç kez sola, sonra yine birkaç kez sağa dönüyor; arkasından ağır ağır kendi ekseninde turlayarak yere yığılıyor ve yavaşça baştaki figüre dönüyor.

Maskların bizi çeken yanı, insan karakterlerini ve tutkularını değil, hayatın ötesindeki karakterleri ve tutkuları temsil ediyor olmaları. Zamanımızın dehşetini, olayların insanı felce uğratan arka planını görünür kılıyorlar.

18 Haziran 1916

Sözcüğe form verebilme niteliğini, erişilmesi güç bir noktaya varıncaya kadar zorladık. Bunu akılla, mantıkla kurulmuş cümleleri feda ederek gerçekleştirdik; bir yandan da (ancak sözdizimi kurallarına uygun cümleleri kılı kırk yararak gruplandırmak suretiyle mümkün olan) belgeleme işini bir kenara bıraktık. Bazı şeyler bize yardımcı oldu: öncelikle, gerçek bir yeteneği rahat bırakmayarak ve olgunlaşmasına izin vermeyerek onun yeterliliğini sınayan zamanımızın kendine özgü koşulları. Sonra, kendi grubumuzun güçlü enerjisi; grubun üyeleri talebi yükseltip gerilimi arttırarak sürekli birbirlerini geçmeye çalışıyorlardı. Gülebilirsiniz ama, gözle görülür hiçbir sonuç çıkmasa da, bir gün gelecek dil, şevkimiz için bizi ödüllendirecek. Sözcüğe yüklediğimiz güç ve enerji sayesinde, "sözcük" (*logos*) kavramını büyülü, karmaşık bir imge olarak yeniden keşfettik.

Cümle yerini sözcüğe bırakınca, Marinetti çevresi kararlılıkla "*parole in libertà*"yı başlattı. Sözcüğü, hiç düşünmeden, otomatik olarak ona tahsis edilmiş olan cümle çerçevesinin (dünya imgesi) dışına onlar çıkardı. İyiden iyiye cılızlaşmış büyük-şehre ait sözleri ışık ve havayla besleyip, onlara sıcaklığı, duyguyu ve ilk hallerinde sahip oldukları kaygısız özgürlüğü iade ettiler. Biz bir adım öteye gittik. Tek tek sözlere bir yeminin olgunluğu ile bir yıldızın parıltısını katmaya çalıştık. Ve ilginçtir ki büyüyle yüklenen sözler, basmakalıp anlamın kısıtlayıp sınırlamadığı *yeni* bir cümle kuruluşuna hayat verdiler. Adını koymaksızın aynı anda yüzlerce fikre hafifçe değinen bu tür cümle, dinleyicinin doğuştan oyunbaz, ancak gizli ve irrasyonel olan karakterinin işitilmesini mümkün kıldı; hafızanın en derindeki katmanlarını uyandırıp sağlamlaştırdı. Deneylerimiz, felsefenin ve hayatın öyle alanlarına uzandı ki, rasyonel olduğu kadar ihtiyatlı da olan çevremiz bunları hayal etmemize bile izin vermezdi.

23 Haziran 1916

[...]

Yeni bir tür şiir icat ettim, '*Verse ohne Worte*' [sözcüksüz şiirler] ya da *Lautgedichte* [ses şiirleri]. Bu şiirlerde, sesli harfler, sadece başlangıç dizesindeki ağırlıklarına göre tartılıp dağıtılarak bir denge tutturuluyor. Şiirlerin birincisini bu akşam ilk kez okudum. Kendime okuma için özel bir kostüm hazırladım. Bacaklarımı, yukarı kadar çıkan, parlak mavi kartondan yapılmış silindirlerin içine sokunca adeta bir dikilitaşa benzedim. Üzerine, kartondan kesilmiş, içi kıpkırmızı, dışı altın rengi, koskocaman bir ceket yakası taktım. Yaka boynuma öyle bir tutturulmuştu ki, dirseklerimi kaldırıp indirdikçe, kanat çırptığım izlenimi yaratıyordu. Ayrıca başımda mavi-beyaz çizgili, uzun bir büyücü şapkası vardı.

Sahnenin üç kenarına, seyircilere dönük nota sehpaları dizdim ve üzerlerine kırmızı kalemle yazdığım şiir nüshalarını yerleştirdim. Bir sehpadan ötekine yönelerek şiirlerimi seslendirecektim. Tzara hazırlıklarımdan haberdardı, dolayısıyla gerçek bir küçük gala oldu. Herkes merak içindeydi. Silindirin içinde yürüyemediğim için karanlıkta beni sahneye taşımaları gerekti. Ağır ve ciddi, başladım:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

Vurgular giderek kuvvetlendi, sessiz harfler keskinleştikçe vurgu arttı. Biraz sonra fark ettim ki, ciddiyetimi korumak istiyorsam (ki bedeli ne olursa olsun, ciddiyetimi korumak istiyordum), ifade yöntemim sahne düzeninin debdebesiyle uyuşmayacaktı. Seyircilerin arasında Brupbacher, Jelmoli,

Laban ve Bayan Wigman'ı gördüm.[44] Kepaze olmaktan endişe ederek kendimi toparladım. Bu arada sağ taraftaki müzik sehpasının önünde "Labadas Gesang an die Wolken" [Labadas'ın Bulutlara Şarkısı] ve sol taraftaki sehpada da "Elefantenkarawane" [Fil Kervanı] şiirlerini okuyup tamamlamıştım ve kanatlarımı şiddetle çırparak ortadaki sehpaya geçmiştim. Okkalı sesli harf dizileriyle fillerin ağır adımlarının ritmi bana son bir kreşendo fırsatı vermişti. Ama sonunu nasıl getirecektim? Sonra fark ettim ki, Doğu'daki ve Batı'daki tüm kiliselerin ayinlerinde yakılan ağıtların üslubuna uygun, papazlara yakışır kederli ezgilerin kadim ses dalgalanmalarına başvurmaktan başka sesimin yapabileceği bir şey yok.

Ne oldu da aklıma bu müzik geldi, bilmiyorum ama başladım sesli harf dizilerimi kilise üslubunda konuşur gibi şakımaya. Bir yandan da ciddi olmaya kendimi zorluyordum. Bir an için bana öyle geldi ki, kübist maskemin arkasında solgun benizli, şaşkın ifadeli bir yüz var: evinin yakınlarındaki kilise ayinlerinde, ilahiler sırasında içi titreyerek, cankulağıyla papazın sözcüklerini dinleyen on yaşında bir çocuğun yarı ürkmüş yarı meraklı yüzü. Derken, işaretim üzerine ışıklar söndü. Sonunda, kan ter içinde, bir piskopos gibi kucakta sahneden aşağıya indirildim.

7 Haziran 1917 Magadino

Tuhaf tesadüfler: Biz Zürih'te Spiegelgasse 1 numarada Kabare Voltaire'i yürütürken, karşımızda, Spiegelgasse 6 numarada, eğer yanılmıyorsam, Bay Ulyanov-Lenin oturuyormuş.[45] Her akşam bizim müziğimizi ve tiradlarımızı duymuş olmalı; bilmem hoşuna gitti mi ya da işine yaradı mı? Ve biz Bahnhofstrasse'deki galeriyi açtığımız sıralarda, Ruslar Petersburg'da devrimi başlatıyorlardı. Bir gösterge ve bir jest olarak dadaizm acaba Bolşevizmin zıddı mı? [...][46]

TRISTAN TZARA

Zürih Kroniği

1920

Şubat 1916

Kırmızı sokak lambaları altında sıkı detektiflerin gezindiği, mimari iskeletlerin gölgesindeki sokakların en karanlığında – DOĞUM – **KABARE VOLTAİRE**'in doğumu – Slodki'nin afişi, tahta, kadın ve Şerikleri, kalp kasları, Kabare Voltaire ve sancılar. Kırmızı lambalar, duvar piyanosu Ball "Paris'in köprüleri altında" parçasını okuyor, Tzara bağıra bağıra hemen birkaç şiir çeviriyor, Madam Hennings – sessizlik, müzik – deklarasyon – hepsi bu. Duvarlarda [Otto] van Rees ve Arp, Picasso ve Eggeling, [Arthur] Segal & Janco, slodky, [Elie] Na, rengârenk kâğıtlar, YENİ SANATın, soyut sanatın ve coğrafi fütürist harita şiirlerin yükselişi: Marinetti, Cangiullo, Buzzi; Kabare Voltaire, her gece müzik, şarkı, şiir – halk – halk için yeni sanat en büyük sanat – [Jakob] van Hoddis, [Gottfried] Benn, Tres – balalayka – Rus gecesi Fransız gecesi – nevi şahsına münhasır karakterler, intihar şiirleri okuyor ya da intihar ediyorlar, gelip gidiyorlar, halkın keyfi, bağırışlar çağırışlar, tanrl ile keRhanenin, kristalle dünyadaki *en şişko* kadının kozmopolit karışımı: "Paris'in köprüleri altında."[47]

HANS ARP

Dadaland

1948

1914 Dünya Savaşı'nın kasaplığına karşı isyan edenler, Zürih'te kendimizi sanata verdik. Çevrede silahlar gümbürderken biz var gücümüzle şarkı söyledik, resimler ve kolajlar yaptık, şiirler yazdık. Çağın çılgınlığını sağaltacak köklü bir sanat, cennet ve cehennem arasındaki dengeyi yerine

oturtacak yeni bir düzen arıyorduk. İktidar delisi gangsterlerin, bir gün sanatı insanların zihnini öldürecek bir yol olarak kullanabileceklerine ilişkin bulanık bir önseziye sahiptik.[48]

[...]

Janco küçük sessiz odasında kendini gizlice 'zikzak natüralizm'e kaptırdı.[49] Onun bu gizli ayıbını affediyorum çünkü resimlerinden bir tanesinde 'Kabare Voltaire'i canlandırdı ve onun anısını yaşattı. Rengârenk, tıka basa dolu odada birkaç fantastik şahsiyet sahnede oturuyor. Güya Tzara, Janco, Ball, Bayan Hennings ve bendenizi temsil ediyorlar. Tam bir curcuna. Etrafımızdaki insanlar bağırıp çağırıyor, kahkahalar atıyor ve el kol hareketleri yapıyorlar. Bizim yanıtımız, aşk inlemeleri, hıçkırık nöbetleri, şiirler, böğürtüler ve ortaçağ bruitistlerinin miyavlamaları. Tzara poposunu Oryantal dansözlerin göbeklerini salladıkları gibi sallıyor. Janco görünmez bir kemanı çalıyor, yayını oynatıp gıcırdatıyor. Madam Hennings Madonna'ya benzeyen suratıyla bacaklarını 180 derece açıyor. Bir hayalet solukluğundaki Ball piyanosuyla ona eşlik ederken, Huelsenbeck durmaksızın koca davuluna vurup duruyor.[50]

RICHARD HUELSENBECK

Bir Dada Davulcusunun Anıları

1951

Kaderimi belirleyen o yolculuğun ardından Almanya'dan gelip Kabare'ye ilk ayak bastığım akşam, Hugo piyanoda klasik müzik, Brahms ve Bach çalıyordu. Sonra dans müziğine geçti. Kafayı bulmuş öğrenciler sandalyeleri kenara itip, ortada dönmeye başladılar. Aralarında kadın neredeyse yoktu. Ortam fazlasıyla azgın, aşırı dumanlı ve alışılmadık derecede teklifsizdi.

Hugo savaşa ve ölüm saçan cinnete karşı bir şiir yazmıştı. Emmy şiiri okudu, Hugo piyanoda ona eşlik etti, sonra dinleyiciler homurtularla araya girdiler ve şiiri katlettiler. Bu arada Tzara'yla (monokl takan, ufak tefek bir adam) ve Janco kardeşlerle ilk kez karşılaştım. Dahası, René Schickele, Werfel, J. C. Heer ve memleket âşığı, İsviçreli bir şairle (dağlar kalbine ağırlık yapıyordu).

Kabarenin tefrişatı inanılmayacak derecede ilkeldi. Buranın kaderi her ne kadar Emmy'nin şarkıcı olarak başarısına bağlı olsa da, onun bir soyunma odası bile yoktu. Basit tahta ayaklara gerilmiş, yumruk büyüklüğünde delikleri olan bir kumaşın gerisinde soyunup giyiniyordu. Emmy'de primadonnalığın zerresi yoktu ama bana farklı parçalar için giydiği farklı kostümleri keyifle gösterdi. Sadece Orta Avrupa'da bilinen bu şarkılar, siyasetten edebiyata ve insan davranışına, izleyicilerin anlayacağı her konuyla dalga geçiyordu. Şarkılar edepsizdi ama hakaret içermiyordu. Kimseyi incitme maksadı yoktu, sadece bir görüş ortaya koyma arzusu vardı.[51]

RICHARD HUELSENBECK

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi[52]

1920

Tzara'nın aracılığıyla fütürist hareketle de ilişki kurmuştuk ve Marinetti'yle yazışıyorduk. Boccioni öldürülmüştü ama hepimiz kalın kitabı *Pittura e scultura futuriste*'ye [Fütürist Resim ve Heykel] aşinaydık. Marinetti'nin konumunu fazla gerçekçi buluyorduk ve buna karşıydık. Fakat onun tepe tepe kullandığı 'simültane' kavramını devralmaktan doğrusu hoşnuttuk. Her ne kadar simültane şiir, Derème ve diğerleri tarafından Fransa'da ortaya atılmış olsa da, sahnede ilk kez simültane şiirler okutan Tzara, bu performanslarla

büyük başarı kazandı. Marinetti'den bir de 'bruitizm'i ya da gürültü müziğini ödünç aldık. Fütüristlerin Milano'daki bruitist konseri zamanında çok ilgi çekmişti; "Bir Başkentin Uyanışı" adlı gösteri sayesinde izleyiciler hoşça vakit geçirmişlerdi.[53] Herkese açık birçok Dada toplantısında bruitizmin önemini anlattım.

Taklit etkisi olan gürültü, '*le bruit*'yi sanata sokan Marinetti'ydi (bu bağlamda ayrı ayrı sanatlardan, müzikten ya da edebiyattan söz etmek yersiz). "Bir Başkentin Uyanışı"nı, daktilolar, davullar, çıngıraklar, tencere kapakları korosuyla ifade ediyordu. Niyet, hayatın renkliliğini olanca şiddetiyle hatırlatmaktan ibaretti. Kübistlerden ve hatta Alman ekspresyonistlerinden farklı olarak, fütüristler kendilerini katıksız eylemciler olarak görüyorlardı. [...] Marinetti ve grubu, çatışmanın en üst ifadesi; olasılıkların kendiliğinden patlak vermesi; hareket; simültane şiir; feryatlar, silah sesleri ve buyruklar senfonisi olduğu için savaşı seviyorlardı. Savaşın hareket halindeki hayat sorununa somut bir çözüm getirdiğini düşünüyorlardı. Öyle bir ruhsal sorun ki yanardağ mahiyetinde. Her hareket ister istemez gürültü üretir. Sayı, ve dolayısıyla melodi, soyutlama becerisini varsayan semboller iken, gürültü doğrudan doğruya eyleme çağrıdır. Her ne tür olursa olsun, müzik armoniktir, artistiktir, bir akıl eylemidir; oysa bruitizm hayatın ta kendisi. Ona bir kitap gibi değer biçilemez; o daha ziyade kimliğimizin bir parçasıdır, ama bize saldıran, bizi kovalayan ve tarumar eden bir parça. Bruitizm bir hayat görüşüdür; hem de, her ne kadar ilk bakışta garip görünse de, insanı nihai karara sevk eden bir hayat görüşüdür. Bir yanda bruitistler vardır, diğer yanda ötekiler. Tam da müzikten bahsediyorken, Wagner'in, içler acısı soyutlama becerisine içkin olan tüm riyayı gözler önüne serdiğini belirtmek gerekir. Oysa acı bir fren sesi insanda hiç değilse diş ağrısına neden olabilir. Amerika'da nasıl *ragtime* ulu-

sal müzik haline geldiyse, aynı girişim modern Avrupa'da da bruitizmin sarsıntılarına yol açtı.

Bruitizm bir tür doğaya dönüştür. Atom devrelerinden oluşan bir müzik. Ölüm, ruhun dünyevi sefaletten kurtuluşu olmaktan çıkıyor ve bir kusma, bir çığlık, bir tıkanma haline geliyor. Kabare Voltaire'in dadacıları, felsefesine pek de aldırış etmeden, bruitizmi devraldılar. Aslında tam tersini arzu ediyorlardı: ruhu sükûnete kavuşturmayı, sonsuz bir ninniyi, sanatı, soyut sanatı. Doğrusu Kabare Voltaire'in dadacıları ne istediklerini bilmiyorlardı. Bu kişilerin herhangi bir zaman zihinlerine takılmış olan 'modern sanat' kırıntıları biraraya getirildi ve ona 'Dada' dendi.[54]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 15 Ekim 1915; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 34 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

2 Timothy Shipe, "Hugo Ball 1886-1927", *Encyclopedia of German Literature* içinde, der. Matthias Konzett (Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000) s. 68.

3 Hugo Ball, "Prologue: The Backdrop", *Flight Out of Time*, s. 4.

4 Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1993) s. 62-67.

5 Jessica Horsley, "'There You Have Munich': *Der Blaue Reiter* (1912); *Revolution* (1913); and *Der Weg* (1919)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 739.

Leybold ve Ball birlikte yazdıkları şiirleri 'Ha Hu Baley' mahlasıyla yayınlamışlardı. Dafydd W. Jones, *Dada 1916 in Theory, Practices of Critical Resistance* (Liverpool: Liverpool University Press, 2014) s. 28.

6 John Elderfield, "Introduction", *Flight Out of Time*, s. xvii.

7 Timothy Shipe, "Hugo Ball 1886-1927", s. 68.

8 *Bebuquin*, anarşist Alman sanat tarihçisi, yazar ve eleştirmen Carl Einstein'ın 1912'de *Die Aktion* dergisinde seri halde yayınlanan romanının adı.

9 Manifestoyu çoğaltıp, savaşta ölen şairler anısına düzenledikleri gecede dağıtmayı planlamışlardı ama bir şekilde bu gerçekleşmedi; manifesto ortadan yok oldu. Ta ki yakın zamanlarda, 1990'larda bir kopyası bulunana kadar. Aktaran, Debbie Lewer, "Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich", *Oxford Art Journal*, 32 (2009) s. 23-24.

10 Aktaran, *a.g.e.*, s. 25.

11 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 421-422.

12 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 25-26.

13 O denli parasızlardı ki, herkesin yiyecek attığı Zürih Gölü'nde yüzen kuğuları kıskanıyorlardı, aktaran, Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 97.

14 Aktaran, Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, s. 19.

15 Charles Marcrum II, "Quiet Rebellion: Emmy Hennings and the Politics of Subversion", *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, cilt 4, sayı 1 (İlkbahar 2008) s. 4.

16 Marius Hentea, *Ta Ta Dada: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 2014) s. 63.

17 *A.g.e.*

18 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 18.

19 Hans J. Kleinschmidt, "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xix.

20 Marius Hentea, *Ta Ta Dada*, s. 65.

21 Aktaran, *a.g.e.*

22 https://digital.kunsthaus.ch/dadaismus/en/dada-on-paper#!artwork/marcel-slodki-kuenstlerkneipe-voltaire (Erişim tarihi: 20 Haziran 2017).

23 2 Şubat 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 50.

24 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 27.

25 *A.g.e.*, s. 26-27.

26 *A.g.e.*, s. 16.

27 11 Şubat 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 51

28 1919'da "Erkek Ateşi" başlıklı şiirini 20 kişi eşzamanlı olarak okuyacaktı. T. J. Demos, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", *The Dada Seminars* içinde, der.

Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 18.

29 Marius Hentea, *Ta Ta Dada*, s. 70.

30 Alfred Jarry, *Ubu Roi* (Paris: Folioplus, 2016) s. 7.

31 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 23.

32 *A.g.e.*, s. 24.

33 Hans J. Kleinschmidt, "The New Man", s. xxviii.

Scheerbart, Bruno Taut ile birlikte cam mimarlık fikrine kapılmış; 1914'te Taut'a ithaf ettiği *Glasarchitektur* diye bir de kitap yayınlamıştı. Köln'de aynı yıl düzenlenen Werkbund sergisi için Taut'un tasarladığı Glashaus'un kubbesinin eteğine Scheerbart'ın dizeleri kazılmıştı: "renkli cam nefreti yok der"; "cam bir saray olmadığında hayat mahkûmiyet haline gelir."

34 "Kandinsky", Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. 222-234.

35 Steve McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* içinde, der. Marjorie Perloff ve Craig Dworkin (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 2009) s. 123.

36 Ali Artun, *Sanatın İktidarı-1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2015) s. 49-50.

37 9 Temmuz 1915; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 25.

38 16 Temmuz 1915; *a.g.e.*, s. 26.

39 Aktaran, Dafydd W. Jones, *Dada 1916 in Theory, Practices of Critical Resistance* (Liverpool: Liverpool University Press, 2014) s. 28-29.

40 Steve McCaffery, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality", s. 120.

41 *A.g.e.*, s. 121-122.

42 20 Eylül 1915; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 28.

43 24 Haziran 1916; *a.g.e.*, s. 71.

44 Mary Wigman (Marie Wiegman) (doğ. 1886), dansçı ve koreograf. Zürih'teki Laban okulunda Dalcroze ile çalıştı. Sonraları Almanya'da kendi akademilerini yürüttü ve "mutlak dans" konusunda kendi teorilerini yayınladı.

45 Lenin aslında Spiegelgasse 12 numarada yaşıyordu. Dada metinlerinde hemen hiç adı geçmese de, sonraları Huelsenbeck'in dile getirdiğine göre, Lenin bir kez Kabare Voltaire'e uğramıştı.

46 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 50-71, 117.

47 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 15, 17.

48 Hans Arp, *Dadaland, Zürcher Erinnerungen aus der Zeit des ersten Weltkriegen*, (Zürih: Atlantis, 1948). Aktaran, Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 25.

49 Arp, 1916 Temmuz'unda yayınlanmaya başlayan kitap dizisi Koleksiyon Dada'nın ilki olan *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası* için Janco'nun yaptığı, sivri formlardan oluşan ahşap baskılara değiniyor. Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 200.

50 Hans Arp, *Dadaland*'den aktaran, Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 18.

51 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 9-10.

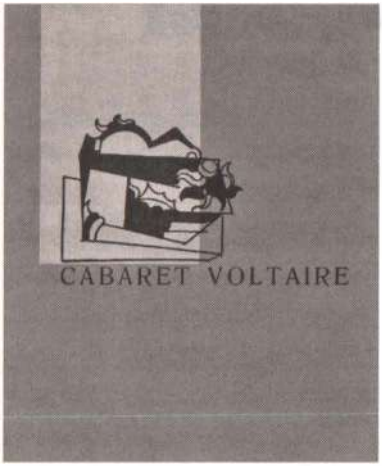
52 "*En Avant Dada*", çevirilerde genellikle olduğu gibi bırakılan, "Dada İleri" anlamında bir tabir.

53 Huelsenbeck'in "Bir Başkentin Uyanışı" diye çevirdiği "Risveglio di una Città" [Bir Kentin Uyanışı] aslında Marinetti'nin değil, çoğu kaynakta gürültü müziğinin mucidi olarak kabul edilen Luigi Russolo'nun. O da bir fütürist, 1910'da Marinetti'yle tanışmış. 1913 Mart'ında "*L'Arte dei Rumori*" [Gürültü Sanatı] başlıklı bir manifesto yayınlamış; *intonarumori* adını verdiği gürültü makineleri tasarlamış ve ilerde bruitistlere varacak ses deneylerinin yolunu açmış. "Bir Kentin Uyanışı", onun bu makineler için yaptığı ve 'gürültü sarmalları' diye adlandırdığı kompozisyonlarından birisi. Luigi Russolo ve Francesco Balilla Pratella, *Gürültü Sanatı: Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı*, çev. Cemal Topçu (İstanbul: Sub Yayınları, 2017) ve Mithat Yıldız, "Gürültü Sanatı", *e-skop* (8 Mayıs 2016) http://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935

54 Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 24-27.

Cabaret Voltaire – Antoloji

Kabare Voltaire girişimi, daha ilk birkaç ayda son derecede zengin bir birikim oluşturmuştu. Bu birikimin, yaratıldığı gösterilerle birlikte uçup gitmesi, hiçbir kalıcı kaydının olmaması özellikle Tzara'yı kaygılandırmaktaydı çünkü o, Ball ve Huelsenbeck'in aksine, Kabare deneyimini bir sanat hareketine dönüştürmekte kararlıydı. Bu nedenle de gösterilerden kazanılan parayla bir an önce süreli/sürekli bir yayına başlamak konusunda ısrar ediyordu. İlk adımda, 1916 Haziran'ında, o zamana kadarki birikimi derleyecek bir antoloji yayınlandı: *Cabaret Voltaire*. Editörü Hugo Ball'dı. Almanca ve Fransızca iki farklı edisyonu 500 adet basıldı. 50 *de luxe* edisyonunun içine Arp, Janco, Oppenheimer, Slodki ve Segal'in özgün baskıları konarak her nüsha numaralanıp imzalandı.[1] Sonraki Dada yayınlarının sayfa düzeninde ve tipografisinde görülecek delişmen denemeler henüz ortada yoktu. *Cabaret Voltaire* genellikle metinlerle imajların ayrı sayfalara yerleştirildiği ağırbaşlı bir yayındı ama dadacıların sonraki yıllarda çıkaracakları çok sayıdaki derginin de öncüsüydü.





Solda, 15 Haziran 1916'da yayınlanan *Cabaret Voltaire* başlıklı antolojinin kapağı. Üzerinde Arp'ın bir deseni var. Sağda, 'Dada' sözcüğünün basılı olarak ilk kez geçtiği, antolojinin editörü Hugo Ball'ın 'başyazısı'. Emmy Hennings ve Hugo Ball portreleri Marcel Janco'ya ait. Antolojinin farklı edisyonları üç ayrı kapak tasarımıyla çıkmıştı.

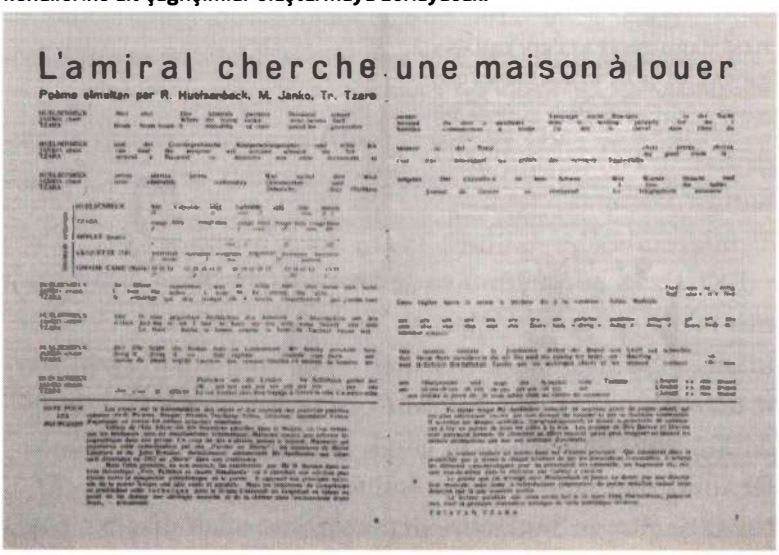
İçindekiler

Antolojinin baş sayfasında alt başlık olarak "Eine Sammlung künstlerischer und literatischer Beiträge" (sanatsal ve yazınsal katkılardan oluşan bir derleme) ibaresi vardı. Aynı sayfada yayın yeri olarak "Zürih Meierei Spiegelgasse 1" yazıyordu; yani Kabare Voltaire'in adresi. Antolojinin içinde Ball'ın başyazısı, Kabare sergisinin kataloğu, yine Ball'ın fantastik romanı *Tenderenda der Phantast*'tan (Hayalperest Tenderenda) bir bölüm, Tzara'nın simültane şiiri "Amiral Kiralayacak Bir Ev Arıyor" ve diğer Kabare sanatçılarının metinleriyle resimleri ve desenlerinin yanı sıra, Apollinaire'den Picasso'ya, Marinetti'den Modigliani'ye modernistlerin eserleri yer alıyordu. Antolojiyi, vaktini dışardan çok içerde, hapishanede geçiren anarşist matbaacı Julius Heuberger basmıştı. Tzara'nın tabiriyle, antoloji bir süreli yayın değil, kurdukları "kabarenin bir belgeseli"ydi.[2] Ball'a

göreyse "otuz iki sayfada çağdaş sanat ve edebiyat akımlarının ilk senteziydi. Ekspresyonizmin, fütürizmin ve kübizmin kurucularının katkılarıyla oluşmuştu".[3] Huelsenbeck de bu 'sentez'e değiniyordu:

> Kabare Voltaire döneminde 'belgeleme' peşine düşerek *Cabaret Voltaire* antolojisini yayınladık. Antoloji sanatta türlü yönelimleri kapsıyordu çünkü henüz 'Dada' o zannediyorduk. Hiçbirimiz Dada'nın nereye varacağını kestiremiyorduk çünkü hiçbirimiz içinde yaşadığımız çağı yeterince anlayıp da geleneksel görüşlerden kendimizi kurtaramıyorduk ve sanatı bir ahlaki ve toplumsal fenomen olarak kavramsallaştıramıyorduk. Sanat sadece mevcuttu – sanatçılar ve burjuvalar vardı. Birini sevmek, ötekinden nefret etmek zorundaydınız.[4]

Tzara'nın simültane şiiri "L'Amiral cherche une maison à louer" (Amiral Kiralayacak Bir Ev Arıyor), *Cabaret Voltaire*'de yayınlandı. Tzara metnin altına "Burjuvalar İçin Bir Not" eklemişti: "[şiirin] simültane olması, dinleyicileri kolektif okuma sırasında parçalanan mısra fragmanlarını yeniden biraraya getirmeye ve kendilerine ait çağrışımlar oluşturmaya zorlayacak."[5]


L'amiral cherche une maison à louer

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

'Dada' Adı

Ball sunuş yazısında Antoloji'nin amacını anlatır:

> Bu kitabı Fransa, İtalya ve Rusya'daki dostlarımızın desteğiyle kendimiz yayınladık. [*Cabaret Voltaire* antolojisi], yegâne amacı savaş ve milliyetçilik engellerini aşarak başka idealler için yaşayan az sayıdaki özgür ruhlu insana dikkati çekmek olan Kabare Voltaire'in ilgi alanlarını ve etkinliklerini Halk'a anlatmak niyetini taşıyor. Burada biraraya gelen sanatçıların bir sonraki hedefi bir enternasyonal dergi yayınlamak. Zürih'te basılacak ve "DADA" başlığını taşıyacak. ("Dada") Dada Dada Dada Dada.[6]

İşte 'Dada' sözcüğü, ilk kez basılı olarak Ball'ın bu antolojiye yazdığı sunuşta geçer. Zaten, Tzara'nın iddialarının aksine, ilerde yayınlanacak bir derginin adı olarak 'Dada'yı öneren Ball'dır. Antoloji çalışmalarına giriştiği 18 Nisan 1916'da günlüğüne şunları yazar:

> Tzara dergiyle ilgili kaygılanıp duruyor. Benim dergiye "Dada" adını verme önerim kabul gördü. Editörlüğünü sıraya bindirebiliriz. Her sayı için seçim ve mizanpaj işlerini yapacak kişiyi bir editoryal ekip belirler. Dada, Romence "evet, evet"; Fransızca "sallanan at" ve "oyuncak at" demek. Almanlar için aptallık derecesinde saflığın ve doğurganlık karşısında duyulan sevincin göstergesi.[7]

Ball 'Dada' sözcüğünü uydurmamıştı, bir sürü dilde farklı anlamlara gelen bir sözcüktü. Ve bir de o sıralarda Zürih'teki bir kozmetik markasıydı. Ball bir ay sonra okuyacağı alaycı manifestoda "Dada dünyanın en iyi zambak-sütü sabunu" derken muhtemelen aynı isimli bu markayı kastediyordu.[8] Arp'ın dediği gibi, "Dada yokken de Dada vardı".[9]

Antoloji aynı zamanda, hemen arkasından çıkacak *Dada*

dergisinin yayınını da duyuruyordu. 'Dada' böylece dolaşıma girdi. Sanat tarihine kaydedilmeye başladı. İronik olan, *Cabaret Voltaire*'in yayınlandığı sıralarda Kabare Voltaire'in kapanıyor olmasıydı.

HUGO BALL
Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü
1927

11 Nisan 1916

Bir 'Voltaire Derneği' ve bir uluslararası sergi için tasarılar var. Suarelerden elde edilen gelirle yakında bir antoloji yayınlanacak. H. (Huelsenbeck) 'örgütlenme'ye karşı; insanlar artık usandı diyor. Bana kalırsa da öyle. Akıllara esen öylesine bir tutkuyu bir sanatsal ekole dönüştürmemeli.

12 Haziran 1916

Bizim Dada dediğimiz, işin içine bütün büyük soruların girdiği bir hiçlik farsı; bir gladyatör jesti; yırtık pırtık artıklarla oynanan bir oyun; kasıntı ahlakın ve refahın idam fermanı.

Dadacı, olağanüstü ve saçma olanı sever. Hayatın çelişkilerle dolu olduğunu ve içinde yaşadığı çağın önceki hiçbir çağ ile kıyaslanmayacak ölçüde cömertliği ortadan kaldırmaya yeltendiğini bilir. Dolayısıyla, her türlü maskeye sarılır. Aldatma gücüne sahip olduğu için saklambaç oyununa da. Doğallıktan böylesine uzak bir konumda, doğrudan olan ve ilkel olan ona inanılmaz görünür.

Fikirlerin iflası insan imgesini en içteki katmanlarına ulaşana kadar soyduğu için, patolojik bir biçimde, ortaya sezgiler ve geçmiş deneyimler dökülüyor. Göründüğü kadarıyla, hiçbir sanat, siyaset ya da bilgi bu taşkını dizginleyemediğine göre, geriye yalnızca nükte ve kahrolası yapmacık tavır kalıyor.

Dadacı, insanların ince zekâsından çok, olayların hakikatine güvenir. Kendisi dahil herkesi ucuza mal edebilir. Artık hiçbir şeyin *tek* bakış açısıyla anlaşılabileceğine inanmaz ama hâlâ tüm varlıkların birliğine, tüm şeylerin bütünlüğüne öylesine kanidir ki, uyumsuzluklar yüzünden dağılma raddesine gelecek kadar acı çeker.

Dadacı içinde yaşadığı çağın ıstırap ve ölüm sancılarına karşı mücadele eder. Akıllıca suskun kalmak ona göre değildir; en olmadık başkaldırı biçimleri için bile sevinç duyabilen birinin merakını taşır. Bilir ki sistemler dünyası yıkılıyor ve nakit ödemede ısrarcı olan bu çağ, tanrısız felsefeleri ikinci el pazarında satmaya girişti. Dükkân sahibi için korku ve vicdan azabının başladığı yerde, dadacı içten kahkahalar atmaya koyulur ve kibarca yüreklendirmeye girişir.[10]

TRISTAN TZARA
Zürih Kroniği
1920

Haziran 1916
"KABARE VOLTAİRE"in Yayını
Fiyatı 2 frank
Baskı J. Heuberger

Katkıda bulunanlar: Apollinaire, Picasso, Modigliani, Arp, Tzara, van Hoddis, Huelsenbeck, Kandinski, Marinetti, Cangiullo, van Rees, Slodki, Ball, Hennings, Janco, Cendrars, ve diğerleri. DaDada d a d a dadadadadada yeni hayatı konuşur – simültane bir şiir içerir; etobur eleştirmenler bizi fazla olmuş kaçık dâhilerin kampına yerleştirdi. Apandisit iltihabının bağırsaklarını emmesine izin verme. "Atakların seyrekleştiğini anladım. Genç kalmak isteyenler romatizmadan korunmalı".

Termal golf muamması

Kabare altı ay sürdü, her gece güzellik tanrısının groteskliğine özgü tritonu bir bir izleyicilere sapladık, ve rüzgâr yumuşak değildi – çoğunun bilinci sarsıldı – kıyamet ve güneşten çığın hayatiyeti, bilgeliğe veya çılgınlığa yakın sessiz köşe – sınırları kim tanımlayabilir ki? – genç kızlar yavaşça ayrıldılar ve aile adamının karnına bir sancı yerleşti. Bir sözcük doğdu nasıl kimse bilmiyor **DADADADA** hiçbir anlamı olmayan bu yeni dönüşüm **üzerinde arkadaşlık yemini ettik**, ve bu en müthiş protestoydu, kurtuluşun özgürlüğün küfrün kitlesel mücadelenin hızın duanın huzurun özel gerilla hareketiyle reddetmenin silahlı olarak en yoğun şekilde karşılanmasıydı ve çaresizlerin çikolatasıydı.[11]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Marius Hentea, *Ta Ta Dada: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 2014) s. 76, 78.

2 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 32.

3 4 Haziran 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 65.

"Ekspresyonizm, kübizm ve fütürizm" bu sıralarda sıkça birlikte kullanılıyordu. En başta Sturm galerisinin kurucusu Herwarth Walden tarafından, kendi sergilediği avangard sanatçıları ve düzenlediği sergileri tanımlamak ve pazarlamak için. 1913'teki *Expressionisten, Kubisten, Futuristen* sergisinde Hans Arp'ın da eserleri vardı. Debbie Lewer, "Dada's Genesis: Zurich", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 26.

4 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 27.

5 T. J. Demos, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 16.

6 Tıpkıbasımı ve İngilizce çevirisi: Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964] içinde, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001). s. 14-15.

7 18 Nisan 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 63.

8 Hugo Ball, "Hugo Ball: Dada'nın Açılış Manifestosu", *Dada Kılavuz* içinde, s. 105-109.

9 Arp'ın bu çok atıf yapılan deyişi: Hans Arp, "Dada-Sprüche", *Unsern täglichen Traum* içinde (Zürih: Verlag der Arche, 1955) s. 48.

10 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 65-66.

11 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 17-18.

Dada Suareleri

Hugo Ball, "sanatsal bir örgüt", bir hareket, bir ekol yaratma fikrine karşıydı; çünkü ne o ne de Richard Huelsenbeck, "sanatın kendi başına bir amaç" olduğuna inanıyorlardı. Sanat, içinde yaşadıkları "zamanların hakikatinin kavranması ve eleştirilmesi için bir fırsat" idi.[1]

> Kamusal onca sistemin üstüne bir yenisini yaratmak Ball'ın isteklerine çok uzaktı. Yaptıklarında bir kibir, bir bôbürlenme olduğunu fark etti. Alışılmış ahlak kalıplarından kaçıyorlardı ama, bunu kendilerini bir yeni insan mertebesine yükseltmek için yapıyorlardı. Usdışı olmayı 'doğaüstü'ne giden bir yol olarak görüyorlar, akademik bilgiyi parçalamanın en iyi yolunun sansasyon olduğunu sanıyorlardı. Bütün bunlardan kuşku duymaya başladı. Kabare'nin karmakarışık havası ve eklektizmi hoşuna gitmiyordu. Yalnız başına kendini çağından yalıtmanın, hızla yükselen bir sanat hareketinin girişimcisi olmaktan daha dürüst olduğuna inanıyordu.[2]

Kabare Voltaire Kapanıyor

Sonunda Ball 23 Haziran 1916 akşamındaki gösterinin ardından Kabare Voltaire'i kapadı. Dada icat edilmişti ve bundan sonraki gösteriler artık 'Dada Suareleri' olarak anılacaktı. Zürih'te 1919 yılına kadar sekiz 'Dada Suaresi' düzenlendi. İlki, Fransız Devrimi sırasında Bastille Hapishanesi'nin basıldığı gün olan 14 Temmuz 1916'da, Waag Salonu'nda gerçekleşti. Dağıtılan programa göre suare kapsamında dans, müzik, teori, manifesto, resimler, şiir, kostüm ve mask olacaktı.[3] Ekip, Kabare Voltaire gösterilerindeki aynı altı kişiden oluşuyordu, fazladan Hans Heusser katılmıştı. Heusser, Dada hareketindeki hakkı yenmiş Zürihli bir besteciydi. Suareyle birlikte ekibin demirbaşlarından birisi oldu. Bu ilk suareden sonraki beşi, 1917 başında açılan Galeri Dada'da yapıldı. Spiegelgasse'deki yerinden çıkmasıyla, Dada gösterilerinin izleyici profili de bir miktar değişti. Hali vakti yerinde kimsenin pek gitmeye kalkışmayacağı köhne bir mahalleden kentin merkezine taşınması, Zürih burjuvazisini de Dada'nın potansiyel izleyicileri arasına soktu. Bu da dadacıların burjuvaziye acımasız saldırılarını doğrudan hedefine yöneltmelerinin yolunu açtı.[4]

Öteki Suareler

İlk Dada Suaresi, Heusser'in piyanosu ve Hennings'in şiirleriyle başlıyor. Bu şiirler arasında en çok hatırda kalan "Morfin". Ama gecedeki en önemli yenilik manifestolar. Tzara "Bay Antipirin'in Manifestosu"nu bu gece okuyor: "bundan böyle rengârenk sıçmak istiyoruz".[5] Arp, kolajları üzerine bir bildiri sunuyor. Diğerlerinin de bildirileri var. Ama bütün bunlar arasında öne çıkan Ball'ın manifestosu.

Bu gösteriyle birlikte manifestolar, izleyicileri kışkırt-

makla eğlendirmek arasında gidip gelen Dada suarelerinin bir parçası haline geldi; icra edilen bir performans türü oldu. Manifestoların sunuluşunda teatrallik uç noktaya kadar götürüldü. Dadacılar suarelerinde manifestoyu simültane şiire, dansa ve müziğe denk, hatta onlardan üstün ayrıcalıklı bir janr olarak gördüler; bir manifesto sanatı yarattılar.[6]

Robert Motherwell'in dadacıların özgün metinlerinden derlediği ve 1951'de yayınladığı *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (Dada Ressamları ve Şairleri: Bir Antoloji), hâlâ Dada'nın en önemli kaynaklarından birisi. Tek kusuru, başlığı. Çünkü ressamlara ve şairlere ayrıcalık tanıyarak, Dada'nın sanat/edebiyat üretimini öne çıkarıyor. Halbuki dadacıların derdi, yayınlanacak, sergilenecek, alınıp satılacak sanat nesneleri üretmek değildi. Onlar şiiri, müziği, resmi, dansı, kuklayı, tiyatroyu, manifestoyu biraraya getiren ve suarelerden sokaklara da yayılan gösterilerinde, sanatı gösterici ile izleyicinin etkileşiminden oluşan bir eylem olarak icra ediyorlardı. Politik bir güdüleri vardı. En başta savaşa karşıydılar, sonra da içinde yaşadıkları toplumun değerlerine. Savaştan burjuva rasyonalizmini sorumlu tutuyorlardı. Gösterilerinde ve eserlerinde öne çıkardıkları saçmalığın, rastlantısallığın, primitifliğin onları daha saf ve üstün kılacağına inanıyorlardı. Bireysel yaratıcılığı değil, ortak hareketleri önemsiyorlardı. Dadacıların kendiliğinden gelişen, rastlantıya açık kolektif icraatlarından geriye dergilerinde, günlüklerinde ve manifestolarında aktardıklarından başka kayıt kalmadı.

EMMY HENNINGS

Morfin

1916

Son bir macera bekliyoruz
Gün ışığı ne umurumuza
Kulelerden gündüzler harabeler
Sarsıntılı geceler-Araf'taki dualar.
Artık günlük postaya bakmıyoruz
Yalnız bazen yastıklara gömülüp sessizce gülümsüyoruz,
Çünkü her şeyi biliyoruz ve uçuyoruz
Oradan oraya titreyip durup sinsice.
Bugün hâlâ yağmur atıştırıyor keyifsizce
Hayatı itekliyoruz kararsız
Ve uyuyoruz, perişan ve yorgun...[7]

ÇEVİREN **Ali Artun**

TRISTAN TZARA

Zürih Kroniği

1920

14 Temmuz 1916
Dünyada ilk kez. Waag Salonu

I. DADA SUARESİ
(Müzik, danslar, teoriler, manifestolar,
şiirler, resimler, kostümler, masklar)

Küçük bir kalabalığın önünde Tzara manifestoladı/manifesto, renkli işeme hakkımızı istiyoruz istiyoruz istiyoruz, Huelsenbeck manifestoladı/manifesto, Ball manifestoladı/manifesto. Arp 'Bildiri', Janco 'resimlerim', Heusser 'özgün besteler' köpekler uluyor ve piyanoda piyanoda Pana-

ma'nın teşrihi ve rıhtım –haykırılan Şiir– salonda bağrışma ve kavga, ilk sıradakiler onaylıyor, ikinci sıradakiler kendilerini yetersiz ilan ediyor, gerisi bağırıyor, kim en kuvvetli, büyük davul getirildi, Huelsenbeck 200'e karşı, koca davulla ve sol ayağındaki küçük zillerle vurgulanan Ho osenlatz–insanlar protesto ediyor bağırıp çağırıyor pencereleri kırıp döküyor birbirlerini öldürüyor yıkıyor dövüşüyor işte polis geliyor fasıla

Boks yeniden başladı: Kübist dans, kostümler Janco'nun, her adamın başının üstünde kendi büyük davulu, gürültü, Zenci müziği / trabatgea bonooooooo oo ooooo / 5 edebi deney: fraklı Tzara perdenin önünde duruyor, hayvanlar uğruna tamamen ayık, ve yeni estetiği açıklıyor: jimnastik şiir, sesli harfler konseri, bruitist şiir, statik şiir fikirlerin kimyasal düzenlemesi, "Biriboom biriboom" saust der Ochs im Kreis herum (öküz daireler çizerek hızla koşuyor) (Huelsenbeck), sesli harflerden oluşan şiir a a ò, i e o, a i ï, yeni yorum, atardamarların öznel çılgınlığı yanan binalar üzerinde kalbin dansı ve izleyicilerin akrobasisi. Yine feryatlar, koca davul, piyano ve iktidarsız top, kartondan yapılmış yırtılmış kostümler izleyiciler hummaya tutuluyor ara ver. Gazeteler tatmin olmamış 4 ses için simültane şiir + 300 umarsız ahmak için simültane iş.[8]

TRISTAN TZARA

Bay Antipirin'in Manifestosu

14 Temmuz 1916

DADA yoğunluğumuzdur: sonuca varmayan süngüler diker alman bebeğin sumatralı kafası; Dada terliği ya da paraleli olmayan bir hayattır; birliğe hem karşıdır hem taraftar ama geleceğe kesinlikle karşıdır; beyinlerimizin tüy dolu

yastıklara dönüşeceğini, dogmatizm karşıtlığımızın bir memurunki kadar dışlayıcı olduğunu, özgür olmasak da özgürlük diye haykırdığımızı bilecek denli bilgeyiz; disiplin ve ahlak yoksunu acımasız gereklilik ve biz insanlığa tükürüyoruz.

DADA Avrupa'ya özgü zaafların çerçevesi içinde kalır, alt tarafı yine de boktur ama sanatın hayvanat bahçesini konsolosluklara ait tüm bayraklarla donatmak için bundan böyle rengârenk sıçmak istiyoruz.

Sirk teşrifatçılarıyız biz ve panayırların manastırların randevuevlerinin tiyatroların gerçekliklerin duyguların lokantaların rüzgârları arasında ıslık çalarız ohooho güm güm.

Tıpkı transatlantikler, düşünceler ve fikirler gibi otomobilin de uyuşuk soyutlamalarıyla bizi yeterince uzun süredir şımartmış bir duygu olduğunu ilan ediyoruz. Her ne kadar yüzeysel gibi görünsek de, aslında merkezlerdeki özü arıyoruz ve bunu gizleyebilirsek memnun oluyoruz, harikulade seçkinlerin pencerelerini saymak istemiyoruz çünkü DADA hiç kimse için var olmaz, herkesin bunu anlamasını istiyoruz çünkü sizi temin ederim ki bu DADA'nın balkonu. Oradan bütün askerî marşları duyabilirsiniz ve bir melek gibi havayı yararak aşağı inip işemek ve meseli kavramak için kendinizi bir hamamda bulabilirsiniz.

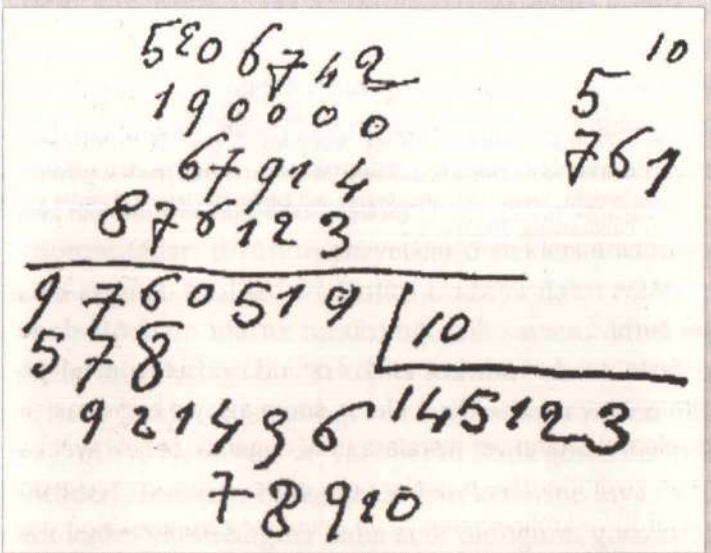
DADA ne çılgınlıktır ne bilgelik ne de ironi, bana bak nazik burjuva.

Sanat pılı pırtıyla oynanan bir oyundu, çocuklar sonu çınlamayla biten sözcükler toplardı, sonra ağlayıp bağırarak şiir dizeleri okurlardı ve mısralara ufak oyuncak bebek ayakkabıları giydirirlerdi ve mısralar biraz ölmek üzere kraliçeye dönüşürdü ve kraliçe balinaya ve çocuklar görünmeksizin oraya buraya koşuşurdu.

Ardından kerli ferli duygu elçileri gelip koro halinde tarihsel olarak haykırdılar:

Psikoloji Psikoloji hihi
Bilim Bilim Bilim
Fransa Çok Yaşasın
Saf değiliz
Peş peşe geliriz
Özeliz
Alık değiliz
Ve akıllıca bir tartışmayı pekâlâ götürebiliriz.

Fakat bizler, DADA, onlarla hemfikir değiliz çünkü, bana inanın, sanat ciddi değildir ve hele ki suçu ele verirken bilgiçlik taslayarak vantilatör diyorsak, bu, siz nazik dinleyicilerimizi hoşnut etmek içindir, sizi çok seviyorum, ve sizi temin ederim, size tapıyorum.[9]



ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 58 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

2 John Elderfield, "Introduction", *a.g.e.* içinde s. xxix.

3 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 74.

4 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 35.

5 Tristan Tzara, "La manifeste de Monsieur Antipyrine", *La Première Aventure celeste de Monsieur Antipyrine* içinde (Zürih: Collection Dada, 1916); İngilizcesi: "Manifesto of Mr. Antipyrine", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 75.

6 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006) s. 153, 155.

7 Şiir ilk olarak 1916 Haziran'ında *Cabaret Voltaire*'de yayınlanıyor, s. 12. İngilizce çevirisi *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 195.

8 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919", [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 18, 21.

9 Tristan Tzara, "La manifeste de Monsieur Antipyrine", *La Première Aventure celeste de Monsieur Antipyrine* içinde (Zürih: Collection Dada, 1916); İki ayrı İngilizce çevirisi: "Manifesto of Mr. Antipyrine", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 75 ve "Monsieur Antipyrine's Manifesto", çev. Barbara Wright, *Seven Dada Manifestoes and Lapisteries* içinde (Londra ve Paris: Calder Publications, 2003) s. 1-2.

Dada'nın Parlak Yıldızı Emmy Hennings

Dada girişiminin Zürih'teki başlangıcında, Kabare'deki gösterilerin oluşumunda iki kadın dadacının hatırı sayılır katkıları vardı: Emmy Hennings ve Sophie Taeuber. Bu iki sıradışı kadın, Dada gösterilerinde yaratıcılıklarını besleyen bir cevher keşfettiler. Becerilerini, yeteneklerini sınayacakları işbirliklerine girdiler. Alışılagelmiş toplumsal normları ihlal ettiler, sanatsal kategorileri aştılar.

Fotomontajları türünün en yetkin örnekleri arasında olmasına rağmen Berlin'deki Kulüp Dada'ya dahil edilmeyen Hannah Höch'ün maruz bırakıldığı yok sayma,[1] kimi sanat tarihçilerinin Dada'yı bir "erkekler kulübü" olarak nitelemesine, hatta "kadın düşmanlığı" ile suçlamasına neden oldu.[2] Oysa Zürih'te Hennings ve Taeuber'in Dada gösterilerindeki etkinlikleri, zamanın başka sanat hareketlerine kıyasla, Dada'nın kadın yaratıcılığına daha açık olduğunu gösterir. Savaş öncesi Almanya'sı, toplumsal kuralların ve rollerin dönüştüğü bir yerdi. 1900'de kadınlar ilk kez üniversitelere kabul edildi; 1908'de siyaset konusunda uluorta tartışmalara katılmalarına izin verildi. Çalışan kadın sayısı giderek arttı.

Ne var ki Almanya'da kadınların hayatı hâlâ büyük ölçüde '*Kinder, Küche, Kirche*' (Çocuk, Mutfak, Kilise) etrafında dönüyordu.[3] Kadın hakları Almanya'nın gündemine Wilhelm döneminde gelmişti ama kadınlar oy hakkını ancak savaştan sonra, 1919'da kazanacaklardı; İsviçre ise kadınlara seçme ve seçilme hakkını ancak 1959'da tanıyacaktı – o da sadece bazı kantonlarda.

Richard Huelsenbeck'in deyişiyle Dada yıllarında "henüz cinsel devrim başlamamış, kadınlar özgürlüklerine kavuşmamıştı; en azından böyle bir gelişme hâlâ görünür değildi. Kendi kafalarımızda da yoktu [...] Gerek İsviçre gerek Almanya ataerkil bir düzene sahipti ve erkekler büyük ölçüde kendi üstünlükleri yanılsamasıyla yaşayıp gidiyorlardı".[4] Höch'le birlikteliğinin sonrasında onun Dada'ya katkılarını küçümseyen Raoul Hausmann, 1919'da yazdığı "Zur Weltrevolution" (Dünya Devrimine Doğru) başlıklı yazısında, ironik bir biçimde, kadın haklarını savunuyordu: "Kadınların özgürleşmesi derhal başlamalı [...] Bugünün 'gerçek' erkeği, erkeklerin kadınlar üzerindeki tasarruf gücünün ortadan kaldırılmasından yanadır."[5]

Hennings ve Taeuber, her ikisi de Dada tarihlerinin birçoğunda eşleriyle birlikte anılırlar; Hennings Hugo Ball'la, Taeuber ise Hans Arp'la. Raoul Hausmann'la gerilimli ilişkisi hüsranla sonuçlanan ve Berlin'de hakkı yenen Höch'ün aksine, Hennings ve Taeuber hem eşleriyle hem de öteki dadacılarla karşılıklı saygıya dayanan, dayanışmacı, uzun soluklu ve verimli işbirlikleri yapmışlardı.[6]

Emmy Hennings: Şair ve Şarkıcı

1906'da, 21 yaşındayken gezici bir tiyatro kumpanyasına katılan Hennings, sonraları turnelerde, operetlerde, gece kulüplerinde gösterilere çıktı; Almanya haricinde Mosko-

va'dan Budapeşte'ye, birçok yerde çalıştı. Bir yandan da şiir yazıyordu. Morfin bağımlısıydı. Hep para sıkıntısı çekti. 1911-1914 arasında defalarca tutuklandı. Birkaç kez hırsızlıktan, bir kez de sokaklarda fahişelik yaptığı için. Bu yüzden vesikalı oldu. Hennings bir romantikti; başta fahişeler, toplumun dışladığı kişilere derin bir yakınlık duyuyordu. Son tutuklanışı savaştan kaçmak isteyenlere sahte pasaport hazırlaması dolayısıyla oldu. O başından beri savaşa karşıydı. Halbuki, Ball dahil, ekspresyonistler arasındaki kimi sanatçılar, her ne kadar sonradan savaşa şiddetle karşı çıksalar da, önceleri savaşın Wilhelm dönemi Almanya'sının sonunu getireceğine ve yeni bir başlangıca yol açacağına inanmışlardı.[7]

Hennings hem cinsel çekiciliği olan bir kadındı hem de çocuksu ve naif; hem toplumun geleneksel değerlerine meydan okuyan cüretkâr bir dişiydi hem dünyevilikten uzak saf bir varlık. Kabare Voltaire macerasından sonra, Ball'la birlikte aniden Zürih'i terk edip altı ay kadar bir köye çekildiklerinde, Katolik gizemciliğe kapılacaklardı. Hatta Zürih'e geri döndüklerinde, Hennings dördüncü Dada suaresinde Tanrı'nın gizemine dair bazı ortaçağ metinlerinden bölümler okuyacaktı.[8] Hayatı o kadar ilginçti ki, insanlar çoğu zaman onun gösterileri ve şiirleriyle ilgilenmek yerine hayat hikâyesine odaklandılar. 1948'de ölümünden birkaç ay önce günlüğüne "kimsenin benden bir eser talep ettiği yok" diye yazmıştı, "kendim için bunu arzu eden yalnızca benim; insanların istedikleri ise kişi olarak ben'im".[9]

Hennings 1910'ların başından itibaren bohem çevrelerde yaşamış, Richter'e göre "Almanya'nın en iyi şairlerinden birçoğuna ilham kaynağı olmuştu".[10] 1913'te, savaş öncesinin sanat ve edebiyat merkezi olan Münih'e yerleşmiş ve ekspresyonist şair ve yazarların çevresine girmişti; onların buluştuğu Café Simplizissimus'ta her akşam kabare şarkıları

söylüyor, kendininkiler de dahil, şiirler okuyordu. Kafe'de bir yandan aktörler, dansçılar, şarkıcılar, sihirbazlar küçük bir sahnede gösterilerini yürütüyor, bir yandan da yazarlar hiç aksatmadan hararetli fikir tartışmalarını sürdürüyorlardı.[11] Hennings, Ball'la burada tanıştı. İkisi birlikte önce Berlin'e gittiler ama savaş ortamında giderek artan milliyetçiliğe tahammül edemeyerek 1915 Mayıs'ında Zürih'e kaçtılar. Önceleri aç, açıkta kaldılar. Sonra bir varyete tiyatrosunda birlikte çalışmaya başladılar; kıt kanaat geçiniyorlardı. Nihayet Ball'la Hennings Zürih'in köhne bir semtindeki bir kafenin arka kısmını tutup kendi yerlerini açtılar; Kabare Voltaire'i 1916 Şubat'ında birlikte kurdular. Dada burada filizlendi. Haziran'da yayınlanan ilk Dada yayını *Cabaret Voltaire* antolojisinde Ball'ın sunuş yazısının içinde her ikisinin de portreleri yer alıyordu; Hennings'inki başı dik, kendine güvenli bir kadını betimliyordu.[12]

Dada'nın gerisindeki estetik ve düşünsel temeli, iyi bir edebiyat ve felsefe eğitimine sahip, Münih'te tiyatro yönetmenliği ve dergi yayıncılığı da yapmış olan Ball'ın oluşturduğu kabul görür. Buna karşılık Hennings henüz 14 yaşındayken eğitimini yarıda bırakıp gösteri dünyasına girmişti. Ama bir yandan da hep şiir yazmıştı. Şiirleri 1911'den başlayarak *Die Aktion, Der Revoluzzer, Die Neue Kunst* gibi zamanın önde gelen dergilerinde yayınlanmış, bir şiir kitabı Leipzig'deki ünlü yayınevi Kurt Wolff tarafından basılmıştı.[13] Burjuva toplumunun uygun bulacağı konuların dışında, ekspresyonistlere yakın, yalnızlık, esriklik, tutsaklık, hastalık, ölüm gibi temaları işliyordu. Hayatının geçtiği hapishaneler, hastaneler, kabareler, sokaklar ve tabii fuhuş ve uyuşturucu, tekrar tekrar döndüğü konuları arasındaydı. Dada suarelerinde okuduğu şiirlerin çoğu daha önceleri yazdıklarıydı. Mesela Kabare Voltaire'deki ilk gösteride repertuvarına aldığı "Kodes" muhtemelen birkaç yıl önce hapisteyken

yazdığı bir şiirdi. Kabare'deki tüm tantanaya rağmen, dadacıların dünyanın ahvali karşısında hissettikleri derin karamsarlığı yansıtıyordu; sanki "Kodes" dadacıların isyan ettikleri toplumsal baskının bir metaforuydu.[14]

Hennings'in çalıştığı Berlin'deki Café des Westens ve Münih'teki Café Simplizissimus gibi eğlenceyle deneysel edebiyatı ve sanatı biraraya getiren ve "edebiyat kabaresi" diye anılan mekânlar, onu avangard çevrelerle buluşturmuştu. O sıralarda, kabare artistlerinin fotoğraflarını izleyicilere satmaları alışılagelmiş bir uygulamaydı. Böylece, birkaç kuruş da olsa, ek para kazanıyorlardı. Ama Hennings yalnızca şarkıcı değil, aynı zamanda şairdi; fotoğraflarının yanı sıra, ödünç bir daktiloyla çoğaltıp özenle ciltlediği, hatta sulubo yayla resimlediği şiirlerini de buralarda satıyordu. Hiçbir şiir kitapçığı bir başkasıyla aynı değildi. Hennings kendi kendisinin yayıncısı olmaktan gurur duyuyordu.[15]

Solda, 1912-1913 civarında Emmy Hennings. Sağda, Café Simplizissimus'ta sattığı bir fotoğrafı.





Hennings ve Ball, "edebiyat kabaresi" geleneğini Zürih'e taşıdıklarında bu işe asıl aşina olan Hennings'di. Dolayısıyla Kabare Voltaire'i çekip çeviren de o olmuştu, işin acemisi olan ötekileri yüreklendiren de. "Kabare Voltaire'in başarıyla yürümesinde Hennings'in etkin rolü vardı [...] bir şarkıcı, kabarenin ev sahibesiydi."[16] Dahası, *Zürcher Post* gazetesinin 23 Mayıs 1916'da yazdığı gibi, "Kabare'nin yıldızı Emmy Hennings'di; geçmişte de birçok kabare ve şiir gecesinin yıldızı olduğu gibi. Yıllar önce, bir Berlin kabaresinin dalga dalga sarı perdesinin önünde, elleri belinde, çiçek açmakta olan bir fidan gibi hayat doluydu; bugün de aynı cüretkâr çehresiyle aynı şarkıları söylüyor. Bedeni yaşadığı elemden yalnızca biraz etkilenmiş".[17]

Kabarenin izleyicileri arasında kadın pek azdı çünkü "ortam fazlasıyla azgın, aşırı dumanlı ve alışılmadık derecede teklifsizdi"; Huelsenbeck'e göre "kabarenin bekası Emmy'nin şarkıcı olarak başarısına bağlıydı".[18] Hennings, Ball'ın müziği eşliğinde şarkılar söylüyor; Huelsenbeck'in davulunun temposuna uyarak dans ediyor; arada da şiirler okuyordu. Tanınmış, yetenekli bir şarkıcı olmasının yanı sıra, izleyicileri kışkırtmak, ahlaki değerlerini sarsmak konusunda üstüne yoktu. Tabii buna cinsel çekiciliğini de eklemek gerek. Kabare Voltaire kimi zaman, Ball'ın sözcüksüz şiirlerini kendinden geçerek okuduğu anlarda olduğu gibi, tekinsiz bir dinî ve ruhsal atmosfere bürünüyordu; kimi zaman ise gösterilerde Hennings'in fiziksel ve cinsel cazibesi öne çıkıyordu. Tristan Tzara'nın tabiriyle Kabare "tanrIyla keRhanenin [...] kozmopolit bir karışımıydı".[19]

Hennings'in repertuvarında hem popüler halk şarkıları vardı hem erotik genelev şarkıları. Ball'ın "Böyle ölüyoruz" diye başlayan savaş karşıtı *Totentanz* (Ölüm Dansı) başlık-



Solda, Hans Richter, *Visionäres Porträt – Emmy Hennings* (Düşsel Portre - Emmy Hennings), 1917. Sağda, yine Richter'in, Hennings'in romanı *Gefängnis* (Kodes) için yaptığı desen: "Emmy Hennings Kodeste", 1916.

lı şiirini, yaygın olarak bilinen "Böyle Yaşıyoruz" adlı aşırı milliyetçi bir marşın teranesine uydurarak söylediğinde yer yerinden oynamıştı. Ball, Hennings'e bir mektup yazıp "Ah, sesin beni öylesine derinden etkiliyor ki, yazmadan edemedim!" diyecekti: "'*Ölüm Dansı*'nın pek de matah olmadığını düşünüyordum, ta ki sen Zürih'te bana ilk kez okuyana kadar. Ah Emmy, yüz yaşına kadar da yaşasam bir daha asla unutamayacağım [...] [Sesin] dinleyeni ateşleyen ve kalbini tutuşturan dokunaklı bir alev halini alıyor."[20] Bir gazete haberi de aynı şarkıya değinmişti: "Şiiri yalın, neredeyse neşeli bir ezgi gibi söylüyor. Her sözünden istihza ve nefret, savaşmaya zorlanan insanların çaresizliği yankılanıyor."[21]

Anlamı göz ardı ederek sese odaklanmak, Zürihli dadacıların sözcüksüz ya da simültane şiirleriyle kendini gösterecekti. Bunlar Brecht'in ilerde geliştireceği, ses ile görüntü arasındaki uyumsuzluğu kullanarak izleyiciyi tedirgin etmeye, yabancılaştırmaya yönelik yönteminin habercisiydi. Şi-



Emmy Hennings, 1918.

ir kabare ortamında okunduğu zaman, her icra eden kendine göre seslerle oynuyor, bu oyuna izleyicilerin tepkileri de katılıyordu. Böylece yaratıcılık, bireysel olmaktan çıkıp kolektif bir hadise haline geliyordu. Hennings'in performansı (jestleri, yüz ifadesi, tiz sesi, eşlik eden müzik) sayesinde şiir kitap sayfasına hapsolmak yerine etkili bir biçimde sahneye taşınıyordu. Kabare'nin ilk zamanlarında Ball günlüğüne şöyle yazmıştı:

> Hiçbir şey şiirin zayıflıklarını bir kalabalık önünde okunması kadar ortaya seremez [...] Benim için artık herhangi bir şiirin niteliğini belirleyen mihenk taşı, yüksek sesle okunması haline geldi ve (sahneden) öğrendim ki bugünün edebiyatı masa başında bir sorun çözercesine kotarılıyor; yaşayan insanların kulakları için değil, şiir meraklılarının gözlükleri için yazılıyor.[22]

Tiyatro

Tiyatroya olan ortak bağlılıklarına rağmen, Hennings'le Ball'ın tiyatro ve genel anlamda gösteri konusundaki görüşleri farklıydı. Hennings, tiyatroyu özgürleştirici bir ütopya olarak gören Ball'a katılmıyor; popüler tiyatronun yarattığı hakikat yanılsamasını ciddiye almıyordu:

> O [Ball], tiyatronun kendisi için anlamının özgürlük, dokunulmaz özgürlük olduğunu söylüyordu. Halbuki ben bunun gerçek hayatta elde edilebileceğini varsayıyordum [...] Bu, savaşın hemen öncesinde, 1913'te, sanatın kehanetine inanıldığı bir zamandaydı. Daha o zaman, zihnin dolambaçlı yollarına sapmadan, sanatın içinde hayatın yakalanabileceğine dair bir anlayış oluşmuştu.[23]

Hennings'le Ball, yeni sanatın hayat deneyiminden kopmadan, entelektüel teorilere kapılmadan, doğrudan yaşanması konusunda hemfikirdiler. Sanat nesnesi üretimine ve sanatın metalaşmasına karşı, sanatın bir eylem ya da fikir olarak var olması gerektiğine inanıyorlardı. Eylem olarak sanat dolayımsızdı, kendiliğindendi; kuramsallaştırılmadan, program haline getirilmeden tecrübe edilebilirdi. Gösterici ile izleyicinin etkileşiminden doğardı. Ardında alınıp satılacak ya da sergilenecek bir şey bırakmazdı; geriye yalnızca yarattığı kışkırtmanın etkileri kalırdı. Ball, Hennings'i felsefi düşünceyle tanıştırmıştı; Hennings de onu popüler gösterinin inceliklerine ve edebiyatla kesişmelerine uyandırmıştı.

Kuklalar

Emmy Hennings'in Kabare gösterilerine katkılarından birisi de o yıllarda popüler olan kuklalardı. Hennings'in kederli, öfkeli, sıska kuklaları türlerinin neşeli örneklerinin zıddıydı.





Solda, Emmy Hennings elinde kuklasıyla, 1916. Sağda, 15 Haziran 1916'da yayınlanan *Cabaret Voltaire* başlıklı antolojide onun kuklaları.

Bunların Marcel Janco'nun maskları gibi Kabare Voltaire'deki gösterilerde mi kullanıldığını, yoksa duvarlara mı asıldığını bilmiyoruz, ama *Cabaret Voltaire* antolojisinde yer almaları önemsendiklerini gösteriyor. 1917 Mart'ında, Galeri Dada'nın açılışında Hennings'in Çar ve Çariçe isimli iki kuklasıyla doğaçlama bir kukla gösterisi yapılmıştı.[24] 1919'da ise, Sophie Taeuber'in tahta iplik makaralarıyla yaptığı "soyut kuklalar" Zürih'teki suarelerinde boy gösterdi.[25] Dada'nın politik kukla gösterileri daha sonra, başta Berlin olmak üzere, başka kentlerde de sürdü. Berlin'deki kuklalar başka bir Dada kadınının, Hannah Höch'ün elinden çıkmıştı.

Bir Roman: *Kodes*

1917 Haziran'ında Hennings ve Ball Dada'dan tamamen koptular; dünya görüşlerinde kökten bir değişiklik olduğundan değil, dünyanın gidişatına karşı Dada'nın deva olabileceğine

dair inançlarını kaybettikleri için. Bir de Dada'nın enternasyonal bir hareket olarak örgütlenmesine karşı dirençlerinden. Hennings, ertesi yıl yayınladığı *Gefângnis* (Kodes) başlıklı otobiyografik romanında, gene şiirlerindeki umutsuzluk, çaresizlik, yılgınlık ve keder temalarını işledi. Bu Kafkavari romanın Emmy isimli kahramanı ülkesini terk etmeye yeltendiği için tutuklanmıştır. Onu suçlayanlarla hiç karşılaşmaz, davası sonuçlanmaz. Hapiste öteki mahpuslarla konuşur; içerde de olsa dışarda da, kendini kapana kıstırılmış hissetmektedir. Adaletsizliğe, para musibetine ve genelde toplumun vurdumduymazlığına sövüp sayar. Ve sonunda sorar: "Tanrı'nın adaleti nerede?" [26] Bir Münih dergisinin Hennings'in romanı hakkında yazdıklarından Ball'ın günlüğüne yaptığı alıntı şöyle: "Bu kitabın yazarı benzerlerinden ayrılıyor, çünkü onun anlayış sahibi, ince ve nazik ellerinde insan unsuru kırmızı bir yakut gibi parıldıyor ve yanındaki başka her şey çözülüp gri küle dönüşüyor." Ball'ın kendi düşüncesine göre de Hennings'in kitabı "çağımızın karakterini ve mihnetini ifade ediyor [...] dili kullanarak hiç durmaksızın demir parmaklıkları eğeliyor, kemiriyor. Teslim olmak, uzlaşmak nedir bilmiyor. Ödün vermez dürüstlüğünü sarsmak mümkün değil." [27]

EMMY HENNINGS
Kabareden Sonra
1913

Sabah gün ışıdığında eve gidiyorum.
Saat beşi vuruyor, gökyüzü ağarıyor,
Otelde hâlâ yanan bir ışık var;
Kabare nihayet kapandı.
Çocuklar bir köşeye çömelmişler,
Şimdiden pazar yerine doğru yola koyulmuş çiftçiler,

İhtiyarlar sessizce kiliseye doğru yürüyor.
Çanlar çalıyor sessizlikte,
Ve saçları darmadağınık bir fahişe
Dolaşıyor hâlâ amaçsızca, uykusuz ve üşümüş.[28]

Dansçı

Sana kalırsa ben zaten mimlenmişim
Ve Ölüm listesinde beklemedeyim.
Bu beni birçok günahtan alıkoyuyor.
Hayat içimden nasıl da yavaş çekiliyor.
Ve adımlarım çoğu zaman kederli,
Kalbimin atışları hastalıklı
Ve her geçen gün zayıflıyor.
Ölüm meleği odamın ortasında dikiliyor.
Oysa ben nefessiz kalana kadar dans ediyorum.
Yakında mezarımda yatıyor olacağım
Ve bana sokulan kimse olmayacak.
Ah, ölene kadar öpülmek istiyorum.[29]

Kodes
1914?

Umudun ipine sarılarak kendimizi ölüme doğru itiyoruz.
Kuzgunlar kıskanırlar hapishane avlularını.
Öpülmeyen dudaklarımız titrer ha bire.
İnsanı kendinden geçiren yalnızlık, sen ne büyüksün.
Orada, dışarda dünya var, orada hayat doludizgin.
Orada insanlar nereye isterlerse gidebilirler.
Bir zamanlar biz de onlardandık.
Ve şimdi unutulduk ve maziye gömüldük.

Geceleri dar yataklarımızda mucizeler düşlüyoruz.
Gündüz ise ürkek hayvanlar gibi amaçsızca dolaşıyoruz.
Demir parmaklıkların arasından hüzünle dışarıyı gözetliyoruz.
Ve Tanrı'nın bize bahşettiği hayattan
Başka kaybedeceğimiz hiçbir şeyimiz yok.
Yalnızca ölüm var avcumuzda.
Kimselerin elimizden alamayacağı özgürlük:
Bilinmeyen topraklara yolculuk.[30]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "Bir Dada Kadını: Hannah Höch", *Dada Kılavuz* içinde, s. 353-366.

2 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 6-8.

3 Charler Marcrum II, "Quiet Rebellion: Emmy Hennings and the Politics of Subversion", *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, cilt 4, sayı 1 (Ilkbahar 2008) s. 2.

4 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1957], der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 17.

5 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 9.

6 Renée Riese Hubert, "Zurich Dada and Its Artist Couples", *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity* içinde, der. Naomi Sawelson-Gorse (MIT Press, Cambridge, MA, 1998) s. 517.

7 Thomas F. Rugh, "Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada", *Woman's Art Journal*, cilt 2, sayı 1 (Bahar-Yaz 1981) s. 1.

8 *A.g.e.*, s. 4.

9 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 18.

10 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 26.

11 R. Bruce Elder, *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013) s. 76.

12 *Cabaret Voltaire* – Antoloji", *Dada Kılavuz* içinde, s. 75-82.

13 Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 35.

14 Thomas F. Rugh, "Emmy Hennings", s. 3.

15 Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 41.

16 Georges Hugnet'den aktaran, Ruth Hemus, *a.g.e*, s. 29.

17 Aktaran, Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 63.

18 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 10.

19 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 15.

20 Aktaran, Charler Marcrum II, "Quiet Rebellion", s. 3 ve sonnot 5.

21 Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 31.

22 2 Mart 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 54.

23 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 25.

24 Thomas F. Rugh, "Emmy Hennings", s. 4.

25 Hans Richter, "Dada X Y Z ..." [1948], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 288.

26 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 5.

27 9 Haziran 1919; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 167.

28 "Nach dem Kabarett", *Die letzte Freude, Gedichte* içinde (Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913) s. 13.

http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/letzte_freude/pages/13.htm (Erişim tarihi: 18 Haziran 2017).

İngilizce çevirisi, "After the Cabaret", Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* içinde, s. 27.

29 "Tänzerin" ve İngilizce çevirisi "Dancer":

http://archives-dada.tumblr.com/post/40762154696/emmy-hennings-t%C3%A4nzerin-dancer (Erişim tarihi: 18 Haziran 2017).

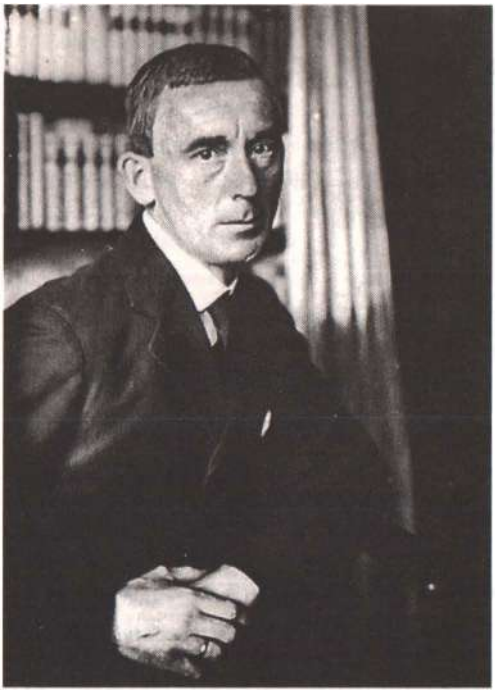
30 *Helle Nacht: Gedichte* içinde (Berlin: Erich Reiss, 1922) s. 18. Almancası ve İngilizce çevirisi, Thomas F. Rugh, "Emmy Hennings" içinde, s. 3 ve sonnot 21.

Hugo Ball:
Dada'nın Açılış Manifestosu

İlk Dada suaresi Tzara için, adıyla sanıyla kendi liderliğinde bir hareketin başlangıcı gibi görünürken; Ball için, beş ay önce Kabare Voltaire ile başlayan kolektif bir deneyin sonuydu.

> Waag Salonu'ndaki kamuya açık ilk Dada suaresinde okuduğum manifesto, arkadaşlarımdan pek de gizlemediğim bir kopuştu. Onlar da zaten bunu hissetmişti. Görülmüş şey mi ki, temelleri yeni atılmış bir davanın ilk manifestosu, onu destekleyenlerin yüzüne karşı o davayı çürütsün? Halbuki olan buydu. Bir şeyler sona erdiğinde artık orada daha fazla kalamam. Ben böyleyim; zaten başka türlüsü için ne kadar çabalasam işe yaramazdı.[1]

Kendisinin de belirttiği gibi, Ball'ın birinci Dada suaresinde okuduğu "Eröffnungs-Manifest" (Açılış Manifestosu) daha sonraki onlarca manifestoda ifade bulacak hareketin ilk bildirisi sayılır.[2] Aynı zamanda bu metin Dada'nın geleceğini belirleyecek, bünyesindeki ilk yarılmanın da belgesi. Ball manifestoyu suarede sözcüksüz şiirlerinden hemen



Hugo Ball, 1916.

önce okur, dolayısıyla manifesto bu şiirlerin sunuşu yerine de geçer.

Ball, arkadaşlarıyla arası soğuyunca Zürih'ten ayrılarak, Emmy Hennings'le birlikte İsviçre'nin küçük bir köyü olan Vira-Magadino'ya yerleşti. İğneleyici ve alaycı manifestosunda yalnızca iki dadacının adı geçiyordu: Tzara ve Huelsenbeck. Ball'ın Zürih'i terk etmesinin ardından ikisi Dada'ya iki farklı yol çizecekti. Tzara, Ball'ın gidişiyle Dada'nın önderliğine soyundu ve Dada'yı uluslararası bir sanat hareketine dönüştürmeye koyuldu. Yeni karargâhı Paris oldu. Huelsenbeck ise Ball'ın yokluğunda derin bir yeise kapıldı; ona bir mektubunda "bu, senin teşhis ettiğine inandığın dadaist kibrin bir cezası olmalı" diye yazacaktı.[3] Bir süre sonra o da Zürih'i bırakıp Berlin'e gitti, Dada'yı burada yaymaya girişti. Da-

ha Zürih'ten ayrılmadan önce, "her zaman bu tür sanata büyük ölçüde karşı oldum" diye itirazını dile getirmişti.[4] Nitekim, Huelsenbeck'in "Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor?" manifestosunda açıkladığı gibi, Dada Berlin'de sanatla siyaseti iç içe geçiren eylemleri öne çıkarttı.

HUGO BALL
Açılış Manifestosu
14 Temmuz 1916

Dada sanatta yeni bir eğilim. Bu şuradan belli, şimdiye kadar hiç kimse onun hakkında bir şey bilmiyordu ve yarın Zürih'te herkes onu konuşuyor olacak. Dada sözlükten çıktı. Son derece basit. Fransızca'da "oyuncak at" demek. Almanca'da "hoşça kal", "beni rahat bırak", "yakında görüşürüz" demek. Romence'de "evet, tabii, haklısınız, işte bu kadar; tabii ki, evet, kesinlikle, doğru". Böyle devam edip gider.

Enternasyonal bir sözcük. Sadece bir sözcük ve o sözcük bir hareket. Anlaması gayet kolay. Son derece kolay. Ondan bir sanat eğilimini çıkarmak bela aramak anlamına gelir. Dada psikoloji, dada Almanya ile birlikte hazımsızlık ve ani sis nöbeti, dada edebiyat, dada burjuvazi, ve sizler, hiçbir zaman sözcükleri yazmadan hep sözcüklerle yazan, hep lafı dolandıran onurlu şairler. Dada sonu olmayan dünya savaşı, dada başı olmayan devrim, dada siz dostlar ve aynı zamanda şairler, saygıdeğer beyefendiler, üreticiler ve evangelistler. Dada Tzara, dada Huelsenbeck, dada mada dada mada dada mhm dada dera dada dada Hue dada Tza.

İnsan sonsuz cennete nasıl ulaşır? Dada diyerek. İnsan üne nasıl kavuşur? Dada diyerek. Asil bir hareketle ve ince bir nezaketle. Delirene kadar. Bilincini kaybedene kadar. İnsan gazeteciliği anıştıran her şeyden, solucanlardan, iyi ve doğru olan, bağnaz, ahlakçı, avrupalılaşmış, cesareti kırılmış

olan her şeyden nasıl kurtulur? Dada diyerek. Dada dünyanın ruhu, dada rehinci dükkânı. Dada dünyanın en iyi zambak-sütü sabunu. Dada Bay Rubiner, dada Bay Korrodi. Dada Bay Anastasius Lilienstein.

Açıkçası: İsviçrelilerin konukseverliği, içtenlikle kıymeti bilinmesi gereken bir şey. Ve estetik söz konusu olduğunda anahtar olan nitelik.

Dahası yok, geleneksel anlamda dili bir kenara koyarak şiirler okuyacağım ve bu işi bitireceğim. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Dalai Lama, Buda, İncil ve Nietzsche. Dada mada. Dada mhm dada da. İşin başı bağlantılarda ve onları birazcık gevşetmekte. Başkalarının icat ettiği sözcükleri istemiyorum. Tüm sözcükler başkalarının icadı. Ben kendi malımı istiyorum, kendi ritmimi ve sesli harflerimi ve de sessiz harflerimi, hepsi ritme uyacak ve kendimin olacak. Eğer bir nabız atışı yedi yarda uzunluğundaysa, ben onu ifade eden sözcüğün de yedi yarda uzunluğunda olmasını istiyorum. Bay Schulz'un sözcükleri sadece iki buçuk santimetre uzunluğunda.

Dilin nasıl eklemlenmiş olduğunu ortaya koymak işe yarar. Ben bırakıyorum seslileri aylak aylak dolaşsınlar. Bırakıyorum seslileri, basbayağı olagelsinler, tıpkı bir kedinin miyavlaması gibi... Sözcükler belirir, sözcüklerin omuzları, bacakları, kolları, sözcüklerin elleri. Au, oi, uh. İnsan çok fazla sözcük ortaya salmamalı. Bu lanet olası dile, sanki borsacıların para tutmaktan aşınmış elleriyle bulaştırılmış gibi yapışan bütün pislikleri temizlemeye bir şiir dizesi yeter. Sözcüğü başladığı ve bittiği yerde istiyorum. Dada sözcüklerin kalbidir.

Her şeyin kendi sözcüğü var ama sözcük kendi başına bir şey haline geldi. Niye onu bulmayayım? Bir ağaca niye Pluplusch denmesin, ve yağmur yağdığında onun adı niye Pluplubasch olmasın? Sözcük sözcük sözcük, sizin etki alanını-

zın, tutuculuğunuzun dışında, bu gülünesi iktidarsızlık, sizin hayret verici kendinizi beğenmişliğinizin, ayan beyan ortadaki kısıtlılığınızın olanca papağanlığının dışında. Sözcük, beyler, birinci derecede öneme sahip bir kamusal sorundur.[5]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 73 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

2 Manifestonun daktiloyla yazılmış metni: https://digital.kunsthaus.ch/viewer/image/21487/1/LOG_0000/ (Erişim tarihi: 10 Aralık 2017).

3 Aktaran, Hans J. Kleinschmidt, "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1957] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xx

4 John Elderfeld, "Introduction", *Flight Out of Time* içinde s. xxix.

5 Hugo Ball, "Eröffnungs-Manifest", *Literatur-Revolution 1910-1925*, 2. cilt *Zur Begriffsbestimmung der Ismen* içinde, der. Paul Pörtner (Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1961) s. 477-478. İngilizcesi: "Dada Manifesto" [1916], çev. Christopher Middleton, Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. 219-221.

Hugo Ball'ın Günlüğü: *Zamanın Dışına Kaçış*

Hugo Ball hakkında yazanlar, onun olağanüstü bir kişi olduğu konusunda hemfikirdi. En başta iyi bir okur, yetenekli bir şair ve yazar, eleştirel bir entelektüel ve daha da önemlisi, duyarlı ve namuslu bir insan ve asil bir ruhtu. Richard Huelsenbeck'in deyişiyle, "üstün bir eğitimle koca bir eleştirel düşünseme dünyasını birleştirmişti".[1] Ball'ın hayatı iki zıt varoluş arasında gidip geliyordu: ilki, tutkuyla sarıldığı meselelere ve ortak eylemlere dalmak, başkaldırmak; ikincisi, her şeyi bırakıp kaçmak, inzivaya çekilip kendi içine dönmek. Dada'nın eylemci bir estetikle ortaya çıkmasındaki öncü rolüne karşın, Dada'yı ve Zürih'i bir anda terk etmişti, hem de iki kez. İlk ayrılışı Kabare Voltaire'i kurduktan yalnızca beş ay kadar sonra, 1916 Temmuz'unda, ilk Dada suaresinde manifestosunu okumasının ardından. Ayrılmasıyla birlikte hemen Dada'ya da meydan okumaya başlamıştı. O sıralarda Tristan Tzara'ya yazdığı bir mektupta, hakir gördüğü akımlara Dada'yı da katmıştı: "Ekspresyonizm, Dadaizm ve tüm öteki 'izm'ler en berbat cinsten burjuvazidir."[2] Ball, Tzara'nın onu ikna etmesiyle 1917 Mart'ında Galeri Dada'nın açılması vesilesiyle Zü-

rih'e döndü ama buradaki dördüncü ve son suareden sonra Mayıs'ta, bu kez geri gelmemek üzere yine bırakıp gitti.

Ball'dan Sonra Dada

Ball'ın tamamıyla ayrılmasından sonra Dada, Tzara'nın sahiplendiği ve başını çektiği bir 'hareket' olarak yayıldı ve tanındı. Tzara'nın örgütleme yeteneği, liderlik hırsı, Fransız, Alman ve Rus edebiyat çevrelerindeki ilişkiler ağı, kuşkusuz Dada'nın uluslararası etki alanını genişletti. Ama bu arada Tzara, Dada tarihini de arzu ettiği gibi yönlendirdi. Mesela, 'dada' sözcüğünü kendisinin bulduğunu öne sürdü ve Hans Arp'ı ikna ederek onun bu konuda bir tür 'sahte sertifika' yazmasını sağladı. İlerde birçok tarihçi bu çarpıtmayı ciddiye aldı.[3] Tzara'nın baskın kişiliğinin etkisi altında kalan çoğu tarihsel anlatıda Ball'ın Dada içindeki rolü geri planda bırakılmış, hakkı yenmiştir. Ball'ın günlüğünden derlenen aşağıdaki pasajlar, Ball'ın düşüncelerini, Kabare Voltaire'i hazırlayan deneyimlerini, onu etkileyen filozoflar, şairler, yazarlar ve sanatçılarla ilişkilerini, dolayısıyla Dada'nın arka planını aydınlatıyor.

Günlük

Hugo Ball çocukluğundan başlayarak günlük tutmuştu. 1924'te bu günlüklerin 1914-1921 yıllarına ait olanlarını yayınlamak üzere derledi. Bu derleme ancak 1927'de yayınlandı: *Die Flucht aus der Zeit* (Zamanın Dışına Kaçış). Ball, "kitapla bütün bu yılların karmaşasını derleyip toparlamak" istediğini yazıyordu.[4] *Zamanın Dışına Kaçış*, Ball'ın düşüncelerinde yaşadığı büyük değişimlerin sonrasında ve ölümünün hemen ardından, Emmy Hennings'in editoryal müdahaleleriyle yayınlanmıştı. Buna rağmen Dada'nın Zürih aşa-

masına ilişkin en hakiki kaynak olduğu konusunda, çağdaşları dahil, kimsenin kuşkusu yok. Henüz Münih'teyken işbirliği yaptığı Huelsenbeck kendi anılarında Ball'ın önemine değiniyor: "Sonradan Katolikliği benimsese de, bence o hep Protestan olarak kaldı. Protestosunu Dada vasıtasıyla gerçekleştirmişti. Protestonun sesi onun için fazla yükselince çekip gitti. Fakat kabaredeki azgın taşkınlıklarımızla itiraz ettiğimiz ne varsa, onlara karşı protestosunu da hep sürdürdü". Ball'ın günlüğü için ise şöyle diyor: "İnanıyorum ki, *Zamanın Dışına Kaçış* çağımızın tüm temel düşüncelerini açık ve kesin olarak ifade ediyor."[5] Hans Arp'a göre, "Dada hakkında yazılmış en kayda değer sözcükler bu kitapta. *Zamanın Dışına Kaçış*, maddi dünyadan bir kaçış".[6] Hans Richter de benzer şeyler söylüyor: "Kabare Voltaire'de başlayan Dada başkaldırısının ahlaki ve felsefi kökenleri için daha iyi bir kaynak bilmiyorum. Muhtemelen öteki dadacıların kimisi ya da hepsi –Arp, Duchamp, Huelsenbeck, Janco, Schwitters, Ernst, Serner, ya da başkaları– aynı içsel gelişimi yaşadılar, benzer mücadelelere girdiler ve aynı kuşkuları taşıdılar fakat yalnızca Ball bu iç çatışmaların kaydını tuttu."[7]

Günlük, doğası gereği bütünlüğe sahip bir metin değil. Dahası, kitabı yayına hazırladığı dönemde Ball artık genç bir radikal değil, Katolik olmayı seçmiş bir münzevi. Geriye dönüp günlüğünü gözden geçirirken bazı bölümleri çıkardığı biliniyor. Kimi tarih aralıkları günlükte düzenli olarak yer alıyor, ama kimi zaman, mesela 1918-1919 yıllarında, boşluklar var. Ball'ın yazdıkları yer yer enigmatik. Ama zaten kendisi de öyle. Günlükte özellikle erken döneminin estetik ve politik başkaldırılarına odaklanıyor, onları anlamlandırmaya çalışıyor.[8] Günlüğün kapsadığı sekiz yıl içinde Ball'ın Dada'yla doğrudan ilişkisi sadece dokuz ay kadar sürüyor. Ama öncesinde ve sonrasında günlüğüne yazdıkları arasında da Dada'yı doğuran siyaset, sanat ve düşünce iklimini aydın-





Solda, *Zamanın Dışına Kaçış*, 1927. Sağda, Hugo Ball, 1926.

latan kimi vakalar, anılar, düşünceler ve görüşler var. Ball'ın çevresine ve kendi iç dünyasına dair ipuçları var.

Günlük dört bölümden oluşuyor: Dada öncesine ilişkin "Giriş: Evveliyat"; Dada'yı kapsayan "Romantizm: Sözcük ve İmge"; Ball'ın Zürih'ten ayrılıp bir tür inzivaya çekildiği 1917 Eylül'ünden 1921 Eylül'üne kadarki döneme ait "Tanrının ve İnsanın Hakları Üzerine" ve "Asıl Olana Kaçış".

HUGO BALL
Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü
1927

Giriş: Evveliyat

1913'te dünya ve toplum şöyle görünüyordu: hayat tümüyle kuşatılmış ve zincirlenmiş. Bir tür ekonomik kadercilik hâkim; ister karşı çıksın, ister çıkmasın, her bireye veril-

miş belirli bir rol var, ve onun uzantısında da, her birinin ilgileri ve kişiliği var. Kilise, önemsenmeyecek bir "günahları arıtma fabrikası" olarak görülüyor, edebiyat ise bir emniyet sübabı. Nasıl oldu da durum bu hale geldi, önemi yok; hal böyle ve kaçış yok.

[...]

Tinsel dünyadan form, en ufak basınca tepki veren canlı bir varlık.

1910 ile 1914 arasında benim için her şey tiyatronun etrafında dönüyordu: hayat, insanlar, aşk, ahlak. Bana göre tiyatro akla hayale sığmayan özgürlük demekti. Üzerimde en güçlü etkiyi bırakan, korkulu, müstehzi bir gösteri olarak şairdi: Frank Wedekind.[9] Onu birçok provada ve hemen tüm oyunlarında izledim. Tiyatroda hem kendi kendisini hem de bir zamanlar gayet sağlammış gibi görünen uygarlıktan geriye kalanları yok etmeye çabalıyordu [...]

1913 civarında resim. Yeni bir hayat, başka herhangi bir sanatta olduğundan daha çok resimde ifade buluyordu. Hayalci bir oluşumun şafağıydı. Goltz'un galerisinde Heuser, Meidner, Rousseau ve Javlenki'nin resimlerini gördüm. *Primum videre, deinde philosophari* [önce gör sonra felsefe yap] vecizesini örnekliyorlardı. Yollarını zihinden geçirmeksizin hayatı tam anlamıyla ifade etmeyi başarmışlardı. Zihin bertaraf edilmişti çünkü kötücül bir dünyayı temsil ediyordu. Cennet misali birçok manzara vardı. Resimlerdeki enerji öylesine yoğundu ki, neredeyse çerçevelerden dışarı taşıyordu. Müthiş şeylerin olması yakın görünüyordu. Hayal edilenin neşesi onun gücünün bir işareti olabilirdi. Resim sanki bir kez daha kendi usulüyle kutsal çocuğu dünyaya getirmek istiyordu. Boşuna değildi yüzyıllardır anne ve çocuk [Meryem ve İsa] mitine bunca saygı gösterisinde bulunmuş olması.

[...]

Franz Blei'ın[10] *Dalga* başlıklı oyununu sahneledik ve biletlere çok yüksek fiyat koyduk. Münih'in seçkinleri seyirciler arasındaydı. Spavento rolünü yazar kendisi benim maskımla oynadı ve bunda öyle başarılı oldu ki, sahne arkasındakiler onu ben sandılar.

[...]

Sanki felsefe sanatçılar tarafından ele geçirilmiş gibi görünebilir; sanki yeni dürtüler onlardan geliyormuş gibi; sanki yeniden doğuşun peygamberleri onlarmış gibi. Kandinski ve Picasso dediğimizde ressamları değil, rahipleri kastediyorduk; zanaatkârları değil, yeni dünyaların ve yeni cennetlerin yaratıcılarını kastediyorduk.

[...]

Tezim şuydu: ekspresyonist tiyatronun amacı festivalde oynanan oyundur; ekspresyonist tiyatro, yeni bir topyekûn sanat eseri fikrini içeriyor. Bugünkü tiyatronun formu empresyonist. Sahnede olup biten, bireye ve onun zihnine hitap ediyor. Bilinçaltına hiç dokunulmuyor. Yeni tiyatro yine masklar kullanacak ve ayaklara değnekler takacak. Arketipleri hatırlayacak ve megafonlardan yararlanacak. Güneş ve ay sahneyi katederken, yüce bilgeliklerini haykıracak.

[...]

Berlin, Kasım 1914

Şu anda Kropotkin, Bakunin ve Merejkovski[11] okuyorum. İki haftadır sınırdaydım. Dieuze'de ilk asker mezarlarını gördüm. Manonvillers Kalesi daha yeni top ateşine tutulmuştu ve molozların arasında parçalanmış bir Rabelais kitabı buldum. Sonra Berlin'e geldim. Biliyor musunuz, gerçekten anlamak, idrak etmek istiyorum. Şimdi serbest kalan, yığınla makine düzeneği ve şeytanın ta kendisi. İdealler, yalnızca yapıştırılmış etiketler. Her şey temellerinden sarsıldı.

[...] Niye bir ülkenin kendisini savunmasına ve hakları için

mücadele etmesine izin verilmesin? Giderek ben de Fransa'nın ve özellikle Belçika'nın bu hakka sahip çıkması gerektiğini düşünmeye başladım. Vatanseverliğim haksız bir savaşı onaylayacak raddede değil.

Kant – baş düşman; her şeyi o başlattı. Bilgi kuramıyla, görülebilir dünyaya ait tüm nesneleri aklın idrak yeteneğine, onun denetimine bıraktı. Prusya'nın yönetim biçimini akıl, hikmet ve koşulsuz zorunluluk seviyesine yükselterek her şeyi ona tabi kıldı. Başlıca şiarı: akıl *a priori* kabul görmeli; bunu değiştiremezsiniz. Metafizik gücü ve etkisiyle, uygulama alanı bu.

Nietzsche iyi ki bu düşünceden ayrıldı. Nihayetinde onun da aklı kabullendiği gerçekte pek söylenemez. Tam aksine, içine düştüğü karanlıkta aklını tamamen *yitirdi*. O klasik anlamda bir filozof değil (o klasik değil; mübalağalı ve muğlak). Ancak aklı tümüyle imha eden ve Kantçılığı tasfiye eden ilk o oldu.

Kropotkin'e göre (biyografisi), kurtuluş proletaryada. Var olmasa icat edilmesi gerekecekti. Onun karşılıklı yardımlaşmaya dayanan sistemi, Rusya'nın steplerinde ve çorak arazilerinde bir coğrafyacı olarak gezerken karşılaştığı çiftçilere, çobanlara ve nehir insanlarına dayanıyor. Daha sonra İsviçre'nin Jura bölgesinde mercek ve saat ustalarının arasında yaşadı. Onlar bizim modern fabrika işçilerimizden farklılar, gözlerini hassasiyetle kullanıyorlar. Fakat gerçek şu ki, var olma ve payına düşeni arttırma savaşı verenlerin iradeleri daha sağlam, amaçları daha açık ve dolayısıyla düşünceleri daha insancıl.

25 Kasım 1914

Nihilistler düşüncelerini akıl üzerine kuruyorlar (kendi akılları). Halbuki akıl sistemini bir kenara bırakmalıyız çünkü daha yüksek bir akıl var [...]

Bir insanın hangi ölçüde akla sahip *olmuş olabileceğini* kanıtlamak bilinçdışına bırakılmalı. Maksattan ziyade sezgiyi izlemek gerek.

Siyasetle rasyonalizm arasında tatsız bir ilişki var. Belki de aklın başlıca dayanağı devlet ve bunun tersi de geçerli. Maksadı norm ve reform olduğu sürece, her türlü siyasal akıl yürütme faydacıdır. Devlet bir metadan ibarettir.

Bugünlerde vatandaş da bir meta (devlet için).

Şair, filozof ve aziz de meta haline geliyor (vatandaş için). Baudelaire'in dediği gibi: "ben [bir şair olarak] devletten bir vatandaş talep etsem, herkes dehşete düşer. Oysa vatandaş devletten bir şair feda etmesini talep etse, istediğini alır."

[...]

13 Aralık 1915

Tiyatroyu kavramaya yeni yeni başlıyorum. Oyunculuk yeteneğini geliştiren, despotluk. Tiyatronun önemi her zaman toplumsal ahlak ve kamusal özgürlüğün önemiyle ters orantılı. Savaştan önce Rusya'nın tiyatrosu gayet parlaktı, Almanya'nınki de ondan geri kalmıyordu. Bu da gösteriyor ki, her iki ülkede de sahici ve içten ne varsa, onları dışarıdan dayatılan kısıtlamalar ezdi. Günah çıkarma eğilimindeki kimse aktör olamaz. Kimsenin itirafta bulunmadığı yerde aktör bol olur.

Sadece adamakıllı sınanmış, ayartılmaya ve karşı konulmaya maruz bırakılmış, sadece yaşanmış ve somutlaşmış bir fikir gerçekten var olur.

Kendimizi bulmak istiyorsak kendimizi kaybetmeliyiz.

[...]

1915

Yılbaşı

Marinetti'nin çevirmenine ait balkondan kendimizce savaşı protesto ediyoruz. Büyük-kentin balkonlarına ve telgraf

tellerine özgü sessizliğe "Kahrolsun savaş!" diye haykırıyoruz. Gelip geçenlerden birkaçı duruyor. İçerisinde ışık yanan bir-iki pencere açılıyor. Birisi "Yeni yılın şerefine!" diye bağırıyor. Amansız Moloch Berlin'i betondan kafasını kaldırıyor.[12]

Zürih, 15 Haziran 1915

[...]

Kendimi iyice sorguladım. Hiçbir zaman kaosu hoş göremem, bomba atamam, köprüler havaya uçuramam ve fikirlerden vazgeçemem. Anarşist değilim. Almanya'dan uzaklaştıkça ve uzak kaldığım süre uzadıkça, anarşist olma ihtimalim de azalıyor.

Anarşi, devlet fikrinin aşırı zorlanmasına ve yozlaşmasına isnat edilebilir. Daha çok doğayla ya da dinle yakın bağları olan, cennetvari koşullarda büyüyen ve sonra politik olarak katı bir biçimde kilit altına alınan bireyler ve sınıflar arasında kendini gösterir. Bu tür bireylerin modern canavar-devletin oluşturduğu yapılar ve düzenekler karşısındaki üstünlükleri tartışılmaz. İnsanın doğasındaki iyiliğe gelince, bunun mümkün olduğu aşikâr, ne var ki kural değil. İyilik, az çok bilinen dinî eğitim ve gelenek haznesinden beslenir. Eğer önyargıdan ve duygusallıktan uzak bir biçimde bakarsak, doğa çoktandır insanın ondan bekleyeceği denli hamiyetli ve düzenli olmaktan uzak. Nihayet, anarşinin sözcülerinin hepsi vaftiz edilmiş Katoliklerdi (Proudhon'u bilemem ama bu Kropotkin ve Bakunin için kesinlikle geçerli). Ve Ruslar söz konusu olduğunda, üstelik çoğu toprak sahibiydi; yani hepsi topluma karşı olan kırsal varlıklardı. Kuramları hâlâ vaftizden ve tarımın kutsallığından beslenir.

16 Haziran 1915

Anarşistler devleti bir canavar olarak görürler ve belki de bugün artık başka türlü bir devlet yok. Eğer böyle bir devlet

ekonomik ve ahlaki uygulamalarının alenen aksi yönde metafizik bir hava takınmaya kalkarsa, herhangi bir dürüst insanın öfkeden kudurması anlayışla karşılanır. Devlet metafiziğinin kayıtsız şartsız imhası kuramı, bir kişisel namus meselesine, insanın sahicilik ve hakikat konusunda duyarlılığı meselesine dönüşebilir. Anarşist kuramlar, zamanımızın üstü biçimsel olarak örtülmüş çöküşünü ortaya serer. Metafizik, modern vatandaşın tüm kültürü mahvetmek için, tıpkı aç bir tırtıl gibi, işine geldiği gibi kullandığı bir şaklabanlık gibi görünür.

[...]

5 Ekim 1915

Tüm kuşkularını ve umutlarını yitirmiş bir insan sadece uyuşturucudan medet umabilir. Uyuşturucular, insanlığın yoğunlaşmış çaresizlik ve mutluluk halleridir, sonunda hayal dünyasının derinliklerine ulaştırırlar. Hayatını katlanabilir kılmak için insana gereken doz, özlemlerinin ve hayal kırıklıklarının mertebesine bağlıdır, bünyesiyle alakası yoktur. İdeal söz konusu olduğunda uyuşturucuların tamamlayıcı önemi vardır. Doğu yalnızca bir coğrafi bölge değil, bir tinsel havza. Morfin ya da esrar bağımlıları kendilerini açıklama yapmak zorunda hissetseler, onların kendileri için, biz sıradan Avrupa'nın kaçırdığı ve hep kaçırmış olduğu bir dünya yarattıklarını keşfederdik. İyisiyle kötüsüyle bir aşırılıklar dünyası, pervasız konulara ve kayıplara aşina, tehlikeli bir dünya; zihni kahramanlığa yatkın bir dünya.

[...]

17 Ekim 1915

Tasarrufumdaki bütün tutkuları seferber ederek önümde açılan kimi yolları ve imkânları tamamen ve ebediyen bir kenara bırakmaya çabalıyorum (mesela kariyer, başarı, bur-

juva yaşantısı, vb.). Bu niyetimi gerçeğe dönüştürme konusunda bana muhtemelen mevcut hayatım yardımcı olacak. Zaman zaman, tabiatımın kuşkulu 'ahengi' öne çıktığında, içime kurt düşüyor ve içgüdüsel olarak aptalca bir şey, bir hata yapıyorum, bir kusur işliyorum ki kendi gözümde yeniden değerimi yitireyim. Bazı yeteneklerin ve becerilerin ortaya çıkmasına izin veremem. Yüksek vicdanım ve anlayışım bunu meneder.

[...]

7 Kasım 1915

Sanat, felsefe, müzik, din: tüm yüksek uğraşılar akıl süzgecinden geçirilir oldu, rasyonalleşti. Savaş hiç değilse şeytanı salıvermiş oldu ve ona kendini ifade etme olanağı sundu. Şeytan artık akılcı değil mitolojik âleme ait. Rahiplerin bile ondan yana olmaları bu yüzden. İki karşıt ucun, iyiyle kötünün, edilgen olarak birlikte var oluşları artık sona erdi. Spinoza ve Hegel yenik düştüler. Fakat henüz kimse bunun farkında değil.[13]

Romantizm: Sözcük ve İmge

12 Mart 1916

İlkeler yerine simetrileri ve ritimleri benimseyin. Bir deyişe ya da bir fırça darbesine dönüştürerek, var olan dünya ve devlet düzenine karşı çıkın.

Mesafelendirme hayatın esası. Dibine kadar yeni ve özgün olalım. Hayatı her gün yeni baştan yazalım.

Kutladığımız, hem bir şaklabanlık hem bir ölüm ayini.

5 Nisan 1916

[...]

Karşısındakini dinlememesine karşın, ya da tam bu yüzden, H. [Huelsenbeck] ile iyi tartışılıyor. Çok şeyi sezgi-

sel olarak bildiğinden, sözcükleri ve fikirleri önemsemiyor. Onunla son birkaç onyılın sanat teorilerini konuşurken, sanatın kendi tartışmalı niteliğine, tümüyle anarşik haline, kamuyla, ırkla ve çağdaş kültürle ilişkisine değinmeden edemiyoruz. Denebilir ki, bizim için sanat amaç değil –öyle olması için katıksız saflık gerek– sanat, içinde yaşadığımız zamanların hakikatini algılamak ve eleştirmek için bir fırsat. Çarpıcı olmasa bile kişilikli bir stil için her ikisi de elzem. Hele eleştiri, bize pek öyle düşünüldüğü denli basitmiş gibi gelmiyor. Zamana dair hiçbir şey duyumsatmadığı için kimse okumazsa, bir şiir istediği kadar güzel ve ahenkli olsun, neye yarar? Kültür niyetine okunan ama gerçekte kültüre değinmekten uzak olan bir romanın söyleyecek nesi olabilir? Her geçen gün daha yaygaracı olan tartışmalarımız, bu çağın ritminin ve gömülü yüzünün peşinde, onların temeli ve özü uğrunda, onları kımıldatma ve uyandırma ihtimali için yakıcı bir arayış. Sanat sadece bu yolda bir fırsat, bir yöntem.

16 Nisan 1916

[...] Komedi yazarları hayata dair çifte bir algıya sahiptir: ütopya olarak ve gerçeklik olarak; genel arka plan olarak ve kişilik olarak. İkisinin arasındaki boşluk ona karikatür olarak görünür. Ve ideal olana daha yakın konumlandıkça bu artar. Böyle bir şair daima eleştirel bir konumdadır. İçinde yaşadığı zaman ve çevre ona acı verir. Buna rağmen, forma ve hayata karşı uzlaşmacı bir tavır alır, komedisi buradan doğar. [...]

13 Haziran 1916

Bizi birbirimizden ayırt eden imge. İmgeyi kavrıyoruz. Ne olursa olsun –geceleyin– avuçlarımızda onun izini taşıyoruz.

Söz ve imge birdir. Ressamla şair birbirine bağlıdır. İsa hem imgedir hem sözcük. İmge ve sözcük çarmıha gerilir.

[...]

16 Haziran 1916

Bir varyete gösterisi programı için kültüre ve sanata özgü idealler – bu içinde bulunduğumuz zamana karşı bizim tür bir *Candide*.[14] İnsanlar sanki hiçbir şey olmamış gibi davranıyorlar. Katliam artıyor ve onlar Avrupa'nın şanının saygınlığına sığınıyorlar. İmkânsızı mümkün kılmaya gayret ediyorlar ve insana ihaneti, bedenlerin ve ruhların istismarını ve bütün bu uygar kan dökmeyi bize Avrupa aklının bir zaferiymiş gibi yutturuyorlar.

Bir fars üretiyorlar ve Kutsal Cuma'ya özgü ruh halinin egemen olmasını dayatıyorlar;[15] bu gizliden gizliye bir lavta tıngırtısı ya da bir göz kırpışıyla aksatılmamalı ve karalanmamalı. Ne var ki, bize sundukları çürümüş insan etinden yapılmış, kokuşmuş turtayı zevkle mideye indirmeye bizi ikna edemezler. Titreyen burun deliklerimizi cesetlerin kokusundan hoşnut olmaya zorlayamazlar. Giderek feci hal alan duygusuzluğu ve merhametsizliği kahramanlıkla karıştırmamızı bekleyemezler. Bir gün gelecek tepkimizin fazlasıyla nazik, hatta dokunaklı olduğunu itiraf etmek zorunda kalacaklar. En sert bildiriler bile, evrensel olarak yaygın bir hal alan riyayı aşağılamakta yetersiz kaldı.

23 Haziran 1916

Sonuç, deneyin kendisinden daha önemli. Karşıtlıkları görmek için yalnızca keskin bir göze ihtiyaç var. Fakat onlara nüfuz edip çözümlemek için yaratıcı güç gerekli. Bir sorunun kendine özgü, gerçekten zor yanı ancak kesinlik söz konusuysa ortaya çıkıyor. *Dandy* kesin olan her şeyden nefret eder. Karar vermekten kaçınır. Zafiyetini itiraf etmektense, gücü gaddarlık olarak görür ve kötüler.

Vira-Magadino, 6 Ağustos 1916

Zürih deneylerimize bakıyorum da, buradan aşağıdaki tezleri işleyen, güzel anti-fantastik bir yazı çıkabilirdi:

Mantık ve fantezi, *logos*'la karıştırılmamalı.

Şimdiki zaman ilkelerde değil sadece çağrışımlarda var oluyor. Kararları tartışma götürmez önermelerden çok, ortaklıklara dayandıran fantastik bir çağda yaşıyoruz. Yaratıcı insan bu çağ ile her istediğini yapabilir. Her şey, tümüyle ortak mülk, madde.

Daha önce belirttiğim gibi, sanat, topyekûn kuşkuculuğu sayesinde hayalperest. Dolayısıyla, sanatçılar, kuşkuculukları derecesinde fantastik çağa ayak uyduruyorlar. Yıkıma aidiyetleri var; her ne kadar tersi gibi davransalar da, onlar yıkımın elçileri ve evlatları. Aksi, bir yanılsama.

Bir sanatçı içinde yaşadığı çağın normlarına ve kültürüne karşı da olsa, bu illa o fantastiktir demek değil. Benimsediği yeni kural, gelecekten ya da uzak geçmişten gelen bir norm da olabilir.

Öte yandan, sezgi de fantastiktir. Beş duyudan kaynaklanır ve sanatçıya form öğeleri yerine, sadece tecrübe edilerek dönüştürülmüş olgular sunar.

[...]

10 Şubat 1917

[..]

Nihayetinde, kimi hedef aldığımızı bilmeden üretmeyi sürdüremeyiz. Sanatçının izleyicisi artık kendi ülkesiyle sınırlı değil. Hayat parçalara ayrılıyor; yalnızca sanat buna direniyor ama alıcıları giderek daha kararsız. Hayalî bir izleyici için yazıp, besteleyip, müzik yapabilir miyiz? Yoksa bütün bunlar yalnızca sanat taciri için mi yapılıyor? Sanat eseri ticareti, kendi kendisi için bir borsa işi haline geldi; alıcısının artık neredeyse hiç katkısı olmayan değerler, basılmış kâğıt

ve boyanmış tuval ticareti. Dolayısıyla sanatçılar ve edebiyatçılar sadece ekmeğini kazanan kişiler değil, insan oldukları için, kendi varlıkları uğruna mücadele ediyorlar. Her eser kendi gerekçesinin felsefesini içinde taşıyor [..]

5 Mart 1917

Sosyalizmle sanatı uzlaştıramıyorum. Hayalle gerçekliği, ya da en tuhaf hayalle en sıradan gerçekliği birbirine bağlayan yol nerede? Böyle bir sanat için toplumsal üretkenliğin yolu nereden geçiyor? Sosyalizmin ilkeleri, uygulamalı sanatlardan ibaret kalmayacak biçimde hayata geçirilebilir mi? Benim sanatsal ve siyasal çalışmalarım birbiriyle çelişiyor gibi görünüyor halbuki tek isteğim aradaki köprüyü bulabilmek. Bölünmüş kişilikten mustaribim. Oysa tek bir şimşek çaksa, ikisini kaynaştırabileceğime hâlâ inanıyorum. Toplumu gördüğüm haliyle ve inanmam beklendiği haliyle kabul etmem mümkün değil, başka bir yol da zaten yok. Onun için, sanatın karşısına sosyalizmi, ahlakçılığın karşısına da sanatı koyuyorum. Sonuçta ben de belki sadece bir romantik olarak kalırım.

30 Mart 1917

Modern sanatın albenisi, her şeyin parçalandığı bu çağda imgeye olan arzuyu koruyabilmiş olmasında yatıyor; çünkü, her ne kadar yöntemler ve parçalar birbiriyle kapışsa da, sanat imgeyi zorla kabul ettirmek eğiliminde. Parçalarla ayrıntılara ahlaki açıdan bakılırsa, bundan gelenek zaferle çıkar; sanat buna aldırış etmez. Sanat, doğasında var olan birleştirici hayat damarında ısrar eder; kendi dışındaki çelişkiler onu rahatsız etmez. Ahlakın gelenek alanını terk etmekte olduğu, yalnızca ölçü ve ağırlık algısını netleştirmekte rol oynadığı söylenebilir.

Dandy'lerle dadacıların ceketini giyin: yani Orléans kralı

Charles'ın giydiğini; kollarına *"Madame, je sui tout joyeux"* [Madam, tam anlamıyla mutluyum] diye başlayan şarkının dizelerinin işlenmiş olduğu ceketi. "Ezgi, sırma iplikten, dört köşe notaların her birine dört inci konarak işlenmişti." [Oscar Wilde][16]

Malzemesi insana en yakın ve dolaysız sanat olan dans, bu yanıyla dövme sanatına ve kişileştirme amaçlı diğer tüm primitif temsil biçimlerine çok benzer; onlarla birleşir.

8 Nisan 1917

Vita contemplativa [tefekkür hayatı] yöneticisi olarak ressam. Doğaüstü işaret dilinin habercisi olarak ressam. Bunun, şairlerin imgeleri üzerinde de etkisi var. Sembolik bakış açısı, uzun süre boyunca imgelere maruz kalmanın sonucu. Yoksa işaret dili cennetin gerçek dili mi? Kişisel cennetler, belki de yanılgı ama cennet fikrine yeni renk katacaklar – arketip.

11 Nisan 1917

Vita contemplativa'nın bir sonucu, nesnelerle büyülü bir birleşme ve, onun uzantısında, dilde ve imgede kasıtlı bir sadeleştirme ve uzlaştırma yöntemi olarak dünyadan elini eteğini çekme. *Vita contemplativa* soyut düşünceyle çelişir, *vita aesthetica* [estetik hayat] da aynen öyle. Estet Nietzsche, Luther'in kötülüklerinin yanında, *vita contemplativa*'nın karşısında tavır aldığında, onunki aslında körlüktü. Daha bilinçli sanatçılar olan Wilde ve Baudelaire, açıkça *vita contemplativa*'yı (ve mantıken, manastır hayatını) savunurlar. İmgeler, gözden geçirme varsayımı üzerine kuruludur, arketipler ise belki de kendinden geçme.

Almanca sözlük için. Dadaist: çocuksu; kelime oyunlarıyla ve dilbilgisi öğeleriyle haşır neşir, Don Kişotvari varlık.

20 Nisan 1917

Bütün bu üretilenler içinde beni esas ilgilendiren, hikâye etmeye ve abartmaya sınır gözetmeden hazır olunması, bir ilke haline gelmiş hazır olma durumu. Bunun çok değerli bir güç olduğunu ve hepimizi birleştiren bağ olduğunu bana Wilde öğretmişti. Sinir sistemleri fazlasıyla hassaslaştı. Mutlak dans, mutlak şiir, mutlak sanat; bunlardan kastedilen, minimum izlenimin sıra dışı imgeler uyandırmak için yeterli olması. Herkes medyum oldu: korkudan, dehşetten, ıstıraptan ya da artık kural kalmamasından – kim bilir? Belki de vicdanımız öylesine ürkütüldü, yük altında kaldı, azap çekti ki, en ufak kışkırtma karşısında inanılmayacak yalanlarla ve hilelerle (hayal ürünleri ve imgeler) tepki veriyor, yeter ki imgeler alınan yaraları örtbas etmeye, sağaltmaya, ayartmaya, avutmaya yarasın.[17]

[...]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1969], der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 3.

2 Aktaran, Debbie Lewer, "Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich", *Oxford Art Journal*, sayı 32 (2009) s. 19.

3 Hans J. Kelinschmidt, "Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* içinde, s. xix.

4 Ball'ın bir mektubundan aktaran, Emmy Hennings, "Foreword to the 1946 Edition", *Hugo Ball, Flight Out of Time: A Dada Diary* içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. lxi.

5 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 47.

6 Jean (Hans) Arp, "Dada Was Not a Farce" [1949], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 293.

7 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 14-15.

8 John Elderfield, "Introduction", *Flight Out of Time* içinde, s. xiv-xv.

9 Alman yazar ve tiyatrocu (1864-1918).

10 Yazar ve tiyatrocu (1878-1942).

11 Dimitri Sergeyeviç Merejkovski (1865-1941), Rus roman yazarı ve eleştirmen; tin ve maddenin dengesine dayanan yeni bir mistik Hıristiyanlık kuramının öncüsü.

12 Çocukların kurban edilmesiyle ilişkilenen tanrı.

13 "Romantizm: Sözcük ve İmge" başlıklı bölümden alıntılar: Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 3-22.

14 Bu Hugo Ball'ın Cabaret Voltaire ismine dair yaptığı yegâne açıklama. İşin ilginç yanı, Voltaire de *Candide*'i yazdığı sıralarda kendi oyunlarını sahneye koymak ve yönetmek üzere İsviçre'de bir tiyatro kurmayı düşünmüş.

15 Kutsal Cuma, İsa'nın çarmıha gerildiği günün yıldönümü; Paskalya yortusundan önceki cuma günü.

16 Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi*'nden alıntı.

17 "Giriş: Evveliyat" başlıklı bölümden alıntılar: Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 55-108.

Dada ve Ütopya

Dada'nın belirgin niteliklerinden birisi, herhangi bir programa, kurama, yapıya sahip olmamasıydı. Başka avangard sanat hareketlerinin yenik düştüğü kuramsallaştırmanın gizli tehlikelerine boyun eğmemesiydi. Herhangi birine biat etmeksizin ekspresyonizmi, fütürizmi, kübizmi, konstrüktivizmi kendi içinde barındırabilen; sanatla hayatı keyfî, kaotik, anarşist bir biçimde kaynaştıran, dizginlenmeye gelmeyen bir şölendi Dada. Tristan Tzara'nın dile getirdiği gibi, "Dada hiçbir kurama yaslanmaz ve yalnızca bir itirazdır".[1] Düşünce babası Hugo Ball'a göre Dada'ya bir sistem dayatmak onu, alaşağı etmeye yeltendiği toplumsal, sanatsal, siyasal ve kavramsal denetim mekanizmalarına tabi kılma tehlikesini taşıyordu. Dolayısıyla Ball, *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü* başlıklı kitabında açıkladığı gibi, Dada için kendi içinde tutarlı bir teori sunmuyordu. Kitabı, günlük yapısının da gereği olarak, düşünsel fragmanlardan oluşan bir kolajı andırıyordu. Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball: Toward an Ontology of the Avant-Garde" (Ernst Bloch ve Hugo Ball: Bir Avangard Ontolo-

jisine Doğru) başlıklı makalesinde Ball'ın günlüğünde izini sürdüğü bu fragmanlarla, onun 1917'de Bern'de tanıştığı Marksist filozof Ernst Bloch'un estetik felsefesi arasındaki bağlantıları inceliyor. Dada'nın bunca etkili olmasının ve yaygınlaşmasının berisinde "kuru ve mekanik bir soyutlama olarak kuramın tuzaklarına düşmeyen bir kuram" olduğunu, bunun da Bloch'un estetik felsefesinin ışığında açığa çıktığını öne sürüyor.[2]

Hugo Ball, Ernst Bloch ve Walter Benjamin Buluşması

Hugo Ball, Galeri Dada'ya destek olmak için geri döndüğü Zürih'i ve Dada'yı 1917 ortalarında nihai olarak terk ettikten sonra, o yılın Eylül'ünde Bern'e gitti. Alman mültecilerin savaşa karşı eyleme geçtiği, İttifak devletlerinin propagandalarını yürüttüğü, casusların cirit attığı bu kentte, Ball'ın hayatında, "estetik geriye düşerken, siyaset ön plana çıkıyordu".[3] Ball ve Bloch'u buluşturan, İsviçre'ye sığınmış olan savaş mültecilerinin Bern'de 1917'de yayınlamaya başladıkları savaş ve iktidar karşıtı gazete idi: *Die Freie Zeitung* (Özgür Gazete). Gazete, "Demokratik Siyaset için Bağımsız Yayın Organı" alt başlığıyla haftada iki kez çıkıyordu. Bloch'un "Hıristiyan Bakuninci" diye andığı Ball, gazetenin en karizmatik figürüydü.[4] Benjamin de aynı sıralarda Bern'e gelince yazılarıyla düzenli olarak gazeteye katkıda bulundu.[5] Almanya'daki devrimci hareketlerin durulmasıyla birlikte, *Die Freie Zeitung*'un yayını da 1920'de sona erdi.[6]

Hemen hemen yaşıt olan iki filozof, Ball ve Bloch, 1917'de Bern'de tanıştılar; ortak noktaları çoktu. İlgileri, merakları, dünyanın ahvali karşısındaki tutumları örtüşüyordu. Her ikisi de Münih'te 1905-1906 yıllarında felsefe ve edebiyat okumuşlar ve burada ekspresyonizme merak salmışlardı.

Her ikisi de savaş karşıtıydı ve savaş yerine sürgüne gitmeyi seçmişlerdi. Savaş makinesi ayrıca onları makineye ve makineleşmeye de düşman etmişti. Her ikisi de Almanya'nın çöküşünün kökenlerine kafa yoruyor ve bu çöküşü 16. yüzyıldaki Protestan Reform hareketinin yenilgisine bağlayarak, politik ve teolojik devrim arasında bağ kuruyorlardı. Resmî Almanya tarihlerinde Reform hareketinin devrimci teoloğu ve kurbanı Thomas Müntzer'e haksızlık edildiğine inanıyor ve Martin Luther'in yüceltilmesine içerliyorlardı. Her ikisi de mistisizmle anarşizm arasındaki ilişkilere merak duyuyordu. İnsanın varoluşuna hükmeden zamansallığı sorguluyorlardı.[7]

O sıralarda Ball, ilk teorik kitabı *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*'i (Alman Entelijansiyasının Eleştirisi) yazıyordu, Bloch da kendi ilk kitabı *Geist der Utopie* (Ütopyanın Ruhu) üzerinde çalışıyordu. Ball, günlüğüne kaydettiği gibi, "sık sık ütopyacı arkadaşı E. B. ile birlikte görünür olmuştu".[8] 1917 sonlarında Benjamin'in de yolu Bern'e düştü; 1919 baharında, tesadüfen kapı komşusu olan Ball ve eşi Emmy Hennings'le tanışacaktı. Bern Üniversitesi'ne yazmakta olduğu tezle uğraşan Benjamin'in Dada'ya ilgisi bu sıralarda uyanmıştı. Ball, Benjamin'i Bloch'la da tanıştırdı.[9] Durmadan birbirleriyle tartışan bu üçlü arasında sıkı bir dostluk kuruldu.[10]

Ball'ın Anarşizminin Kökenleri

Ball ve Huelsenbeck henüz Dada ortaya çıkmadan bir yıl önce, 12 Şubat 1915'te Münih'te yayınladıkları "Edebi Manifesto"da şöyle diyorlardı: "kendimizi ikon kırıcıların ve her türlü radikalin yanında konumlandırıyoruz [...] Karşı çıkmak istiyoruz."[11] On yıl sonra, günlüğünü baskıya hazırlarken yayıncısına gönderdiği bir mektupta Ball, bu günlüğün ilk doksan sayfasında "her türlü anarşiye kendisini kaptırdığının" ortaya

serildiğini yazıyordu: "Düşüncede, sanatta, siyasette anarşi, kitabın akışı içinde giderek daha belirgin bir biçimde ortaya çıkacak ve başlı başına kitabın kilit meselesi olacak. Bildiğin gibi Reform hareketinde bu anarşizmin izini sürüyorum."[12]

Ball'ın ikon kırıcılığının ve anarşizminin temelinde hem Hıristiyan teolojisine duyduğu ilgi hem de, başta Bakunin olmak üzere, Rus anarşistlerine olan hayranlığı vardı. Bir yandan fütüristlerle haşır neşir olup, bir yandan da "Edebi Manifesto"yu kaleme alırken Ball aynı zamanda Engels'in "pleblerin devrimcisi" diye nitelediği, Reform hareketinin radikal teoloğu Thomas Müntzer üzerine bir yazı yazıyordu.[13] Müntzer'in, feodallere, Katolik kilisesine ve Martin Luther'e karşı açtığı savaş üzerinde düşünüyordu. Köylülerin ve pleblerin başına geçerek bir ayaklanma başlatan Müntzer, 1525'te Alman Köylüleri Savaşı diye bilinen çatışmada Luther'in işbirliği yaptığı feodal güçlere yenilerek, işkence edilip öldürülmüştü. Ball daha 1914'te Müntzer'e ilgi duymuş ve onunla Rusya'daki devrimci yazarlar arasında paralellikler kurmuştu.[14] Reform hareketi sırasında beliren ve Hıristiyanlığın o zamana kadar oluşturduğu maddi kültürün imhasını öngören ikon kırıcılık gayet politik bir olaydı.[15] Ball, Almanya'nın çöküşünü geçmişte yaşanan Reform hareketinin amacına ulaşamamasıyla ilişkilendiriyordu.

Ball'ın *Die Freie Zeitung*'daki yazılarının çoğu Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasındaki rolü ve çöküş nedenleri arasında gördüğü Prusya'nın burjuva kültürüyle ilgiliydi.[16] Daha ilk yazısında, Almanya'da yaşanmakta olan buhranı ve çürümeyi, "şeytani keşiş" Luther'in ihaneti sonucunda vaatleri gerçekleşemeyen Reform hareketine bağlamıştı. Ona göre, "Luther'in 'tinden yoksun tenine' karşı Müntzer'in yürüttüğü mücadele, devletçi sosyalistlerin tinden yoksun tenlerine karşı Bakunin'in yürüttüğü mücadele kadar tutarlıydı."[17] Aslında, Bakunin de "bütün kötülüklerin köke-

ni Reformasyon'dur" diyordu.[18] Politik ve teolojik devrim arasındaki benzerlikler Dada öncesinde ve sonrasında Ball'ı meşgul etmeyi sürdürdü. Müntzer hep kahramanı olarak kaldı; her gittiği yere onun portresini taşıdı.[19]

Ernst Bloch, Müntzer konusunda Ball ile aynı görüşleri paylaşıyordu. Savaş sonrasında, tam da Alman devriminin hüsranla sonuçlanmasının ertesinde, *Thomas Müntzer als Theologe der Revolution* (Devrimin Teoloğu Olarak Thomas Müntzer) başlıklı kitabını yayınladı (1921). O sırada, 1918 Alman Devrimi'ne karşı en büyük şiddetin uygulandığı kentte, Münih'teydi. Kitabı devrim hareketlerinin kabardığı sıralarda yazmaya başlamıştı, ancak kitap tamamlandığında devrim umudu çoktan kaybolmuştu. Tıpkı 16. yüzyılda yenilgiye uğrayan teolojik devrim gibi.

Ball 1919'da yayınladığı *Alman Entelijansiyasının Eleştirisi* kitabında da, yaşadığı dönemin derin hayal kırıklıklarını anlatırken, Prusya-Almanya militarist Protestan geleneğinin izlerini gene 16. yüzyılın Reform hareketine bağlıyordu. Ona göre Alman entelektüellerinin önündeki çözüm, Fransız Devrimi ve Rus anarşist düşüncesinin siyasal ve felsefi ideallerinde yatıyordu.[20] Sonraları karamsarlığa kapılan Ball, 1920'de Katolikliğe sapacak, iyice inzivaya çekilerek Hıristiyan mistisizmine yönelecekti. Bloch ise her şeye rağmen ütopya umudundan vazgeçmeyecekti.

Bloch'un Ütopyası

Bloch ütopyasını yıllar boyunca geliştireceği "*noch nicht Bewusstsein*" kavramı üzerine inşa eder. "Henüz meydana gelmemiş, dolayısıyla bilincine varılmamış" anlamına gelen bir kavram. Bu kavramı ilk kez 1919'da Bern'deyken yayınladığı "Das Noch Nicht Bewusste Wissen" (Henüz Bilincine Varılmamış Bilgi) başlıklı kısa makalesinde ele alır. Maka-

le, Ball'ın da zaman zaman yazdığı, avangard yazarlara açık *Die Weissen Blätter*'de çıkar.[21] Bloch'a göre insan ontolojik olarak natamamdır, dolayısıyla hep eksikliğini giderme, tamamlanma güdüsüyle yaşar ve onu geleceğe bu güdü yönlendirir. 'Umut' ve 'Ütopya', oluşun dinamiği olan bu temel güdüyü tarif eden ontolojik kategorilerdir. Bloch'un ütopyası bilinmeyen bir geleceğe ötelenmez, varlığa içkindir. Yaşanan her anda zaten mevcuttur.

Bloch estetiğe ilişkin tezini de Ball ve Hennings'le yakın ilişkilerinin sürdüğü sıralarda geliştirir. Bu tez, Alman estetik felsefesinden bir kopuşa işaret eder; çünkü, sanatın metafizik olarak yapılanmış, tarihsel olarak belirlenmiş bir hakikati yansıttığı düşüncesini Bloch "*noch nicht Bewusstsein*" kavramı ışığında dönüştürür. Sanatın hakikatini, geçmişin şifrelerinde değil, "henüz meydana gelmemiş, dolayısıyla bilincine varılmamış" olanı haber veren içeriğinde bulur. Sanat, hem insanın ve nesnel maddesel dünyanın tamamlanmamış bir oluş sürecinde bulunduğunu hem de "henüz meydana gelmemiş" olanın izlerinin bugünde mevcut olduğunu ifşa eder; öngörüsel bir aydınlanmayı uyandırır. Bloch, düşüncesinde estetiğe ayrıcalık tanır, çünkü ister dilbilimsel, ister toplumsal ya da zamansal olsun, sabit bir kavramsal düzen yanılsamasını delik deşik edebilen sadece sanattır.[22]

Zamanın Dışına Kaçış

Gerek Bloch, gerekse Ball araçsallaşmış lineer zaman anlayışına karşıdırlar. Rasyonel ve yönetilebilir bir toplumsal düzeni, modernitenin teknolojik ilerlemesini, saatin dayattığı egemen zaman kavramının yönlendirdiğini düşünürler. Ball, zaten başlığı da *Zamanın Dışına Kaçış* olan günlüğünde "soyut bir çağın sıradan saati infilak etti" der.[23] Bloch da doğrusal zaman modelini alaşağı eder. Estetik deneyimin

yalnızca geçmişi değil, geleceği de bağladığını; şimdiki zamanın da "henüz meydana gelmemiş" olanı barındırdığını öne sürer. Bu düşünceler, Francis Picabia'nın *Dada* dergisinin 4-5. sayısında yayınlanan desenini hatırlatır. Picabia bu deseninde bir çalar saati yere fırlatıp parçalayarak zamanın insan üzerindeki tahakkümüne meydan okur.[24] Tristan Tzara'nın simültane şiirleri de öyle.

Joel Freeman "Ernst Bloch and Hugo Ball" makalesinde, Bloch'un estetik felsefesinin Dada'da ifade bulduğunu öne sürüyor. "Henüz meydana gelmemiş, bilince işlenmemiş" olanı en başta sanatın haber verdiğini öngören Bloch, ütopyasını 'somut' olarak niteler. Oysa ona göre faşizm, ve ütopik vaatler üzerinden işleyen Nazi propagandası, ideolojik olarak 'soyut' ütopyalara bağlılığın sonucudur.[25] Bu noktada, akla Berlinli dadacı Johannes Baader'in, henüz Nazi partisinin adının yeni konduğu, Hitler'in parlak bir hatip olarak yeni yeni öne çıkmaya başladığı 1920 başlarında bir Dada eylemi olarak nasyonalist partiye rakip, kendi Alman Özgürlük Partisi *Die Deutsche Freiheitspartei*'ı kurması geliyor.[26] "Henüz meydana gelmemiş, bilince işlenmemiş" olanın habercisi...

Notlar

1 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values': A Moral History of Dada in Paris", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005), s. 243.

2 Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball: Toward an Ontology of the Avant-Garde", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 239-244.

3 7 Eylül 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974), s. 133 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

4 Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley ve Los Angeles: University of California, 1997) s. 76.

5 Debbie Lewer, "Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich", *Oxford Art Journal*, 32 (2009) s. 32.

6 Emmy Hennings, "Foreword to the 1946 Edition", Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. lv.

7 Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball, s. 226-227.

8 18 Kasım 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 145.

9 Ivan Boldyrev, *Ernst Bloch and His Contemporaries, Locating Utopian Messianism* (Londra: Bloomsbury, 2014) s. 115 ve Walter Benjamin, "Chronology, 1892-1926", *Selected Writings Volume 1, 1913-1926* içinde, der. Marcus Bullock ve Michael W. Jennings (Cambridge, MA ve Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2002) s. 503.

10 Ivan Boldyrev, *Ernst Bloch and His Contemporaries*, s. 4 ve 118 ve Debbie Lewer, "Hugo Ball", s. 23, dipnot 38 ve s. 32.

Ball ve Benjamin, siyasetin ve medyanın elinde uğradığı yozlaşma karşısında dilin yeniden ilksel yapısına çevrilmesi konusunda benzer görüşleri paylaşıyorlardı.

11 Aktaran, Debbie Lewer, "Hugo Ball", s. 23.

12 Aktaran, Debbie Lewer, *a.g.e.*, s. 28-29.

13 28 Eylül 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 138. Müntzer hakkındaki yazıyı 1914'te Berlin'de yazmıştı.

14 12 Aralık 1914; *a.g.e.*, s. 14.

15 Debbie Lewer, "Hugo Ball", s. 21-22.

16 Ball, 1917'de *Die Freie Zeitung*'da o zamana kadar yazılan makalelerden bir derleme yaparak, *Almanach der Freien Zeitung*'u yayınladı. Gazeteye kendi yazdığı makalelerin listesi *Flight Out of Time*, s. 240-241.

17 Aktaran, Debbie Lewer, "Hugo Ball", s. 23, dipnot 35 ve s. 22.

18 Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe*, s. 78.

19 28 Eylül 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 138.

20 Timothy Shipe, "Hugo Ball 1886-1927" maddesi, *Encyclopedia of German Literature* içinde, der. Matthias Konzett (Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000) s. 69. Ball'ın kitabı, *Die Freie Zeitung* gazetesinin kurduğu yayınevi olan Der Freie Verlag'ın ilk yayınıydı.

Ball'ın yoldaşı Huelsenbeck de 1918 devriminin başarısızlığa uğramasıyla yaşadığı derin hayal kırıklığını ertesi yıl, 1920'de yayınlayacağı *Deutschland muss untergehen!* (Almanya Batmalı!) başlıklı kitabında dile getirecekti.

21 Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball", s. 232.

22 *A.g.e.*, s. 234 ve 237.

23 Aktaran, Joel Freeman, *a.g.e.*, s. 244.

24 "*Dada* Dergisi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 195-213.

25 Joel Freeman, "Ernst Bloch and Hugo Ball", s. 250.

26 "Dada Enternasyonalizmi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 407-418.

Koleksiyon Dada

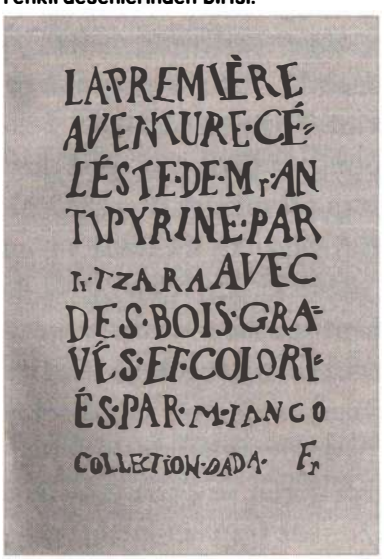
1916 Haziran'ında Kabare Voltaire'in kapanmasının ardından, dadacılar mekânsız kalmıştı. İlk Dada suaresini tek gece için kiraladıkları Waag Salonu'nda düzenledikten hemen sonra Tzara, "Koleksiyon Dada" başlıklı bir kitap dizisini yayınlamaya başladı. 'Dada'yı adeta bir marka gibi kullanarak, yeni seri üretim ve dağıtım yöntemlerini taklit ederek yaymaya girişti.[1] Her kitap, sanat eserlerinin ve fikirlerin paylaşılması için ucuz, taşınabilir, hatta postayla dağıtılabilir bir mecra oluşturuyordu. Zürih'te başlayan, Tzara'nın Paris'e taşınmasından sonra orada devam eden diziden 1916-1921 arasında on kitap yayınlandı. Kabare Voltaire'deki gösterilerin çeşitliliğini yansıtan ilk Dada yayını *Cabaret Voltaire*'in aksine, bu dizideki her kitap bir ya da iki sanatçıya ayrılmıştı. Çoğu hem yazı hem de desen içeriyordu. Kitap, adeta sözle imgenin biraraya geldiği yeni bir mekân oluşturmuştu. Sayfa sayıları az da olsa, nitelikli kâğıtları, özenli dizgileri, ahşap baskı desenleriyle, bu kitaplar Avrupa'da 19. yüzyılda rağbet gören ve Dada yıllarında da yaygınlığını sürdüren *livre d'artiste* (sanatçı kitabı) gele-

neğine yaklaştı; tıpkı onlar gibi uzmanlaşmış yayıncılar tarafından basıldı.[2]

İlk Kitap: *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası*

Dizinin 28 Temmuz 1916'da yayınlanan ilk kitabı, Tzara'nın *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası) adlı tiyatro oyunu ile Marcel Janco'nun yedi ahşap baskı desenini içeriyordu.[3] Kitap, ikiye katlanmış dört yapraktan, yani on altı sayfadan oluşuyordu. Dili mantıksızlık ve anlamsızlık üretmek için kullanan Tzara'nın oyunlarındaki ipe sapa gelmez diyaloglar, sanki rastgele biraraya gelmiş, kimi anlamlı kimi anlamsız sözcükler, sayılar, hatta kimyasal formüllerden oluşuyordu. Yazarın kendi tabiriyle, "oyun sözcüklerle yapılmış bir boks maçıydı".[4] Savaş karşıtı oyunun bir yerinde Tzara, ilk

Solda, Koleksiyon Dada'nın ilk kitabı, Tristan Tzara'nın *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası*'nın kapağı. Sağda, kitabın içinde yer alan Marcel Janco'nun renkli desenlerinden birisi.



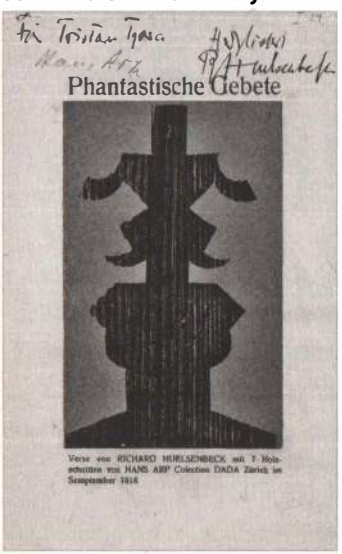


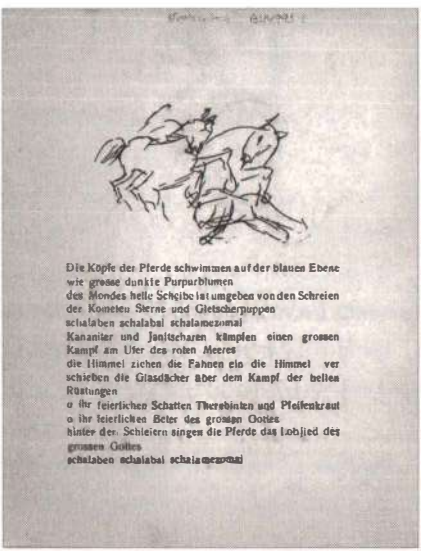
Dada Suaresi'nde okuduğu "Bay Antipirin'in Manifestosu" ile araya giriyordu.

Sonraki Kitaplar: *Fantastik Dualar; Schalaben, Schalomai, Schalamezomai...*

Koleksiyon Dada'nın ikinci ve üçüncü kitapları, gene 1916'da, Eylül'de yayınlanan *Phantastische Gebete* (Fantastik Dualar) ile Ekim'de yayınlanan *Schalaben, Schalomai, Schalamezomai* idi. İkisi de Richard Huelsenbeck'in şiirleriyle Hans Arp'ın desenlerinden oluşuyordu. Arp'ın *Fantastik Dualar* için yaptığı desenler birer totem gibi; simetrik, sert hatlı birtakım ahşap baskılardı. *Fantastik Dualar* 1920'de yeniden, bu kez George Grosz tarafından resimlenerek basıldı. Zaten Koleksiyon Dada'nın bazı kitaplarının birden çok edisyonu mevcuttu.

Solda, *Fantastik Dualar*'ın kapağında Arp'ın deseni. Sağda, *Schalaben, Schalomai, Schalamezomai*'dan bir sayfa.













le géant blanc lépreux du paysage

le ael se groupe en constellation d'oiseaux sur la tumeur de ouate

dans ses poumons les astéries et les punaises se balancent
les microbes se cristallisent en palmiers de muscles balançoires bonjour sans cigarette tzantzantza gangs
bouidoue zdouc nfoûnfa mbaah mbaah nfoûnfa
macrocystis perfora embrasser les baisaux chirurgien des baisaux cicatrice humide propre
paresse des lumières éclatantes
les baisaux nfoûnfa nfoûnfa nfoûnfa
je lui enfonce les ciseaux dans les oreilles gangânfah hélicon et boxeur sur le balcon le vinlon de l'hôtel en bouboûs de flammes
les flammes se développent en formation d'éponges

les flammes sont des éponges ngângn et frappez
les écheilles montent comme le sang gangâ
les longères vers les singges de laine mon hasard vers les cascades

Tristan Tzara ve Hans Arp, *Yirmi Beş Şiir*'in kapağı ve üç sayfası.

Dizinin dördüncü ve beşinci kitaplarında bu kez Tzara'nın şiirleri ve Arp'ın desenleri vardı: *Vingt-cinq poèmes* (Yirmi Beş Şiir; Zürih 1918) ve *Cinéma calendrier du coeur abstrait, Maisons* (Soyut Kalbin Sinema Takvimi, Evler; Paris 1920). Ardından, 1920 ve 1921'de Julia Evola'nın, Francis Picabia'nın, Benjamin Péret'nin ve Georges Ribemont-Dessaignes'nin kitapları geldi. Tzara 1920'de Zürih'i terk edip Paris'e yerleşince, Koleksiyon Dada oraya, Au Sans Pareil kitabevine taşındı.[5]

Koleksiyon Dada kitaplarında şair ile sanatçı arasında kimi zaman benzersiz diyaloglar oluşuyordu. *Fantastik Dualar*'daki Huelsenbeck şiirlerinin ilahilere olan benzerliğiyle, Arp'ın desenlerinin totem misali formları arasındaki ilişki gibi. Ya da *Sinema Takvimi*'ndeki bir dizede Tzara'nın doğrudan Arp'ı anması gibi: "arp küçük telefonun içinde bir kuş/ arp şamdanın sakalı/saat yerine bir gonokok takıyor."[6]

HUGO BALL

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü

1927

4 Ağustos 1916

Tzara, *Mösyö Antipirin'in Birinci Göksel Macerası* ile Koleksiyon Dada'yı başlattı.[7] Benim içinse şu sıralarda göksel macera, lakaytlık ve hani şu her şeyin yeni ve daha yumuşak bir ışıkta görünmesini sağlayan o iyileşip toparlanma arzusu. Günde üç kez çıplak beyaz bacaklarımı gümüş mavisi suya daldırıyorum. Damarlarımdan yeşil üzüm bağları, çanlar, balıkçıların ela gözleri akıyor. Artık şiirlere ihtiyacım yok! Elbiselerimin hepsi kıyıda duruyor, altın taçlı bir yılanın muhafazasında.

Bana sanattaki yeni malzemelerden bahsediyorlar (kâğıt, kum, tahta vb.).[8] Ben de onlara cevabımda, hiç sesi çıkma-

yan sığır çobanlarına âşık olduğumu ve varlığımın "elle tutulur garantisi" olarak, onun için, çarpıcı, betimleyici nesneler aradığımı söylüyorum.[9]

HANS ARP
Dada Bir Fars Değildi
1949

Richard Huelsenbeck'i tanıdığımda, anlamsız ilerleme dünyasından, saçma sapan 'sanatlar' sözcüğünden kaçıyordu. Çimen yeşili saçları olan kart fahişelerin, hayvan leşi dudakları ve şehvet kişnemeleri bekleyerek pusuya yattığı ve kemiklerle çevrili ovalarda miğferli sülüklerin madalyalı kargaların önünde tören yürüyüşü yaptığı rengi solmuş günlerden ve gecelerden kaçmıştı. İcatlar gümbürdemeye ve gürlemeye başlayınca, zehirli yapay cennetler infilak etmeye başlayınca, Huelsenbeck *Fantastik Dualar*'ını yazdı. Bu şiirlerde Huelsenbeck dünyaya özgü keşmekeşin şeytani görüntüsünü öylesine ortaya döktü ki, insanlıktan nasibini almamışların anlaşılmaz çılgınlığı anlaşılır oldu. Şiirlerinin her biri insanı sonsuzlukla karşı karşıya getiriyor. Herodotvari bir sükûnetle, Huelsenbeck gözlemlerini şakıyor. İnsanın beyhudeliği, münasip boş laflarla ve borular çalınarak selamlanıyor. *Fantastik Dualar* Alman şiirine yeni bir dokunaklılık kazandırdı.[10]

RICHARD HUELSENBECK
Bir Dada Davulcusunun Anıları
1951

Arp'ın samimiyeti besbelliydi. İstediği, Dada hareketinin gürültüsü değildi. Tanıtıma ilgisi pek azdı. Yalnızca sanatsal etkinliklerimizin devrimci sonuçlarıyla, dolayısıyla, genelde

sanatla ilgileniyordu. [...]

Birkaç hafta sonra Arp, Koleksiyon Dada dizisinde yayınlanan *Fantastik Şiirler*'im için sert hatlı birtakım ahşap baskılar hazırladı. Ardından da *Schalaben Schalomai Schalamezomai* başlıklı başka bir kitabım için bu kez yarı anlatımsal birkaç desen çizdi. Arkadaşlığımız ilerledikçe, kabaredeki etkinliklerimize katılmaya niye pek de hevesli olmadığını anlamaya başladım. Hâlâ çalışmalarının yönünü belirlemek için öldüresiye çaba gösteriyordu.[11]

RICHARD HUELSENBECK

Fantastik Dualar

1916

Dünyanın Sonu
Dünyada işlerin vardığı nokta bu
İnekler telgraf direklerinin üstüne oturup satranç oynuyor
İspanyol dansçının eteğinin altındaki papağan
Karargâhın borazancısı kadar hüzünlü ötüyor ve top bütün gün inliyor
Gözünü kaybettiğinde
Bay Mayer'in sözünü ettiği lavanta manzarası şurada
Ancak itfaiye teşkilatı kovabilir kâbusu oturma
odasından fakat hortumların hepsi yırtık
Ah evet Sonya herkes plastik oyuncak bebeği aptal sanıyor
ve haykırıyor: Tanrı kralı korusun
Tüm Monist Kulüp Meyerbeer buharlı gemisinde toplanmış
Ama sadece dümencinin tiz do sesinden haberi var
Ayak başparmağımdan anatomik atlası çekip çıkarıyorum
ciddi bir çalışma başlıyor
Operanın önünde
iki gün iki gecedir duran

jaketatay giymiş balıkları gördünüz mü...?
Ah ah siz koca iblisler–ah ah siz arıların bakıcıları ve
kıdemli başçavuşlar
Bir yay ile vay vay bir yah ile vah vah o ki bugün bilmez
Babamız Homer'in ne yazdığını
Harmanimin içinde savaşla barışı saklasam da ben bir
vişneli kokteyl alayım
Bugün hiç kimse bilmez yarın o var mıydı
Onlar bir tabutun kapağıyla tempo tutuyorlar
Tramvaydan kuyruk tüylerini yolacak cesarete sahip olsaydı
keşke birisi ne büyük çağ olurdu
Zooloji profesörleri çayırlarda toplanıyor
Avuçlarıyla gökkuşaklarını ters döndürüyorlar
büyük sihirbaz alnına domatesleri yerleştiriyor
Siz yine şatoya ve topraklarına dadandınız
Karaca ıslık çalıyor aygır sıçrıyor
(Ve dünyanın hali bu önümüzde olan da bundan ibaret)[12]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Anna Umland ve Adrian Sudhalter, *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 59.

2 *A.g.e.*, s. 63, sonnot 18.

3 Oyunun başlığı, rüyalardan esinlenen eserleriyle dadacıları ve sürrealistleri derinden etkileyen sembolist Max Jacob'un 1914'te yazdığı tiyatro oyununa atıf yapıyordu: *Le siège du Jérusalem, Grande tentation céléste de Saint Matorel.* Jacob, 1916 başlarında Tzara'ya yazdığı bir mektupta kendi oyunundan "*aventures céléste de Matorel*" (Matorel'in Göksel Maceraları) diye söz etmişti. Jacob'un kitabında da Picasso'nun üç gravürü vardı, *a.g.e.*, s. 200.

4 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism" [1922], *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70. Ayrıca "Memoirs of Dadaism" başlığıyla yeniden basımı: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde (Glasgow: Collins, 1959) s. 307.

5 Sürrealistlerin de yayıncısı olan Au Sans Pareil'de 1921'de Max Ernst'in ilk sergisi açılmıştı: "Dada Max Ernst".

6 *A.g.e.*, s. 62. Gonokok, belsoğukluğuna neden olan bakteri.

7 Tzara'nın bu oyunu Waag Salonu'nda, 14 Temmuz 1916'daki suarede okunmuştu. 'Antipyrine', Fransa'da başağrısına karşı kullanılan bir ilacın markasıydı.

8 'Bruitizm' ve 'eşzamanlılık' ile birlikte, Dada sanatının başta gelen üç tekniğinden biri olan ve 'yeni mecra' diye adlandırılan kolaj.

9 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 71-72 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

10 Jean (Hans) Arp, "Dada Was Not a Farce" [1949], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 293-294.

11 Richard Huelsenbeck, "Jean Arp", *Memoirs of a Dada Drummer* içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 96-98.

12 İki farklı İngilizce çevirisi: Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, çev. Ralph Manheim, s. 226; ve Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* içinde, çev. Malcolm Green (Londra: Phaidon, 2006) s. 195.

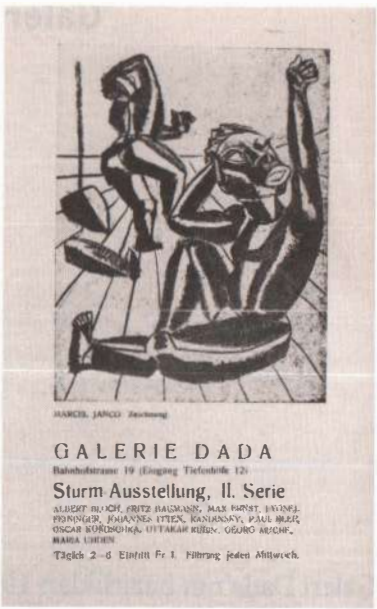
Galeri Dada

Galeri Dada'nın hazırlıkları 1917 başında, Ocak ve Şubat aylarında, Corray Galerisi'nde açılan Dada sergisiyle başladı. Sergi, birkaç istisna dışında, Kabare Voltaire'de de birlikte sergilemiş olan Arp, Janco, Slodki, Otto van Rees ve eşiyle, siyahi sanatçıların işlerinden oluşuyordu. Önemli bir yenilik, 1916 Eylül'ünde Münih'ten Zürih'e gelerek Dada ekibine katılan Hans Richter'in eserleriydi. Ayrıca, sergiler sırasında çağdaş sanat ve sanatçılar üzerine konuşmalar düzenlenmeye başladı. Bu tür konuşmalar, Galeri Dada'da düzenlenen suarelerde, performanslara kıyasla giderek daha fazla öne çıkacaktı. Sanat tarihi ve estetikle ilgili çalışmaların artması, Dada'yı enternasyonal bir harekete dönüştürme tutkusunun kuramsal temellerini oluşturma çabasından kaynaklanıyordu.

Açılış

Galeri Dada'nın kurulmasına destek olmak üzere Hugo Ball da Zürih'e dönmüştü. Tzara'yla birlikte Corray Galerisi'ni devralarak 17 Mart 1917'de Galeri Dada'yı burada baş-

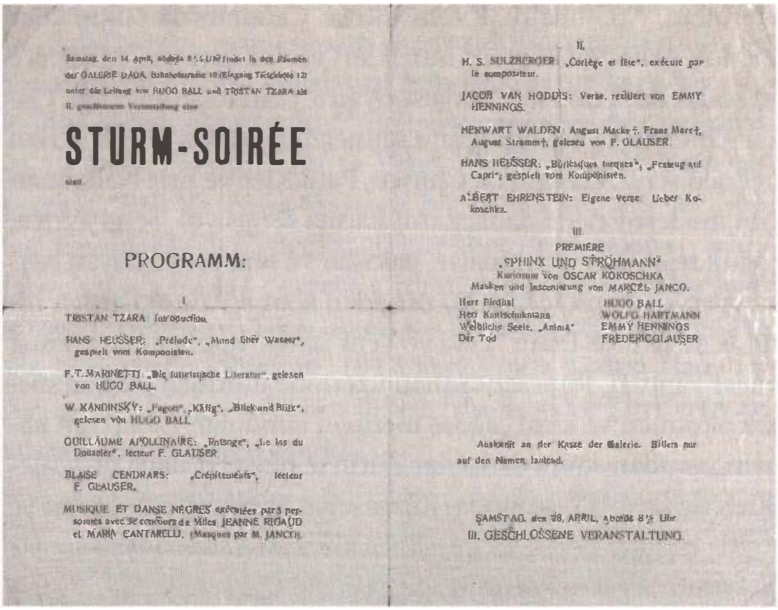




Solda, Corray Galerisi'ndeki ilk Dada sergisinin afişi, 1917. Sağda, Galeri Dada'daki ikinci Sturm sergisinin ve sergi sırasında gerçekleştirilen suarenin duyurusu, 1917. Marcel Janco'nun deseni sahnede gösteri yapan iki Afrikalı heykeli canlandırıyordu. Aynı desen 31 Mart 1916'da Kabare Voltaire'deki Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck'in 'zenci şarkıları' performansının duyurusunda da kullanılmıştı.

lattılar. Açık kaldığı on bir hafta boyunca galeride üç büyük sergi düzenlendi. Bunlardan ilki, Kandinski ve Paul Klee'nin eserlerini de içeren bir Sturm sergisiydi ve besbelli Berlin'deyken Sturm'la yakın ilişkileri olan Ball'ın çabalarıyla kotarılmıştı. Bir Spartakist olan Herwarth Walden'in 1912'de Berlin'de kurduğu Sturm Galerisi ve dergisi, Alman ekspresyonistlerinin yanı sıra, bütün Avrupa avangardının temsil edildiği en etkili organlardan biriydi.

Galeri Dada'nın açılışı dolayısıyla 23 Mart gecesinde büyük bir suare düzenlendi. Heusser piyano çaldı; Ball, Tzara ve Hennings edebi metinler sundu; Arp'ın tasarladığı kostümleri giyen eşi Sophie Taeuber, Ball'ın 'ses şiirleri' eşliğinde



Samstag, den 14. April, abends 8½ Uhr findet in den Räumen der GALERIE DADA, Bahnhofstraße 19 (Eingang Talseite) 12 unter der Leitung von HUGO BALL und TRISTAN TZARA die II. geschlossene Veranstaltung statt

STURM-SOIRÉE

statt.

PROGRAMM:

I.

TRISTAN TZARA: Introduction.

HANS HEUSSER: „Prélude", „Mond über Wasser", gespielt vom Komponisten.

F. T. MARINETTI: „Die futuristische Literatur", gelesen von HUGO BALL.

W. KANDINSKY: „Fagott", „Käfig", „Blick und Blitz", gelesen von HUGO BALL.

GUILLAUME APOLLINAIRE: „Rotsoge", „Ici les tu Dimanche", lecteur F. GLAUSER.

BLAISE CENDRARS: „Crépitements", lecteur F. GLAUSER.

MUSIQUE ET DANSE NÈGRES exécutées par 3 personnes avec 3e costumes de Mlles JEANNE RIGAUD et MARIA CANTARELLI. (Masques par M. JANCO).

II.

M. S. SULZBERGER: „Cortège et fête", exécuté par le compositeur.

JACOB VAN HODDIS: Verse, rezitiert von EMMY HENNINGS.

HERWART WALDEN: August Macke †, Franz Marc †, August Stramm †, gelesen von F. GLAUSER.

HANS HEUSSER: „Türkisches turquet", „Festung auf Capri", gespielt vom Komponisten.

ALBERT EHRENSTEIN: Eigene Verse. Ueber Kokoschka.

III.

PREMIÈRE

„SPHINX UND STRÖHMANN"

Kuriosum von OSCAR KOKOSCHKA

Masken und Inszenierung von MARCEL JANCO.

Herr Ströhmann	HUGO BALL
Herr Kommerzienrat	WOLFG. HARTMANN
Weibliche Seele, „Anima"	EMMY HENNINGS
Der Tod	FREDERIC GLAUSER

Anskunft an der Kasse der Galerie. Billets nur auf den Namen lautend.

SAMSTAG, den 28. APRIL, abends 8½ Uhr

III. GESCHLOSSENE VERANSTALTUNG.

14 Nisan 1917 akşamı Galeri Dada'da düzenlenen ikinci Sturm suaresinin programı.

soyut danslar yaptı; Claire Walter de bunlara 'ekspresyonist dans'larıyla katıldı. Bu, o zamana kadarki en görkemli Dada gösterisiydi. Taeuber'in dansları Ball'ı büyülemişti. Primitivist ritüellerden ve anlatıya dayalı olmayan dans formlarından yola çıkan modern dans hareketinin öncüsü Rudolf von Laban bu sıralarda Zürih'teydi; o ve onun yetiştirdiği dansçıların dadaist bir dansın gelişmesinde büyük katkısı olmuştu.

Sergi Programları

Galeri Dada'nın ilk sergisi sırasında, 1917 Mart ayı boyunca, Tzara "Ekspresyonizm ve Soyut Sanat", ayrıca "Yeni Sanat", Ball "Kandinski", W. Jollos ise "Paul Klee" üzerine konuşmalar yaptı. Nisan başında düzenlenen ikinci sergi, gene bir Sturm sergisiydi. Sergiyi izleyen günlerdeki suarede Jarry,

Marinetti, Apollinaire, Kandinski ve Cendrars'dan okumalar yapıldı. Arkasından zenci müzikleri ve dansları icra edildi. Ve en sonra da, Tzara'nın 'dadaist tiyatro' olarak tanımladığı, Oskar Kokoschka'nın bir oyunu sahnelendi. Mayıs ayında açılan üçüncü sergi, Giorgio de Chirico, Paul Klee ve Eric Nadelman gibi modernistlerle dadacıların karma sergisiydi. Sergi ayrıca, çocuk resimleri, dokumalar, nakışlar ve sanat sayılmayan başka işleri de kapsıyordu. Bu sergiden sonraki akşamlardan birinde de Ball ve Tzara "Eski ve Yeni Sanat" konusunda konuşmalar yaptılar, Rönesans sanatı üzerinde durdular, Afrika şiirleri okudular ve kimi çağdaş metinler sundular. Galeri'nin kapanmasından sonra dadacılar Zürih'te bir sergi daha düzenlediler. Bu da 1917 sonunda, Kunstsalon Wolfsberg'de açılan ve Arp'la birlikte Berlin ekspresyonistlerinden Romanyalı sanatçı Arthur Segal'in işlerinin ağırlıkta olduğu sergiydi.

Uzlaşmazlıklar ve Kapanış

Dadacılar Galeri'de izleyicilere rehberlik ediyor, onları bilgilendirmekle kalmayıp "her fırsatta bol bol küfür de ediyorlardı"; hakaret zamanla dadacıların sık başvurduğu bir kışkırtma yöntemi haline geldi.[1] Akşama doğru Galeri, kafe olarak çalışıyordu: Kandinski Kafe. Giderek öğle çaylarına ve özel partilere de açılmaya başladı. Burası yavaş yavaş, hali vakti yerinde seçkinlerin rağbet ettiği bir mekân haline geliyordu. Zaten sergi girişleri de, suare girişleri de paralıydı. Bütün bunlar kurucular arasında ciddi bir ihtilaf yaratmaya başladı. Gösterilerden çekilen sanatçılar oldu. Huelsenbeck bu durumla ilgili olarak ilerde şunları yazacaktı: "Şimdi dönüp geriye bakınca, Galeri Dada'yı bir 'sanat için sanat' havası kaplamıştı. Dinmekte olan cinsel güçlerini 'delice bir şeyler'le canlandırmaya çabalayan çay tiryakisi yaşlı kadınların hava attığı, güzel sanatlar için bir manikür salonuydu."[2]

Galeri Dada'yla ilgili çatışmalar program konusuna da taştı. "Ball Dada'yı, resmî sanata karşı saldırının da ötesinde, insanın hayal gücünü sınırlayan her tür sisteme karşı bir başkaldırı olarak görüyordu."[3] Ve buna uymayan her uzlaşmaya, ne kadar "negatif" olursa olsun, itiraz ediyordu. Bu uyuşmazlık, "Ball ile Tzara arasında bir savaşa yol açtı. Ve böylesi kavgalarda hep görüldüğü gibi, her türlü hakaret, tahrifat ve saldırganlığın devreye girdiği, dadaistler arası bir boğa güreşine dönüştü".[4] Ball, içten içe Dada'dan ve bütün sanattan kopuyordu. Nitekim, 1917 Mayıs'ında, Galeri Dada kapanmadan Dada'yla bütün ilişkilerini kesti ve Zürih'ten ayrılarak gene köyüne çekildi.

HUGO BALL

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü

1927

18 Mart 1917 Zürih

Tzara ile birlikte Galerie Corray'ın (Bahnhofstrasse 19) salonlarını devraldık ve dün Galeri Dada'yı bir Sturm sergisiyle açtık.[5] Bu, geçen yılki kabare fikrinin devamı. Galeri önerisiyle açılış arasında sadece üç günümüz vardı. Açılışa aşağı yukarı kırk kişi geldi. Tzara gecikince, ben birbirini destekleyip harekete geçirecek küçük bir grup oluşturma niyetimizi anlattım.

İlk Sturm sergisinde Campenduck, Jacoba van Heemskerck, Kandinski, Paul Klee, Carlo Mense ve Gabriele Münster'in resimleri var.

[...]

22 Mart 1917

"Gece zihnimizi boşaltmanın sırrı, çoğu zaman ona oynayacak bir şey bulmaktan ibaret."

(Baader, *Tagebücher*, s. 48)

Sanat kendisini inkâr etmedikçe, mevcut dünya görüşlerine saygı duyamaz. Sanat, şimdiye kadar bilinegelen ve yürürlükte olan bakış açılarını reddedip yerlerine yenilerini koydukça dünyayı genişletir. Modern estetiğin gücü buradadır; hem sanatçı olup hem tarihe inanmak olmaz.

Kabarenin barbarlıklarının üstesinden geldik. Voltaire'le Galeri Dada arasındaki zaman aralığında herkes çokça çalışarak yeni izlenimler ve deneyimler edindi.

25 Mart 1917

Tzara'nın "Ekspresyonizm ve Soyut Sanat" başlıklı konuşması. 'Soyut sanat' tabiri bana doğru gelmiyor. Bildiğimiz anlamıyla soyutlamayı değil, genel ve tipik olanı kastediyorlar; kendi başına amaç haline gelen tabanı. Halbuki mutlak olan soyut olmak zorunda değil. Evrensel olarak kabul gören içgüdüselliğe karşı, varoluşu ve kalıcılığı neyle savunuruz diye kendime sorduğumda, soyut olarak 'fikirler dünyası' hakkında ya da estetik olarak 'imgeler ve idealler dünyası' hakkında konuşabilirim. Galeride benim ilgimi çeken imge, soyutlama değil. Eğer bu sanat soyut olsaydı, benim beklentim imgenin bünyesinde mantığa yer verilmesi, felsefenin sanatla ve biçimsel olanın biçimle fethedilmesi olurdu [...]

29 Mart 1917

GALERİNİN AÇILIŞI İÇİN KUTLAMA

Program:

Soyut danslar (Sophie Tauber; şiirler Ball; masklar Arp). Frédéric Clauser: şiirler. Hans Heusser: besteler. Emmy Hennings: şiirler. Olly Jacques: Mynona'dan düzyazı. H. L. Neitzel: Hans Arp'tan şiirler. Madam Perrottet: yeni müzik. Tristan Tzara: zenci şiirleri. Claire Walter: ekspresyonist danslar.

[...]

10 Nisan 1917

İkinci suare için hazırlıklar. Laban'dan gelen beş hanımın siyah kaftanlar giyerek ve yüz maskeleri takarak zenci kadınları canlandırdığı yeni bir dans üzerinde çalışıyorum.[6] Hareketler simetrik, ritim çok güçlü vurgulara sahip, mimikler ise üzerinde uğraşılmış, biçimsizlik derecesinde çirkin.

Güzellik bilinci önce gelir. Onu nasıl kurtarabiliriz? Çirkinlik bilinci uyandırır ve insanı kendi çirkinliğinin farkına vardırır.

Estet karşıtlık adına çirkinliğe ihtiyaç duyar. Ahlakçı ondan kurtulmaya çalışır. Yardımı dokunan, şifa veren güzellik var mı? Yalnızca Ego değil, her şey güzel olacak ilkesi doğrultusunda düşünürsek, belki. Estetle ahlakçıyı nasıl uzlaştırabiliriz?

Şu anda bizim stille uğraşmamız – ne yapmaya çalışıyoruz? Bilinçaltında bile olsa, içinde yaşadığımız zamandan özgürleştirerek zamana en iç katmanlardaki formunu vermek.

14 Nisan 1917

İKİNCİ (STURM) SUARE PROGRAMI

I

Tristan Tzara: Sunuş

Hans Heusser: "Prelüd", "Su Üzerinde Ay" (besteci tarafından çalınacak)

F. T. Marinetti: "Fütürist Edebiyat"

W. Kandinski: "Fagot", "Kafes", "Bak ve Göz At"

G. Apollinaire: "Rotsoge", "Gümrükçü'nün Sırtı"

Blaise Cendrars: "Çatırtı"

Zenci müziği ve dansı, Matmazel Jeanne Rigaud ve Maria Cantarelli'nin yardımıyla beş kişi tarafından icra edilecek (masklar M. Janco'nun)

II

H. S. Sulzberger: "Tören Alayı ve Festival" (yazar tarafından icra edilecek)

Jakob van Hoddis: Şiirler, Emmy Hennings tarafından okunacak

Herwarth Walden: August Macke, Franz Marc, August Stramm

Hans Heusser: "Türk Taşlamaları", "Kapri'de Festival" (besteci tarafından çalınacak)

Albert Ehrenstein: Kokoschka Üzerine Şiirler

III

Sfenks ve Korkuluk

Bir Garabet - Oskar Kokoschka

Masklar ve Sahneye Koyan: Marcel Janco

Bay Firdusi ..... Hugo Ball

Bay Kauçuk Adam .....W. Hartmann

Dişi Ruh, Anima.....Emmy Hennings

Ölüm .....F. Clauser

Yüksek giriş ücretine rağmen, galeri izleyicilere küçük geliyordu. Bir Alman şair "dangalaklar" diye hitap ederek seyircilere hakaret etti. Bir başkası Herwarth Walden'in ateşli bir yurtsever olarak bilinip bilinmediğini sordu. Üçüncü bir şair bizim "yüklü miktarda para" kazandığımızı düşünüyordu ve Baba başlıklı, barış konulu kısa romanının okunmasına izin vermedi.[7] Nihayetinde, hepsi hoşnutsuzdu, kısmen bizim radikalizmimizden dolayı, kısmen de kıskançlıktan.

Oyun, yan yana iki odada oynandı, oyuncular masklar taktılar. Benimki o kadar büyüktü ki, içinde rahatça metni okuyabiliyordum. Maskın baş kısmında ışık yanıyordu; karartılmış odada göz deliklerinden süzülen ışık garip görünüyor olmalıydı. Mask giymeyen yegâne kişi Emmy'ydi. Yarı peri kı-

zı yarı melek gibi görünüyordu, eflatun ve açık mavi. Oturma yerleri oyuncuların dibine kadar geliyordu. Tzara arka odadaydı ve görevi hem "gök gürültüsü ve şimşek"le ilgilenmekti hem de papağan gibi "Anima, tatlı Anima!" diye seslenmek. Bu arada giriş çıkışları da denetliyordu; yanlış yerde gürleyip çaktı ve sanki bu sahnelemenin bir parçasıymış gibi, geri planda kasıtlı bir kargaşa olduğu izlenimi yarattı.

En nihayet Bay Firdusi'nin düşmesi gereken noktada, iyice gerilmiş olan teller ve ışıklar birbirine dolandı. Birkaç dakika boyunca tam bir karanlık ve karışıklık yaşandı; sonra galeri her zamanki haline döndü.

28 Nisan 1917

ÜÇÜNCÜ SUARE PROGRAMI

I

S. Perrottet: Schönberg, Laban ve Perrottet besteleri (piyano ve keman)

Clauser: "Baba", "Nesneler" (şiirler)

Léon Bloy: "Beylik Lafların Yorumlarından Pasajlar" (çeviri ve okuma: F. C. [Frédéric Clauser])

Ball: "Büyük Metafizik Oteli" (kostümlü anlatı)

II

Janco: "Kübizm ve Kendi Resimlerim Üzerine"

S. Perrottet: Schönberg, Laban ve Perrottet besteleri (piyano)

Emmy Hennings: "Cesedin Eleştirisi", "Notlar"

Tzara: "Soğuk Işık" (yedi kişi tarafından okunan simültane şiir)

Seyirciler arasında: Sacharoff, Mary Wigman, Clotile von Derp, Werefkin, Jawlenski, Kont Kessler,[8] Elisabeth Bergner.[9]

Nikisch'e ve Klingler Dörtlüsü'ne rağmen, suareler başarılı oldu.

Hayata karşı duyduğumuz nefret yapmacık bir tavırdan mı ibaret? Huelsenbeck çoğu zaman böyle olduğunu düşünüyordu ve muhtemelen haklı. Ama o yapmacık tavır ciddileşecek. Eğer harekete geçmeyi istemezsek, içinde yaşadığımız çağ buna bizi zorlayacak. Sonunda en iç organlarımızı ele geçiren bir mücadele olacak.

1 Mayıs alayı "Büyük Metafizik Oteli"nin önünden geçip gitti.

10 Mayıs 1917

Galeri akşamüstü çayları başlattı. Bayan Gyr, mimar Bay Heymann, Dr. Jollos, yazar Bay Götz, yazar Bay Barbizon. Kirli çizmeler ve bisiklet pantolonu giymiş bir memura galerinin salonlarında ben 'rehberlik' ettim (çay sırasında). O ise etrafı inceledi ve resimlerin arkalarında türlü gizli kapaklar ve başka sırlar olduğundan kuşkulandı.

11 Mayıs 1917

Janco ile birlikte grafik sergisinin hazırlıkları. Neitzel ve Slodki de yardım ediyor.

Galerinin üç ayrı yüzü var. Gündüzleri okula giden kız çocukları ve üst sınıf hanımlar için bir tür eğitim yeri. Akşamları, mumlarla aydınlatılan Kandinski salonu en ezoterik [içrek] felsefelerin tartışıldığı bir kulüp. Suarelerdeki partilerde ise o zamana kadar Zürih'te görülmemiş bir parıltı ve taşkınlık var.

[...]

12 Mayıs 1917

DÖRDÜNCÜ ÖZEL SUARE: "ESKİ VE YENİ SANAT"

PROGRAM

Alberto Spaïni:

Jacopone da Todi ve On Üçüncü Yüzyıl Anonim Halk Şairleri

Corrado Alvaro, "Kantat"

Francesco Meriano, "Mücevher"

Hans Heusser:

Prelüd ve Füg

Egzotik Tören Alayı (piyano)

Emmy Hennings:

"Ah Siz Azizler" (şiirler)

Yayılan İlahi Işık (1212-94) kitabından: Rahibe Mechtild

Der Johanser zum Grünen Werde zu Strassburg kitabından: Sırrına Erişilmez Biçimde Bir Ol

Halsbrune Keşişi: "Hakikat bir Aldatmaca" (1320)

Hans Arp:

Ernst Dükü Kroniği (1480): "Bir adada devasa kuşlara karşı nasıl savaştı ve onları nasıl yendi"

Dürer'in Günlüğü'nden: Hollanda Seyahati

Jakob Böhme: *Şafak Sökerken:* Acılık Üzerine, Soğuğun Tasviri Üzerine (1612)

Marcel Janco:

"Antik Mimarlığın İlkeleri (Brunelleschi, L. B. Alberti, F. Blondel, 15.-18. yüzyıl), Resim ve Soyut Sanat Üzerine"

15 Mayıs 1917

Bay Baumgarten'in ziyareti, onu R. [Rubiner] göndermiş. Açık açık anlattım ki "sanata karşı propaganda"yı yıldızlara karşı propaganda sayıyorum. Sanat her ne kadar istikrarı ve anlaşılabilirliği uğruna kendi içinde mücadele etmek zo-

runda kalsa da, en ufak muhalefet kırıntısını bile bayağılaştırmayı istemek, nihilist bir ihtiras. Siyaset ve sanat iki farklı şey. Sanatçılara müstakil yurttaşlar olarak seslenmek mümkün ama onlardan propaganda amaçlı sanat (mesela Almanya'da afişler) yapmalarını beklemek ya da istemek olmaz.

İyi başlayan her girişimin en harika yanı, etraftakilerin iç yüzünü ortaya çıkarması; üstelik bunu hızla ve çarpıcı bir biçimde gerçekleştiriyor. Bize bunca sorun ve dert yaratan galeri, yalnızca iki hafta önce kendilerinin en büyük olduğunu iddia edenlerde derin bir kıskançlık uyandırdı. Kapatmak zorunda olmamız yazık. Sürdürmeyi çok isterdim.

[...]

Yarın Perşembe ve yeni sergimiz Grafikler, İşlemeler ve Rölyefler'de tur düzenlemem gerek. Bu sergi Arp, Janco, Klee, Slodki, Van Rees ve Prampolini'nin 100 eserini içerdiği için ilginç. Galerinin borçları 313 franka ulaştı.

19 Mayıs 1917

Dördüncü suarenin tekrarı ("Eski ve Yeni Sanat").

Hardekopf "Manon"u, Angela Hubermann Çin peri masalları okuyor.

Suarenin ardından psikanaliz tartışmaları.

Dr. Hochdorf geç geliyor. Smokin giymiş ve bu çok münasip.

Psikanaliz çok önemli bir soruyu ortaya atıyor: anne ve baba simetri değil de birer arketip mi? Soyut sanat: bezemeyi yeniden canlandırmaktan ve ona yeni bir erişim yolu açmaktan öteye geçebilecek mi? Kandinski'nin dekoratif eğrileri: yoksa bunlar (yapageldiğimiz gibi duvara asmak yerine aslında üzerine oturmamız gereken) boyanmış halılar mı?

Sadece icra ve eser hakkında titizlenmek, hayatı ve bireyi onulmaz diye atlamak eğilimindeyiz. Halbuki bu, sanatçı-

yı dekorasyona, bezemeye indirgemek anlamını taşıyor. İnsanlar yaptıkları eserlerden daha az değerli olamazlar. Sanatçının sözüne, yani dışa vurduğu simetrilere inanmak zorundayız.

Bu belki de sanat değil, bozulmamış imge sorunu.

20 Mayıs 1917 Pazar

İşçiler için galeri turu. Ama tek bir işçi geldi. Bir de özellikle Slodki, erken dönem Janco'lar, Kokoschka ve Picasso olmak üzere, galerinin yarısını satın almaya talip gizemli bir bey.

23 Mayıs 1917

Hans Heusser suaresi için hazırlıklar (piyano, küçük org, şarkı, resitatif).[10]

Dadaizm – maskeli balo kıyafetiyle oynanan bir oyun, alay konusu bir maskaralık? Ve gerisinde romantik, *dandy*ist ve şeytani 19. yüzyıl teorilerinin bir sentezi?

Borazan yanlış bir nota çalacak,
Cennetin kafasını yaracak.
Kana susayan dudaklara kan,
Budalanın suratına süt ve bal bulaşacak
(Nostradamus)[11]

RICHARD HUELSENBECK

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi

1920

Görmek için gözleri, işitmek için kulakları olanlara, dadaizmin tarihi kuşkusuz son yirmi beş yılın en ilginç psikolojik hadiselerinden biri. Zürih'teki beyefendilerin elinde Da-

da, onları fersah fersah aşan bir yaratığa dönüştü ve kısa bir süre sonra artık Dada'nın varoluşu, sanatta dadaist hareketin gerektirdiği iş yönetimi hassasiyetiyle yürütülemez hale geldi. Tüm coşkulu çabalara karşın kimse Dada'nın ne olduğunu anlayabilmiş değildi. Tzara ve Ball, dadaist sanatı, yani Tzara'ya göre nesnel olmayan, soyut sanat anlamına gelen 'modern' sanatı sergileyen bir 'galeri' açtılar. Ama dediğim gibi, soyut sanatın modası çoktan geçmişti. Yıllar önce Picasso etkili bir entelektüel dünya kavrayışının ifadesi olarak perspektifi bir kenara bırakıp, Braque'la birlikte 'kübizm' diye niteledikleri arkaik gibi gözüken, matematiksel mekân temsiline yönelmişti. [...]

Galeri Dada geçici bir hevesle, kübist, ekspresyonist ve fütürist resimler sergiledi; Dada sözcüğü dünyayı fethederken, o, çay toplantıları, konuşmalar ve okuma akşamları düzenleyerek küçük sanat işletmesini sürdürdü. İzlemesi dokunaklı bir şeydi. Küçük grup günbegün kafesinde oturup, dört bir ülkeden yağan eleştirel yorumları okudu; bunların öfkeli üslubu gösteriyordu ki Dada birilerinin kalbine dokunmuştu. Hayretten dilimiz tutulmuş, şanımızın tadını çıkarıyorduk. Tristan Tzara art arda manifestolar yazmaktan başka bir şey düşünmez olmuştu. "*Art nouveau* ne fütürizmdir ne de kübizm", Dada'dır diyordu. Peki ya Dada neydi? Cevap geldi: "*Dada, ne signifie rien*" [Dada'nın hiçbir anlamı yoktur].

[...] Belli ki Galeri Dada'nın beyefendileri kendi boylarının poslarının dadaizmin başarısına erişemediğinin pekâlâ farkındaydılar. İşler öyle bir noktaya geldi ki, gidip Berlinli sanat simsarı Herwarth Walden'den (çoktandır soyut sanat teorilerinden para kazanıyordu) resim ödünç alıp, İsviçreli ahmaklara sanki olağanüstü şeylermiş gibi yutturuyorlardı. Edebiyatta primitif eğilimler izlendi. Ortaçağ metinleri okundu. Tzara, tesadüfen keşfettiği Bantu ve Winnetu kültürleri-

nin kalıntısı olduğunu iddia ettiği sözümona zenci dizelerini ağır ağır seslendirerek İsviçrelileri dehşete düşürdü. İç karartıcı bir dadaistler topluluğuydu.

Şimdi dönüp geriye bakınca, Galeri Dada'ya bir 'sanat için sanat' havası hâkim olmuştu. Dinmekte olan cinsel güçlerini 'delice bir şeyler'le canlandırmaya çabalayan çay tiryakisi yaşlı kadınların hava attığı, güzel sanatlar için bir manikür salonuydu. Galeri Dada ihtirasların bekleme odasıydı. Orada sanat palavrasının acemileri, tıpkı Werfel'in Tanrı'ya, doğaya ve ruha methiyeler düzdüğü şiirlerinde olduğu gibi, hareketin önderlerine gıptayla bakmaya kendilerini alıştırıyorlardı. Galeri Dada, adı bir kenarda göründüğü sürece kimsenin en ufak bir utanç hissetmediği küçük ve darmadağınık bir edebi toplantılar mutfağıydı. Beyefendilerin tümü enternasyonaldi. Tam da bir dönüm noktasında Avrupa için bir facia olan Ruh Birliği'nin üyeleriydi. Dar anlamıyla sanat faaliyetleri için gerekli olan uzlaşma mefhumuna sahip olmayan, iki boyutlu, ölçülü-biçili yaratıklardı.

Bu durumdan bir şeyler çıkarmanın yolu bulunabilirdi. Grup hiçbir şey yapmadan başarı elde etti. Bir şeyler ürettiler, herhangi bir şeyler ve gördüler ki dünya bunlara yüksek fiyatlar ödemeye hazır. Sanatın ve ruhun avantacıları için bulunmaz fırsat. Fakat Galeri Dada'da soyut sanat satan beyefendilerin hiçbiri bunu anlamadı ya da anlamak istemedi. Tzara, soyut Mitos'u içinde bir sanatçı olarak pozisyonundan vazgeçmek istemiyordu çünkü hasretini çektiği liderlik konumu elle tutulacak kadar yakınına gelmişti. Kabare Voltaire'in kurucusu Ball (ki uzak görüşlü bir adamdı) ise fazla onurlu, fazla Katolik, fazla bir şeylerdi. Her ikisi de Dadaizmin önündeki imkânların farkında olsalar da, psikolojik dirayete sahip değillerdi. Avantacı biri olarak, Manolescu olarak dadaist: yeniden işin bu yönü öne çıktı.

Memnuniyetsizlik Tzara ile Ball arasında bir savaşa yol açtı. Ve böylesi kavgalarda hep görüldüğü gibi, her türlü hakaret, tahrifat ve saldırganlığın devreye girdiği, dadaistler arası bir boğa güreşine dönüştü. Ball, kendi tabiatını hatırlayarak Dada'dan ve bütün sanattan kesinlikle koparak Bern'de bir demokrat olarak hayatını sürdürdü ve, bana kalırsa, bunda çok da başarılı oldu. Tzara'yla destekçileri bir süre için afallayarak suskunluğa büründüler ama sonra (muhtemelen Dada onlar olmadan da dünyada gayet iyi yürüdüğünden), yeniden *l'art nouveau* ve *l'art abstrait*'nin içine daldılar [...][12]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hans Richter, *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel (Istanbul: Birey Yayınları, 1993) s. 21.

2 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 35.

3 John Elderfeld, "Introduction", Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927] içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. xxxii.

4 Huelsenbeck'ten aktaran, John Elderfield, *a.g.e.*, s. xxxii.

5 Ocak ve Şubat 1917'de Hans Corray, Bahnhofstrasse'deki galerisinde dadacı ressamlar Arp, Van Rees ve eşi, Janco, Richter, Tscarner, Helbig ve Slodki'nin eserlerini sergilemişti (gazeteler onlardan "Zürih kübistleri" diye söz etti). Galeriyi yeni Dada merkezi olarak kullanmak, ister istemez görsel sanatları öne çıkarmak anlamını taşıyordu.

6 Avrupa'da modern dansın öncülerinden, Macar asıllı dans sanatçısı ve kuramcısı Rudolf von Laban'ın dansçılarına değiniyor. Laban Avrupa'da başka kentlere de yayılan dans okullarının ilkini 1915'te Zürih'te açtı; dans için bir notasyon sistemi geliştirerek 1928'de yayınladı.

7 Leonhard Frank'ı kastediyor.

8 Kont Harry Kessler (1868-1937), diplomat, yazar ve uluslararası avangardın izleyicisi. Sonradan Berlin dadacılarıyla ilişkilendi.

9 Laban'ın öğrencisi olan Bergner 1930'larda ünlü bir tiyatro ve sinema oyuncusu oldu. Filmlerinin arasında *Matmazel Else* (1929), *Hayal Kuran Ağız* (1932) ve *Büyük Katerina* (1934) var.

10 25 Mayıs'ta Galeri Dada'daki beşinci ve son suare Hans Heusser'in (1892-1954) bestelerinden oluşan müziğe ayrılmıştı. Heusser önceki suarelerde düzenli olarak eşlikçilik yapmıştı.

11 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 100-117 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

12 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 32-34.

Sophie Taeuber ile Hans Arp'ın Soyutlamaları

Dada'nın Zürih safhasında öne çıkan iki kadın dadacı, Emmy Hennings ve Sophie Taeuber birbirine zıt iki karakterdi. Şiiri, şarkıları ve dansıyla Zürih'teki Dada suarelerini sürükleyen, izleyicileri kışkırtan Hennings'in aksine, sessiz, mazbut ve sıkılgan Taeuber, Dada gösterilerindeki azgınlıklardan uzak duruyordu. Onu Dada'yla eşi Hans Arp tanıştırmıştı. Hem sahne dekorları, duvar halıları, mobilyalar, kıyafetler, kuklalar tasarlıyor hem de geometrik soyutlamanın hâkim olduğu kolajlar, resimler ve heykeller yapıyordu; yapıtları sanatla zanaat arasındaki ayrımı yok ediyordu.[1] Ayrı mecralarda ürettiği işlerini birleştiren nitelik ise soyutlamaydı. Mizacı öteki dadacılardan çok farklı da olsa, Dada kadınları arasında en fazla takdir göreni o oldu. Dada'ya katkıları, dadacıların yazılarında, anılarında övgüyle anıldı. Richard Huelsenbeck'e göre "yeni sanatın gelişim sürecinde kendine isim yapmış yegâne kadın" oydu; "Sophie Taeuber'in işleri gelecekte gerçekleşecek her şeyin tohumunu taşıyordu".[2] Hans Richter, "Sophie Taeuber yalnızca bir dansçı ve hoca değil, her şeyden önce, soyut sanatın henüz emekleme ça-

ğında modern soyutların ressamıydı" diyordu ve "biz ne kadar geveze, kendini beğenmiş, gürültücü, kavgacı ve kışkırtıcı idiysek, o da o kadar sakindi" diye ekliyordu.[3] Arp ise Taeuber'in erken ölümünün ardından, 1949'dan geriye bakarak Taeuber'i hatırladığında, onun kendi üzerindeki etkisini "bir peri masalındaki ağacın yaprakları gibi, onun ışık saçan işleri varoluşumun üzerine indi" diye dile getirecekti:

> İlk buluşmamızdan yalnızca birkaç gün sonra birlikte nakışlar ve kolajlar yapmaya başladık. Büyük montajlar yapmayı tasarladık [...] Yapıtlarımız, tıpkı katedral pencereleri gibi, etrafa saadet yayacaktı. Kasvet saf ışığa boğulacak; keyfî olan, özde eriyecekti [...] Bizi düşüncelere gark eden savaşın ve harabelerin bunaltıcı dünyasını unuttuk. Sophie Taeuber bilge bir bahçıvan gibi güzellikler yeşertti.[4]

Yaşadıkları çağın gerçeklikleri karşısında dadacıların içine gömüldükleri karamsarlığa ve kedere tercüman olan, ka-

Solda, Sophie Taeuber ve Hans Arp, Zürih 1918. Sağda, Sophie Taeuber'in *Dada Kafası*'yla portrelerinden biri, 1920 (fotoğraf: Nic Aluf).





rabasanlarını dile getirmekten sakınmayan Hennings'in aksine, Taeuber'in varlığı kasveti dağıtıp umudu diriltiyordu.

1920 tarihli iki portresi, Taeuber'in kişilik özelliklerini yansıtır. Her ikisinde de 1918-1920 arasında ürettiği ve toplu olarak *Dada Kafası* diye bilinen sekiz heykelinden birinin ardına saklanır. Kendisini değil, eserini öne çıkarmış olur ama açıkta kalan gözünü de meydan okurcasına karşısındakine diker. *Dada Kafası*'nın alnındaki "1920 Dada" ibaresi Taeuber'in Dada'ya aidiyetini öne çıkarır.

Kolaj

Dada'nın yegâne İsviçreli üyesi Sophie Taeuber, Saint Gall'deki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda dekoratif resim, çizim ve tasarım eğitimi almıştı. Birçok dadacı gibi onun da yolu Münih'e düştü; 1910'da orada, deneysel atölyelerinde sanat ve tasarım eğitimi veren ünlü Debschitz Okulu'nun tekstil atölyesine devam etti.[5] Soyut geometrik formlar kullanarak yaptığı dokuma desenleri, Zürih'te 1915'te tanıştığı Arp'la birlikte ürettikleri 'çifte-kolaj'ların çıkış noktasını oluşturacaktı.[6] Arp, tanıştıklarında Taeuber'in "daha o zaman kendisini geleneksel sanattan kurtarmış" olduğunu dile getirmişti:[7] "1915'te, Sophie Taeuber'in o sıralarda yaptığı resimlerde yalnızca yatay ve dikey olarak yerleştirdiği dörtgen düzlemler kullanması; vardığı uç noktadaki yalınlık, benim işlerim üzerinde belirleyici bir etki bıraktı."[8] Çifte-kolajlar, yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu dik açılı bir düzene göre yerleştirilmiş, farklı renk ve dokuda dörtgen kâğıt parçalarından oluşur. Ama bazen dörtgenler bu düzen içinde farklılaşırlar. Sonraları Arp, yırtarak yine dörtgenimsi formlara soktuğu kâğıtları elinden tuval üzerine bırakarak "Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj"lar yapar. Bu kolajlarda alttan alta hâlâ dik açılı rasyonel bir düzenin varlığı se-

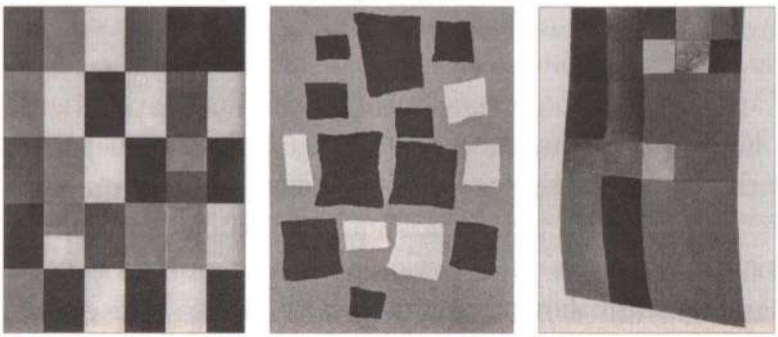
zilmekle birlikte, dörtgenler zapturapta alınmaya direnirler; sanki raptedilmemiş gibi, yüzeyin üzerinde gezinirler. Taeuber ve Arp birlikte, karelajın sınırlayıcı düzeniyle rastlantının gelişigüzelliği arasında gidip gelen bir görsel dil geliştirirler. Arp'a göre ürettikleri kolajlar savaştan sorumlu tuttuğu çürümüş rasyonaliteye karşı, "kardeşlerimizin ellerini bize hizmet etmek yerine düşmanın elleri haline getiren [...] insanoğluna özgü egoizmin inkârını" temsil eder.[9]

Ball 5 Mart 1916'da günlüğüne şunları yazmıştı:

> İnsan formunun imgesi zamanımızda resimden giderek yok oluyor, nesneler ise resimde yalnızca fragmanlar halinde beliriyor. Bu, insan çehresinin ne kadar çirkinleştiğinin ve yıprandığının, çevremizdeki nesnelerin bize ne kadar itici gelmeye başladığının bir başka kanıtı. Bir sonraki adım şiirin de benzer nedenlerle dilden uzaklaşması olur. Bunlar muhtemelen daha önce hiç olmamış şeyler. Her şey işlevini sürdürüyor, bir tek insan hariç.[10]

Arp, kolajlarda kullandıklarına benzer rastlantıya dayanan yöntemi 1917'de şiire de uygulamış, "günlük gazetelerden, özellikle reklamlardan gözü kapalı" seçtiği, kurşunka-

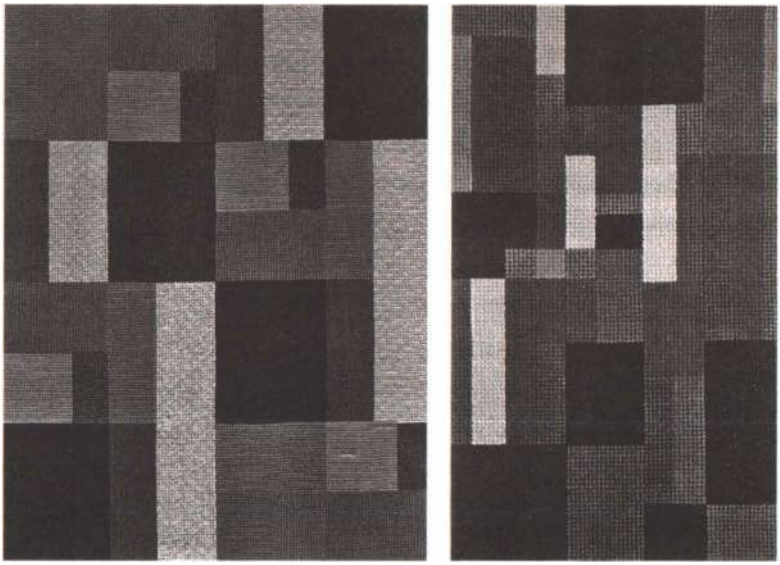
Solda, Sophie Taeuber ve Hans Arp, *Duo-Collage* (Çifte-Kolaj), 1916.
Ortada, Hans Arp, *Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj*, 1917.
Sağda, Sophie Taeuber, *Serbest Düşey-Yatay Ritimler*, 1919.



lemle işaretlediği kelimeleri ve sözcükleri rastgele dizerek şiirler yazmış ve bunları "Arpads" diye adlandırmıştı. Ona göre "bu Dada'nın en güzel dönemiydi; herhangi bir yapıtın yontularak inceltilmesinden, ruhani güreşçilerin kafası karışık halinden, titanlardan, kalbimizin derinliklerinden nefret ediyorduk".[11]

Nakış

Kolajlarına benzer geometrik kompozisyonları Taeuber ve Arp nakışla da üretmişler, tıpkı resim gibi çerçeveleyip duvara asmışlardı. Önce basitçe "Nakış" diye adlandırdıkları, sonradan "Patetik Simetri" başlığını koydukları ortak yapıtları, 1917 başında Corray Galerisi'nde açılan Zürih'teki ilk Dada sergisinde yer almıştı. Mecra olarak nakışı yeğlemelerinin bir nedeni, "gösterişçi ve kurumlu tuval resmini çağrıştıracağı için yağlıboya kullanmamaya" karar vermiş olmalarıydı.[12] Nakış, sanatla alakası olmayan, sıradan, evcimen, kadınsı bir el işiydi. Bu sıralarda yaptıkları neredeyse aynı desene sahip olan iki nakıştan biri bilindiği kadarıyla Taeuber'e aittir, öteki Arp'a, ama nakışları kimin ürettiği, kompozisyonun kimin elinden çıktığı, tarihleri kesin olarak belli değildir.[13] Onlar ürettikleri işlerin müellifinin kim olduğunu önemsemezler; kayıt tutmazlar; yapıtlarını imzalamazlar; tarihlemezler; sanatçı mitine kulak asmazlar. Kendilerini yaratıcı özneler olarak görmezler, böyle bir görüş onlarda ancak derin bir kuşku uyandırır. İlerde Berlinli dadacıların yapacağı ortak fotomontajlarda, "düzeltilmiş başyapıt"larda olduğu gibi, sanatın kolektif bir üretim olmasına değer verirler.[14] Arp "tek başımıza ya da birlikte, statik, geometrik resimleri nakışla işledik, dokumayla dokuduk, boyadık ve yapıştırdık" diyecekti.[15] Ortaçağda olduğu gibi, sanatçıların topluca çalışmaları gerektiğini düşünüyordu: "1915 gibi er-



Solda, Sophie Taeuber, *İsimsiz (Dikey-Yatay Kompozisyon)*, 1916. Sağda, Hans Arp, *Yatay-Dikey Kompozisyon No. 20*, 1917; her ikisi de nakış.

ken bir tarihte O. van Reese, C. van Reese, Freundlich, Sophie Taeuber ve ben bunu yapmaya çabalıyorduk."[16] Ama dadacıların genelde paylaştıkları bu yaklaşımın ötesinde, Taeuber'le Arp'ın ilişkileri ve işbirlikleri öylesine yakındı ki, Huelsenbeck "Arp, Taeuber'di, Taeuber de Arp" diyecekti.[17]

Dans

Taeuber Dada etkinlikleri dışında da faaldi. Zürih'teki Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda tekstil tasarımı dersleri veriyordu, bir yandan da Münih'ten 1916'da Zürih'e taşınan ünlü koreograf ve dans kuramcısı Rudolf Laban'ın dans okulunda öğrenciydi. Laban, dansı yeni bir tür evrensel dil olarak kavramsallaştırmıştı. Dansta önceden belirlenmiş hareketlerin yerine, bedenin uzantısı olarak mekânı hesaba katan, içgüdüsel ve 'soyut' hareketlere yer veriyor, dansı hikâ-

yeden arındırıp ekspresyonist bir ifade aracı haline getiriyordu. O yılın Nisan'ında Taeuber kendisi gibi Laban öğrencisi olan arkadaşı Mary Wigman'la birlikte Kabare Voltaire'de dans etmeye başladı.

Taeuber 1917'de Galeri Dada'nın açılışında yaptığı 'soyut' dans sırasında Arp'ın hazırladığı adeta giyilebilir bir kolaj niteliğindeki kostümü giymişti. Gösteriden geriye kalan yegâne fotoğrafından anlaşıldığı kadarıyla, kollarına, uçları pençeye benzeyecek biçimde kesilmiş silindir tüpler geçirmişti. Taeuber'in kostümü, Hugo Ball'ın Kabare Voltaire'deki bir suarede "Karawane" başlıklı şiirini okurken giydiği kıyafeti andırıyordu. Başını tamamen örten dikdörtgen maskın tepesinde bir taç vardı. Maskın üzerine öküz kanıyla boyanmış gözlerden biri bir yana, öteki başka yana bakıyordu.[18] Bu mask dadacıların primitif formlara ilgisini de yansıtıyordu. Ancak kostüm, dansçının asıl ifade aracı olan bedeninin hareketini kısıtlamakla kalmıyor, onun cinsiyetini gizliyor, bedenini izlemenin hazzını ortadan kaldırıyor, dansın çağrıştırdığı incelik, zarafet gibi nitelikleri bir kenara atıyordu. Taeuber tuhaf kostümü içinde müziğe uyarak değil, Huelsenbeck'in davul vuruşlarının, Ball'ın sözcüksüz şiirlerinin –"Karawane" ve "Gadji Beri Bimba"– eşliğinde dans ediyordu. Dadacıların önemsediği kendiliğindenlik ve rastlantısallık dansının başta gelen nitelikleriydi. Soyut dans, izleyiciler kadar dadacıları da büyülemişti. Ball, Taeuber'in gösterisini günlüğünde şöyle anlatıyordu:

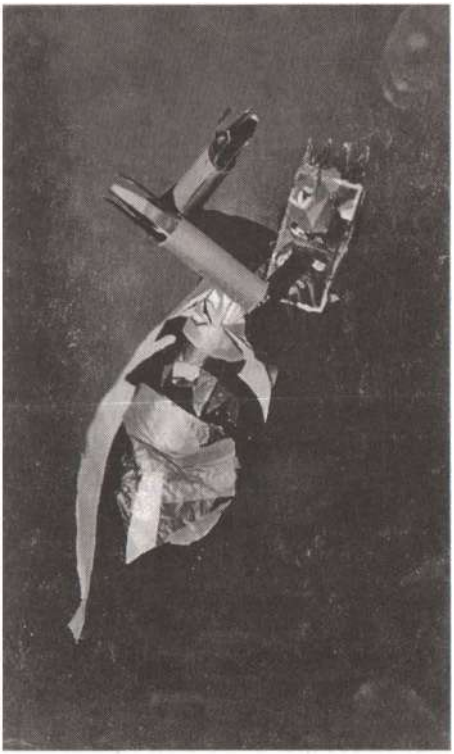
> Soyut danslar: bir gong sesi, dansçının bedeninin en fantastik hareketleri yapmaya başlaması için yeterli bir uyarı. Dans başlı başına bir amaç haline geldi. Sinir sistemi, sesin tüm titreşimlerini, hatta belki gongu çalan kişinin gizli duygularını emerek, onları bir imgeye dönüştürüyor. Bu özel durumda, her bir sözcük parçacığının dansçının yüz-

lerce ekleme sahip bedeni üzerinde garip, gözle görülür bir etki yaratmasına şiirsel bir ses dizisi yeterli oluyor. *Gesang der Flugfische und Seeferdchen*'den (Uçan Balık ve Denizatı Şarkısı) parıltılar ve keskinliklerle dolu, göz kamaştırıcı bir ışıltı ve delici bir yoğunluğa sahip bir dans ortaya çıkıyor.[19]

Taeuber'le Ball'ın işbirliği özellikle verimli olmuştu, çünkü, sesi, hareketi, rengi, formu, dokuyu biraraya getiriyor; Ball'ın ideali olan *Gesamtkunstwerk*'e yaklaşıyordu. Ball, sonraki yıllarda kaleme aldığı "Dansçı Sophie Taeuber" başlıklı yazısında yine aynı dansa değiniyordu:

> Sanki güneşin parlaklığı ve geleneğin yerini alan mucize Taeuber'i aydınlatıyor. O, yeni buluşlar, acayip fikirler, her an değişen heveslerle dopdolu. Adeta ifade ettiği sesleri canlandıran, "Uçan Balık ve Denizatı" adlı bir ağıt eşliğinde dans etti. Ani ve keskin hareketlere, göz kamaştırıcı ışığa ve insanın içine işleyen yoğunluğa sahip bir danstı. Vücudunun hatları sanki parçalanıyor, her bir jesti yüz tane kesin, köşeli, keskin harekete ayrışıyor. Görüntüdeki, ışıklandırmadaki, atmosferdeki soytarılık, aşırı duyarlı bir sinir sisteminin muzip ve alaycı bir eğlence için kullandığı bahane. Onun dans figürleri aynı anda hem esrarlı hem tuhaf hem esrik.[20]

Tzara da, Laban'ın okulundan gelen dansçı kızlardan bahsederken Taeuber'in dansına değinir: "elinin örümcek misali hızla titreşmesindeki taşkın tuhaflık, tırmanarak alaycı, hercai güzellikte bir çılgınlık nöbetine evrilir."[21] Taeuber'in dansı Dada'nın jeste, harekete, kolektif üretime, primitif ritüellere verdiği önemin bir göstergesiydi. Dadacı erkeklerin 'zenci dansları' kadar "anarşist"ti. Emmy Hennings, Taeuber'in dansından söz ederken gösterilerin kalıcı olmayan niteliğini vurguluyordu: "Müzik nasıl tarif edilmeye gel-

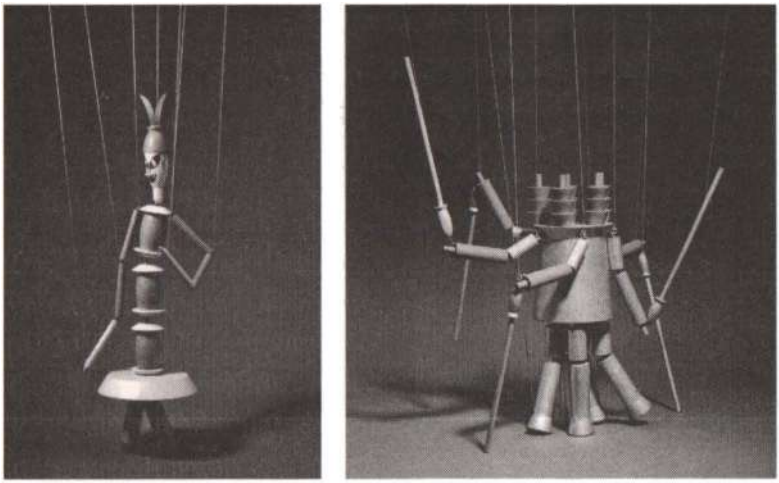


Sophie Taeuber Galeri Dada'nın açılış gecesinde, Hans Arp'ın hazırladığı kostümle dans ederken.

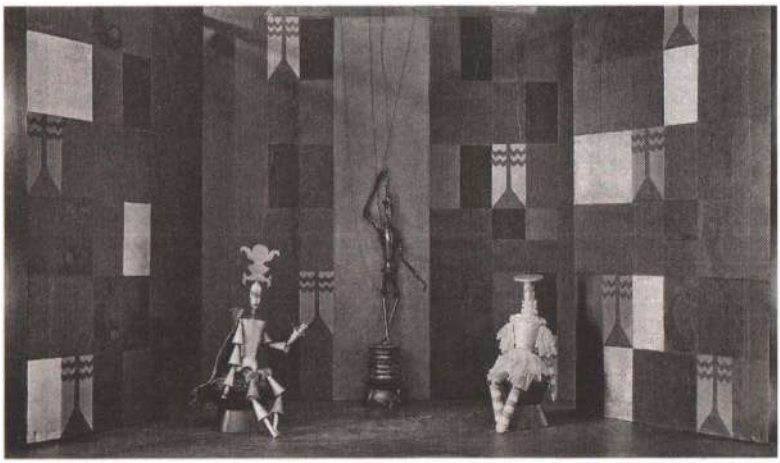
mez, illa dinlemeyi gerektirirse, Sophie Taeuber'in dansı da öyle. Oysa kelimelere dökmeyi ne kadar isterdim."[22]

Kuklalar

Sophie Taeuber, tıpkı Emmy Hennings ve Hannah Höch gibi, kuklalar da yaptı. Richter'in sözleriyle: "Bir kukla gösterisinde kullanılan ilk soyut kuklalardı bunlar. Çoğu (bir prens karakteri yaratmak için) tüylerle, (prenses için) incilerle ya da (cani için) paçavralarla bezenmiş tahta makaralardan oluşuyordu. Bu dünyaya ait değillermiş gibi zarafetle hare-



Taeuber'in *Geyik Kral* adlı oyun için tasarladığı iki kukla, 1918.



Geyik Kral oyunundan bir sahne.

ket ediyorlardı." Taeuber insan ve hayvan figürlerinden oluşan kuklalarını yapmak için geometrik formlarda tahta parçalar kullanıyordu. Kukla karakterlerinin bazılarının anatomisi tuhaftı. Mesela 18. yüzyıl satir sanatçısı Carlo Gozzi'nin oyunu *Geyik Kral* için tasarladıklarından birisi upuzun kol-

lara, kısacık bacaklara sahipti. Daha da ilginci, 'muhafız' karakterini ötekiler gibi tahtadan yapmasına rağmen, metale benzemesi için gümüş rengine boyamıştı; makineyi andırıyordu. Beş bacağı, her biri bir mızrak tutan bir sürü kolu, başının yerinde beş çıkıntı vardı. Muhafız, aslında bir robottu. Daha önceleri fütüristler teknolojiyi konu alan oyunlarında insan karakterlerinin yerine kuklaları, makine parçalarının yerine oyuncuları kullanmışlardı. Oskar Schlemmer de 1920'lerde Bauhaus'ta yine kuklaları kullanarak insan ve makine ilişkisini sorgulayacaktı.[23]

RICHARD HUELSENBECK
Jean [Hans] Arp
1944

[...]

Bu sıralarda Arp, Zürih'teki okullardan birinde öğretmen olarak çalışan Sophie Taeuber'le tanışmıştı. Bizi de onunla tanıştırdı ama Sophie de [Arp gibi], arada sırada yumruk yumruğa kavgalara girişen sarhoş öğrenciler ve entelektüellerle dolu gürültülü kabareden uzak durdu. Bir yandan Janco kabarenin duvarlarını afişlerle kaplayıp, o çok beğendiğimiz masklarını yaparken, Arp da danışman rolündeydi. Bizimle soyut sanat üzerine sohbet ediyor; fütüristleri, Picasso'yu, Braque'ı ve kübizmi anlatıyordu. Picabia'yı onun aracılığıyla tanıdık.

[...]

Bir gün Arp'la rastlantısallık kuralını ve eşzamanlılık sorununu konuşuyorduk. Arp, kâğıt parçalarıyla deneyler yapıyordu; onları elinden bırakıp, yere düştükleri gibi yapıştırıyordu. Başka bir gün, sanatçılar arasında işbirliğinin günümüzde ne kadar büyük önem taşıdığını konuştuk. Arp, sanatçıların içinde yaşadığımız anti-entelektüalizm çağının da-

yattığı yalıtılmışlıktan kurtulmanın yollarını bulması gerektiğini söyledi. Aslında Dada grubu içinde birlikte çalışırken, dayanışma ve işbirliği hep gündemimizdeydi. Sadece o dönemde değil, sonraları da Arp'ın bu konuya ilgisi hep canlı kaldı. İşbirliğini tam nesnellikle, *la réalité nouvelle* ile ilişkilendirdi. Bu kavramın önemi yıllar sonra ortaya çıktı.

Dada mucizesi buydu: başkalarına iletmenin imkânsız gibi göründüğü şeyleri söyleme cesaretini verdi hepimize. Bundan en çok Arp yararlandı çünkü yaradılışı dolayısıyla çekingendi, duruşu mesafeliydi. Bir keresinde bana şöyle demişti: "Uzun süre karanlıkta kalıp sonra yüksek sesli bir uyarıyla kendine gelmek gibiydi. Öne çıkmaya cesaret ettim ve sanki hep yuhalanacakmışım gibi geldi. Oysa etrafımda sizler, övgülerini esirgemeyen arkadaşlarım vardı."

Dada Arp'a bir şeyleri açıklığa kavuşturma ve onlara yoğunlaşma imkânı veriyordu. Çoktandır üzerinde düşündüğü resimleri ve heykelleri burada, etrafında bütün arkadaşlarıyla, Zürih'te gerçekleştirebildi. Arp her zaman, ama özellikle bu sıralarda, dada ruhuyla doluydu: yalnızca sanata değil, dünyaya ve kendi iç dünyasına karşı ironik yaklaşımı ve eleştirel bakışı eksik olmadı. Hugo Ball'ın dediği gibi, "dadaist kendine gülebilen insandır".[24]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Taeuber ve Arp 1918'de *Das Neue Leben* (Yeni Hayat) adı altında biraraya gelen sanatçılara katılmışlardı. Grubun düsturu, güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak, sanatla hayatı bir kılmaktı. Manifestolarında "yalnızca bir sanata inandıklarını" beyan ediyorlardı: "Bize göre sözde 'özgür' (güzel) sanatla, dekoratif sanat ya da zanaat arasında hiyerarşik bir fark yoktur". Ama grubun düzenlediği sergilerde zanaat işlerinin hemen hepsi kadınların elinden çıkmaydı ve bunlara konan fiyatlar sanat eserlerinin bedellerinin çok altındaydı. Aktaran, Bibiana Obler, "Taeuber, Arp and the Politics of Cross-Stitch", *The Art Bulletin*, cilt 91, sayı 2 (Haziran 2009) s. 220, 224.

2 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1957], der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 35. Huelsenbeck 1917'de kurulacak De Stijl hareketine ve Piet Mondrian'ın geometrik soyutlamalarına atıf yapıyordu.

3 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 70.

4 Jean (Hans) Arp, "Dada Was Not a Farce" [1949], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 294.

5 Ressam Wilhelm von Debschitz ve heykeltıraş Hermann Obrist'in 1902'de kurduğu bu özel okul, temel tasarım eğitimiyle uygulamalı eğitimi birleştiriyordu ve bu konuda hem Henry van de Velde'nin Weimar'daki okulunun hem de Bauhaus'un öncülüydü. Ernst Ludwig Kirchner burada eğitim görmüştü, Paul Klee bir süre burada ders vermişti. Beate Ziegert, "The Debschitz School, Munich: 1902-1914", *Design Issues*, cilt 3, sayı 1 (Bahar 1986) s. 28-29.

Temel eğitim sonrasında öğrenciler uygulamalı ya da güzel sanatların bir kolunu tercih ediyordu. Okulun kurucuları uygulamalı sanatları güzel sanatlara üstün tutuyorlardı: "Zanaat yerine 'uygulamalı sanat' demeyi tercih ediyorduk ve 'uygulamalı' sanatı kasten 'güzel' sanatın önüne koyuyorduk. Aslında aralarında fark görmüyorduk çünkü eninde sonunda her tür sanat uygulama temelli olmak, gündelik hayata uymak, pratikten yola çıkmak ve onu yüceltmek durumundadır – yeter ki özgür olsun." Walter Gropius Debschitz Okulu'nu Bauhaus'a örnek almıştı. Aktaran, Walburga Krupp, "Hans Arp and Sophie Taeuber: The Quintessential Dada Couple", *Dada and Beyond* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 159.

6 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 488.

7 Aktaran, Leah Dickerman, "Zürih", *a.g.e.* içinde, s. 36.

8 Aktaran, *a.g.e.*, s. 37.

9 Aktaran, T. J. Demos, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 21.

10 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 55 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

11 Aktaran, Walburga Krupp, "Hans Arp and Sophie Taeuber", s. 162.

12 Arp'tan aktaran, Leah Dickerman, "Zürih", s. 37.

13 Bibiana Obler, "Taeuber, Arp and the Politics of Cross-Stitch", s. 207. Arp, Taeuber'le tanışmadan önce de nakış kullanarak işler üretmişti; mesela 1914 tarihli *Simetrik Form*. Ama bu kompozisyon aslında bir kolajdı, Arp'ın kardeşinin eşi Maria deseni nakışa dökmüştü. *A.g.e.*, s. 212.

14 "Kolektif Dada Sanatı", *Dada Kılavuz* içinde, s. 433-441.

15 Aktaran, Bibiana Obler, "Taeuber, Arp and the Politics of Cross-Stitch", s. 222.

16 Jean (Hans) Arp, "Concrete Art" [1944], *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 196.

17 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 101.

18 Ruth Hemus, "Sex and the Cabaret: Dada's Dancers", *Centre-Periphery: The Avant-Garde and the Other* özel sayısı, 21 (2007) s. 93. Bazı kaynaklara göre maskı yapan Marcel Janco'ydu.

19 29 Mart 1917; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 102.

20 Hugo Ball'ın yayınlanmamış metni "Okültizm ve Başka Hoş ve Nadir Şeyler"den aktaran, John Elderfield, "Introduction", *a.g.e.* içinde s. xxxi.

21 Aktaran, Renée Riese Hubert, "Zurich Dada and Its Artist Couples", *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity* içinde, der. Naomi Sawelson-Gorse (MIT Press, Cambridge, MA, 1998) s. 531.

22 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 63.

23 *A.g.e.*, s. 59-60.

24 Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze; Auf den Spuren des Dadaismus* içinde (Wiesbaden: Limes, 1957); İngilizcesi: *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 98.

Hugo Ball, Vasili Kandinski ve 'Sanatçı Tiyatrosu'

7 Nisan 1917'de, Galeri Dada'da yaptığı "Kandinski" başlıklı konuşmanın ardından Hugo Ball günlüğüne şöyle yazmıştı: "Dün Kandinski üzerine konuşmamı yaptım. Gözdem olan eski bir tasavvurumu gerçekleştirdim. Bütünsel sanat: resimler, müzik, danslar, şiirler – şimdi buna sahibiz."[1] Günlüğünün girişinde de Kandinski'yle tanışmasına değiniyordu:

> O sıralarda Münih öyle bir sanatçıya ev sahipliği yapıyordu ki, varlığı kenti modernlik açısından diğer tüm Alman kentlerinin üzerine taşıyordu: Vasili Kandinski. Bu yargı abartılı görünebilir ama o zaman böyle hissediyordum [...] Kandinski'yle tanıştığımda *Sanatta Tinsellik Üzerine* ve Franz Marc'la birlikte derledikleri *Blaue Reiter* yeni yayınlanmıştı. Program niteliğindeki bu iki eserle Kandinski, sonradan itibarı fena halde zedelenecek ekspresyonizmi başlattı. İlgilerinin çeşitliliği ve içtenliği şaşırtıcıydı; estetik düşüncesinin yüceliği ve inceliği keza öyle. Onu ilgilendiren, tüm sanatsal mecraları ve güçleri birleştirerek toplumu yeniden canlandırmaktı. Denediği hiçbir sanat formu yoktu ki, alaylara ve aşağılamalara aldırmaksızın, tamamen

yepyeni yollara sokmasın. Onda, sözcük, renk ve ses ender rastlanan bir uyum sağlar, hiç beklenmedik şeyler makul ve doğal görünürdü. Fakat nihai amacı yalnızca sanat eserleri yaratmak değil, sanatı öylesine temsil edebilmekti. Amacı, her bir beyanının örnek nitelikte olması, kalıpları yıkması ve dünyanın yaratıldığı günde olduğu kadar taze olduğunu kanıtlamasıydı. Buluşmamız kaçınılmazdı ve bugün hâlâ savaşın bizi ayırmış olmasına hayıflanırım.[2]

Kandinski'nin Etkileri

Ball ve Kandinski 1912'de Münih'te tanışmışlardı. Üniversiteyi terk edip bir süre Berlin'de tiyatro eğitimi alan Ball sonra Münih'e dönmüş ve avangard sanatçıların oyunlardan sonra buluştuğu kafelere dadanmıştı. Buralarda Wedekind,[3] Klee, Kandinski ve Kokoschka'yla tanıştı. En çok Kandinski'den, onun sanata yüklediği tinsel işlevden etkilendi; tüm sanat mecralarını biraraya getirme tutkusundan esinlendi. Kandinski, savaş öncesindeki bu kritik öneme sahip yıllarda Ball'ın hocası, rehberi, meslektaşı olacaktı.

Tanıştıklarında Kandinski 45 yaşında bir eski hukuk hocasıydı. Viyolonsel ve piyano çalıyordu. Başlangıç noktasında bile herhangi bir görsel imgenin bulunmadığı, 'doğaçlama' resimler yapıyordu. Onun yaratıcı sürecinin temelinde yalnızca özümsenmiş deneyimlerden beslenen hayal gücü vardı. O yıl Kandinski ve sanatçı Franz Marc iki ayrı *Blaue Reiter* sergisi düzenlemişler ve birlikte derledikleri *Der Blaue Reiter Almanach*'ı yayınlamışlardı. Kandinski'nin *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Tinsellik Üzerine) başlıklı kitabı da yeni basılmıştı ve yıl sonu gelmeden ikinci baskısı yapılacaktı.[4] Bu iki etkili kitap, farklı alanlarda çalışan, Hans Arp'tan Arnold Schönberg'e ve Hugo Ball'a, modern sanatçıları ve avangardı buluşturacak bir estetik felsefesi ortaya





Solda, Vasili Kandinski ve Franz Marc'ın derledikleri *Der Blaue Reiter Almanach*'ın kapağı. Sağda, Kandinski'nin *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Tinsellik Üzerine) başlıklı kitabının ilk baskısının kapağı. Her ikisi de 1912.

koyuyordu. Onlar, tinsel bir yeniden canlanma çağında, sanatların soyutlama, özüne ve içine dönme sayesinde giderek birbirlerine yaklaşacaklarına inanıyorlardı. Almanakta Kandinski'nin tiyatro üzerine iki yazısı da yer alıyordu: "Sahne Düzenlemesi Üzerine: Yöntem Konusunda bir Deneme" ile "Sarı Ses – Bir Sahne Düzenlemesi".

Ortak Tiyatro Projesi

1914 başlarında Ball, Kandinski'yle işbirliği yaparak, akıl aldatmasının imha edilmesine ve dolayısıyla yeni bir toplumun yaratılmasına hizmet edecek bir performans kurgusu sağlamak üzere 'yeni bir tiyatro' projesine girişti: *Künstlertheater* (Sanatçı Tiyatrosu).[5]

> 1914 Mart'ında yeni bir tiyatro tasarlarken şunu düşünmüştüm: hakikaten etkileyici olan tutkular için bir sahneye ihtiyaç var; alışılmış gündelik kaygıların üstünde ve öte-

sinde bir deneysel tiyatro olmak zorunda. Avrupa yeni bir tarzda resim ve müzik yapıyor, yazı yazıyor. Sadece sanatın değil, tüm yenileyici fikirlerin kaynaşması. Yeni toplumu yaratmaya yalnızca tiyatro kadir. Etkenleri, renkleri, sesleri ve sözcükleri bilinçaltından söküp, gündelik alışkanlıkları bütün sefaletiyle içerecek biçimde diriltmek yeterli olacak.[6]

Ball, Kandinski'yi yeni bir tiyatro stilinin devrimci yaratıcısı olarak görüyordu. Kandinski Wagner'in *gesamtkunstwerk* (topyekûn sanat eseri) kavramına karşıydı, çünkü onun sanatlar arasında tam bir kaynaşma değil, yüzeysel bir birlik peşinde olduğunu düşünüyordu. Kimi zaman müziği kimi zaman metni öne çıkarıyordu, ama mesela rengi ve resmi kaale almıyordu. Ball ise, "içsel gereksinim" üzerine kurulu bir bütünsellikten yanaydı. Sanat, tinsel gerçeklikleri temsil edecekti ve bu kaynaktan beslenen bir sahne eseri üç unsura dayanacaktı: müzikal ses ve hareket; insanlarla ve nesnelerle ifade edilen fiziksel ve psişik ses ve hareket; renk tonu ve hareketleri. Müzik, ses, seda, formlar ve renkli ışıklar, hepsi hareket edecek, hem biraraya gelecek hem ayrışacaktı. Işık dönüşüp renkler değişirken, formlar belirecek, gelişecek ve yok olacaktı. Boşluklar da, her şeyin özüne indirgendiği böyle bir sahne eserinin parçası olacaktı.[7]

Ball'ın, başta Vasili Kandinski olmak üzere, Arnold Schönberg, Paul Klee ve Franz Marc gibi figürlerle ortak bir tiyatro kurma girişimi epey ilerlemişti. Amaçlarına uygun bir mekân bile bulmuşlardı. Kandinski Ball'ı bu sırada Moskova'dan orkestra şefliği eğitimi için Münih'e gelen Rus besteci Thomas Aleksandroviç de Hartmann'la tanıştırdı; onun Stanislavski tiyatrosuyla ilgili anlattıkları, Ball'ın kendi tabiriyle, "ufkunu açtı". Hatta hayalini kurdukları tiyatro için "teoride" bir program yapmasına sebep oldu.[8] Ne var ki savaş tüm bu tasarıları suya düşürdü.

HUGO BALL

Kandinski

7 Nisan 1917

I. Çağ

Zamanımız sanatını derinden sarsan, sanata yeni bir çehre veren ve sanatta yeni bir dalgayı hazırlayan üç şey şunlardır: eleştirel felsefenin dini ortadan kaldırması, bilimde atomun parçalanması ve günümüz Avrupa'sında nüfusun patlaması.[9]

Tanrı öldü. [...] Bir devir çözüşüyor. Bin yıllık kültür çözüşüyor. Artık ne sütunlar var ne payandalar ne de temeller – hepsi havaya uçuruldu. Kiliseler bulutlardaki şatolara dönüştü. Kanaatler önyargıya. Artık ahlak dünyasındaki bakış açılarını bunlar oluşturmuyor. Yukarısı aşağısı oldu, aşağısı ise yukarısı. Değerlere yeniden değer biçildi. Hıristiyanlık alaşağı edildi. Mantık, merkezîlik, birlik ve akıl ilkelerinin maskeleri düşürülerek iktidar peşindeki bir teolojinin önermeleri oldukları ortaya çıkarıldı. Dünyanın anlamı yok oldu. Dünyanın amacı –dünyayı birarada tutan bir yüce varlığa referansı– yok oldu. Kaos patlak verdi. Kargaşa patlak verdi. Dünya, körü körüne yan yana gelen ve birbirine karşıt olan denetimsiz güçlerden oluştuğunu gösterdi. İnsan kutsal çehresini yitirdi, maddeye, rastlantıya, kümeye, hayvana dönüştü; ansızın kıpırdayan ve etkisiz kalan kimi düşüncelerin meczup ürünü oldu. İnsan, aklın ona temin ettiği özel konumunu kaybetti. Doğanın bir parçacığı haline geldi; yüzünün ortasındaki ('burun' denen) kama biçimli çıkıntı, başının iki yanındaki (insanların 'kulak' adını verdiği) kanatçıklar, orantısız kollar ve bacaklarla, kurbağa ya da leylek misali bir yaratık olarak göründü (önyargısız olarak). Tanrısallık yanılsamasından sıyrılan insan sıradanlaştı. Herhangi bir taş parçasından daha ilgi çekici değil ve o da taşı oluşturan

ve ona hükmeden aynı yasalara bağlı. Doğada nesli tükendi. Ona fazla yakından bakmaktan kaçınmak için sebep çoktu, velev ki dehşet ve tiksinti duyarak Ölmüş Yaratıcı'nın bu perişan yansımasına son saygı zerresini de kaybetmek isteyesiniz. Tanrı'ya ve onun yaratıklarına karşı bir devrim gerçekleşti. Sonuç: azat edilmiş iblislerin ve doğa güçlerinin anarşisi: titanlar ayaklandılar ve cennetin kalelerine saldırdılar.

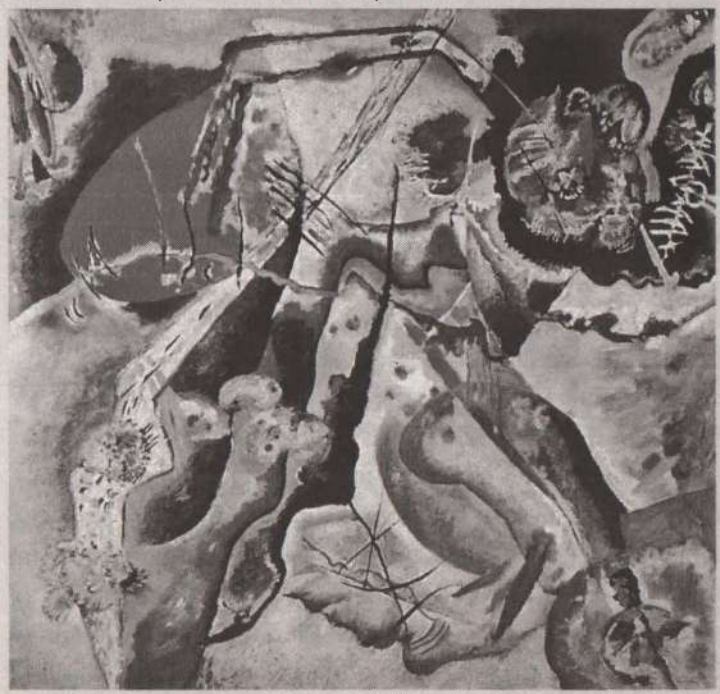
[...]

II. Stil

Zamane sanatçıları içe döndüler. Hayatları, delirmeye karşı bir mücadele. Bir an için bile olsa, eğer yapıtlarında denge, ihtiyaç ve uyum bulamazlarsa, altüst olurlar, paramparça olurlar. Günümüz sanatçısı, Rönesans döneminde olduğu gibi av köşklerini süslemiyor. Rokoko'da olduğu gibi maskaralıklar hikâye etmiyor; Gotik ya da erken Rönesans dönemlerinde olduğu gibi, herhangi bir kişiyi ya da bir şeyi ilahlaştırmak için en ufak bahanesi yok. Bugünün sanat eserleriyle yakın akrabalık kurulabilecek şeyler, primitiflerin korku maskları ve Perulularla Avustralyalı yerlilerin ve zencilerin musibet ve dehşet maskları. Çağımızın sanatçıları dünyaya karşı kendi tinselliklerinden elini eteğini çekmiş görünüyorlar. Derinlere gömülü hayatlar yaşıyorlar. Onlar yeni bir çağın öncüleri ve peygamberleri. Kendi dillerinin inceliklerini ancak kendileri sökebilirler. Ortaçağın kâfirleri gibi, topluma karşı tutum alıyorlar. Eserleri aynı zamanda hem felsefi hem siyasi ve hem de peygamberlere yakışır nitelikte. Onlar bir devrin, yepyeni bir bütüncül kültürün öncüleri. Anlaşılmaları zor ve bu ancak insan kendi benliğinin temellerini değiştirmeye hazırsa, bin yıllık gelenekten koparsa mümkün. Eğer Kaos'a değil de Tanrı'ya inanıyorsanız onları anlayamazsınız. Bu çağın sanatçıları kendilerine ve sanata karşı çıkıyorlar. İhlal edilmeden kalan son kural bile on-

lar için bir sorun. Nasıl hâlâ yararlı ya da uyumlu ya da betimleyici ya da uzlaşmacı olabilirler ki? Rastlantı, düzensizlik ve uyumsuzluk algıladıkları ampirik dünyadan kendilerini koparıyorlar. Doğal nesneleri temsil etmekten, bilerek, isteyerek kaçınıyorlar çünkü bu onlara çarpıtmaların en büyüğü olarak gözüküyor. Yeni temalarını açık ve kesin formlarla, düzlemlerle ve vurgularla tartmak, düzenlemek ve uyumlaştırmak için özsel ve tinsel olanın, henüz kirletilmemiş olanın arayışındalar, ampirik dünyanın gerisindekinin peşindeler. Bilinen dünyada karşılığı olmayan yeni doğal varlıkların yaratıcıları oldular. Artık doğanın taklidi olmayan, fakat doğayı daha önce bilinmeyen yeni görünümler ve muammalarla çoğaltan yeni imgeler yaratıyorlar. Bu sanatçıların muzaf-

Vasili Kandinski, *Kırmızı Benekli Resim*, 1913.



fer sevinci bundan kaynaklanıyor: imge dediğimiz ve bir gülün, bir insanın, bir gün batımının ya da bir kristalinkine eşdeğer tutarlılığa sahip varlıklar yaratmaktan kaynaklanıyor.

Kübistlerin sırrı, tuvalin yüzeyine dair kalıbı parçalamalarında; resimlerinin temeli olarak, tuval yüzeyinin üzerine bir ya da birkaç hayalî yüzey daha kondurmalarında. Kandinski'nin sırrı ise, temsilî olan her şeyi, katışık sayarak, kübistlerden daha radikal olarak reddeden ilk ressam olmasında ve hakiki forma, bir şeyin sesine, özüne, özel eğrisine dönmesinde.[10] Bizim çağımız en güçlü sanatsal kişiliklerini, yarı keçi yarı insan orman tanrısı Picasso'da ve keşiş Kandinski'de buldu.[11] Picasso'da karanlığı, dehşeti, çağın ıstırabını, çileciliğini, şeytani yüz ifadesini, en derin acısını, iniltisini ve elemini, cehennemini ve isimsiz kederini, cesede benzeyen çehresini ve kapkara azabını. Kandinski'de sevincini, neşeli hengâmesini, şevkini, başmeleklerin füğünü, çeşit çeşit donkişotluğunu, mor *Marseillaises*'ini, kutsanmış çözülüşünü, ani yükselişini – sarı ve mavi tören müziğinin çağırdığı, sonsuzluğa süzülen küçük melekleri.

III. Kişi

Kandinski demek, özgürlüğe kavuşmak, teselli bulmak, günahlardan arınmak ve huzura kavuşmak demek. Resimlerine, sanki bir hac yolculuğuna çıkarmışçasına bakmak gerek; onlar çağın karışıklıklarından, yenilgilerinden ve kuşkularından bir kaçış. Onlar şimdi çözüşmenin eşiğindeki binyıldan bir kurtuluş. Kandinski hayatın en büyük mucitlerinden, arındırıcılarından bir tanesi. Tasavvurlarının diriliği hayret verici; Rembrandt'ın ya da Wagner'in kendi dönemlerinde başardıkları kadar olağanüstü. Kandinski'nin diriliği, müziği, dansı, tiyatroyu ve şiiri eşit ölçüde kapsıyor. Önemi, yaratıcılığının hem uygulamalı hem kuramsal olmasında. O kendi eserinin ve döneminin eleştirmeni. O benzersiz dizele-

rin yazarı, yeni bir tiyatro stilinin yaratıcısı, yakın zamanların Alman edebiyatında tinsel yönü en güçlü kitaplardan bazılarının müellifi. *Blaue Reiter*'e denk bir formatta ve önemde olan tiyatro konusundaki kitabının yayınını bir kaza engelledi: savaşın patlak vermesi. Aynı kaza onu bir uluslararası sanat topluluğu kurmaktan da alıkoydu; eğer olabilseydi, tiyatro için yazdıklarını sahneleme olanağı bulabilirdi.[12] Böyle bir topluluğun, tiyatroda bir devrimin gerçekleşmesinde ölçülemez katkıları olabilirdi.

Kandinski bir Rus. Gayet gelişmiş bir özgürlük fikrine sahip ve bunu sanat alanına uyguluyor. Anarşi konusundaki sözleri Bakunin ve Kropotkin'in beyanlarını hatırlatıyor. Ancak Kandinski özgürlük kavramını tinsellik yoluyla estetiğe uyarlıyor. *Blaue Reiter*'de form konusunda şöyle yazıyor: "Birçok kişi bugün resmin içinde bulunduğu durumu 'anarşi' olarak niteliyor. Aynı sözcük müziğin mevcut durumunu anlatmak için de arada sırada kullanılıyor. Yanlış olarak, 'anarşi'nin anlamı 'önceden tasarlanmamış karışıklık ve düzensizlik' zannediliyor. Oysa 'anarşi', nihayetinde aciz kalmaya mahkûm bir dış gücün değil, *iyiye yönelik duygunun* yarattığı nizam ve düzen."[13] Bu "iyiye yönelik duygu" ya da "içsel gereksinim" Kandinski'nin tanıdığı yegâne nihai yaratıcı ilke. Serbest sezgiye yalnızca "içsel gereksinim" sınır koyuyor, bir yapıtın görünür dış formunu içsel gereksinim biçimlendiriyor. Her şey eninde sonunda gelip içsel gereksinime dayanıyor: renklerin, formların, vurguların dağılımını yapan o; en cüretkâr deneylerin bile yükünü taşıyan o. İmgenin anlamına ve ilksel temeline yanıt sadece o. Sanat yapıtını oluşturan üç unsuru –zaman, kişilik ve sanat ilkesi– belgeleyen yine o.[14] Asıl akoru belirleyerek, ona karşıt eşlikçi tınıların tekilliğini ve karakterini oluşturan o. Sanatçının saldırarak alaşağı edemeyeceği nihai geçit yine o. Bu konuda, yapıtlarının formuna ilişkin olarak Kandinski şöyle diyor: "Tin bir form

yaratır ve başka formlara yönelir." Bir başka yerde ise şunu söylüyor: "... en önemli şey yeni oluşan değer değil, bu yeni değerde beliren tin. Ve onu açığa çıkarmak için gereken özgürlük". Dolayısıyla Kandinski için her yapıt "mevcut zamanın çocuğu ve geleceğin anası". Ana akorun peşine düşüp, bir şeyin özünü en derinlerde ararken, bir yandan da ona çalması için olabilecek en geniş özgürlüğü tanır.

Kandinski yalnız form açısından değil, renk bakımından da memleketinin kanıtı. Rusya'nın renk cümbüşü baş-

Vasili Kandinski, *Doğaçlama 31 (Deniz Savaşı)*, 1913.



ka hiçbir ressamınkinde olmadığı kadar onun yapıtlarında boy gösterir [...] Ve insan onun resimlerinde bir kez Rusya'yı bulduktan sonra, onlarda kuyuları, su taşıyan hayvanların boyunduruklarını andıran şekilleri keşfeder (tıpkı *Kırmızı Benekli Resim*'de olduğu gibi). Ardından steplerdeki atlıların, toynak seslerinin, ayinlerin ve Paskalya şenliklerinin farkına varır: ne kadar tinselleşirse tinselleşsin, sanatın silemediği anılar. Sonra insan onlarda dokunaklı denecek kadar yalın olan Rusya'yı keşfeder; onun Hıristiyan saflığını, el değmemişliğini, bir peri masalındaymışçasına sükûnetle nefes alıp verişini, gökyüzünde şafak sökermişçesine alev alev yanan uçsuz bucaksızlığını ve güçlülüğünü. Ardından insan Kandinski'de halkının özgürlüğe kavuşmasını müjdeleyen kişiyi bulur, o halk ki, Japonya'dan Grönland'a yayılmıştır. Onun *41 Numaralı Resim*'i[15] benim her zaman gözdem oldu. Bu resimde ben bir şeylerin sınırlarında bulunma duygusunu tattım. Uyanışı, Grönland üzerindeki kutup ışığının, Japonya'ya özgü biçimsel incelikle kaynaşmasının saflığını buldum. Rengin bu kırılmamış saflığı ve sezginin görkemi biz Batı Avrupalılar için sanki romantizme benzer. Ama zaten Rusya'nın Batı'ya yaklaşımı her zaman romantik olmadı mı? Dostoyevski son büyük romantik değil mi? Rus Hıristiyanlığı bugünün Avrupa'sında romantizmden geriye kalan en güçlü ve son kale değil mi? Kültürel değeri ve önemi tam da burada yatıyor.

IV. Ressam

Kandinski'nin kendi sanatını ele aldığı üç kuramsal yapıtı mevcut: Sanatının genel hatlarıyla kültürel bağlamı konularında, Franz Marc'la birlikte derlediği *Der Blaue Reiter*; özellikle form sorunu konusunda *Über das Geistige in der Kunst* (Sanatta Tinsellik Üzerine) ve resim konusunda Sturm Yayınevi'nden çıkan *Kandinski* albümü.[16]

Blaue Reiter ve *Sanatta Tinsellik Üzerine*, Kandinski'nin forma ilişkin kendi problemlerinin alanını kesin olarak tarif ettiği ve ekspresyonizm, kübizm ve fütürizmden ayırt ettiği kitapları. Onun için ekspresyonizm ve fütürizm, ideal duyumsal izlenimlerin peşine düşen eğilimler olmaktan öteye gitmez. Fütürizm, sonuçta, dış dünyaya ilişkin olan şeylerin yassılaştırılmasıdır (empresyonizme özgü manzaraların, kafelerin ve iç mekânların yerini otomobiller, uçaklar, ampuller vs. alır). Ekspresyonizm ise, nesneyi ve onun maddeselliğini yadsımayan ama onu dönüştüren, hatta maddeselliğini vurgulayan oldukça ham bir fantezi sanatıdır. Kandinski kübizmi de sadece geçici bir sanat olarak görür [...]

Görülecektir ki onun nesnel gerçeklikten vazgeçmesi bir dogma değil, bir yoğunluk meselesidir. Yeteneğinin gücü, üzerinde çalıştığı vurgular ve dengeler konusundaki olağanüstü inceliğinde ve duyarlılığında, tabiatındaki denge duygusunda yatar. Denge, terazi, dünyanın özü haline gelir. Ne yargılamaya girişmek var, ne de ödül ve ceza dağıtmak; denge var. Kötülük iyiliğin yanına konur, iyilik de kötülüğün. Sükûnet, huzur ve eşitlik, formların eşitliği, özgürlüğü ve kardeşliği olur. Fakat her şeyden önce muhteşem özgürlüğü. Bu bağlamın içine giren her bir form için yer vardır; kozmosta her form yerini bulur. Hiçbir şey bastırılmaz. Her şey, neşeyle, yaygarayla, davul zurnayla tomurcuklanmaya, dalgalanmaya, var olmaya bırakılır.

Akademiye dahil olduğu yıllarda, insanlar hainlik edip Kandinski'yi manzara ressamı olarak niteleldiler. Aslında o gerçekten de manzara ressamı; ama bilindiği anlamıyla değil. Manzara resimleri yaptı fakat onlar 1913 yılında Avrupalının zihninin ve mutlakiyetten sıyrılmakta olan Rusya'nın manzaralarıydı. Bu tinsel iç havzaları parıldayan renkleriyle yeni bir çağın semalarına boyadı.

Kandinski renk uyumu kuramına, renklerin ahlakına ve

sosyolojisine çok kafa yordu. Vardığı sonuçları cetvellerle ve kuramsal savlarla *Sanatta Tinsellik Üzerine* kitabında yayınladı. Ardından da renk psikolojisine girdi ki, bunun edebi bir tadı vardı. Ayrıca, Delacroix'ya, Van Gogh'a ve bir müzikal renk skalası yapmaya girişen, Skriabin'in eleştirmeni Sabayenev'e ne kadar medyun olduğunu gösteriyordu. Kandinski rengin hijyenik, hayvansı ve kinetik gücünün farkında. Ressamın sanatındaki bas sesler için malzeme topluyor; ancak, son sözü bir renk öğretisi ya da katı bir renk kuramı değil. Ona rehberlik eden ve onu baştan çıkaran hep özgürlükçü içsel gereksinim ilkesi. "Benim üzerimde güçlü bir etki bırakan ilk renkler, parlak, canlı yeşil, beyaz, koyu kırmızı, siyah ve kirli sarı." Bu renklerin onun için anlamları: "İnsanlar âleminde burjuvazi neyse, renkler âleminde yeşil o, halinden memnun, hareketsiz, kendinden hoşnut, her bakımdan sınırlı. Beyaz, tüm renklerin, tüm maddesel özelliklerin ve cisimlerin yok olduğu bir dünyanın simgesi gibi. Bu dünya bizden öylesine yüksekte ki, oradan çıkan tek bir sesi bile duyamayız. Oradan büyük bir sessizlik gelir bize ulaşır; sonsuzluğa yönelen, aşılamaz, yıkılamaz, soğuk bir duvar gibi görünen bir sessizlik. Kırmızı, açık ve sıcak kırmızı, güç, enerji, istek, kararlılık, neşe, zafer duyguları uyandırır. Müzikal terimlerle söylersek, tubanın baskın olduğu tören müziklerini andırır." Buradan anlıyoruz ki, renkle düşünen Kandinski, kendine özgü yeteneğinin farkına o zaman varamasa da, sonraki dünyasını daha küçücük bir çocukken keşfetmiş. Peki, Kandinski'nin resimlerinin nesnel psikolojik bir anlamı var mı? Neredeyse hiç. Renk psikolojisi, onun rengi incelerken ulaştığı kesinliği ve duyarlılığı gösterir. Bu sadece, "içsel gereksinim"in sırrına varma uğruna yapılmış bir girişim, sanatın sınırlarına bir taarruz, fakat hiçbir şekilde onun resimlerinin nesnel yorumuna işaret etmiyor.

[...]

V. Sahne Düzenlemesi ve Sanatlar

Kandinski, *Blaue Reiter* içindeki bir yazısında, Wagner'in geleceğin anıtsal sanat eseri için öne sürdüğü "*Gesamtkunstwerk*" kavramını eleştiriyordu. Bu kavramın içerdiği, her bir sanatın dışsallaştırılması fikrine karşı çıkıyordu. Kandinski ısrarla diyordu ki, böyle bir dışsallaştırma ancak ifadeyi yoğunlaştırmaya, vurgulamaya ve pekiştirmeye yararken, bu sanatların kendi doğalarına özgü kurallarla çelişir. Kandinski'nin anıtsal sahne düzenlemesi fikri, bunun tam karşıtı önermelere dayanıyordu. O, her bir sanatın birbiriyle konuşmasını öngörüyordu: kendi özlerine indirgenmiş her bir sanatın, birer temel form olarak sahnedeki kurgu ya da düzenlemenin partisyonu olmaktan öteye gitmediği bir senfonik kompozisyon. Böyle bir düzenleme, her bir sanatın kendine özgü işleyiş biçimine imkân tanır ve geleceğin anıtsal sanat eserini bu has malzemelerin karışımından yaratır. Kandinski –belki şematik bir biçimde olsa da– kuramını iki sahne düzenlemesiyle uygulamaya koydu: *Blaue Reiter*'de yayınlanan "Sarı Ses" ve henüz yayınlanmayan "Mor Perde".

Kandinski'nin *Klänge* (Sesler) adlı şiir kitabından iki sayfa, Münih, 1912 sonu-1913. Kitap, 38 şiir, 12 renkli, 44 siyah-beyaz ahşap baskı desenden oluşuyordu. Şiirlerinden bazıları Kabare Voltaire'deki suarelerde okunmuştu.





Bu alandaki yeteneği belki sınırlı ama fikrinin dâhiyane olduğu kuşku götürmez. Eğer sahneleme imkânı bulsaydı, İbsen, Maeterlinck ve Andreyev gibi azametli yazarlarla bile kıyaslanabilecek güçte olan devrimci etkisi ortaya çıkacaktı.

[...]

Kandinski, şiirlerini *Sesler* başlığıyla yayınladı. Şiire de saf tinsel süreçleri ilk sokan o oldu. Tıpkı "Fagot"ta olduğu gibi, *Sesler*'de en basit yolları kullanarak, harekete, büyümeye, renge ve tonlamaya biçim verdi. Yanılsamanın yadsınması burada da gündelik dilden alınan ve birbirlerini dengeleyip fesheden illüzyonist unsurların yan yana gelmesiyle gerçekleşiyordu. Daha önce hiç kimse, fütüristler bile, dilde böylesine cüretkâr bir saflaştırmaya kalkışmamıştı. Üstelik Kandinski bu nihai adımı bile daha ileriye götürdü. "Sarı Ses"te, dildeki sesin en soyut ifadesini ilk keşfeden ve uygulayan o oldu.[17] Bu ifade birbirleriyle uyumlu seslilerden ve sessizlerden oluşuyordu.

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974), s. 104 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

2 Hugo Ball, "Prologue: The Backdrop", *a.g.e.* içinde, s. 8.

3 Frank Wedekind (1864-1918), Alman tiyatro yazarı; epik tiyatronun gelişmesindeki etkisiyle ve oyunlarında burjuva değerlerini yermesiyle tanınır.

4 Türkçe çevirileri: Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci (İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın, 2013) ve *Sanatta Tinsellik Üzerine*, çev. Özkan Eroğlu (Tekhne Yayınları, 2017).

5 Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 129.

6 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 8.

7 Bu bölümün kaynağı büyük ölçüde: Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 14-18.

8 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 9-10.

9 Ball'ın öne sürdüğü sanatı sarsan üç etken, Kandinski'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabındaki yorumlarına koşut: "Din, bilim ve ahlak (sonuncusu Nietzsche'nin güçlü eliyle) sarsılınca ve kendi dışındaki öteki dayanaklar yıkılma tehdidiyle karşılaşınca, insan, bakışını dışarıdakilerden kaçırarak kendi içine çekilir", Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Wittenborn, Schultz, 1947) s. 33. Ball'ın bundan sonraki birkaç cümlesi Nietzsche'den alıntı.

10 Kandinski, *Sanatta Tinsellik Üzerine*'de ses ile renk arasında önemli benzeşimler buluyor; sözcüklerin ve nesnelerin "iç sesleri"nden ("*innere Klang*") bahsediyor. Dünyayı "tinsel olarak harekete geçen varlıkların sesli kozmosu" olarak niteleyen 'soyut' şair Ball için bu son derece ilginçti.

11 Bu ve bundan sonraki pasajlarda Ball kübist sanatı tasvir ederken, onu dünyanın kargaşasını formların geometrik stilizasyonu ile örnekleyen ekspresyonist anlamıyla ele alıyor. Bu yorumu onun fütürizm anlayışına da koşut.

12 Ball, Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu üyelerinin de katkılarıyla Münih'te tasarlanan deneysel tiyatroya atıf yapıyor.

13 Kandinski'nin denemesinden alıntı: "Über die Formfrage" (Form Sorunu Üzerine), *The Blaue Reiter Almanach* (New York: Viking, 1974) s. 157.

14 Üç unsur için bakınız: *Concerning the Spiritual in Art*, s. 52.

15 Kandinski'nin bu isimli bir resmi bilinmiyor. Ball muhtemelen 1913 tarihli, *Doğaçlama 31* diye bilinen, *31 Numaralı Resim*'i kastediyordu. Bu resim aynı yıl Berlin'deki Sturm Galerisi'nde sergilenmişti.

16 Ball, "Hatırladıklarım"a Kandinski'nin otobiyografisi olarak değiniyor. İlk kez Der Sturm'da, *Kandinsky 1901-1913* başlıklı albümde yayınlanmıştı.

17 "Kandinsky", Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. 222-234. Ball'ın "Kandinski" konulu konuşmasından bazı pasajlar 1951 ve 1961 tarihli iki Almanca kitapta yer aldı: Eugen Egger, *Hugo Ball: Ein Weg aus dem Kaos* ve Paul Pörtner (der.), *Literatur-Revolution 1910-1925*, cilt 1, *Zur Aesthetik und Poetik*. Konuşmanın tam metni, Ball'ın üvey kızı Annemarie Schütt-Hennings tarafından Ball'ın elyazmasından aktarılarak ve Christopher Middleton tarafından İngilizceye çevrilerek bütünüyle ilk kez 1974'te, bu dilde yayınlandı.

Dada Dergisi

Dadacılar, Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan kıyımın ve yıkımın nedeni olarak gördükleri Avrupa uygarlığının iyice çürümüş olan siyasal, düşünsel ve sanatsal geleneklerine karşı bir başkaldırı örgütlediler. Düzenledikleri gösterilerde kendilerini izleyenleri, yerleşik tüm formları ve formülleri sorgulamaya çağırdılar. En başta dili sarstılar. Ne var ki, eskilerinin yerine yeni kanonlar ve formlar önermediler. Teatral gösterilerde, parodilerde, gelip geçici etkinliklerde geliştirdikleri şaşırtma ve kışkırtma yöntemlerine bağlı kaldılar. Dada'yı kendinden önceki sanatsal hareketlerden ayırt eden unsurlardan biri buydu. Dolayısıyla, Dada'dan geriye kalan resimler, kolajlar, fotomontajlar, filmler ve şiirler bu harekete özgü gelip geçiciliği yansıtmakta yetersiz kalır. Dada stratejilerinin çeşitliliğini bir nebze de olsa hissettiren, Dada suarelerinin ve gösterilerinin bir nevi kaydını tutan dergilerdi.[1] Ayrıca, bu dergiler kimi zaman Dada sergilerinin kataloğu işlevini görüyor, sergiler sırasında dağıtılıyor ya da satılıyordu.[2]

Dada'nın kısa bir zaman zarfında, başta Berlin, Hannover, Köln ve Paris olmak üzere, Avrupa'nın birçok kentine yayıl-

masında önemli bir rol oynayacak unsurların başında dergiler gelir. Birinci Dünya Savaşı dönemi ve ertesi, yeni fikirlerin yayılmasında dergi yayıncılığının adeta patlama yaptığı yıllardır. Dada'nın doğup serpildiği dönem de bu yıllara denk gelir. Çeşitli avangard akımlara dahil olan sanatçıların kendi dergilerini çıkararak deneysel metinlerini ve yenilikçi sanat eserlerini dolaşıma sokmaları çok yaygın bir uygulamaydı. 1917-1923 arasında yalnızca Paris'te otuzun üstünde bu tür dergi yayınlanıyordu.[3] Ancak Dada dergileri, 19. yüzyıldan başlayarak adeta kurumsallaşan haftalık ya da aylık sanat dergilerine benzemez. Tam aksine, bunlara özgü yerleşik uygulamaları ihlal ederler. Yayınları belirli zaman dilimlerine sadık kalmaz. Kimi dergi tek sayılıktır; baştan öyle tasarlanır. Kimi derginin farklı sayıları, başka başka başlıklarla, başka başka formatlarda yayınlanır. Bu stratejiler aynı zamanda savaş sonrasında sansürle baş etmenin yollarıdır. Aynı dergi sayısının birden fazla edisyonu olduğu da vakidir. Mesela savaş yıllarındaki ciddi kâğıt sıkıntısından dolayı, *Dada* dergisi, ucuz ve ince kâğıtlara, kimi zaman da renkli kâğıda basılıyordu. Öte yandan, içinde özgün baskılar olan, numaralanmış *de luxe* edisyonları da yapılıyordu.

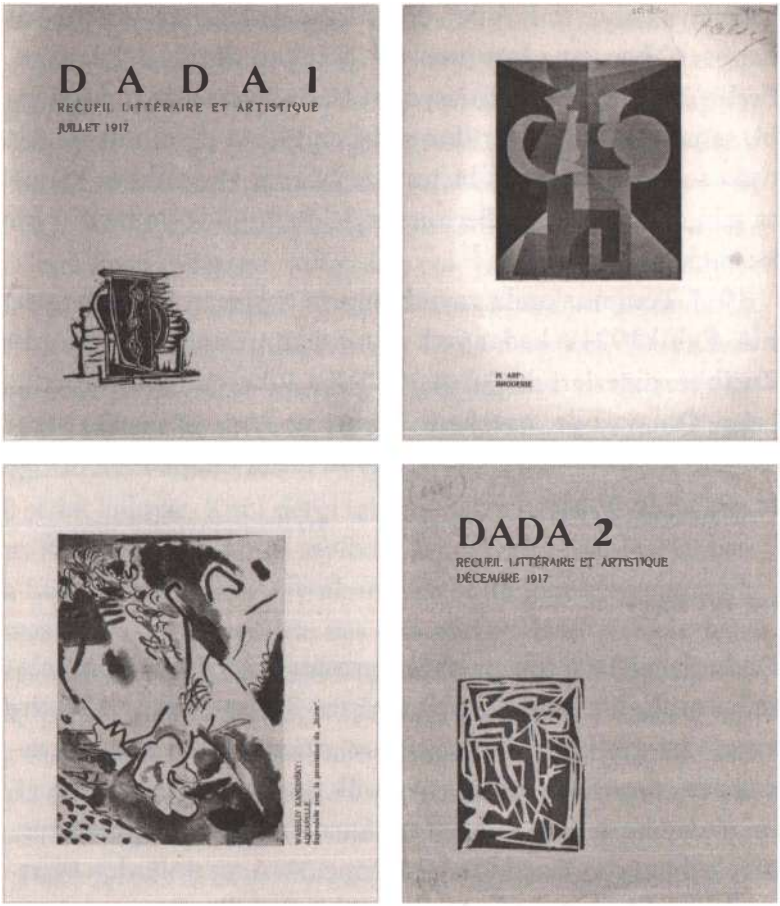
Dada içindeki çeşitlilik, çok sayıdaki Dada dergisine de yansıyordu. 1920'lere gelindiğinde, bu dergiler artık uluslararası bir ağ oluşturmuştu. Arka sayfalarında, bütün başka Dada dergilerini de duyuran upuzun listeler yayınlanıyordu.[4] Birçoğu az yapraklı olan bu dergiler, tipografik yenilikleri, üst üste baskı teknikleri, şaşırtıcı fotoğrafları, fotomontajları, metinle resmi karıştırma yöntemleriyle, 20. yüzyılın en çarpıcı ve yaratıcı görsel ürünleri arasında sayılır. Tzara 1918 manifestosunda "Her sayfa patlamalıdır" der, "ya derin ve ağır bir ciddiyetle, bir kasırgayla, baş döndürücü bir etkiyle, yenilikle, sonsuzlukla, içerdiği ezici mizahla, ilkelerin coşkusuyla ya da basım tekniğiyle".[5] Dada dergileri bası-

lı sayfaya bakışı kökünden değiştirmekle kalmaz, yer yer 'sanat eseri' havasına bürünürler.[6] Nitekim dergi sayfalarının, Berlin'de, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda olduğu gibi, sanat eserleriyle birlikte sergilendikleri de olmuştur. Ve tıpkı sergilerinin asılış biçiminde bilerek yarattıkları kargaşa gibi, dadacılar dergilerinin sayfa düzeninde de benzer bir keşmekeş oluştururlar.[7]

1917 Temmuz'unda yayınlanmaya başlayan *Dada* dergisinin, Eylül 1921'e kadar yedi sayısı çıkar. Bunların ilk dördü Zürih'te, diğerleri de Şubat 1920'den itibaren Paris'te yayınlanır. Dolayısıyla, hareketin Zürih ve Paris dönemleri arasındaki köprüyü kuran, Koleksiyon Dada kitaplarıyla birlikte, *Dada* dergisidir.

İlk İki Sayı

Dada dergisinin adı, içeriği, formatı bir yıl önce yayınlanan antolojide zaten belirlenmiştir. Tıpkı *Cabaret Voltaire* antolojisi gibi *Recueil littéraire et artistique* (edebiyat ve sanat derlemesi) ibaresini taşıyan ilk iki sayı, yine antoloji gibi, dadacıların yanı sıra, "Yeni Sanat"a, yani, ekspresyonizme, kübizme ve özellikle fütürizme özgü metinlerden ve resimlerden derlenmiştir. Herhangi bir ilişkilendirme ya da sınıflandırma çabası olmadığı gibi, Dada'yı onlardan ayırt etme girişimi de henüz belirmemiştir. Ancak ikinci sayı, arka sayfasında, "Dada Hareketi" başlığı altında o güne kadar çıkan yayınların listesini verir. Dolayısıyla Kabare Voltaire döneminin mirasını dadalaştırır. Derginin kapsayıcılığının işaretlerinden birisi, bu ilk iki sayısındaki yazılardan çoğunun Almanca değil, Fransızca ve İtalyanca olmasıdır. Metinler ve resimler, geleneksel sanat dergilerinde olduğu gibi, ayrı ayrı sayfalara yerleştirilmiş, sayfa düzeninde denemelere henüz girişilmemiştir.



Üstte solda *Dada*'nın 1. sayısının kapağı; sağda aynı sayının içinde Arp'ın bir nakışı. Altta solda *Dada*'nın 2. sayısında Kandinski'nin bir suluboyası; sağda bu sayının kapağı.

Üçüncü Sayı ve Tzara'nın Dada'yı Yayma Stratejisi

Aralık 1918'de çıkan 3. sayı ise bir hamle sayılır. En önemli değişiklik, editörünün Tristan Tzara olarak ilan edilmesidir. Tzara bu sayıyla birlikte "Yeni Sanat" akımlarını eleştirmeye başlayarak Dada'yı bunlardan ayırır. O zamana kadar takdirle andığı kübizmin ve fütürizmin, "forma dayalı fikirlerin

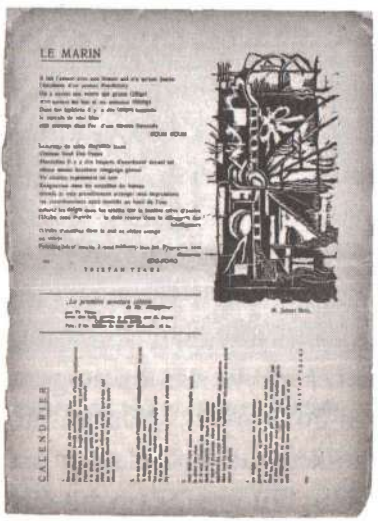
bir akademisi ya da laboratuvarı" olduğunu açıklar. Aynı sayıda, bir bakıma hareketi damgalayacak olan Tzara'nın Dada Manifestosu da yayınlanır. Gayet becerikli bir iletişim ve markalandırma ustası olan Tzara, böylece Ball'ın icadı olan 'Dada' ibaresini kendine mal etmeyi başarır. Derginin formatı da değişir; grafiğinde içeriğine uygun denemelere girişilir. Tzara, "tipografik düzeni göz ardı ettiklerini" ilan eder.[8] Türlü yazı karakteri birarada kullanılır; satırlar farklı yönlere bakar; hatta kimisi sayfaya çapraz yerleştirilir; yazılarla görsellerin birbirine karıştığı, hatta reklamların bile bunların arasına katıldığı sayfa düzenleri denenir. Bundan böyle, dergi, bir yayın olmaktan öte, Dada'yı çağdaşı olan akımlardan ayırt eden, ona özgün bir kimlik kazandıran ve Dada enternasyonalini örgütleyen başlı başına bir mecra haline gelir. Dada dergilerinin tarihini inceleyen Emily Hage'in ifadesiyle, bir "strateji" oluşturur; dadacılar dergiyi, "savaş ve sonrasında seyahat kısıtlamalarına, sansür uygulamalarına meydan okuyan bir iletişim kanalı, hatta taşınabilir, ulaşılabilir, çoğaltılabilir, alışılmamış bir sergi alanı olarak yeniden icat ederler".[9]

Dada'nın 3. sayısının çarpıcı bir özelliği de, Tzara'nın gizlice iki farklı versiyonunu yayınlamış olması. Tzara, baştan beri Dada'ya dahil olan genç Alman sanatçıların ve yazarların bu sayıya katkılarını iki sayfaya toplayıp, Fransa'da dağıtılacak nüshalardan bu sayfaları çıkarır. Yerlerine, kendisinin, Philippe Soupault gibi Fransız şairlerin ve İtalyan fütüristlerin yazılarını yerleştirir. Böylelikle, Fransız milliyetçiliğinin tavan yaptığı ve Almanlara karşı gayet sert bir sansürün uygulandığı savaş ertesi ortamında *Dada* dergisinin özellikle Paris'te yayılmasını ve okunmasını sağlar. Ve bir yıl sonra Paris'e taşındığında buranın sanat çevrelerinde kabul görmenin yolunu açar. İki farklı içerikle yayınlanan bu *Dada* sayısı epeyce kafa karışıklığı yarattıktan sonra, durum









Üstte solda, *Dada*'nın 3. sayısının Fransa'ya gönderilen versiyonunun kapağı; sağda, ilk sayfasında Tzara'nın "Dada Manifestosu". Altta solda, Hans Arp ve Arthur Segal'in desenleri ile Pierre Reverdy'nin şiiri; sağda, Tzara'nın şiirleri ve Marcel Janco'nun deseni.

ancak 1975'te bir araştırmacı tarafından açıklığa kavuşturulur.[10] Dergi, *Dada* adı altında muhtelif yazarları ve sanatçıları, değişik akımları, farklı dilleri, ayrı mecraları biraraya getirerek, hem sanatsal hem de millî sınırları ihlal eder.

Picabia ve Serner'in Katkıları

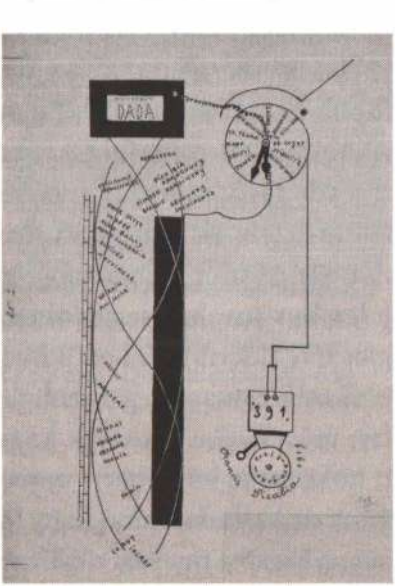
Zürih'te çıkan son *Dada* sayısı 4-5 (Mayıs 1919), 36 sayfasıyla *Dada* dergilerinin en hacimlisidir. Tıpkı bir önceki sayı gibi, Almanca bir 'enternasyonal' ve Fransa'ya gönderilmek üzere düzenlenmiş bir de 'Fransız' versiyonu vardır. Fransa için gözden geçirilmiş nüshalar, 3. sayıdaki stratejiye uygun olarak, önceki "yeni sanatçılar" yerine, *Littérature* dergisinin ilerde sürrealizmin liderleri olacak editörleri André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon gibi sanatçılara yer verir.[11] *Litterature*'ün genç editörleri kendilerini, kısa sürede Paris'i kasıp kavuracak olan Dada hareketine kaptıracaklardır. 1920'ye gelindiğinde artık kendi dergileri de bir Dada yayını olur.

4-5. sayının asıl yeniliği, Francis Picabia ile Walter Serner'in katkılarıyla, eskiye göre daha nihilist ve alaycı bir üslubun benimsenmesidir. Bu sıralarda Picabia ve Serner Zürih'te kendi dergilerini çıkarmaktadırlar. Picabia'nın dergisinin adı *391*, Serner'inkinin ise *Sirius*'tur. Picabia, dadacılarla Zürih'teki ilk buluşmasında otel odasındaki çalar saati yere fırlatıp kırar; her zamanki gibi, makinelerden ve teknolojiden hıncını alır. İsviçre'nin dakiklik, kusursuzluk, akılcılık gibi niteliklerinin bu en bilinen simgesini paramparça eder. Mekanik zamanın egemenliğine meydan okur. Sonra parçaları mürekkebe batırarak kâğıda basar.[12] Bir anlamda sanatı hükümsüz kılıp 'hazır nesne'yi yüceltmiş olur.[13] Editörlüğüne de katkıda bulunduğu *Dada*'nın 4-5. sayısının baş sayfasına Picabia'nın saat dişlileriyle oluşturduğu bu deseni ko-

nur. İç sayfalardaki başka bir deseni ise Dada'yı tarihselleştirme yönündeki ilk işaretlerden biri sayılır. Picabia, Dada Hareketi'ni çalar saati ya da saatli bombayı çağrıştıran bir düzenek olarak betimler. 'Dada Hareketi' etiketli bir transformatör, elektromanyetik dalgaları akla getiren birtakım çizgilerle bir bataryaya bağlanır. Desende bir sanat tarihi şeması da seçilmektedir. İsimleri çizgilerin arasına serpiştirilmiş Ingres'la başlayan sanatçılar, besteciler ve yazarlar silsilesi, çağdaş avangardın temsilcileriyle sona erer. Eskiler bataryanın negatif ucunda kümelenir, aralarında Kandinski, Braque ve Picabia'nın da bulunduğu yeniler ise pozitif uçta, dadacılara yakın konumlanırlar. Bataryanın çalıştırdığı saatin kadranında ise 12 dadacı yer alır. Saatin '391' yazılı alarmı 'Paris-New York' damgalıdır.[14] Bu şemada dadacılar, bağlantılı da olsalar, tarihsel sürekliliğin parçası değil, değişimin aracılarıdır.

Solda, 4-5. sayının kapağında yer alan Picabia'nın saatli deseni *Réveil matin I* (Çalar Saat I). Sağda, yine Picabia'nın Dada'yı sanat tarihine eklemleyen çalar saat düzeneği.

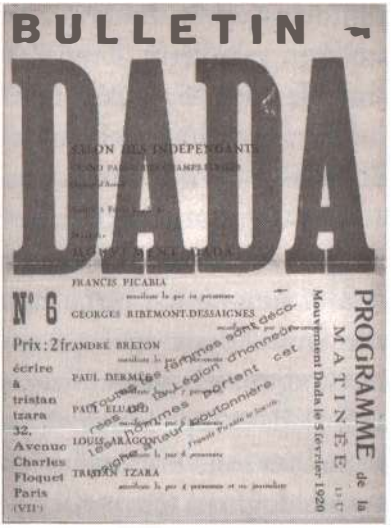




1916 sonlarında Dada'ya dahil olan Serner, Dada'nın en nihilist metinlerini ve manifestolarını yazmıştır. Onun Zürih'teki son suarede okuduğu manifestosu "Son Çözülme" de *Dada*'nın bu sayısında yayınlanır. Gauguin'i geleneksel Fransız resminin timsali olarak ele alan Serner, sanatı aşağılamak için onu kullanır: "Bir ateş topunun etrafında seğirten pislik parçasının üzerinde ipek kadın çorapları satılır ve Gauguin'lere değer biçilir. Hakikaten berbat bir iş ama yine de birtakım ayrıcalıklara imkân veriyor: ipek çorapları avuçlamak mümkün, fakat Gauguin'leri değil."[15] Manifestosunu "Sanat öldü. Yaşasın Dada!" diye bitirir. Tzara ise yine aynı sayıdaki "Proclamation sans Pretension"da (İddiasız Beyan) "Yeni bir dünyanın doğması için sanat uykuya yatar / 'SANAT' [...] yerini DADA'ya bırakır" diye ilan eder.[16]

Dada Dergisi Paris'te

Tzara 1920 yılı başında Paris'e taşındığında burada gayet iyi tanınmaktadır. *Dada* dergisinin son üç sayısı birbirlerinden farklı başlıklarla ve formatlarla Picabia'nın Paris'teki dairesinden yayınlanır. Hemen o sıra, Şubat 1920'de yayınlanan 6. sayı, *Bulletin Dada*, gazete formatına geçer. Amaç, yayın tasarımlarında da aykırı bir grafik bulmak ve sürrealizmi kuracak kadronun çıkardığı *Littérature* dergisine fark atmaktır. *Bulletin Dada,* Dada'nın örgütlenmesinde bir adım daha atarak, başka başka ülkelerde yaşayan 76 sanatçıyı "Dada başkanı" ilan eder. Alfabetik listedekilerin birçoğunun Dada'yla olan ilişkileri kuşkulu da olsa, bu 'reklam', Dada'nın dünya çapında örgütlü olduğu izlenimini uyandırır. Bu sayıda "Hakiki dadacılar Dada'ya karşı", "DADA hareketinin tüm üyeleri aynı zamanda başkanlarıdır" gibi sloganlar da yer alır.



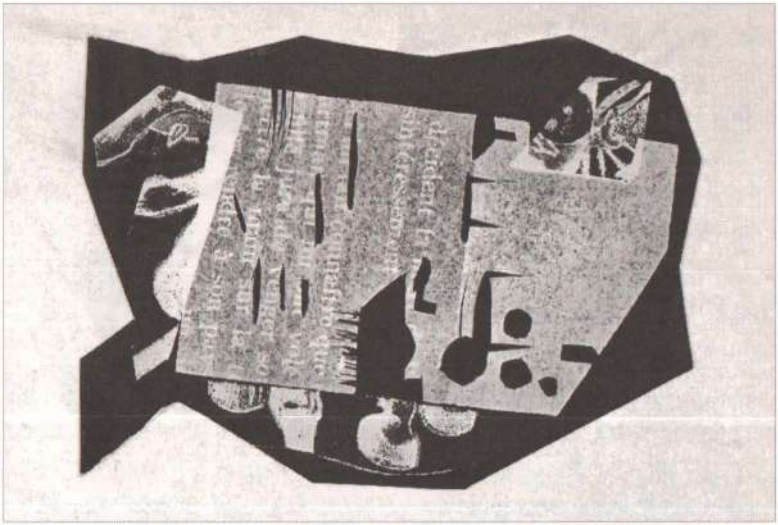


Solda, *Dada* dergisinin 6. sayısı olan *Bulletin Dada*'nın kapağı. Sağda, kapağında Picabia'nın deseniyle 7. sayı *Dadaphone*.

7. sayı öncekinden bir ay sonra yayınlanır: *Dadaphone*. Adının ötesinde, *Dadaphone*'daki yenilik, Christian Schad'ın kamera kullanmadan ürettiği fotoğraflarını tanıtmasıdır. Çerden çöpten oluşan malzemelerin, hassas fotoğraf kâğıdı üzerine konmasıyla elde edilen bu 'fotogram' ya da 'Schadograf'lar, Man Ray'in rayogramlarını hatırlatır ve soyut fotoğrafın en erken örnekleri sayılır.[17] Schadograf dışında, bu sayıdaki yegâne illüstrasyon, Parisli dadacıların yazılarına ve şiirlerine eşlik eden küçük portreleridir.

Tzara, başlıksız manifestosunda önce "Dada geleceğe karşıdır" der, sonra Dada'nın öldüğünü ilan eder ve ardından da "Çok yaşa Dada" diyerek kendi sözünü inkâr eder. Picabia ise ilk kez *Dadaphone*'da yayınlanan "Yamyam Manifestosu"nda "DADA'ya gelince, o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz" derken, Tzara'nın 1918 manifestosundaki çok bilinen sözlerini yineler.

Eylül 1921'de çıkan 8. ve son sayı da bambaşka, çift dilli



Christian Schad, *Schadograf*, 1918.

bir başlıkla yayınlanır: *Dada Au Grand Air – Der Sänger Krieg in Tirol* (Dada Açık Havada – Tiroller'de Şarkıcılar Savaşı). Tzara bu sayıyı Paris'teki son büyük gösterisi olan Salon Dada kapandıktan hemen sonra, Hans Arp ve Max Ernst'le birlikte Avusturya'da derlemiştir. Dergideki metinler, tıpkı başlık gibi, yazarının tercihine göre kâh Fransızca, kâh Almancadır. Kapakta Max Ernst'in bir kolajı yer alır ve bir de Tzara'nın giderek Dada'dan soğuyan Picabia'yı eleştiren metni. Arp, kısa yazısında, alaycı ve sahte bir tanıklık ifadesiyle 'Dada' sözcüğünü Tzara'nın bulduğunu sözde tasdik eder. Şiir ve bildirilerin çoğu Ernst, Éluard, Soupault, G. Ribemont-Dessaignes, Théodore Fraenkel gibi Paris'te sonradan sürrealizme katılacak sanatçı ve yazarlara aittir. Dada'nın kurucularından yalnızca Arp ve Tzara'nın imzalarını görürüz. Dada ve birkaç yıl sonra ilan edilecek sürrealizm birbirlerine kaynamış sayılır.


DADA
INTIROL
AUGRANDAI R
DER SANGERKRIEG



Solda, *Dada* dergisinin son 8. sayısının kapağı; başlığı iki dilde bir kelime oyunu. Sağda, derginin bir sayfasında Arp'ın bir deseniyle Philippe Soupault'nun şiiri.

TRISTAN TZARA

Zürih Kroniği

1920

Esrarengiz yaratı! sihirli tabanca! DADA HAREKETİ faaliyete geçti.

Temmuz 1917

DADA 1

edebiyat ve sanat dergisi çıktı.

Arp, Lüthy, Moscardelli, Savinio, Janco, Tzara, Meriano. Uzun süren zulmün ardından, bilgelik, şifa veren sanatta istirahate çekilir: sayfaların sinir zayıflığı, inceLİkliIEr diye adlandırılan ressamların termometreleri.

[...]

Aralık 1918

DADA 3

Fiyatı: 1,50 frank; de luxe edisyonu: 20 frank

Özgürlükte özgürlüğüne kavuşturulmuş düzen kısıtlanmış döner hareket arayışında 'benden önce insan var olup olmadığını bilmek bile istemiyorum' Çok yaşa Descartes çok yaşa Picabia, anti-ressam New York'tan henüz geldi büyük duygu makinesi kontrol çok yaşa dada Dschouang-Dsi ilk Dadaist kahrolsun ezgi kAhrolsun gelecek (Reverdy, Raimondi, Hardekopf, Huelsenbeck, Picabia, Prampolini, Birot, Soupault, Arp, Segal, Sbarbaro, Janco, Richter, Dermée, Huidobro, Savino, Tzara katkıda bulunanlardı). İmha edelim iyi olalım yeni bir yerçekimi gücü yaratalım HAYIR=EVET Dada'nın hiçbir anlamı yoktur hayat Kim? Böcek kataloğu / Arp'ın ahşap baskıları / her sayfa bir yeniden diriliş her göz kübizm ve fütürizmle gözü pek-aşağıya atlayış her cümle bir otomobil kornası cayırtısı birleşelim birleşelim arkadaşlar ve meslektaşlar sonsuzluk leğenindeki burjuva salatasının tadı tuzu yok ve ben sağduyudan nefret ediyorum.

Bu noktada araya girer / şapkalar çıkarılsın!:

Novissima d anzatrice

Dr. W. Serner CAZİBE!

kendi gözleriyle gördü ve tahtakurularını iyilik kontlarının omurilik zarları arasında ezdi.

Fakat mekanizma dönmekte

dön dön Baedeker tarihin gece ayinleri

saatlerin dişlerini fırçala

ilerleyin beyler

eczacılığa ait bilmeceleri gürültü çözer.

[...]

Mayıs 1919
En son yenilik
ANTHOLOGIE DADA (DADA 4-5)
Fiyatı: 4 frank; de luxe edisyonu: 20 frank

Çalar saat havai fişekler Picabia, pil Picabia Tzara çınlıyor takvim 3 kolay oyun Cockteau ebe hakkında not şiir Yerküre Giacometti Reverdy 199 Yerküre Gürültü patırtı Radiguet üçgen facia p. a. Birot. Hausmann son çıkan yeni sihir TNT Arp Aa 24 Arp bölümler halinde çirişotu sünnet derisi baykuş taksi şöförü G. Ribemont-Dessaignes<rastgele sözcükler rahibin işini gören Gabrièlle Buffet MAM balık yetiştirme havuzu bağışları toplayan dada süvari eri André Breton Chirico Dada heykelini boylu boyunca serer Louis Aragon sokakları icat eder Ph. Soupault Eggeling Richter şirin kuş davul Huelsenbeck, ihtişam Hardekopf ve serner-SERNER-ser servis eder telgrafı Sanat öldü v.s. Renkötesi dengesizlik keyfi için farklı renklerin açılışını yapın ve kamufle edilmiş hislerin taşınabilir sirk velodromu anti-sanat örmek beş para etmez noksansız cesaret en son kozmopolit çeşitlemelere göre farklılıkları farklı yöne çekmek.[18]

HANS RICHTER
Dada'ya Karşı, Dadasız, Dada İçin
Mayıs 1919

?!Dada!! - Ona dahil olan kimse var mı? -
Ah, evet, biz varız.

Herhangi tür bir dayanışmaya karşı inançsızlığımızı sizin 'toplum düzeninize' (ah devlet!), sizin sözümona 'cemaatinize' borçluyuz ... bu öyle bir toplum ki, kendimizi ondan olabildiğince *ayrı* tutmaya bizi zorluyor ve aynı zamanda aytaşırenkli Dada'nın gerisindeki itici gücü oluşturuyor.

Onlara karşı çıkarak üstlendiğimiz 'bir şeye aidiyet'in önemine inanmak görevi, hataydı. Kabahat kendimizde.

Bizim dayanışmamız (kendini üstün gören gruplarınkinden farklı olarak) biraz hazin veya zalim bir çaresizliğin asit banyosuna batmış durumda ... hakiki durum bu ... ve gruptan, Dada gazetesi hareketinden tamamen ayrı. Bir dünya görüşü edinmenin olağan yolu, kendi kemiklerini ve bağırsaklarını havaya atıp tutarak oynamaktır.

Şu beyler DA ... orada ... hareket halinde DA ... DADA bu ... ruhun **öngörülemez** olan karşısındaki savunma vasıtası ...

Bir ezginin kıvrımları üzerinde süzülüyoruz ve bu ezginin temposuna uyup salınmaya bayılıyoruz, bir ileri bir geri, geniş ve uzun ve ritme uygun, ya da siyasete (ah güzel ciddiyet - sürekli değişen yüz ifadelerine benzersiz hayranlık).

Umst, Umst (?) hiçbir zaman orada değildi, orada olması mümkün değildi. O, *Dada.* O, yıldızlar kadar berrak ve bana gece uykuya dalarken görünür – Ah nice-tehlikelere maruz kalmış Dada! Kurumlar parmaklıkların arasından izlerken, işler bizim için kötüye gidiyor (Dada'nın şanı yürüsün).

Mucize üzerine düşünelim! Dada? – Dada! ... Her mahvoluşumuzun ardından, geri sıçrayıp kendimize gelmeye çalışıyoruz, kolay hazmedilen salatadan tren biletleri üretiyoruz ve son anda verilen yanıt niyetine, ruhun tüm yolculuklarının düzensiz çarpıntılarıyla bir ezgi besteliyoruz.

Sorayım size, mutlu olmak *istiyor musunuz*?

Tamam öyleyse, fakat gerçekten istiyor musunuz, kimseden çalmaksızın? Alın bu karışımı (salata, demiryolu, yanıt – haydi canım, zaten biliyorsunuz!)

Eğer bunun yerine mucizeyi tercih ediyorsanız – Görmek istiyor musunuz? Mucizeyi kiraya veriyoruz. Sadece (bizi bağışlayın) 'ciddiyetinizden' biraz fazlasını talep ediyoruz (alkışlar). Yanlışa düşmeyin! Bu 'ciddiyet' sayesinde yapılacak

şey çok: iş, savaş, çocuk, zulüm. Başka ne? Tzara Dada, *talimde* mucize yaratamıyor (bizde de üstünlük duygusu yok); tasmanın kayışı elindeymiş gibi değil –eğer öyle olsaydı mucizeler kendilerine şaşardı– fakat orada, mucize olmayan ne varsa fırlatıp atıyor, ne de olsa çöpün dışarıya çıkarılması gerektiğine dair saygıdeğer yollarla oluşmuş bir kanaate sahip, öyle ki, mucize onunla bir tür kişisel ilişkiden kaçınamıyor (ah, en sevgili bulut-dövücüsü).

Dada'ya lanet olsun. (Size formülü vereceğiz) yolumuzu kestiği için, mucizeyle doğrudan ilişki kurmamızı engellediği için Dada'ya lanet olsun. Bir an için ... gelmesi beklenene, zaten doğmuş olana inançsızlık. Serner'in çiçek soğanı gibi kafası beynin tam olgunluğa ermiş dölyatağının içinde, artan umutsuzluğuyla deldiği irin dolu balonun içinde. Hileye karşı, irine karşı şeref sözü vererek kendinizi dünya görüşü sigorta şirketiyle sağlama alın. Aksi halde, içinizde ne varsa *fark ettirmeden* patlak verir. Bu noktada, jestin orta yerinde, jestin tam *içinde*, sonum iyi olmasın ve sonra onu da alıp sürüne sürüne sizden uzaklaşayım.

Kuşku duymaya gerek yok! Size uyan ve bedeli ne olursa olsun **onaylamamanız** gereken şey konusunda bir fikir oluşturmanızı kolaylaştıran bir şey en sonunda mutlaka başarıya ulaşmalı.

Ucuz! Kader bizi öylesine **ucuza** satın aldı ki şimdi güzel haklarımızla faizini ödüyoruz (Yaşasın!) Ayakta durmayı size pahalıya ödeteceğiz.[19]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

FRANCIS PICABIA

Yamyam Manifestosu

Mart 1920

Hepiniz sanık sandalyesindesiniz: Ayağa kalkın! Sizinle ancak ayakta durduğunuz zaman konuşulabilir.

Marseillaise'i, Rus ulusal marşını ya da God Save the King'i dinliyormuş gibi ayağa kalkın.

Karşınızda bayrak varmış gibi kalkın.

Ya da yaşam anlamına gelen ve sizi hep pahalı olan ne varsa sırf snobluk olsun diye sevmekle suçlayan DADA'nın karşısındaymış gibi ayağa kalkın.

Hepiniz tekrar oturdunuz ha? Daha iyi, o zaman beni daha dikkatle dinleyeceksiniz.

Ne yapıyorsunuz burada, ciddi kabuklu hayvanlar gibi sıkış tıkış bir halde – ciddisiniz değil mi?

Ciddi, ciddi, ölümüne ciddi. Ölüm ciddi bir meseledir di mi?

Ya kahraman ya da gerzek olarak ölünür, ikisi de aynı şey. Gündelik bir değerden daha fazla değeri olan tek sözcük ölüm sözcüğüdür. Ölümü seversiniz siz – başkalarının ölümünü.

Öldürün! Gebertin! Zıbartın!

Ölmeyen tek şey paradır, biraz uzaklaşır o kadar!

Ona saygı duyulur, o ciddi bir şahsiyettir.

Tanrı odur! Para, tüm aileler onun önünde diz çökerler.

Yaşasın para! – Çok yaşasın! Parası olan adam, saygıdeğer bir adamdır.

Saygınlık alınıp satılabilir – göt gibi. Göt, yaşamı kızarmış patates gibi temsil ediyor

ve hepiniz bu ciddiyetinizle tezek gibi kokuyorsunuz.

DADA'ya gelince, o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz.

DADA sizin umutlarınız gibidir: hiç.
cennetiniz gibidir: hiç.
putlarınız gibidir: hiç.
siyasal önderleriniz gibidir: hiç.
kahramanlarınız gibidir: hiç.
dinleriniz gibidir: hiç.
Islık çalın, haykırın, dişlerimi kırın – ya sonra?
Aptal öküzler gibi olduğunuzu her zaman söyleyeceğim, ben ve arkadaşlarım üç ay içinde birkaç franka size resimlerimizi satacağız.[20]

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

Notlar

1 Timothy Shipe, "Dada Periodicals at Iowa", *Books at Iowa*, 46 (1987) s. 38-39. http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=bai (Erişim tarihi: 29 Mart 2016).

2 Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions", *Dada/Surrealism*, sayı 21 (2017) s. 4. https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1332&context=dadasur (Erişim tarihi: 4 Aralık 2017).

3 *A.g.e.*

4 Dawn Ades, "Introduction", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 12.

5 Tristan Tzara, "Dada Manifestosu", *Dada Kılavuz* içinde, s. 219-231.

6 Timothy Shipe, *Dada*'nın 3. sayısıyla birlikte, bu dergileri "avangard sanat eseri (ya da anti-sanat)" kategorisine koyuyor. Ona göre bunlar neredeyse nadir eserler çünkü savaş sırasındaki yokluk dolayısıyla en kötü cins asitli kâğıda basılmışlar ve hızla yok oluyorlar. "Dada Periodicals at Iowa", s. 40 ve 55.

En geniş Dada dergisi koleksiyonu Iowa Üniversitesi'nin arşivinde bulunuyor ve bunlara internet üzerinden ulaşılabiliyor: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/collection.html

7 Fuar'da *Jedermann sein eigner Fussball*, *Neue Jugend*, *391*, *Der Dada*'nın 1. ve 3. sayıları sergileniyordu. Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène", s. 15.

8 *A.g.e.*, s. 8.

9 Emily Hage, "The Magazine as Strategy. Tristan Tzara's *Dada* and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern*

Periodical Studies, cilt. 2, sayı 1 (2011) s. 33-53 ve "Mise-en page to Mise-en-scène", s. 1.

10 Lionel A. Biron, "The Secret French and German Editions of Tristan Tzara's Dada 3 or How to Launch an International Movement at the Height of European Nationalism", aktaran, Timothy Shipe, "Dada Periodicals at Iowa", s. 42-43.

11 Örneğin, Mayıs 1920 sayısı o yılki üç Dada suaresinde okunan manifestolara ayrılır. Timothy Shipe, *a.g.e.*, s. 43.

12 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 40.

13 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-34], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 140.

14 Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 237-240 ve Emily Hage, "The Magazine as Strategy", s. 42.

15 "Son Çözülme", *Dada Kılavuz* içinde, s. 255-257.

16 Emily Hage, "The Magazine as Strategy", s. 42.

17 Dawn Ades, *The Dada Reader*, s. 19.

18 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 26, 28, 33-34.

19 Hans Richter, "Against Without For Dada", *The Dada Reader* içinde, s. 48-49.

20 Francis Picabia, "Manifest Cannibale Dada", *Dadaphone*, sayı 7 (Mart 1920); ayrıca *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920), der. Richard Huelsenbeck s. 47-49; İngilizcesi: "Cannibal Dada Manifesto" [1920], *The Dada Almanac* içinde, s. 55-56 [Türkçesi: *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010), s. 150-152].

"Yamyam Manifestosu" 1920 yılı Mart ayında André Breton tarafından Théâtre de la Maison de l'Ouvre'da okunur ve büyük bir skandala yola açar. Alaya alınan izleyici, çürük domates, yumurta, hatta kokuşmuş et fırlatarak sahneye saldırır. Dada'nın Paris'te tanınmasında, bu mekânda düzenlenen ve Breton ile Tzara gibi başka sanatçıların da manifestolarıyla şiirlerinin okunduğu suareler en önemli rolü oynar. Ertesi yıl Picabia *Cannibale* [Yamyam] dergisini çıkarır.

Tristan Tzara'nın Dada Manifestoları

Hugo Ball'ın ayrılmasından ve Galeri Dada'nın kapanmasından sonraki ilk suare, 23 Temmuz 1918'de Zürih'te Meise Salonu'nda düzenlenir. Tzara'ya adanmış olan bu suare "Tristan Tzara Suaresi" diye anılıyor. Tzara, ilerde Dada'nın en temsilî beyannamesi olarak yorumlanacak 1918 Dada Manifestosu'nu bu suarede sunuyor. Zaten suare, Ball'ın etkisinin sona erdiğini ve Dada'nın baştan aşağı Tzara'nın yönetimine girdiğini vurgulayan bir gösteri olarak tasarlanmış. Sonuçta Dada nihilist bir çizgiye sapıyor.

Ball ve Huelsenbeck'in örgütlü olma ve bir hareket kurma karşısındaki itirazları ortadan kalkınca, Tzara'nın Dada'yı kendi önderliğinde enternasyonal bir hareket olarak ilan etmesinin önünde bir engel kalmıyor. Dada hareketini yayma konusunda Tzara'yı destekleyenler, sanatçı Francis Picabia ve Avusturyalı hukuk doktoru ve anarşist Walter Serner. Paris, New York ve Barselona'daki avangard çevrelerle Dada arasında bağlantılar kurulmasına Picabia aracı oluyor. Serner ise sözde Dada'yı Cenevre'de örgütlemeye girişiyor.[1]

'Dada Hareketi'

Tzara, Dada'yı dünyaya yaymak için türlü yönteme başvuruyor. Durmaksızın dünyanın dört bir tarafına mektuplar yazıyor. Dada'ya adeta bir kurum kimliği vermeye girişerek, "Yönetim: Dada Hareketi/Zürih/Zeltweg 83" antetli zarflar bastırıyor. Aslında bu Hans Arp'ın Zürih'teki atölyesinin adresi.[2] Huelsenbeck hemen iki yıl sonra, 1920'de kaleme aldığı Dada tarihinde bu yeni durumu değerlendiriyor:

> Tristan Tzara, uluslararası sanat çevrelerinde kendini göstermek, hatta bir hareketin 'önderi' olarak kabul görmek sevdasıyla yanıp tutuşuyordu. İhtiras doluydu ve yerinde duramıyordu. [...] Tristan Tzara, Dada sözcüğünün akıl çelen gücünü ilk fark edenlerdendi. Bu noktadan sonra, kavramsal olarak içi ancak ileride doldurulacak bu sözcüğün peygamberi olarak hiç yılmadan çalıştı. Paketledi, yapıştırdı, adresledi, Fransızlarla İtalyanları mektuplara boğdu; yavaş yavaş kendisini 'odak noktası' haline getirdi. *Fondateur du Dadaisme*'in [Dadanın kurucusu] ününü küçümsemek istemeyiz.[3]

Tzara ve Serner birlikte sansasyonel sahte haberler üreterek gazetelerde Dada'dan bahsedilmesini sağlıyorlar. Mesela, "Dada'yı kuran ünlü Tristan Tzara ve Dada ressamı Arp" arasında silahlı düelloya dair bir haber kurguluyorlar. 'Haber', Hamburg'dan Prag'a birçok gazetede çıkıyor.[4] Serner, Cenevre'de Birinci Dadaist Dünya Kongresi'ni toplama girişiminde bulunuyor. Ancak, tıpkı düello gibi, kongre de hayalî ve sadece medyada yer aldığı kadarıyla var oluyor. Tümüyle Serner'in uydurması olan gülünç bildiriler, kavgalar, silah patlamaları ve polis müdahaleleri bütün Avrupa gazetelerini sarıyor.[5] Bunlar dadacıların kurumsal kültürü ve medya kültürünü hem istismar etmelerinin hem ifşa etmelerinin örnek-





Solda, Tristan Tzara 1918'te Zürih'te. Sağda, Marcel Janco'nun 23 Temmuz 1918'deki suareyi duyuran *Dada Hareketi* afişi: "Tristan Tzara eserlerinden okumalar yapacak ve bir manifesto sunacak".

leri. Ama Tzara'nın Dada'yı bir 'dünya' hareketine dönüştürmesinin asıl aracı manifestolar. Hans Richter'e göre "saldırgan ve polemikçi olan manifesto, tam da Tzara'ya uygun bir edebi tür oluşturuyordu".[6] Onun ve öteki dadacıların elinde manifesto türünün kendisi de dönüşüm geçirdi.

Manifestonun Teatralleşmesi

Dada'nın ve Kabare Voltaire'in kurucusu Hugo Ball, tiyatronun izleyiciyi ayaklandırma gücüne inanıyordu. Zaten devrimci tiyatroya bağlılık, 20. yüzyıl avangardının ayırt edici niteliklerinden biriydi. Fütürizmin kurucusu Marinetti, "Herhangi bir değere sahip olan ne varsa tiyatroya aittir" diyordu. Kabare Voltaire'de dadacılar, şiirden resme tüm sanatları 'sahneye çıkarmışlar', teatralleştirmişlerdi. Kendilerinden emin, "[dadaizm] kübizmi sahnede bir dansa dönüş-

türdü" diyorlardı. Hatta Huelsenbeck'e göre "Dada bir dünya kabaresiyse, dünya da bir Dada kabaresiydi".[7] Kabare uluorta politikti, kışkırtıcıydı, nezaketten uzaktı. Dadacıları kabareye özgü bir nitelik daha ilgilendiriyordu: orada yalnızca sahnedeki sanatlar değil, seyirciler de teatralleşiyordu; protestolar, kavgalar, polis baskınları 'gösteri'nin bir parçası oluyordu. Manifesto da dadacıların elinde teatralleşti.

Dada'nın Zürih döneminde manifesto, suarelerin önemli bir öğesiydi. 1916'daki ilk suarenin programı şöyle ilan edilmişti: "Müzik, danslar, Teoriler, Manifestolar, şiirler, canlı tablolar, kostümler, masklar."[8] Manifestonun bir performans türü olarak izleyicileri hem eğlendirmesi hem kışkırtması isteniyordu. Dadacılar 'manifesto' sözcüğünü hem isim hem fiil olarak kullanmaya başladılar: "Küçük bir kalabalığın önünde Tzara manifestoladı/manifesto [...] Huelsenbeck manifestoladı/manifesto, Ball manifestoladı/manifesto."[9]

Tiyatroyla manifestoyu tam anlamıyla iç içe geçiren Tzara oldu. İlk Dada suaresinde sahneye konan *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası* başlıklı tiyatro oyununun sonlarına doğru Tristan Tzara çıkıp "Bay Antipirin'in Manifestosu"nu okuyordu: "DADA [...] birliğe hem karşıdır hem taraftar [...] dogmatizm karşıtlığımızın bir memurunki kadar dışlayıcı olduğunu, özgür olmasak da özgürlük diye haykırdığımızı bilecek denli bilgeyiz."[10] "Bay Antipirin'in Manifestosu", tutarlı değildi, birbirine karşıt ifadeleri içeriyordu, kolektif bir hareketin bildirisi olmaktan uzaktı, dogmatik hiç değildi. Adeta bir manifesto parodisiydi. Tzara'nın manifestoları, manifestonun anlamına da değiniyordu.[11] 1918 manifestosunun başlangıcı gibi: "Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, [...] üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi." Ya da 1920 tarihli "Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu"ndaki gibi: "Dünyanın tümüne hitap eden bir

bildiridir manifesto, tek iddiası siyasal, astronomik, sanatsal, parlamenter, tarımsal ve yazınsal frengiyi iyileştirmenin yolunu bulmaktır."[12]

Tiyatro ne de olsa kendi içine kapalı bir mecraydı, etkisi ister istemez izleyenleriyle sınırlı olan bir mecra. Tzara kabarenin sınırlarının farkındaydı. Onun için kabarelerde okunan manifestoları sonra ayrıca yayınlamaya da başladı. Dada antolojilerine, dergilerine manifestoları da kattı. 1924'te *Sept manifestes dada*'yı (Yedi Dada Manifestosu) yayınladı.[13] En etkili Dada yayınlarından birisi olacak bu antoloji, o zamana kadar birer performans olarak değerlendirilen manifestoları, basılan, yayılan, dağıtılan, dolaşıma sokulan propaganda malzemesi haline getiriyordu. Tıpkı daha önce tüm dünyaya yayılan Komünist Manifesto ve Fütürist Manifesto gibi.[14] *Yedi Dada Manifestosu*'ndan üçü Tzara'nın oyun karakteri Bay Antipirin'le ilintiliydi. Ama artık tiyatro oyunlarının fragmanları değillerdi. Tiyatrodan sökülmüş ve başlı başına dolaşıma girmişlerdi.

Ball'ın 1916'da Kabare Voltaire'de okuduğu ilk Dada manifestosundan başlayarak, Dadacılar sayısız manifesto yazdılar, okudular ve yayınladılar; sürekli "manifestoladılar".

TRISTAN TZARA
Dada Manifestosu
23 Temmuz 1918

Gazetecileri beklenmedik bir dünyanın eşiğine getiren bir sözcüğün –DADA– büyüsü, bizim açımızdan hiçbir önem taşımıyor.

Bir manifesto ilan etmek için A, B, C'yi istemek gerek, 1, 2, 3'e ateş püskürmek, sabrını taşırmak ve küçük-büyük a,

b, c'leri fethedip yayabilmek için kanatlarını bilemek, imzalamak, bağırmak, küfretmek, düzyazıyı karşı çıkılamaz ve mutlak bir açıklık içinde düzenlemek, kusursuzluğunu kanıtlamak ve tıpkı bir fahişenin son belirişinin Tanrı'nın özünü kanıtlaması gibi yeniliğin hayata benzediğini savunmak. Onun varlığı, akordeonlarla, manzaralarla ve tatlı sözlerle zaten kanıtlanmıştı. ☆ Doğaldır insanın kendi ABC'sini dayatması – dolayısıyla can sıkıcıdır. Herkes bunu bir kristalblöfmeryem biçiminde yapar, bir para sistemi, bir ecza ürünü, ateşli ve kısır ilkbahara çağıran çıplak bir bacak biçiminde yapar. Yenilik tutkusu cana yakın haçtır, naif bir adamsendeciliği kanıtlar, nedensiz, geçici ve olumlu bir işarettir. Ne var ki, bu gereksinim de geride kalmıştır. Sanata en üst yalınlık itkisini –yeniliği– vererek, can sıkıntısını çarmıha germek için heyecanlı ve coşkulu olunur, hoşça vakit geçirmenin tersine insanca ve hakiki olunur. Işıkların kesiştiği noktada, dikkatli, uyanık, yılların akışını bekleyerek, ormanda. ☆

Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, ama gene de bir şeyler söylemekten geri kalmıyorum, üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi (her tümcenin ahlaki değeri açısından ilkeler, aşırı bir kolaylık sağlıyor; yaklaşık değer, empresyonistlerin buluşuydu.) ☆

Karşıt eylemlerin birarada, tek bir solukta gerçekleştirilebileceğini göstermek için kaleme almaktayım bu manifestoyu; eyleme karşıyım ben; sürekli karşı çıkma için olduğu kadar, olumlama için de; ne karşı çıkarım ne de onaylarım, açıklama da yapmam, sağduyudan nefret ederim çünkü.

DADA – düşünceleri ava sürükleyen bir sözcük işte; her burjuva küçük bir oyun yazarıdır, değişik konular bulur, kendi zekâ düzeyine uygun kişilere –sandalye üzerindeki kozalara– yer açmak yerine, dalavereyi –konuşan ve kendini tanımlayan hikâyeyi– pekiştirmek için, (uyguladığı psikanaliz yöntemine göre) nedenler ve amaçlar peşinde koşar. ☆

Her seyirci bir dalaverecidir aynı zamanda – eğer bir sözcüğü açıklamak (öğrenmek!) peşindeyse. Duvarları yılansı karmaşıklıklarla dolu sığınağından, içgüdülerinin kışkırtılmasına göz yumar. Evlilik yaşamıyla ilgili mutsuzluklar da buradan doğar.

Açıklamak: Boş kafataslarının bulunduğu değirmenlerde kızılgöbeklerin eğlentisi.



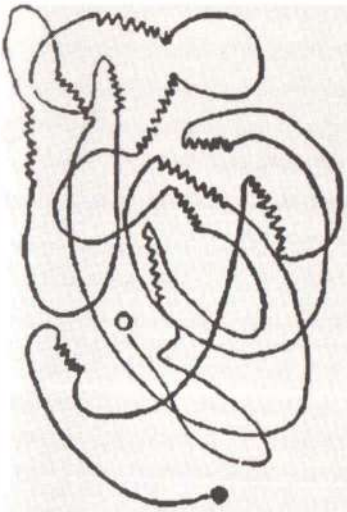
DADANIN HİÇBİR ANLAMI YOKTUR

Hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman harcamak boş geliyorsa, nafile ise... Kafalarda dolaşan ilk düşünce, bakteriyolojik düzeydedir: O sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kaynağına inmek. Gazetelerden öğrendiğimize göre, Kru zencileri, kutsal bir ineğin kuyruğuna DADA diyorlarmış. İtalya'nın bir yöresinde, küp ve anne, aynı sözcükle karşılanıyor: DADA. Tahta at ve dadı, Rusçada ve Rumencede çifte olumlama: DADA. Bilgili gazeteciler bu sözcükte, bebeklere özgü bir sanat görüyorlardı, günümüzün öteki küçükçocuklarıçağıranisa ermişleri ise, kuru ve gürültücü, gürültücü ve tekdüze bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar bu sözcükte. Bir sözcük üzerinde duyarlılık inşa edilemez; her yapı, can sıkıcı bir yetkinleşmeye yakınsar, yaldızlı bir bataklığın durgunluğuna, görece insanî ürüne. Kendinde güzel olmak gibi bir amaç taşımamalıdır sanat yapıtı, zira ölüdür o; ne neşeli ne üzgün, ne açık ne kapalı, ermiş aylaların pastalarını ya da atmosferler arasında arkaya eğilmiş bir koşunun terlerini silmeye yardım ederek, kişileri sevindirmek ya da onlara kötü davranmak. Bağlı olduğu yasa gereği, nesnel olarak, herkes için güzel değildir hiçbir zaman bir sanat yapıtı. O halde, eleştiri gereksizdir, onun varlığından öznel olarak söz edilebilir, ancak herkes için en küçük bir genel nitelik göstermez. Bütün insanlıkta ortak olan ruhsal teme-

li bulduğumuza mı inanıyoruz? İsa'nın deneyimi ve kutsal kitap, geniş ve iyiliksever kanatlarının altında şunları gizlemektedir: Bok, hayvanlar, günler. Bu sonsuz, biçimsiz çeşitleme karmaşasına, insana düzen vermek nasıl istenebilir? "Komşunu sev" ilkesi, gerçekte ikiyüzlülüktür. "Kendini tanı", bir ütopyadır, ama daha kabul edilebilir bir yanı da yok değildir bu sözün, çünkü kötülüğü barındırır. Acımak yok. İnsan kırımından sonra, bize kalan arıtılmış bir insanlık umududur. İnandırmak istemediğim için, kendimden söz ediyorum hep. Başkalarını kendi ırmağıma sürüklemeye hakkım yok, kimseyi beni izlemeye zorlamıyorum, herkes kendi sanatını kendince yapar – eğer yıldızların katına hızla yükselmenin zevkini tatmışsa, ölülerin ya da doğurgan kasılmaların çiçekleriyle süslü madenlere inebilmişse. Sarkıtlar: onları her yerde aramalı, acıyla büyümüş yuvalarda, meleklerin tavşanlarınki kadar beyaz gözlerinde. Böyle doğdu DADA,[15] bağımsız olma ve topluluğun içyüzüne güvensizlik ihtiyacından. Bizimle birlikte çalışanlar, özgürlüklerini korur. Hiçbir kuramdan yana değiliz. Kübist ve fütürist akademilerden gına geldi artık: bu akademiler, biçimsel düşünce laboratuarlarından başka bir şey değiller bize göre. Para kazanmak ve burjuva zevklerini okşamak için mi yapılır sanat? Para şıkırtılarının sesi duyuluyor kafiyelerde, şiş göbeklerin kavisi boyunca kayıyor ton değişimleri. Bütün sanatçı toplulukları, değişik kuyruklu yıldızlara binerek vardılar en sonunda bu bankaya. Yastıklara serilme ve yiyip içme olanaklarına kapılar açık.

Verimli bir toprağa yerleşiyoruz burada.

Ayrıca, gene burada kamuya seslenme hakkını kullanıyoruz, çünkü ürpermelerin ve uyanışın ne olduğunu öğrendik. Tasasız tene, üçdişli yabayı saplıyoruz enerjiden sarhoş hayaletler gibi. Baş döndürücü tropik yeşilliklerin bolluğunda oluk oluk akan uğursuzluk selleriyiz biz, zamk ve yağmur bizim terimiz, kanıyoruz ve susuzluğu yakıyoruz, diriliktir bizim kanımız.



Kübizm, nesneye basit bir bakıştan doğmuştu: Cézanne, bir fincanı, gözlerinden yirmi santimetre aşağıda tutarak çizerdi, kübistler fincana yukardan bakarak onun resmini yapıyorlar, kimileri de nesneden aldığı dikey bir kesiti bir kenara akıllıca yerleştirerek onun görünüşünü karmaşık hale getiriyor. (Burada, ne yaratıcı sanatçıları unutuyorum, ne de kesin form verdikleri malzemenin büyük amaçlarını.) ☆ Fütürist ise, aynı fincanı, birkaç güçlü çizgiyle, muzipçe süslenmiş ve yan yana dizilmiş bir nesneler dizisi olarak, devinim halinde görür. Entelektüel sermaye yatırımına yönelik iyi ya da kötü bir resim olmasına engel değildir bu tür bakış. Yeni ressam bir dünya yaratır, bu dünyanın öğeleri, aynı zamanda onun kullandığı araç gereçlerdir, herhangi bir kanıta gerek duymaksızın, yalın ve kesin bir yapıttır onun çizdiği. Yeni sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanılsama ürünü bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taş, ahşap, demir ve kalaydan kayalar, anlık duygulanımın duru rüzgârıyla her yöne döndürülebilen öncü organizmalar yaratır. ☆ Resimsel ya da plastik her yapıt, sonuçta gereksizdir; köle ruhlara korku ve-

ren bir ucube olsa da, insan giysilerine bürünmüş hayvanların yemekhanelerini süsleyen yavan yapıtlardan, insanların o hüzünlü masalının resimlerinden olmasa da. – Yeni durumların ve olanakların birbirini izlediği ve birbiriyle yer değiştirdiği bir dünyanın gerçekliği içinde, gözlerimizin önünde, bir tuval üzerinde, geometrik olarak saptanmış iki paralel çizginin bakışımını sağlama sanatıdır tablo. Bu dünya, yapıtta ne özellikle belirtilmiş ne de tanımlanmıştır, sayısız çeşitlemeleri içinde, resmi izleyene aittir. Yaratıcısı için, herhangi bir nedene ve kurama dayanmaz. *Düzen = düzensizlik; ben = ben-olmayan; olumlama = yadsıma*, mutlak bir sanatın yüce ışıkları. Düzenli ve kozmik kaosun saflığında mutlak, süreksiz, soluksuz, ışıksız, denetimsiz bir ânı kapsayan şu kürecik içinde sonsuz, ☆ Eski bir yapıtı, aynı zamanda yeniliği için severim ben. Bizi geçmişe bağlayan, karşıtlıktan başka bir şey değildir. ☆ Bize ahlak dersi veren, psikolojik temeli tartışan ya da iyileştirdikleri iddiasında bulunan yazarlarda, gizli bir kazanma arzusunun yanı sıra, sınıflandırdıkları, bölüştükleri, yönlendirdikleri gülünç bir hayat bilgisi bulunur; tempo tuttuklarında, kategorilerin buna uygun dans ettiğini görmekte diretirler. Okurları ise, alaylı bir şekilde güler ve yollarına devam ederler: neye yarar bütün bunlar?

Doymak bilmez kitlelere ulaşmayan bir edebiyat var. Yazarının gerçek bir ihtiyacından ve yazarın kendisi için doğmuş, yaratıcıların yapıtı. Yasaların geçerli olmadığı, yüce bir bencillik bilgisi. ☆ Her sayfa patlamalıdır, ya derin ve ağır bir ciddiyetle, bir kasırgayla, baş döndürücü bir etkiyle, yenilikle, sonsuzlukla, içerdiği ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basım tekniğiyle. İşte kaçıp giden sallantılı bir dünya, cehennem çıngıraklarının müstakbel âşığı, işte öte yanda: yeni insanlar. Odunlar, zıplayanlar, hıçkırıklarla sarsılanlar. İşte sakatlanmış bir dünya, ve iyileştirme hastalığına kapılmış sahte edebiyat doktorları.

Şimdi size sesleniyorum: başlangıç diye bir şey yok ve sarsılmıyoruz biz, duygusal değiliz. Bulutların ve dualarının çarşafını, deli bir rüzgâr gibi yırtıyoruz; yıkımın büyük gösterisini hazırlamaktayız, yangını ve bozulmayı. Yası ortadan kaldırmaya hazırlanıyoruz ve gözyaşlarının yerine, bir kıtadan ötekine yayılan sirenleri koyuyoruz. Yoğun sevinç bayraklarını ve zehrin kederinden uzak kalanları. ☆ DADA, soyutlamanın simgesidir; reklam ve ticaret de şiirsel öğelerdir.

Beynin çekmecelerini kırıp parçalıyorum, toplumsal örgütlenmenin de: Her yerde ahlak kurallarını çiğnemek ve gökyüzünün elini cehenneme, cehennemin gözlerini gökyüzüne fırlatmak, gerçek güçlerde yeniden kurmak evrensel bir sirkin doğurgan çarkını ve her bireyin düşlemini.

Sorun felsefedir: Hayata, tanrıya, düşünceye ya da başka herhangi bir şeye, ne yandan bakmaya başlamalı. Sahtedir bakılan her şey. Göreceli sonucun, akşam yemeğinden sonra pastayla kiraz arasında yapılacak bir seçimden daha önemli olabileceğine inanmıyorum. Görüşünü dolaylı yoldan kabul ettirmek için, bir şeyin öteki yüzüne alelacele bakma biçimine diyalektik denir, yani çevresinde yöntem dansı yaparak, kızarmış patateslerin ruhu için kıyasıya pazarlık etmek.

İdeal, ideal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Bumbum, bumbum, bumbum,

diye bağırırsam gelişmeyi, yasayı, ahlakı ve bütün öteki güzel nitelikleri yeterince doğru biçimde kaydetmiş olurum; çok akıllı birçok insan, birçok kitapta bunları tartışmış ve sonunda gene de her biri, kendi kişisel bumbumuna göre dans ettiğini ve kendi bumbumu konusunda haklı olduğunu ileri sürmüştür; hastalıklı merakını doyuma ulaştırmak; tanımlanamaz ihtiyaçlar için özel ziller; banyo; parasal sorunlar; yaşam üzerindeki yansımalarıyla mide; hayvansal amon-

yak bazlı filtrelerle yağlanmış dilsiz yaylarıyla bir hayalet orkestra demetinde ifade bulan gizemli değneğin otoritesi. Bir meleğin mavi kelebek gözlüğüyle, hepi topu yirmi paralık bir ortak minnettarlık uğruna içeriyi kazdılar. ☆ Eğer hepsi haklıysa ve eğer bütün haplar yalnızca Pink'se, bir kerecik olsun haklı olmamayı deneyelim. ☆ Yazılan şeyin düşünce açısından usa yatkın biçimde açıklanabilir olduğuna inanılıyor. Ancak çok görece bir şeydir bu. Düşünce felsefe için iyidir, ama görelidir. Tehlikeli bir hastalıktır psikanaliz, insanın gerçek-karşıtı eğilimlerini uyuşturur ve burjuvaziyi sistemleştirir. Nihai gerçeklik yoktur. Diyalektik, sıradan bir biçimde/her halükârda edineceğimiz görüşlere bizi yönlendiren eğlendirici bir makinedir. Mantığın aşırı titiz inceliğiyle, gerçeği sergilemiş olduğumuzu ve bu gerçeklere ilişkin görüşlerin doğruluğunu sağladığımızı mı sanıyoruz? Duyular tarafından sıkıştırılmış mantık, organik bir hastalıktır. Düşünürler, bu öğeye gözlem gücünü eklemekten pek hoşlanırlar. Ama düşünmenin tam da bu muhteşem niteliği, onun güçsüzlüğünün de kanıtıdır. Gözlem yapılır, bir ya da birçok görüş açısından bakılır, var olan milyonlarcası arasından seçilir bu bakış açıları. Deneyim de, sonuç olarak rastlantının ve bireysel yetilerin bir sonucudur. ☆ Bilim spekülatif sistem haline gelir gelmez, yararlılık niteliğini, o son derece yararsız, ama en azından bireysel niteliğini yitirir yitirmez tiksinti verir bana. Vıcık vıcık nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde görmek isteyen şu bilimden nefret ederim. Devam edin çocuklarım, insanlık... Doğanın köleleri olduğumuzu söylüyor bilim: her şey düzen içinde, sevişin ve kafalarınızı kırın. Devam edin çocuklarım, insanlık, kibar burjuvalar ve kızoğlankız gazeteciler... ☆ Sistemlere karşıyım, sistemlerin en kabul edilebilir olanı, ilke olarak hiçbir sisteme sahip olmamaktır. ☆ Tamamlanmak, beninin vazosunu doldurunca kadar, kendi küçüklüğü içinde yetkinleşmek, düşünce-

den yana ve düşünceye karşı savaşma cesareti, ekmeğin gizemi, ekonomik zambaklar biçiminde korkunç bir burgunun birden çalışmaya başlaması:

DADACI KENDİLİĞİNDENLİK

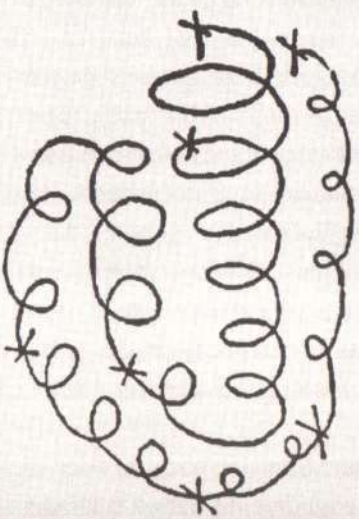
Herkesin kendine özgü durumunu kolladığı, kendini savunmaktan değilse de, başkalarına saygı duymaktan geri kalmadığı bir yaşam biçimine adamsendecilik derim ben, ulusal marşa dönüşen *two-step*, elden düşme eşya satan dükkân. Bize Bach fügleri dinleten telsiz telefon, genelevler için ışıklı reklamlar ve tabelalar, Tanrı adına karanfiller dağıtan org, bunların tümü gerçekten de fotoğrafın ve tek yanlı din eğitiminin yerini alıyor.

Etkin yalınlık.

Işık derecelerini seçme güçsüzlüğü: alacakaranlığı yalamak, bal ve dışkıyla dolu koca ağız içinde yüzmek. Sonsuzluk ölçeğine vurulduğunda, boşunadır her eylem – (sonucu alabildiğine grotesk olacak bir serüvene atılmasına seyirci kalırsak düşüncenin – insanoğlunun güçsüzlüğünü tanımak açısından önemli bir olgu.) Ama eğer yaşam, amaçsız ve doğum acısız kötü bir şaka ise, solgun kasımpatları gibi, işin içinden tam anlamıyla sıyrılıp çıkmak gerektiğine inandığımıza göre, yegâne mutabakat temelini ilan ediyoruz demektir: sanat. Zihnin yaman savaşçıları olarak bizim yüzyıllardır ona verdiğimiz önemi taşımaz sanat. Kimsenin canını yakmaz o, sanatla ilgilenmeyi bilenler göze girecekler, ülkeyi sesleriyle doldurmak gibi güzel bir fırsat ele geçirecekler. Sanat mahrem bir şeydir, sanatçı kendisi için sanat yapar; anlaşılır yapıt üretmek gazetecinin işidir ve şu anda bu canavarı yağlıboyaya karıştırmak hoşuma gidiyor: kâğıt tüp metale öykünüyor, sıkıldığında otomatik biçimde içinden kin, kalleşlik, alçaklık boşalıyor. Sanatçı, şair, bu endüstrideki bir bölüm şefi suretinde yoğunlaşmış kitleden akan ze-

hirden hoşlanır, kendisine hakaret edilmesine bayılır: değişmezliğinin kanıtıdır bu. Yazar, gazetelerin övdüğü sanatçı olarak, yapıtının anlaşıldığına tanıklık eder: kamu yararı için biçilmiş bir paltonun gariban astarı; kabalığı örten paçavralar, bayağı içgüdüler barındıran bir hayvanın azgınlığına katkıda bulunan sidik. Tipografik mikroplarla çoğalan pörsük ve yavan et.

İçimizde oldum olası var olan sulu gözlülük eğilimini alt üst ettik. Bu türden her sızıntı ishal turşusudur. Bu sanatı desteklemek, onu sindirmek demektir. Bize güçlü, sağlam, özlü ve hiçbir zaman anlaşılmayacak yapıtlar gerek. Mantık, kafa karıştırır. Mantık yanıltıcıdır. Kavramların iplerini, yani sözleri, biçimsel kenarlarına, aldatıcı uçlara ve merkezlere doğru çeker. Öldürücüdür onun zincirleri, bağımsızlığı boğan bin kollu bir canavardır o. Sanat mantıkla birleşmiş olsaydı, ensest yapmış olurdu, kuyruğunu kendi bedeni içine çekerek, onu yiyip yutarak, kendi kendisiyle zina yapardı ve Protestanlık katranına bulanmış bir karabasana dönerdi, bir anıt, grimsi ve ağır bir bağırsak yığını olurdu.



Fakat esneklik, coşku ve hatta adaletsizliğin neşesi, masum bir alışkanlık haline getirdiğimiz ve bizi güzel kılan şu küçük gerçek: inceyiz biz ve yumuşaktır parmaklarımız, her yere sokulan, neredeyse akıcı bir bitkinin dalları gibi kayıverirler; kinikler adaletsizliğin ruhumuzu tanımladığını ileri sürerler. Bir bakış açısıdır bu da; ama ne mutlu ki, bütün çiçekler kutsal değildir ve bizde tanrısal olan şey, insan-karşıtı eylemin uyanışıdır. Burada kâğıttan yapma bir çiçektir söz konusu olan: maskeli yaşamın balosunun müdavimi olan, zarafetin mutfağını, uysal ya da etli butlu, akça pakça kuzenleri ziyaret eden beylerin yakalarına taktıkları bir çiçek. Bizim seçtiğimiz şeylerle iş çevirir bu beyler. Kutupların karşıtlığı ve birliği, bir anda gerçekliğe dönüşebilir. Her ne olursa olsun bu bayağılığı, kösnül, kötülük kokan bir ahlakın uzantısını telaffuz etmekte ısrarlıysak. Ahlak, zekâ ürünü her felaket gibi, körelticidir sonunda. Ahlakın ve mantığın denetimi, polis memurlarının önünde kayıtsızlığı kabul ettirdi bize –kölelik buradan kaynaklanır– burjuvaların karnını tıka basa doyuran ve sanatçılara açık kalan yegâne aydınlık ve temiz cam koridorları kirleten kokuşmuş farelerdir bunlar.

Herkes şöyle haykırsın: Yerine getirilmesi gereken büyük bir yıkım ve yadsıma işi var. Süpürmek, temizlemek. Kişinin temizliği, delilik halinden sonra kendini gösterir – asırları parçalayan ve yok eden haydutların ellerine terk edilmiş bir dünyanın saldırgan, tam deliliğinden sonra. Amaçsız, niyetsiz, düzensiz: dizginlenemez delilik, kokuşma. Sözü ya da bileği güçlü olanlar yaşamlarını sürdürecekler, çünkü atak davranıyor onlar kendilerini savunmakta, kol ve bacaklarının, duygularının ataklığı, façalı göğüsleri üzerinde yalazlanıyor.

Ahlak ortaya çıkardı iyilikseverliği ve merhameti, filler ve gezegenler gibi sürgün veren ve iyi diye nitelenen o iki yağ

topağını. Onların iyilikle alakası yok. Apaçıktır iyilik, aydınlık ve kararlıdır, uzlaşmaya ve politikaya karşı acımasızdır. Ahlaklılık, bütün insanların damarlarına çikolata akıtır. Bu görev, doğaüstü bir güç tarafından buyurulmuş değildir, düşünce tacirleri ile üniversite tekelcilerinin tröstüdür. Duygusallık: birbirleriyle dalaşan ve canları sıkılan bir grup insana bakarak takvimi ve bilgelik ilacını buldular. Etiketler yapıştırılarak filozofların savaşı patlak verdi (merkantilizm, bilanço, kılı kırk yaran aşağılık önlemler) ve bir kez daha anlaşıldı ki merhamet bir duygudur, sağlığı bozan, tiksintiyle ilişkili ishal gibi bir duygu, güneşi kirleten pis heriflerin iğrenç işidir.

Felsefi düşünce fabrikalarından çıkan kokuşmuş bir güneşin şu belsoğukluğuna, bütün kozmik yetilerin karşı olduğunu duyuruyorum buradan,

DADACI TİKSİNTİNİN

bütün olanaklarıyla, zorlu bir savaşı bildiriyorum.

Ailenin yadsınmasına yol açabilecek tiksintinin her ürünü dada'dır; yıkıcı eylem halindeki bütün varlığının yumruklarını havaya kaldırarak protesto: **DADA**; uzlaşmanın ve inceliğin edepli cinselliğiyle şimdiye kadar kolayca reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı ve yaratıcılık yoksunlarının dansını ortadan kaldırma: ***DADA***; uşaklarımızın değer diye yerleştirdiği her hiyerarşi ve sosyal denklemi ortadan kaldırma: **DADA**; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, görünümler ve paralel çizgilerin açık çarpışması, birer yoludur savaşmanın: DADA'nın; belleği yok etmek: DADA; arkeolojiyi yok etmek: *DADA*; peygamberleri yok etmek: **DADA**; geleceği yok etmek: **DADA**; kendiliğindenliğin dolaysız ürünü olan her tanrıya tartışmasız, mutlak inanç: **DADA**; bir uyumdan zarafetle, önyargısızca öteki küreye atlama; sesli bir disk gibi fırlatılıp atılmış bir sözün yö-

rüngesi; zamanın çılgınlıklarına kapılmış bütün bireyselliklere saygı: ciddi, ürkek, çekingen, zorlu, güçlü, kararlı, coşkulu; ibadethanesini her tür ağır ve yararsız eşyadan arındırmak; kırıcı ya da sevdalı düşünceyi tükürerek dışarı atmak ışıltılı bir çağlayan gibi, ya da onu hep içinde tutmak – fark etmeyeceğini bilmenin verdiği hoşnutlukla– baş meleklerin bedenleri ve ruhlarıyla süslü, soylular için böceklerden temizlenmiş çalılıklarda duyulan aynı yoğunlukla. Özgürlük: DADA DADA DADA, kasılmış acıların uluması, karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine dolaşması, grotesklerin, sonuçsuzlukların: HAYATIN.[16]

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

R. L. [RAYMONDE LINOSSIER]

Dada Üzerine

1919

İdeal, ideal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Bumbum, bumbum, bumbum,

diye bağırır Tzara dada manifestosunda. Bourdelle, bumbumu için dans eder –ve bu konuda haklıdır– fakat bizi de bumbumu için dans ettirmek ister ve burada çok yanılır. Dada'nın özgürlükten başka anlamı yoktur; sistemlerden özgürlük, sanatçının bağımsızlığı, beynin bölündüğü kompartmanların lağvedilmesi: felsefe, psikanaliz, diyalektik, mantık, bilim. Dada "sağlam, özlü ve hiçbir zaman anlaşılmayacak yapıtlar" talep eder. Tzara'nın manifestosu 'aç kitlelere' erişemeyen fakat sahip oldukları enerji sayesinde var olmayı sürdüren eserler arasında yerini alacaktır.[17]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Leah Dickerman, "Zürih", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 41.

2 *Der Zeltweg* aynı zamanda 1919'da yayınlanacak tek sayılık bir Dada dergisinin de adı.

3 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 24-27.

4 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 66; Rudolf Kuenzli, "Survey", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 21 ve Leah Dickerman, "Zürih", s. 40.

5 Rudolf Kuenzli, *Dada*, s. 21.

6 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 33.

7 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006) s. 148-150.

8 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 74 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

9 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 151. Alıntı Tzara'nın "Zürih Kroniği"nden. Ancak Puchner'in burada vurguladığı 'manifestolamak' tabiri günlüğün İngilizce çevirilerinde kaybolmuş, 'gösteri yapmak'a dönüştürülmüş. Tristan Tzara, "Zurich Chronicle (1915-1919)", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 18.

10 "Dada Suareleri", *Dada Kılavuz* içinde, s. 83-89.

11 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 152.

12 Çeviren Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010), s. 131.

13 Tristan Tzara, *Sept manifestes dada* (Paris: Éditions du Diorama, 1924). İngilizcesi: *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*, çev. Barbara Wright (Londra: Calder Publications, 2003) [Türkçesi: *Dada Manifestoları*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Norgunk, 2004)].

14 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 153-154.

15 1916'da Zürih'te CABARET VOLTAIRE'de.

16 Tristan Tzara, "Manifeste Dada 1918", *Dada*, sayı 3 (1918) s. 1-3; İngilizcesi: "Dada Manifesto 1918", çev. Barbara Wright, *The Dada Almanac* içinde, s. 121-132 [Türkçesi: "Dada Manifestosu", *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s. 116-129].

17 *Dada* dergisinin Aralık 1918 tarihli üçüncü sayısında yayınlanan Tristan Tzara'nın "Dada Manifestosu" üzerine *Littérature*'ün Mart 1919 tarihli ilk sayısında çıkan bu kısa değerlendirmeyi Raymonde Linossier kaleme almıştı. İngilizce çevirisi Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 166.

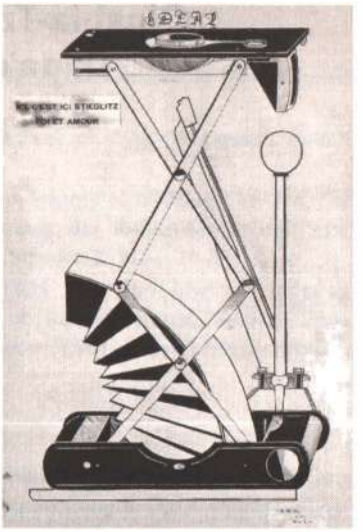
Picabia-Tzara İttifakı ve Dada'da Kırılma

Ressam ve yazar Francis Picabia çekirdek dadacılardan değildi. Birinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa kentleriyle New York arasında mekik dokurken Zürih'te yolu Dada'ya düşmüştü. Paris doğumluydu. Savaş öncesinde empresyonist tarzda resimleriyle tanınıyordu; sonra kübizmden fütürizme ve Dada'ya, 20. yüzyılın birçok avangard akımına ilgi duydu. Bu arada sürekli seyahat ediyor, başka başka kentlerde ikamet ediyordu. Eserleriyle ve yayınladığı dergiler aracılığıyla farklı kentleri, eğilimleri, hareketleri katediyordu. Dolayısıyla, Dada'nın Zürih dışına yayılmasında önemli bir rol oynadı ama bunu yaparken dadacılar arasında bir yarılmaya da yol açtı.

Makine Desenleri, 'Nesne-Portreleri' ve *291*

Picabia 1913'te ilk kez New York'a gittiğinde fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'le tanışmış ve onun galerisi 291'in çevresine dahil olmuştu. Sonra uluslararası modern sanat sergisi Armory Show'a katıldı. Aynı sergide eserleri yer alan





Solda, Francis Picabia, 1922 (fotoğraf: Alfred Steiglitz). Sağda, *29 1*'in Temmuz-Ağustos 1915 tarihli 5-6. sayısının kapağında Picabia'nın Stieglitz portresi: *Ici, c'est ici Stieglitz / Foi et amour* (İşte, bu Stieglitz / İnanç ve Aşk). Portre, fotoğraf makinesi parçalarından oluşan bir makine deseni.

Duchamp'la birlikte, Paris avangardının önde gelen temsilcileri olarak tanındılar. Her ikisinin burada sergilenen eserleri kübist özellikler taşıyordu.[1] Armory Show kapandıktan hemen iki gün sonra Stieglitz, Manhattan'daki ünlü galerisi 291'de Picabia'nın ilk kişisel sergisini açınca, Picabia çok renkli kübist tuvalleriyle New York sanat çevrelerinde iyiden iyiye nam saldı.

Kendi tanıtımına oldukça düşkün olan Picabia 1915'te New York'ta bir gazeteye verdiği röportajda, Amerika'dayken modern dünyanın dehasını makinelerin yansıttığının farkına vardığını ve sanatın en canlı ifadeyi makinede bulacağına inandığını söylüyordu: "Makine yalnızca insan hayatının bir tamamlayıcısı olmaktan çıktı. Gerçekte insan hayatının bir parçası oldu, belki de bizatihi ruhu."[2] Bu kavrayışla Picabia artık sanatında, kendi tabiriyle, özneyi ortadan kaldırıp "nesnel" ya da "saf" forma yönelmişti.[3] Parlak renkleri,

iç içe geçen kıvrımlı kübist formları, büyük tuvalleri geride bırakmış, sert çizgileriyle neredeyse teknik çizim yalınlığında makine desenleri, makine parçalarıyla kurgulanmış portre parodileri yapmaya başlamıştı. Aynı yıl, 1915'te, ilk kez New York'a giden Duchamp da bir süredir *La broyeuse de chocolat* (Çikolata Öğütücüsü) gibi, hem makineyi hem cinselliği çağrıştıran, çizginin ağır bastığı resimler yapıyordu.

Stieglitz, Beşinci Cadde'deki küçük galerisinde hem fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettirmekle uğraşıyordu hem de Avrupa avangardını New York'ta tanıtmaya çabalıyordu. 1915'te galerisiyle aynı adı taşıyan bir de dergi çıkardı: *291*. Derginin bir yıl boyunca çıkan dokuz sayısı adeta birer sanat eseri olarak kabul edilir. Picabia'nın desenleri *291*'in sayfalarından hiç eksik olmuyordu. İlk katkısı, *Fille née sans mère* (Annesiz Doğan Kız Evlat) başlıklı makine deseniydi. Fotoğraf sanatçısı ve sanat eleştirmeni Paul Haviland, *291*'in sonraki bir sayısında şöyle diyecekti:

> Makine çağında yaşıyoruz [...] İnsan kendi imgesinde makineyi yarattı. Hareket eden uzuvları; nefes alıp veren ciğeri; atan kalbi; içinden elektrik geçen sinir sistemi var [...] Makine insanın 'annesiz doğan kız evladı'. İnsan bu yüzden onu seviyor [...] Kendi imgesinde makineyi yarattıktan sonra, makine formu onun ideali oldu.[4]

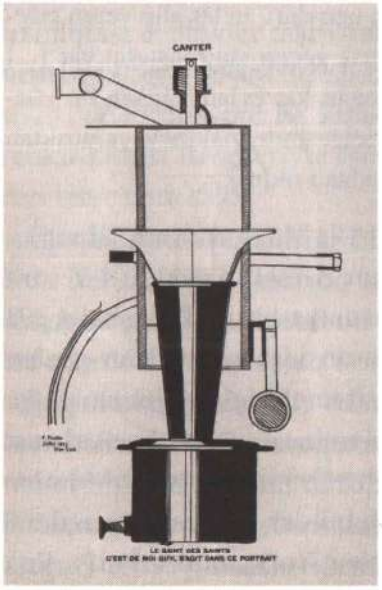
291'in Temmuz-Ağustos 1915 tarihli sayısının kapağında Picabia'nın yaptığı Stieglitz portresi yer aldı: *Ici, c'est ici Stieglitz / foi et amour* (İşte, bu Stieglitz / İnanç ve Aşk). Portre, körüklü fotoğraf makinesi parçalarından oluşan bir makine deseniydi. Geride bir araba vitesiyle fren kolu görünüyordu. Film kutusu, körük ve tepedeki Gotik harflerle yazılı "İdeal" sözcüğüne dönük duran mercek birbirlerinden kopuktu. Vites boştaydı, fren çekiliydi. Dolayısıyla makine çalışmıyor, Stieglitz bir türlü ideale ulaşamıyordu. Picabia

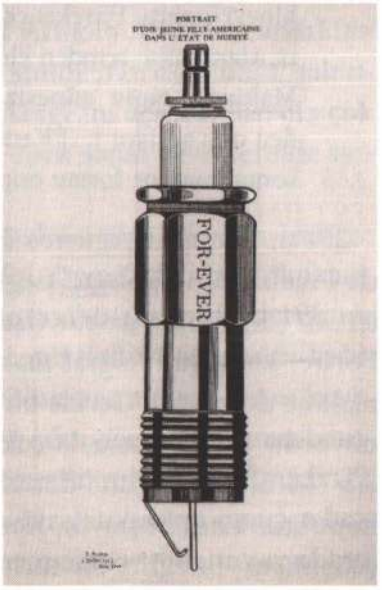
makineyle insanı birleştirmiş, insanın öznelliğini makine formunun nesnelliğiyle ifade etmişti. Ne var ki, sonunda ortaya çıkan mekanik aksam işlevsizdi.

Derginin içinde Picabia'nın tam sayfa yayınlanan dört makine-portresi daha vardı. Ortak özellikleri, Picabia'nın gazete demecinde yücelttiği ve resimlerinde hassasiyetle betimlediği makinelerin işe yaramaz, güçsüz ve iktidarsız olmalarıydı.[5] İlerde dadacıların makineye bakışındaki gibi ikircikli bir tutumdu Picabia'nınki: Makineyi hem yüceltiyor hem aşağılıyordu. Makinenin insanı özgürleştiren, geçmişin sultasından koparan ve kurtaran bir yanı da vardı, insanı insanlıktan çıkaran yanı da.[6]

291 dergisinin içindeki makine-portrelerden birisi de Picabia'nın kendisini temsil ediyordu. Başlığı *Le Saint des saints* (Azizler Azizi) idi. Otomobillere düşkün olan Picabia

Francis Picabia, solda, *Le Saint des saints* (Azizler Azizi). Sağda, *Portrait d'un jeune fille Américaine dans etat de nudite* (Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi), her ikisi de 1915.





kendisini, sesiyle insanları irkilten, hatta ürküten bir klakson olarak resmetmişti. Diğer portreler arasında en çarpıcısı, "çıplak halde bir Amerikalı genç kızı" betimleyen buji deseni idi. Ateşliydi ateşli olmasına ama etrafında ateşleyecek bir şey yoktu. Tıpkı Duchamp'ınkiler gibi, Picabia'nın makineleri de cinselliği çağrıştırıyordu ama işlemeyen mekanizmalar olarak.

Stieglitz'in tabiriyle, "bir-ikisi adeta Picabia sayısı gibi çıkan" *291* dergisinin nüshaları Avrupa'ya, özellikle Fransa'ya gönderiliyordu ve ona kalırsa, "özgün Dada hareketinin Paris'te kendini bulmasına bunlar katkıda bulunmuştu".[7] Gerçekte *291*'in böyle bir etkisi olmamıştı. Picabia'nın Dada'ya katılması, yine bir makine deseninin 1919 yılında Zürih'te çıkan *Dada* dergisinin 4-5. sayısının kapağında yayınlanmasıyla ilan edilmiş oldu. Desenini, kırdığı bir çalar saatin parçalarını mürekkebe bulayarak yapmıştı.[8] Birkaç ay sonra Picabia Paris'e yerleştiğinde, makine desenleri, Salon des Indépendants'ın Ocak 1920 sergisinde de yer aldı. Bunun üzerine Picabia, Dada'nın Paris temsilcisi gibi görülmeye başladı. Halbuki bu resimler Dada'dan önce de varlardı. Tıpkı, tarihlerin önce dadacı, sonradan da sürrealist diye kaydettiği Max Ernst'in resimleri gibi.[9]

391 Dergisi

Picabia, 1917'de New York'tan Barselona'ya gitti ve orada *391* başlıklı bir dergi çıkarmaya başladı. Besbelli *391*, Stieglitz'in galerisinin ve dergisinin adı olan *291*'den esinlenmeydi. Ama onun gibi gösterişli değildi, gayet ucuz bir kâğıda basılmıştı. Stieglitz'e "hiç yoktan iyidir" diye yazmıştı Picabia, "çünkü burada gerçekten hiçbir şey yok".[10] 1924'e kadar çıkan on dokuz sayısıyla bu dergi, Picabia neredeyse orada yayınlandı: Barselona, New York, Zürih, Paris. Ve o

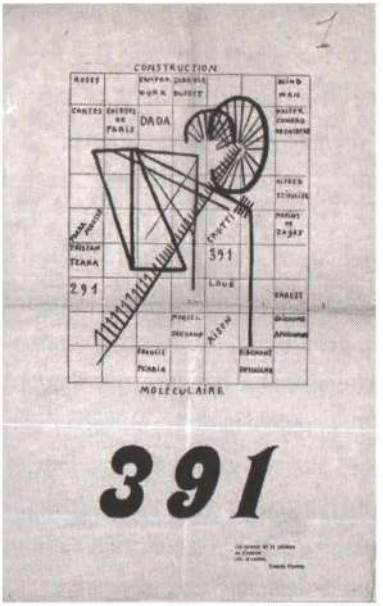
dönemin, Dada'yla da ilişkilenen "en uzun ömürlü, en çarpıcı, en kendine özgü" yayını, uluslararası bir avangard platformu oldu.[11]

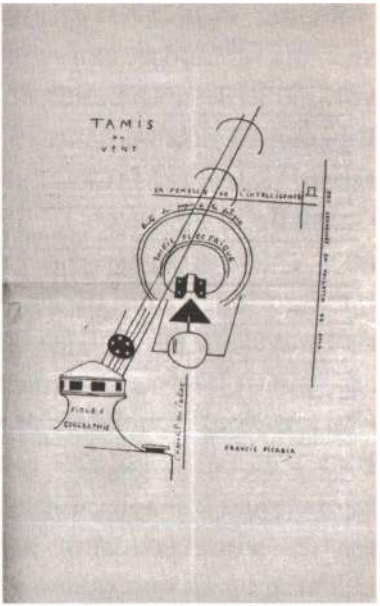
Tzara'nın onu inatla Zürih'e davet etmesi sonucunda Picabia 1919 başında birkaç haftalığına Zürih'e giderek dadacılarla tanıştı. Bu sırada Zürih'te dadacıların kurduğu Das neue Leben (Yeni Hayat) grubunun sergisi sürüyordu ve sergide Picabia'nın da işleri vardı. Picabia *Dada*'nın 4-5. sayısının kapağını yapmakla kalmadı, derlenmesinde de Tzara'ya destek oldu ve bu sayede dergi iyice enternasyonal bir çehre kazandı. Ayrıca Picabia, Zürih'teyken hazırladığı ve 1919 Şubat'ında *Dada* dergisinin anarşist yayıncısı Julius Heuberger'in bastığı *391* dergisi'nin 8. sayısında Dada'nın etkinliklerine de yer verdi; bu sayı adeta bir Dada dergisi olarak çıktı. Hans Arp'ın işleriyle, Picabia'nın eşi olan Gabrièlle Buffet'nin "Ufak Manifesto"su, Tristan Tzara ile Picabia'nın birlikte kaleme aldıkları "Otomatik Metin" bu sayıdaydı. Aynı yıl Picabia Paris'e taşınınca, *391* de orada yayınlanmaya başladı. 1920'de Tzara'nın Paris'te ona katılmasıyla, ikisi birlikte Dada'nın Paris dönemini başlattılar.

391'in sayfaları Picabia'nın yerleşik sanat kurumlarıyla ve sanatçılarla çatışmalarını aktaran yazılarla dolu olmasına rağmen, o hızını alamayıp, aynı hırçınlıkta, iki sayılık *Cannibale* gibi başka dergiler de yayınladı. *391*'in 1924'te yayınlanan son dört sayısında sıra sürrealizme karşı savaş açmaya gelmişti. Nihayet son sayıda Picabia kendi sanat karşıtı hareketini ilan etti: daha doğarken ölen ve bir daha adını kimsenin duymayacağı Enstantaneizm.[12]

Picabia'nın Nihilizmi

Picabia hemen her şeye karşı, uzlaşmaz bir muhalifti. Birçok dadacı, geriye baktığında Picabia'yla Dada'nın karşılaşması-





Solda, pembe kâğıda basılan *391*'in 8. sayısının kapağı, 1919. Sağda, aynı sayının içindeki Picabia 'diyagramı'. Kimilerine göre bu diyagramlar, hazır nesne ve fotomontajla birlikte, Dada'nın forma ilişkin keşiflerinden biri.[13]

nı bir kırılma noktası olarak görüyor. 1917'den başlayarak Dada'nın içinde yer alan ressam Hans Richter, Zürih'te Picabia'yla tanıştıklarında, onun inançsızlığa radikal inancıyla, sanatı tümüyle aşağılamasıyla kendilerini nasıl etkilediğini anlatıyor: "Picabia'yla sadece birkaç kez karşılaştım; her karşılaşma sanki bir ölüm deneyimiydi."[14] Richter onun sanatın içinden sızan her türlü hayat dürtüsünü yok etmeye kararlı olduğunu hatırlıyor. Ne en ufak umut ne idealizm taşıyan Picabia'nın nihilizmi, başta Tzara olmak üzere öteki bazı dadacıları da etkiliyor ve sonuçta Dada'nın içinde bir kanat nihilist bir çizgiye sapıyor. Tzara şöyle diyor: "Onur, Vatan, Ahlak, Aile, Sanat, Din, Özgürlük, Kardeşlik bir zamanlar insanoğlunun gereksinimlerine karşılık veriyordu. Artık geriye geleneğin iskeletinden başka hiçbir şey kalmadı."[15]

Richter, Picabia'nın gelişiyle Zürih Dada'nın sona erdiğini ve Tzara'nın ondan sonra giderek üne kavuştuğunu düşünüyor. *391*'in 8. sayısı bunda önemli bir rol oynuyor.[16] Georges Ribemont-Dessaignes'nin 1931'de yazdığı Dada tarihine göre ise, "Dada asıl bu anda doğar".[17] Picabia'nın eşi sanatçı Gabrièlle Buffet-Picabia, "*391*'le Dada'nın birbirine kaynaması, Dada'nın kaderini değiştirdi ve Tristan Tzara'nın hayret verici kariyerinin başlangıcı oldu" der.[18] Georges Hugnet de Picabia'nın Dada'yı, Dada'nın da Picabia'yı keşfini önemser, çünkü böylece Dada kendine akraba bir geçmişe sahip olur; üzerinde Duchamp'ın ruhunun dolaştığı, Picabia'nın New York'tan taşıdığı bir geçmiş. Bir anlamda Dada, Dada-öncesindeki Dada ile birleşir. Öte yandan, Tzara'nın "diktatörlüğü" altında etkisinin yaygınlaşacağı bir gelecek Dada'yı bekler, giderek onu tüketecek bir gelecek.[19]

FRANCIS PICABIA

Dada Manifestosu

Mart 1920

Kübistler Dada'nın üzerini karla örtmek istiyorlar; bu sizi şaşırtabilir, ama doğru; oluklarındaki karı Dada'nın üzerine süpürüp onu gömmek istiyorlar.

Emin misin?

Kesinlikle... Ucube ağızlardan dökülüyor gerçekler. Dada'nın, iğrenç işlerine taş koyacağını, sanatı pahalıya satmalarına engel olacağını düşünüyorlar.

Sanat sosisten daha pahalı, kadından daha pahalı, sanat her şeyden daha pahalı.

Sanat da Tanrı gibi gözle görülebilir! (Saint Sulpice'e bakın.)

Sanat, embesiller için imal edilmiş bir ecza ürünüdür.

Ruh sayesinde dönüyor cadı tahtaları; resimler ve diğer

sanat eserleri, kasalı cadı tahtaları gibi, ruh kasanın içinde ve müzayede fiyatlarına göre gitgide canlanıyor.

Komedi, komedi, komedi, komedi, komedi, aziz dostlarım.

Tacirler resmi sevmez, sadece tinin gizemini bilirler...

İmzalı eserlerin kopyalarını satın alın.

Züppeliğin âlemi yok, sırf komşunuz sizinkinin tıpatıp aynısı bir şeye sahip diye zekânızdan bir şey kaybetmezsiniz.

Duvarlardaki sinek pisliklerine son.

Her halükârda bazıları kalacak, orası açık, ama hiç olmazsa birkaçı eksilecek.

Kuşkusuz Dada'dan gittikçe daha çok nefret edilecek; geçiş kartı sayesinde ayin alaylarını yarıp geçecek "Gel Yosmam" diye şarkı söyleyerek – ne küfür ama!

Kübizm fikir kıtlığını temsil eder.

İlkellerin resimlerini küplere böldüler, zencilerin heykellerini küplere böldüler, kemanları, gitarları, resimli dergileri, boku, genç kızların hatlarını küplere böldüler; paranın da küpünü almazlarsa içlerinde kalır!!!

Oysa Dada kendi namına hiçbir şey istemez, hiçbir şey, hiçbir şey; Dada bir şeyler yapıyorsa sırf halk şunu desin diye yapar: "Hiçbir şey anlamıyoruz, hiçbir şey, hiçbir şey."

Dadaistler birer hiçtir, hiç, hiç – kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklardır.

hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey bilmeyen

FRANCIS PICABIA[20]

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 467.

2 Pepe Karmel, "Francis Picabia, 1915, The Sex of a New Machine", *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* içinde, der. Sarah Greenough (Washington DC: National Gallery of Art, 2000) s. 203 ve William Rozaitis, "The Joke at the Heart of Things, Francis Picabia's Machine Drawings and the Little Magazine *291*", *American Art*, cilt 8, sayı 3-4 (Yaz-Güz 1994) s. 46.

3 Aktaran, William Rozaitis, "The Joke at the Heart of Things", s. 43.

4 William Rozaitis, "The Joke at the Heart of Things", s. 57.

5 *A.g.e.*, s. 47-48.

6 Dada ve makine konusu için, Krzysztof Fijalkowsky, "Dada and the Machine", *Journal of European Studies*, 17 (1987) s. 233-251.

Dadacılar makine konusunda hemfikir değillerdi, ama makinelerin savaştaki canavarlığı konusunda birleşiyorlardı. Hugo Ball ve Hans Arp, aralarındaki en ödünsüz makine karşıtlarıydı. Berlin'in devrimci dadacıları ise makineyi hem işçiyi azat eden hem de köleleştiren bir unsur olarak görüyorlardı, Krzysztof Fijalkowsky, "Dada and the Machine", s. 241.

7 Aktaran, William Rozaitis, "The Joke at the Heart of Things", s. 49.

8 "*Dada* Dergisi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 195-213.

9 "Max Ernst, Dada ve Sürrealizm", *Dada Kılavuz* içinde, s. 479-491. Max Ernst'in aynı işlerinin 1923'e kadar Dadaist, 1924'ten sonra André Breton sayesinde sürrealist olarak etiketlenmesine işaret eden Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 164.

10 http://www.dada-companion.com/journals/per_391.php (Erişim tarihi: 5 Şubat, 2017).

11 Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 108.

12 *A.g.e.*, s. 107.

13 David Joselit, "Dada's Diagrams", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Wittkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 234.

14 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 74.

15 Aktaran, T. J. Demos, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", *The Dada Seminars* içinde, s. 17.

16 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 71-74.

17 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 108.

18 Gabrièlle Buffet-Picabia, "Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp" [1949], *a.g.e.* içinde s. 266.

19 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-34], *a.g.e.* içinde s. 136, 141.

20 Picabia'nın "Dada Manifestosu" ilk kez, *391* dergisinin Paris'te basılan 12. sayısının kapağında yayınlandı. Altında Marcel Duchamp'ın ikonik resmi, bıyıklı Mona Lisa vardı (Mart 1920). "Dada Manifestosu", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun, (Istanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 149-150.

Zürih'te Son Dergi: *Der Zeltweg*

Dadacıların Zürih'teki son yayınları 32 sayfalık *Der Zeltweg* dergisiydi. Kasım 1919'da sadece bir sayı çıktı. Zeltweg, Dada'nın Zürih'teki merkezi olarak kullanılan Arp'ın stüdyosunun bulunduğu sokağın adıydı. Bundan altı ay önce 4-5. sayısı çıkan *Dada* dergisinin yayıncısı Julius Heuberger bu sırada hapiste olduğu için, *Der Zeltweg*'i Verlag Mouvement Dada, yani 'Dada Hareketi Yayınevi' bastı. Dergi, Dada'yı kendi önderliğinde örgütlü bir 'harekete' dönüştürmekte kararlı olan Tristan Tzara'nın damgasını taşıyordu. Editörleri Tzara, Walter Serner ve Otto Flake idi ve hepsi Francis Picabia'nın Dada'ya katılımıyla gerçekleşen 'nihilist' sapmanın tarafında yer alıyorlardı. Bir yandan kendi dergisi *Sirius*'u çıkaran Serner, en nihilist Dada metinlerinin ve manifestolarının yazarıydı; Arp'ın arkadaşı olan Flake ise bir Nietzsche âlimi.

Tzara'nın "Zürih Kroniği"nde, *Der Zeltweg*'le ilgili notu şöyle: "Dadalar burada!! Neo-Dadaizme dikkat! Yankesiciler son derecede tehlikelidir."[1] İronik olan, 'yankesicilik' yapıp Dada'yı kapan ve kendine mal edenin Tzara olmasıydı.





Solda, tek sayılık *Der Zeltweg*'in kapağındaki Hans Arp deseni. Sağda, Sophie Taeuber, tornadan çıkmış ahşaplarla ürettiği *Dada Kopf* (Dada Kafası), 1920.

Ancak *Der Zeltweg* Dada içindeki yarılmanın üzerini örtüyor, Dada'nın kuruluşundaki amaçlarına sadık kalanları da içine alıyordu. İki dilde, Fransızca ve Almanca yayınlanan dergide, mesela Hans Arp'ın, artık Berlin'de olan Richard Huelsenbeck'in de metinleri vardı.

Der Zeltweg'in diğer yayınlardan en dikkat çekici farkı, kadrosundaki yeni isimlerdi; özellikle ilerde kendine özgü bir Dada hareketi olan Merz'i yaratacak olan Kurt Schwitters ve kısa bir süre sürrealistlerin safına girecek olan Alberto Giacometti. *Der Zeltweg*'in diğer bir katkısı da Sophie Taeuber'in 'Dada Kafası' adını verdiği büstleri tanıtmasıydı. Taeuber'in muhtemelen marangoz atölyelerinde bulduğu tornadan çıkmış ahşap parçaları birleştirerek yaptığı bu büstler, gerçek kişilere benzemez, hatta cinsiyetini bile çoğu zaman ele vermez. Bunlar portre büstleri geleneğinin paradileridir; kendine has kişilikleri olan masklardır. Hans Arp'a

göre, şapka askılarıdır. Taeuber'in yaptığı en az altı tane 'kafa'dan sadece dördü bugüne ulaşmıştır.[2] *Zeltweg*'de yayınlanan, sonradan kaybolanlardan birisidir.

OTTO FLAKE
Düşünceler
Kasım 1919

Keşişe lazım olan kilise kapılarına artık ihtiyaç yok ve her şey daha özlü ifade edilebilir.

Din öldüğü gibi sanat da ölüyor.

İnsan beynindeki hangi mesele ölümsüz ki. İnsan beyninden çıkan hiçbir şey ölümsüz değil. Sanatı ölümsüzlüğün istisnası saymak, bir çaresizlik ifadesi olmasa bile, duygusallıktan ibaret.

Sanat ölüyor, ama biz daha zayıf ya da daha rasyonel olmaya başladığımız için değil; ölüyor çünkü artık biz bu tür desteklere ihtiyaç duymayacağımız, daha yüksek mertebede bir entelektüel etkinliğe geçiyoruz.

Bu bir aydınlanma meselesi değil, kabullenme meselesi.

Din gibi sanat da, hayatın güçlerini sürekli olarak görünür kılmanın aracıydı, karanlığın aydınlığa geçirilmesi. Dinî hassasiyetin yüksek katmanlarında artık tanrılar, azizler, akideler ya da kiliseler yok; benzer şekilde, sanatın yüksek katlarında da manzaralar, bedenler, çizgiler, temsiller, temalar, dramatik konular artık mevcut değiller.

[...]

Tüm sanatın ön koşulu içten bağlılık ve alçak gönüllülük. Bunlar dişil nitelikler. Şairler, zihinlerinde ortaya çıkan oluşumları yeni ve nefes kesici bir biçimde deneyimleyenlerdir. Şairler üstün kişilikler değillerdir. Üstün mizaçlılar, kendi iç dünyalarında cereyan eden şeylerden güçlüdürler. Sanatçının *pathos*u, iç dünyasının altında ezilen birine has belagat-

ten ileri gelir. Böyle birisi işin ancak başlangıcındadır. Bilge olduğunun farkına varmıştır.

Bu bilgelik, aklın duyguya karşı zaferi değil, duygunun doruğa erişmesidir ki, vardığı sonuç panteist berraklıktır.

Eril ruh nasıl dişil ruhtan daha güçlüyse, üstünlük durumu da sanatı lüzumsuz kılacaktır.

Yakında sanat Buda'ları olacak; üretmekten vazgeçecekler.

Üstünlük ile dişil adanmışlık arasındaki çatışmalar, sanattan *tiksinti* duyulmasıyla, *pathos* karşısında *ironi* ile, sorun çözmenin ciddiyetine *gülerek* sonuçlanacak. Sanatçı ne kadar büyükse, sanat ona o kadar sorunlu gözükecek.

Ruh bir ara safha, bir larva evresi. Evrenin duyumsallığıyla tam anlamıyla bir olduğunda, nihai haline ulaşacak. Gelişimi sürmekteyken, ruh, kendi başına bir şey ve başka şeylerin ölçüye vurulacağı bir kıstas olduğu sanısına kapılır. Kendini insanlığın doruk noktası zanneder ki, bu ihtişamın acınası aldanmasıdır. Ruhtan daha az güven hak eden başka hiçbir şey yoktur.

Mizaçları, gerginlikleri ve kendi ruhlarına verdikleri önemle bizi nasıl da taciz ediyorlar – öyle ki, sanatları bir yük haline geliyor. Bir fikir ya da duygu bulmasınlar, hemen yeni yumurtlamış bir tavuk gibi gıdaklamaya başlarlar. Düzgün ve pratik davranıp bekleseniz ve görseniz ya.

'İnsanlık' sözcüğü bir saçmalık. Eskiden sanat İlahi olanla ilgilenir denirdi; şimdi hepimizi meraklandıran 'İnsanlık'la. Tabii ki hepimizi meraklandırıyor ama bunu keşfettiğimizi ilan etmek için hemen yan komşuya koşmak çocukluk olur. İnsandan başka ne olabiliriz ki? Demokrasi kadar abes.

Burjuvazinin en gözde tabiri 'pozitif ol'. Pozitif olmak, hayata evet demek. Fakat daha yüksek bir mertebe var: bu mertebede insan negatif olup da hayatı inkâr etmez ama coşkulu bir rızayı aşar. *Pathos* konusunda duygularıyla hareket etmez, ileriyi görür, kuşkucu davranır.

Boyun eğecek bir fikir ya da karşı çıkılacak bir Tanrı arayışında olmak duygusallıktır. Ya bir fikir bana sahip olur ya da ben bir fikre sahip olurum. Kendi üzerinde bir efendi belirlemek, kendi iç dünyanın hükümdarı olmaktan daha rahat. İlki yanılsama yaratır, ikincisi yanılsamayı imha eder ama dürüstlük getirir. Eğer insanlar yanılsamalarından kurtulurlarsa, nelere kadir olduklarını en sonunda gösterebilirler.

Pathos belagat demek, belagat ise gevezelik. Sanat şeyler hakkında çok fazla sözcük üretir. Sinema, tiyatroya göre daha saftır: sinema duygusal ve aptaldır; tiyatro ise kendini beğenmiş ve hilebaz.

Sanatçılar, aslında var olmayan güzel bir karakter yaratmış gibi davranırlar. Başlangıç noktaları, insanlığın birliği varsayımıdır. Duyguların bağlı olduğu temel kurallar hakkında, duyguların birbirinin yerine geçmesi hakkında, onlardan hiçbir şey öğrenemeyiz. Daha bir fikir, bir duygu, bir ruh hali yakalar yakalamaz, onu bir kenara bırakıp aynı derecede geçerli olan tam aksine yöneliriz. Sanat doktrincidir, o yüzden aşağı mertebededir.

Bu birbirinin yerine geçme öncesinde zaten bir entelektüel dönem vardı: Alman Romantizmi; Romantik ironi, Pozitivizmin bayağı ciddiyetinin feshiydi. Ama gelin görün ki ironi kısa sürede *Weltschmerz*[3] halini aldı, yine kaypak bir duygu, acı çekmekten haz alma.

Sanat için büyük muharebe yaklaşıyor. Tüm vasat ve naif sanatçılar, acı çekmeden hiçbir şeyle baş edemeyen dişil olan her şey, tehdit altındaki sanatı kurtarmak için biraraya gelip seferber olacaklar. Eğer kuşkonmazları, yetim kız çocuklarını, kırsalda inekleri, Engadin Gölünü defalarca resmetmenin ne kadar aptalca olduğu genel kabul görürse, rızklarını kaybetme tehlikesiyle karşılaşacaklar.

Doğa insanları duygusal kıldı ki, yaratıcı olsunlar, varoluşa 'Evet' desinler. Biz kendimizi Doğa'dan kurtarma ve bu

'Evet'in sınırlarını sorgulama aşamasına ulaştık, tıpkı Kant'ın bilginin sınırlarını araması gibi.[4]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

KURT SCHWITTERS
Çılgınlık Dünyası
Kasım 1919

Ben
Sen
O
Biz siz onlar
bir mezarlık
Canlı alabalık-sosu fazla-yüksek-
sesli.
Ben senden aşırı
Aşırı-yüksek-sesli
Alabalık mezarlığı aşırı
O sen alabalık avlıyor
Hâlâ yaşıyor
Sen!

Bir mezarlık aşırı-hâlâ
Yaşıyoruz
Biz-
Alabalık yaşıyor mezarlığı
Yaşayan alabalık oynuyor
Biz hayatı oynuyoruz
Ben seni oynuyorum.
Hâlâ!
Oynayacak mıyız?
Yaşayacak mıyız?
Biz
Siz
Onlar.[5]

ÇEVİREN **Ali Artun**

Notlar

1 Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 203.

2 Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 304.

3 Dünyadan bezme, bir tür melankoli.

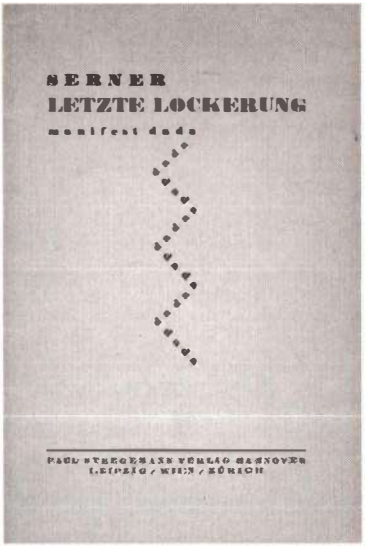
4 Otto Flake, "Thesen", *Zeltweg* (Kasım 1919) s. 3-5; İngilizcesi: "Thoughts", çev. Jane Ennis, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 51-53.

5 Kurt Schwitters, "Welt voll Irrsinn", *Zeltweg* (Kasım 1919) s. 19-20; İngilizcesi: "World of Madness", çev. Jean Boase-Beier, *The Dada Reader* içinde, s. 61.

Zürih'te Son Suare

Önceleri *Dada* dergilerinde yer verilen 'Dada Hareketi' vurgusunun en güçlü olarak ifade edildiği etkinlik, gelmiş geçmiş en muhteşem Dada gösterisi olarak lanse edilen Zürih'teki son suare. 1919 Nisan'ında Kaufleuten Salonu'nda düzenlenen suare 1000 kişinin üzerindeki izleyicisiyle gerçekten de görülmemiş bir tantana yaratıyor, hafızalara kazınıyor.[1] Dada suarelerinin artık izleyenlere aşina olan göstericileri sanki bir aile sirki gibiler; zaten Tristan Tzara kendisini "akrobat terbiyecisi" olarak niteliyor.[2] Hans Richter ise Tzara'nın tüm gösteriyi "bir sirk teşrifatçısının parmak ısırtan maharetiyle yönettiğini, hayvan koleksiyonundaki aslanları, filleri, yılanları ve timsahları ustalıkla sıraya soktuğunu" anlatıyor.[3] Sahneyi Hans Arp ve Richter dekore ediyor. Biri bir uçtan, öteki diğer uçtan başlayarak, devasa kâğıtlara siyah desenler çiziyorlar. Ortada birleştiklerinde sahne, Richter'in tabiriyle, hıyar tarlasına benziyor. Suzanne Perrottet, Marcel Janco'nun hazırladığı zenci maskıyla Schönberg'in ve Satie'nin müzikleri eşliğinde dans ediyor. Sophie Taeuber'in koreografisini yaptığı *Kara Kakadu* balesi





Solda, Walter Serner Zürih'te, 1918 civarı. Sağda, Serner'in 1920'de yayınlanan *Letzte Lockerung* (Son Çözülme) başlıklı manifestosunun kapağı.

ise ünlü Laban Okulu'ndan gelen güzel dansçıların başlarına borular geçirilerek icra ediliyor. Hans Heusser anti-ezgiler çalıyor. Bir başkası Richard Huelsenbeck ve Kandinski'den şiirler okuyor.[4] Hans Arp, cümleleri, sözcükleri, heceleri parçalayarak yazdığı *Die Wolkenpumpe* (Bulut Pompası) başlıklı şiirlerinden birinde Papa'ya ve Çar'a (*Tzar*=Tzara) giydiriyor.

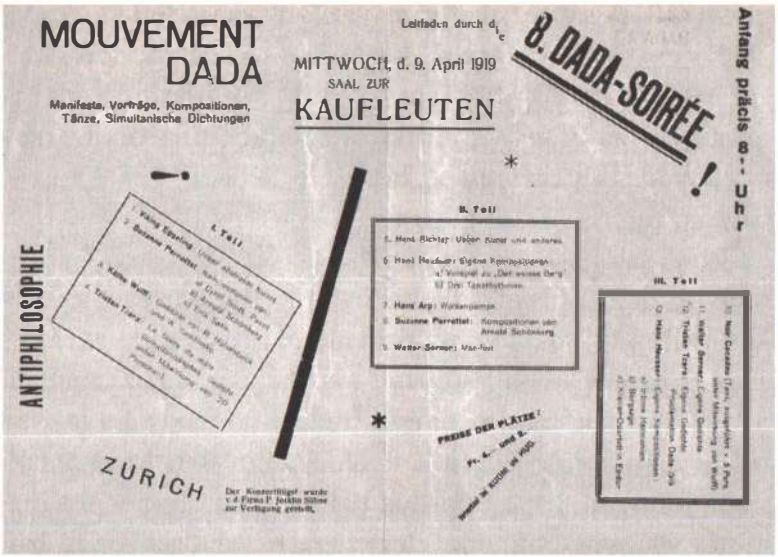
Walter Serner'in Kışkırtmaları

Gösteriye damgasını vuran asıl Walter Serner. 1915'te Berlin'den Zürih'e gelen ama uzun zaman Dada'ya mesafeli duran Serner, 1918'de Arp ve Tzara'yla birlikte Alexander Partens mahlasıyla ortak metinler ve şiirler yazıyor. Gruplarının bir adı var: "Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaiste" (Dadaist Dili İstismar Şirketi). Ama Ser-

ner'in asıl işi, sahte haberler ve yazılarla gazeteleri ve gazeteciliği sabote etmek. Serner ilk kez, bu son suarede dadacılarla bir gösteriye çıkıyor. Tzara, pek de birbirlerine ayak uydurmayan yirmi kişiyle birlikte, simültane şiirlerinden birini okuyor: sonuç inanılmaz bir patırtı, ıslıklar, yuhalamalar, bağırış, çağırış. Bir düğüne uygun kıyafeti içindeki Serner ise gayet sakin, sahneye getirdiği başı olmayan terzi mankenine bir demet plastik çiçek sunuyor. Sonra izleyicilere arkasını dönüp, mankenine provokatif bir üslupla yazılmış "Son Çözülme" manifestosunu okuyor. Sonradan yayınlandığı haline bakılırsa, manifesto türünü uç noktalara taşıyan metin, aşırı derecede ironik, neredeyse müstehcen ve amansızca saldırgan, hatta düpedüz hakaretamiz. Serner'in sinizmini yansıtıyor. Sonunda izleyiciler galeyana geliyorlar, balkonda oturan gençler korkulukları kırıp aşağı atlıyor, kimileri sahneye saldırıyor, dekorları paralıyor, mankeni parçalıyor ve Serner'i kapı dışarı kovalıyorlar.[5] Sonraki günlerde

Dada Hareketi ve son Dada Suaresi için muhtemelen Tristan Tzara'nın yaptığı afiş.





Suarenin programı.

gazetelerden birinde bir eleştiri yayınlanıyor: "Baylar, hiçbir zaman şimdiki kadar gereksiz olmayan dadaistler manifestolarını kendi dergilerine saklamalılar [...] ve halka bu külfeti yüklememeliler". Gazeteye başka bir adla bu yazıyı yazan da Serner'den başkası değil![6]

Dada Dünya'ya Yayılıyor

Tzara, Ekim 1919'da günlüğüne bir not düşüyor: "15 Ekim itibariyle dünya çapında Dada hakkında çıkan yazıların sayısı, 8590. Bu yazıların yayınlandığı kentler: Barselona, St. Gallen, New York, Rapperswill, Berlin, Varşova, Mannheim, Prag, Rorschah, Viyana, Bordeaux, Hamburg, Bolonya, Nüremberg, Chaux-de-Fonds, Colmar, Jassi, Bari, Kopenhag, Bükreş, Cenevre, Boston, Frankfurt, Budapeşte, Madrid, Zürih, Lyon, Basel, Christina, Bern, Napoli, Köln, Seville, Münih, Roma, Horgen, Paris, Effretikon, Bern, Londra, Inns-

bruck, Amsterdam, Santa Cruz, Leipzig, Lozan, Rotterdam, Brüksel, Dresden, Santiago, Stockholm, Hannover, Floransa, Karlsruhe, Venedik, Washington vb. vb."[7]

Her ne kadar Tzara'nın listesi uydurma da olsa, basının Dada'dan çokça bahsettiği doğrudur. Yani artık Dada, Kabare Voltaire'de oynanan bir vodvil değildir. Kitapları, dergileri, sergileri ve performanslarıyla, bir sürü taraftarıyla ve lideriyle bütün dünyada ses getiren bir harekettir: DADA ENTERNASYONAL. Bu arada savaş sona ermiş ve artık Zürih'e sığınmanın gereği kalmamıştır. Ball zaten köyünde, Huelsenbeck Berlin'dedir. Arp, Richter ve Eggeling Almanya'ya, Janco ise Bükreş'e dönecektir. Ama dönmeden, 1919 başında, oldukça kritik bir adım atarak, dördü birlikte Devrimci Sanatçılar Birliği'nin kuruluşuna katılacaklardır. Tzara ise 'hareket'in karargâhını avangardın yeni merkezi Paris'e taşıyacaktır. Dada'nın tarihi Paris'e gidenler ve Almanya'ya dönenler arasında ikiye ayrılmaktadır.

TRISTAN TZARA
Zürih Kroniği
1920

1919 – 9 Nisan
Non PLUS Ultra [Ötede Bir Şey Yok]
NON PLUS ULTRA
Kaufleuten Salonu
9. DadA-SUARESİ
Yapımcı: W. Serner
Akrobatların Terbiyecisi: Tzara,
işaretler sabırsızlık çarmıhı kuşku pusu kaygı kıvılcımları köpek dişlerini gösteriden 2 hafta önce gösterdi ve tanıtım kırsal alana yayıldı akut hastalık.

zaten dümbelek çamuruyla dolu salona 1500 kişi doluştu.

Eggeling burada duvarı okyanusa bağlıyor ve bize geleceğin resminin doğrultusunu anlatıyor, ve Suzanne Perrottet, Erik Satie çalıyor (+ezber parçaları), müzikal ironi DADA HAREKETİ'nin harika merdiveni üzerindeki umursamaz kafadan kontak çocuğun müzik olmayan müziği. Fakat şimdi Matmazel Wulff çıktı / insanüstü mask ? % § ? / Huelsenbeck'in ve şiirlerinin mevcudiyetini vurgulamak için. KaHKaha (başlıyor) şekerlemeler etki uyandırıyor tek bir iplik 1500 izleyicinin beynini delip geçiyor. Ve karartılmış sahne aydınlanınca Tr Tzara'nın simültane şiiri 'ERKEĞİN ATEŞİ'ni okuyan 20 kişi beliriyor. skandal tehdit edici bir hal alıyor salonda kendiliğinden oluşan adacıklar güçlü uğultu dalgasına ve simültane orkestrasyona eşlik ediyor onu çoğaltıyor vurguluyor. Kan çağrısı. Geçmişin, eğitimin başkaldırısı. 'Ateşi yüksek dört-teker ve barakada 4 ürkütücü kekremsi çatlak.' Paris'in köprü altları. Amonyak fırtınasında yazar Alice Bailly ve Augusto Giacometti'ye bir eşarp sunuluyor.

Richter kibar ve hain. DADA İÇİN, DADA'ya kaRşı, DADAslz, Dada açısından dada telgrafı ve zihniyeti vs. dada. dada dada. Arp devasa ovalin altında bulut pompasını savuruyor, kauçuğu yakıyor, deri ceplerde atasözleri için piramit soba parıltılı ya da bataklık. Serner

dadaist MANİFESTO

aydınlatması için sahne alıyor ve şimdi 'kraliçe bir koltuksa köpek bir hamak' şiddetli fırtınanın salıverilmesi baş döndürücü siren sesleri bombardıman şarkısı savaş cidden patlak veriyor, izleyicilerin yarısı alkış tutuyor protestocular salonu ciğerlerden yakalıyor sinirler sıvılaşıyor kaslar fırlıyor Serner alaycı hareketler yapıyor, skandalı ceket yakasındaki iliğe dalavereliyor / ümüğü sıkan gaddarlık / a r a.

Kırık sandalyeler fırlatılan cisimler niyet edilen efekti bozuyor acımasız ve içgüdüsel.

KARA KAKADU, Matmazel Wulff'la dans (5 kişi), borular dans ediyor, başsız büyük fosilin yenilenmesi halkın öfkesini dindiriyor. Gerilimin dengesi sahneye doğru kayıyor. Serner şiirlerini okuyacağına, terzi mankeninin ayağının dibine bir demet çiçek bırakıyor. Tzara DADA BİLDİRİSİ okumaktan alıkonuyor salonda hezeyan, lime lime ses büyük şamdanlara doğru sürükleniyor, gittikçe artan tahripkâr çılgınlık kahkahanın ve cüretin suyunu çıkarıyor. Son gösterinin tekrarı. 6 kocaman göz kamaştırıcı maskla yeni dans. Son. Dada eğitim ve önyargı sınırlarını unutan, YENİ'nin velvelesini deneyimleyen salonda mutlak bilinç kaybı devresini yaratmayı başardı.

Dada'nın son zaferi.[8]

WALTER SERNER

Son Çözülme – Manifesto

1919

1.

Bir ateş topunun etrafında seğirten pislik parçasının üzerinde ipek kadın çorapları satılır ve Gauguin'lere değer biçilir. Hakikaten berbat bir iş ama yine de birtakım ayrıcalıklara imkân veriyor: ipek çorapları *avuçlamak* mümkün, fakat Gauguin'leri değil. (Bernheim'ın itibarlı bir biyolog olduğunu hayal edin.) Olabilecek en can sıkıcı itikata sahip binlerce bezelye-beyinli *düzenbaz* – ceplerine paraları doldurmak için ereksiyon halindeki burjuva işaret parmaklarına sütunlar dolusu eleştiri yazısı yazan (O kalın kafalı gösteriş düşkünleri!)– bu amaç uğruna öylesine ihmalkâr davrandılar ki, birçok hanım hâlâ eksik kalmış durumda. (Bu noktada durup üç dakika için kötü tedavi edilen görme bozukluğunun yarattığı ruh hastalığı üzerine düşünmeli: klinik belirtiler, birincil:

ipek çorapları hafife almak; ikincil: sindirim bozukluğu.) Herkes kendi adiliği için en yenilir yutulur sözcüğü seçsin! (Acımasız bir kumar oyunu için pek uygun bir konu!)

[...]

5.

Görüyorsunuz HER ŞEY *düzenbazlık*, sevgili dostlarım. Herkes (az ya da çok) oldukça kaypak birer varlık, *Tanrı'ya şükür*. (Sırası gelmişken: eninde sonunda gelişigüzel bir şekilde kaide haline GELİVERMEYEN bir şey olabileceğini bana kanıtlayan çalışkan adamın hakkını vermeli!) Aksi takdirde, şunu eklemeliyim ki, ölüm salgın haline gelirdi. Teşhis: alıp yürümüş usanç; ya da paniğe kapılmış teslimiyet; ya da aşkın kırgınlık, vb. (İstendiği kadar sürdürülüp gitse, bu tüm eblehlik hallerinin bir kaydı olurdu.) Dünyanın ikamet edilmeyen alanları üzerindeki devlet bütçelerinin şimdiki durumu, yalnızca dayanılmaz hale gelen usancın sonucu. Usanç: en zararsız tabiri seçmek gerekirse!

[...]

10.

kimsenin hiçbir düşüncesi yok. Olabileceğin en iyisi, düşüncenin varmış gibi yapması. (Fakat itiraz eden birileri her zaman çıkar!) Bunu kaydet, her sözcük bir kepazelik! İnsanlar gerili ipi (ya da hatta derin bir vadiyi, bitkileri, yatakları) aşan sirk cambazlarına özgü bir gayretle ağızlarından cümleler döküyor. Yararlı bir tavsiye: uykuya dalmadan önce, intihar ederek kendi kendisinin farkındalığının derinliklerine nihayet bir kurşun sıkarak ulaşmayı arzulayan birisinin zihninden geçenleri olabildiğince berraklıkla hayal et. Başarman için önce kendini gülünç duruma düşürmen gerek. İyice gülünç. Korkunç derecede gülünç. Ölçülemeyecek derecede gülünç. Öylesine dehşet verici biçimde gülünç ki, başka her

şey de aynı derecede gülünç olur. Herkes mecazi olarak kıçının üzerine oturur. Ve hapşırır.[9]

[...]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994) s. 101.

2 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 30.

3 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 77.

4 *A.g.e.*, s. 77-80.

5 *A.g.e.*

6 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 41.

7 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle", s. 34.

8 *A.g.e.*, s. 30-33.

9 Walter Serner'in manifestosu "Letzte Lockerung" *Dada* dergisinin 4-5. sayısında yayınlandı (1919). İngilizcesi: "Last Loosening", çev. Malcolm Green, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 203-205.

Devrimci Sanatçılar Birliği

1917 Rus, 1918 Alman ve 1919 Macar devrimleri bütün Avrupa sanatında yankılanıyor. Rusya'da Devrim yönetimi, Çarlık döneminde kurulmuş olan bütün müzelerin, akademilerin ve her türlü koleksiyonun yönetimini genç avangardlara, süprematistlere ve konstrüktivistlere bırakıyor. Tarihte ilk kez sanat, sanatın iktidarına geliyor ve bu olayın yarattığı enternasyonalist etki burjuvaziyle çatışan bütün sanat hareketlerini heyecanlandırıyor. Birinci Dünya Savaşı ertesi, Dada için de yol ayrımlarına işaret ediyor. Richard Huelsenbeck 1917'de gittiği Berlin'de "Dada'yı bir politik silaha dönüştürüyor".[1] Berlin'deki dadacıların 1919 tarihli kolektif manifestosu şöyle başlıyor: "Dadaizm [...] Tüm yaratıcı ve entelektüel erkeklerin ve kadınların, radikal komünizm temelinde enternasyonal bir devrimci birlik kurmalarını talep eder."[2]

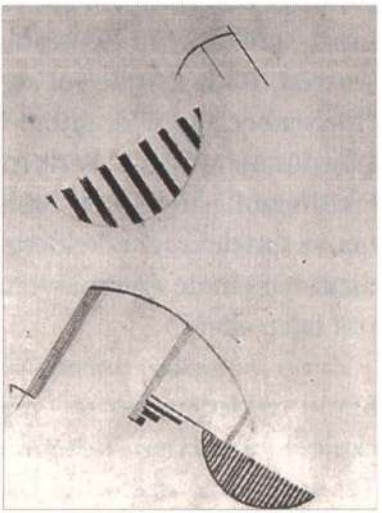
Zürih dadacıları arasında ise, Tristan Tzara'nın sanatı ve hayatı reddeden, her şeyi anlamsızlaştıran, siyasete ve devrimlere yüz çeviren tutumuna karşı bir muhalefet başlıyor. Tzara kendine mal ettiği Dada'sıyla Paris'e taşınınca, geri-

ye kalanlar dönemin devrimci ruhuyla eklemlenen son bir hamleyle Zürih'te Dada'nın henüz tükenmediğini gösteriyorlar: Bund Revolutionârer Künstler'i (Devrimci Sanatçılar Birliği) kuruyorlar. Oldukça kısa ömürlü olacak bu birliğin başını çekenler, Kabare Voltaire'den başlayarak Dada'nın kuruluşuna katılan Marcel Janco, Hans Arp ve Hans Richter'le, gruba 1918'de giren Viking Eggeling. Aslında ressam olan Eggeling, Richter'le birlikte soyut film fikrine kapılıyor. Filmi, belli ritimlere uygun olarak hareket eden bir resim kareleri dizisi olarak görüyor ve geceler boyunca resim çiziyor. Bütün parasını bu işe harcadığı için neredeyse aç geziyor. Devrimci Sanatçılar Birliği'ne Alberto Giacometti ve Fritz Baumann gibi İsviçreli sanatçılar da katılıyor ve hep birlikte "radikal dadacılar" olarak anılmaya başlıyorlar.[3]

Devrimci Sanatçılar Birliği Mayıs 1919'da bir manifesto yayınlıyor. Peş peşe iki gün, iki farklı Zürih gazetesinde, iki farklı başlıkla çıkan manifesto, "Bir Sanatçılar Manifestosu" ya da "Radikal Sanatçılar Manifestosu"[4]. Bundan tam bir ay

Solda, Viking Eggeling. Sağda, *Symphonie Diagonal* adlı soyut filmi için 1919-1920 arasında yaptığı desen.





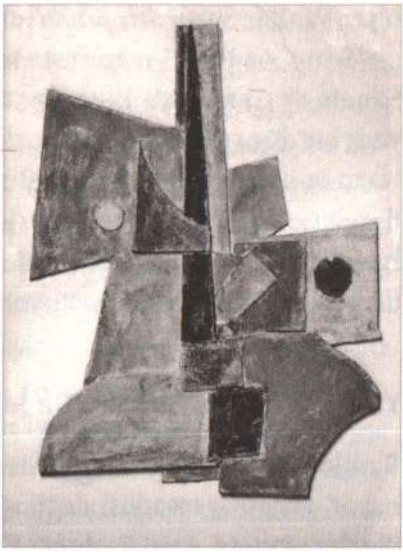
önce Walter Serner'in Zürih'teki son suarede okuduğu alaycı "Son Çözülme" manifestosunun tam zıddı. Gayet ciddi. Sanata ve sanatçıya bir misyon yüklüyor. Manifestocular, yeni bir dünya düzeni kurulurken, 'yeni insan'ın oluşum sürecinde sanatçıların sorumluluğunu vurguluyorlar. Birliğin dergisi olarak tasarlanan *Zürich 1919* yayınlanamadan kalıyor; hazır olan kimi bölümleri sonradan tek sayılık Dada dergisi *Der Zeltweg*'de basılıyor.[5]

Yeni Hayat ve Yaratıcı Dada

Radikal sanatçıların manifestosundaki 'yeni insan' ve 'yeni hayat' vurgusu tesadüfi değil. Gruba öncülük eden aynı dadacılar, Janco, Arp, Richter, Eggeling ve bir de Sophie Taeuber, Devrimci Sanatçılar Birliği'nin kurulmasından bir yıl kadar önce, 1918'de, Zürih ve Basel'de Das Neue Leben (Yeni Hayat) isimli bir başka kolektif oluşturmuşlar ve birlikte sergiler açmışlardı.[6] Janco'ya göre, Yeni Hayat 1922'ye kadar varlığını sürdürdü.[7] 1919'un Ocak ayında Zürih'teki prestijli Kunsthaus'ta düzenledikleri Das Neue Leben sergisi sırasında soyut sanat üzerine bir konuşma yapan yazar Otto Flake, Yeni Sanat'ı Yeni Hayat'a açılacak kapı olarak tanımlıyordu: "Yeni hareket, sanatın yeniden hayatla ilişkilenmesini ve, bütün formlarıyla, hayatın zenginleşmesine tabi olmasını ister."[8] Janco'nun aynı serginin kataloğuna yazdığı yazı da aynı minvaldeydi:

> Sanat yeniden hayata dönmek zorunda ve dönecek de. Rönesans'tan bu yana sanat hayattan koptu. Sanatçılar kibirli oldular ve kendilerini sıradan insanlardan üstün görmeye başladılar [...] Bizim arzumuz kibri geride bırakmak. Yalnızca sanatçı değiliz, yeniden olumlu bir etki uyandırmak gereğini duyan insanlarız biz [...] Kompozisyonlarımız, es-





Solda, Marcel Janco 1916. Sağda, 1919-20 tarihli *Kolaj*'ı.

> kimiş tarihleri ve menkıbeleri imha etmek zorundaydı; malzemeyi tüm derinliğiyle yeni baştan keşfetmek için 'soyut' olmak durumundaydı.[9]

Reddettikleri kültüre ait temsillerden arınmış, yalın bir sanatın peşindeydiler. Arp'a göre soyut sanat, "sanatın insanoğlunun aptallaştırılmasına hizmet etmesi beklentisi içindeki boş tutkuya ve iktidar düşkünlüğüne karşı" bir isyandı.[10]

Devrimci Sanatçılar Birliği ile Yeni Hayat kolektifini kuran dadacıların savaş ertesindeki devrimci dalgadan etkilenerek, toplumsal değişim, hatta yeni bir insanlık yaratma idealine bağlanmaları ve bu uğurda sanata rol biçmeleri, Dada'ya eskisinden farklı bir yapıcı nitelik kazandırıyordu. Oysa savaş yıllarında Dada'ya hâkim olan, bunun tam aksi bir yıkıcılıktı, 'hiçlik' vurgusuydu. O zaman, içinde yaşadıkları "utanç verici" çağın "ıstırap ve ölüm sancıları", "insana ihaneti", "muazzam katliamları", "yamyamca istismarları" kar-

şısında derin bir hayal kırıklığına uğrayan dadacılar, çürümüş bir geçmişin izlerini silip süpürmek, yok etmek için yola çıkmışlardı. Hegemonik burjuva sanat pratiklerini alaşağı edeceklerdi. İflas etmiş bir kültürü yok edeceklerdi. Önlerine çıkan her şeyi arındıracaklardı: dil, müzik, resim, ne varsa. Bu durumu 1916'da Hugo Ball "Dada ... bir hiçlik farsı" diye tarif etmişti. 1918 manifestosunda da Tristan Tzara "DADANIN HİÇBİR ANLAMI YOKTUR" demiş ve eklemişti: "Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum." 1922'deki bir konuşmasında "Dada hiçbir şeydir" diye tekrarlayacaktı.[11] Başlangıçtaki 'yıkıcı' Dada ile 1919'daki hayata karşı daha 'yapıcı' Dada'dan en açık seçik bahseden Marcel Janco. "Dada à deux vitesses" (Çift Vitesli Dada) başlıklı yazısında radikal sanatçılar grubunun kuruluşuna ve etkinliklerine şöyle değiniyordu:

> Huelsenbeck bizi bırakıp Berlin'e gitti, Ball da Ticino'ya. Şimdi de Tzara terk ediyor ve Paris'e gidiyor. Zaten bir zamandır yollarımız ayrılıyordu. Biz ise olduğumuz yerde kaldık. Katıksız Dada deneylerimiz devam etti. Toplum ve hayat karşısındaki olumlu tavrımızı ifade eden, bütün Dada ressamlarının, heykeltıraşlarının ve plastik sanatçılarının imzaladığı bir 'radikaller' manifestosu yayınladık. Aynı zamanda ülkenin bütün ilerici güçlerini kucaklayan Yeni Hayat grubunu kurduk. Zürih dışındaki İsviçre kentlerinde de sergiler, konuşmalar ve gösteriler düzenledik.[12]

Janco, 1919'da artık Dada'nın "herkese ve her şeye karşı olduğu doğru değildir" diyordu. Dada hiçlik vurgusunu geride bırakmıştır, kavgaya ve skandala başvurmaya artık ihtiyacı yoktur, çünkü geçmiş tasfiye edilmiş, yaratıcılığın önü açılmıştır. "Toplumda sanata yeni bir anlam vermenin", "hayata ve topluma karşı yapıcı" bir tutum takınmanın zamanı gelmiştir.[13]

"Yaratıcı Dada" başlıklı bir başka yazısında ise Janco, maddeler halinde yeni sanatın niteliklerini sıralıyordu. Bazıları şöyle: Kardeşliğin sanatı soyut sanattır. Plastik sanatçı hayata dönebilmek için zanaatkâra dönüşmelidir. Sanat eseriyle piyasa arasında uzlaşmayı reddeden sanatçı, artık ticari değeri olan iş üretmemelidir. Yenilenmiş ve canlandırılmış mimarlık, bütün plastik sanatların sentezini en geniş anlamıyla gerçekleştirmelidir. Gücü arttırıp kibri azaltmak için, grup çalışması, kolektif, hatta anonim iş yapmayı öğrenmek gereklidir...[14] Radikal dadacılar, sanatın metalaşmasına ve piyasalaşmasına karşı çıkıyorlar, manifestolarında sanatın sınıf ayrımı olmaksızın herkese ait olmasını savunuyorlar ve Birinci Dünya Savaşı'nın nedenlerinden biri olarak gördükleri kapitalizmi reddediyorlardı. Böylece Zürih'te kalan dadacılar, gayet açık olarak siyasal bir saf tutuyorlardı. Alman Devrimi'ni destekleyen Berlin'deki Dada grubunun tutumunu benimsiyorlardı.

Hans Richter, Devrimci Dadacılar ve Münih Devrimi

Zürih'teki radikal dadacıların başını çeken Richter, devrimci ve eylemci bir sosyalistti. Sanatçı olarak ilk başarısı, ekspresyonizmi siyasallaştıran Franz Pfemfert'in *Die Aktion* dergisinde yayınlanan ve mevcut savaş ortamına karşı radikal bir meydan okuma olarak kabul edilen eserleriydi. 1916'da Zürih'e gittiğinde bir yandan Dada'ya katılmıştı, bir yandan da aslında Münih'te yayınlanan ama o sırada Zürih'te sürgünde hazırlanıp basılan pasifist ve anarşist *Zeit-Echo* dergisine katkıda bulunmuştu. Richter derginin tek illüstratörüydü ve kitlelere hitap edecek savaş karşıtı desenler yapıyordu. Birçoğunun konusu devrimdi.[15]

Devrimci Sanatçılar Birliği'nin kuruluşuna Richter'in önayak olduğuna, 1930'larda Dada üzerine bir yazı dizisi ya-





Solda, Man Ray'in Hans Richter portresi, 1928. Sağda, Richter'in 1917'de yaptığı, *Visionäres Porträt* (Düşsel Portreler) dizisinden *Visionäres Selbstporträt* (Düşsel Otoportre). Bu dizideki resimleri Richter gayet hızlı bir şekilde ve yarı karanlıkta yapıyordu. Günde üç-dört tanesini bitiriyordu. Böylece görsel olarak algılanabilir dünyadan kendi iç dünyasına dönmesi mümkün oluyor ve resim yapma süreci bir tür "kendi kendini hipnotize etme" halini alıyordu.[16] Çoğu, dadacı yoldaşlarının portreleriydi ama daha çok maskları andırıyorlardı.

yınlayan Fransız dadacı, yazar ve sanatçı Georges Hugnet değiniyor:

> Richter, Alman ekspresyonist *Die Aktion* grubundan geliyordu. Bu grubun düsturu, sanatçıların siyasette etkin rol üstlenmeleri ve savaş karşısında, devrim doğrultusunda çalışmalarıydı. Richter'in girişimiyle, 1919'da Zürih'te farklı görüşlerden ressamlar Devrimci Sanatçılar Birliği'ni kurdu. Sanatçıların devrimin dışında kalmalarından kaygılanan birliğin amacı, estetik açıdan devrimci sanatçıları Münih'te ve Budapeşte'de henüz patlak veren siyasal devrime katmaktı.[17]

İşin garibi, Richter 1964'te yazdığı *DADA – Kunst und Antikunst* (Dada – Sanat ve Anti-Sanat) başlıklı kitabında, Devrimci Sanatçılar Birliği diye bir girişimi hatırlamadığını söy-

lüyor, Hugnet'ye itibar etmiyordu.[18] Ne var ki, kitabında o günlere dair anlattıkları Hugnet'nin söylediklerine koşut: "artık bir savaşın ortasında, her şeyden yalıtılmış halde bir adada yaşamıyorduk. Avrupa yeniden erişilebilir hale gelmişti. Ayrıca Almanya'da devrim, Fransa'da ve İtalya'da ayaklanmalar, Rusya'da dünya devrimi, insanların zihinlerini kurcalıyor, dikkatlerini dağıtıyor ve enerjilerini siyasal değişime yönlendiriyordu."[19]

Savaş sonrasında Almanya'nın birçok yerinde devrimler alevlenmişti. Kasım'da başlayan Münih'teki devrim, 6 Nisan 1919'da sadece birkaç hafta sürecek Bavyera Sovyet Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sonuçlandı. Yönetiminde çok sayıda yazar ve sanatçı vardı, bunlardan birisi de Hans Richter'di. Richter 1919 Şubat'ında Bern'deki İkinci Sosyalist Enternasyonal'e katıldıktan sonra, Mart'ta Münih'i ziyaret etti. Bu sırada muhtemelen burada kurulan Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi ile temas etmişti.[20] Kimi üyeleriyle zaten *Zeit-Echo* dergisinden tanışıyordu. Son suareye katılmak

Bavyera kralının tahttan feragat etmesi ve Bavyera Sovyet Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sonuçlanacak Münih'teki ayaklanma, 8 Kasım 1918 (fotoğraf: Bildarchiv. PreuBischer Kulturbesitz/ Heinrich Hoffmann).





Devrimci denizciler ve askerler Brandenburg Kapısı'ndan Berlin'e giriyorlar, 9 Kasım 1918 (fotoğraf: Bildarchiv PreuBischer Kulturbesitz).

için Zürih'e döndü, burada Devrimci Sanatçılar Birliği'ni oluşturmakla uğraştı ama yeni cumhuriyetin kurulduğunu öğrenince yeniden Münih'e gitti. Ne de olsa Münih, savaş sonrasındaki devrimci faaliyetlerin bastırıldığı Zürih'e göre Richter'in amaçlarını gerçekleştirmesi için çok daha elverişli bir ortam sunuyordu.[21] Richter Münih'te Kültür Halk Komiserliği'nin önde gelen üyelerinden birisi ve Aktions-ausschuss revolutionâren Künstler'in (Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi) başkanı ve sözcüsü oldu. Komite, 15 Nisan'da yeni hükümetin resmî gazetesinde bir duyuru yayınladı:

> Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi, bundan böyle Münih ve tüm Bavyera sanatçılarının yegâne temsilcisi olacağını ilan eder. Komite komünist ilkelere dayanır ve proleter bir sovyet cumhuriyeti ve komünizmin gerçekleşmesi için tek hakiki yolun proletaryanın diktatörlüğü olduğunu onaylar.[22]

Hemen ertesi gün bir düzeltme yaptılar:

> Açıklıyoruz: İster Münihli, ister Bavyeralı ister başka bir yerden olsun, kapitalist çağa aidiyeti olan sanatçıların 'tem-

silcisi' değiliz. Biz bir fikrin temsilcisi ve yetkili organıyız; amacımız yeni bir toplumun inşasına ve kusursuz olarak gelişmesine destek olmak.[23]

Richter Münih'e giderken yanında Zürihli radikal dadacıların henüz yayınlanmamış manifestosunu götürmüştü. Nitekim "Zürih Manifestosu", Hareket Komitesi'nin 22 Nisan'daki toplantısında okundu. Richter bu manifestonun, Komite'nin çalışmaları için estetik ve teorik bir temel oluşturacağını düşünmüştü; ama her şeyden önce, sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi radikal bir biçimde yeniden tanımlamaya girişen Münih ve Zürih'teki devrimci gruplar arasında bağ kurmak amacındaydı. "Radikal Sanatçılar Manifestosu" ile aşağı yukarı aynı sıralarda Münih'te yayınlanan ve benzer talepleri dile getiren başka manifestolar da vardı: "Novembergruppe Manifestosu", Arbeitsrat für Kunst'un (Sanat İçin İşçi Konseyi) manifestosu, Max Pechstein'ın "Was wir wollen" (Ne İstiyoruz), Hareket Komitesi üyesi ve sanat eleştirmeni Ludwig Coellen'in "Die Neue Kunst" (Yeni Sanat) manifestoları; Titus Tautz'un "Die Kunst und das Proletariat" (Sanat ve Proletarya) manifestosu. Ortak talepleri, devrim ve 'yeni hayat' doğrultusundaki mücadelede sanatın öncü bir rol üstlenmesi ve işçilerle sanatçılar arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıydı.[24] Tautz "sanat ne lükstür ne de eğlence" diyordu, "sanat ekmektir, nihayet kendisini özgürlüğe kavuşturan ezilmiş ve acı çekmiş insan hakikate ve güzelliğe açtır. Bu açlığı ancak sanat giderir. Sanat bütün insanlar için ulaşılabilir olmalıdır".[25] Radikal dadacıların Münih'teki devrimci sanatçılardan farkları, soyutlamayı özgürleştirici bir güç olarak öne çıkarmalarıydı.

Hareket Komitesi'nin yaptığı en önemli iş, Münih Sanat Akademisi profesörlerini kovmak olmuştu. Richter atılanların yerini almak üzere Arp, Janco ve Eggeling'i Münih'e da-

vet etti, fakat Cumhuriyet'in ömrü buna vefa etmedi.[26] Bavyera kralını deviren kansız bir devrimle başlayan Bavyera Cumhuriyeti, 1 Mayıs 1919'da kanlı çarpışmalarla sona erdi. Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi'nin yedi üyesi tutuklandı; Richter yargılanıp beş yıl hapse mahkûm oldu ama araya giren nüfuz sahibi yakınları sayesinde Münih'i terk etmesi koşuluyla iki hafta sonra salıverildi. Zürih'e döndüğünde Devrimci Sanatçılar Birliği'ni canlandırmaya çalıştı ama bu beyhude bir çaba olarak kaldı.

Dada'nın Tarihleştirilmesi

Richter'in Münih'teki mücadeleleriyle iç içe, dadacı arkadaşlarıyla Zürih'te kurduğu Devrimci Sanatçılar Birliği'ni 'unutması' açıklanmaya muhtaç. Bu da ister istemez Dada'nın tarihleştirilmesindeki birtakım sorunlara değinmeyi gerektiriyor.[27] Dada, öncesi ve sonrasıyla, karmaşık, açık ve dağınık bir hareket. Çoğu gezgin, bir kısmı sürgün, farklı milletlerden dadacıların önderliğinde, başka başka kentlerde farklı gelişiyor. Gerçek bir enternasyonal, ama örgütsüz. Kuşkusuz, başlangıcından itibaren 'yıkıcı' bir damara sahip. Ama Tzara'nın yönetiminde Paris'e taşınması sürecinde, Francis Picabia ve Walter Serner'in de etkileriyle, nihilizm iyice baskın oluyor. Üstelik Dada'nın Paris faslı, usta iletişimci Tzara sayesinde başka Dada oluşumlarının, örneğin radikal olarak siyasallaşmış Berlin'deki Dada'nın, önüne geçiyor. Tzara 1922'de kaleme aldığı ve alt başlığı "Fransız Sanatını Klasik Katılığından Kurtarmaya Yeltenen Hareketin Hikâyesi" olan "Dadaizm Anıları"nda Zürih dönemine bir paragrafla, Berlin'e ise yalnızca dört satırla değiniyor. Yazının geri kalanı Paris faslına hasredilmiş.[28]

Dada tarihinin saptırılmasında başka etkenler de rol oynuyor. Mesela, Dada sona erdikten sonra onu yeniden gün-

celleştiren ve New York'taki Modern Sanat Müzesi MoMA'da düzenlenen iki büyük sergi. Bu sergiler, Dada'yı Parisli dadacıların 1924'te kuracakları sürrealizmle eklemleyerek yine Paris'i öne çıkarıyor ve Dada'yı Alman kökenlerinden koparıyor. MoMA sergilerinden ilki, 1936'da Alfred Barr'ın düzenlediği *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (Fantastik Sanat, Dada, Sürrealizm); diğeri, 1968'de William Rubin'in küratörlüğünü yaptığı, *Dada, Surrealism and Their Heritage* (Dada, Sürrealizm ve Mirasları).[29] Barr, sergisinin kataloğunda "Dada-Sürrealist hareketi" tabirini kullanarak bunlardan tek bir hareketmiş gibi bahseder. Dolayısıyla Dada'yı Paris öncesindeki felsefi ve siyasi birikiminden yalıtarak, ona yepyeni bir tarih inşa eder.[30]

Dada'nın Paris merkezli olarak tanımlanması tarihyazımına da yansıyor. 1952'de yayınlanmış bir makale bunun bir örneği: "Dada'nın ne olduğuna dair standart kanı, muhakkak ki Dada grubunun 1920-1922 arasında Paris'teki maskaralıklarına dayandırılır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Zürih'te başladığı ve sürrealizmin habercisi olduğu da bazen teslim edilir."[31] Çok daha yakın zamanlarda yazılan bir edebiyat tarihi kitabı olan *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Èluard and Desmos,* Paris öncesinden sadece Tzara'ya yer veriyor. Dada şiirinin yaratıcıları olan, Ball, Arp, Hausmann, Schwitters ve Huelsenbeck'ten eser yok.[32]

Richter 1940'ta ABD'ye göç edip oranın vatandaşı oluyor.[33] Dada'nın sona ermesinden yıllar sonra, Richter'in hatırladıklarına dayanarak 1964'te kaleme aldığı *Dada – Sanat ve Anti-Sanat* kitabı böyle bir ortamda yazılıyor.[34] Edebiyat ve sanat tarihçisi Hubert van den Berg, Dada'nın tarihe, sanata karşı yıkıcı bir nihilist hareket olarak kaydedilmesinin 1950'lerde ve 1960'larda yaratılan bir mitin sonucu olduğunu düşünüyor.[35] Böylece Dada'nın devrimci siyasetle bağ-

lantısı göz ardı ediliyor. Dadacıların öngördükleri ve gerçekleştirdikleri dönüşümler, yaşadıkları siyasal deneyimler ıskalanıyor. Mesela, Münih'teki devrim günlerinde Richter'in öteki dadacılarla birlikte Akademi'yi ele geçirip dönüştürme yolundaki gayretleri.

Kaldı ki Dada, Kabare Voltaire'den başlayarak, belki de başka hiçbir avangard harekette olmadığı kadar izleyicileri, kitlesel iletişimi ve siyaseti merkezine almıştı. 1936'da yayınlanan makalesinde Walter Benjamin, Dada'nın çarpıcı bir analizini yapıyor. Dadacıların, yarattıkları eserlerin *aura*sını bilerek, isteyerek ve acımasızca imha ettiklerini belirtiyor. Sanat eserini, karşısında tefekkür etmeye değecek bir şey olmaktan çıkarıp, bir skandalın odak noktası yaparak, izleyenleri çileden çıkarmayı hedeflediklerini anlatıyor. "Dada'nın elinde sanat eseri bir mermiye dönüşür. İzleyiciyi vurur. Onda vuku bulur."[36]

Kabarenin kuruluşunun hemen ardından Ball günlüğüne "İnsanla haşır neşiriz, sanatla değil. En azından öncelikli olan sanat değil" diye yazmıştı.[37] Dadacılar baştan beri 'yeni insan'ın oluşumuna bağlı kaldılar. Tzara ise Paris yolunda bundan saptı. Huelsenbeck'in 1936'da yazdıkları gayet açık:

> Dünya Savaşı'nın havasız bıraktığı yaratıcı insanın hedeflerini ifade edebilmesi için, [Ball] eşi Emmy Hennings'le birlikte bir merkez kurdu. Voltaire ismi tesadüfen seçilmedi. Ömrü boyunca güç sahiplerinin vesayetine karşı yaratıcı güçlerin özgürlüğü için mücadele etmiş bir adama duyulan saygının ifadesiydi [...] Kabare'deki çalışmalarımız ta baştan militarizm karşıtı, devrimci bir tavrı benimsemişti [...] Siyasetçi değildik. Sanatçıydık. Yeni bir sanat ve ona uygun ifadeyi arıyorduk. Hepimiz savaşla birlikte parçalanmak üzere olan kültürün belirtisi olarak gördüğümüz eski akılcı burjuva sanatına düşmandık [...] Sanatımız genç ol-

malıydı, yeni olmalıydı [...] Tzara Paris'te Dada'nın devrimci ve yaratıcı yanını bertaraf etti ve başka sanatsal hareketlerle rekabete girişti [...] Dada can yakar. Dada'nın şakası yoktur çünkü sanattan kendi duygularının sahteliğini süslemesini bekleyen kültür düşmanları tarafından değil, devrimci insanlar tarafından deneyimlenmişti.[38]

MARCEL JANCO

Radyo Yayını: Ölü Burjuva ile Yeni Hayat Havarisinin Diyaloğu

1918

Havari: Mezarın öte yanından hiç haber aldınız mı?

Ölü: Hayır.

Birliğin soyut sanatı destekleyen bir grup haline geldiğini duyduğuma göre, istifamı vermeliyim.[39]

Havari: (cesede kapıyı gösterir)

Ölü: (geri çekilerek) *Vatan için canımı verdim, öyleyse insanlardan ne istediğinizi bilmek hakkım.* (cebinden kâğıtlarını çıkararak) *Bugün yalnızca soyut, temsilî olmayan sanatın sanat olduğuna inanıyorsunuz.*

Havari: Bakın, *kitsch* her yerde olabilir, fakat eğer bir şey öğrenmek istiyorsanız, dinleyin: sanatın duygusal kölelikten kendisini kurtarması soyutlama sayesinde oldu. Sanatta soyutlamadan yararlanmak, sanatta mutlak olanı arzulamak ve ona hükmetmek demek. Bu keşif gecenin karanlığında güçlü ve tedirgin bir ışıltı gibi. Bu andan itibaren yeni bir uygarlık dönemine giriyoruz.

Ölü: *Ya saf, yüksek ... sanat?*

Havari: O iş bitti. Soyutlama o mikrobu, tıpkı H_2SO_2'nin güveleri öldürdüğü gibi yok edecek. Soyutlama bizi ha-

yata doğru iter. Biz insanların manevi düzeyini yükselten unsurun ta kendisi olarak bilinmek istiyoruz. Böylece zanaat zanaatkâra geri dönmüş olacak.

Ölü: *İtiraf etmeliyim ki yaratabildiğim hiçbir şey yok. Tek yaratıcı olarak Tanrı'yı bilirim. Çok aptalım.*

Havari: Bay Ölü, lütfen kendinizden bu kadar çok bahsetmemek nezaketini gösterin. Uçak en yaygın taşıt aracı olacak ve soyut sanat sokakları, kentleri, anıtları ve insanların evlerini dolduracak; sizi Gelecek bütün bunlara ikna edecek. İnsanların özgürleştirilmiş sanat anlayışını canlandırmak için sanatı alçaltan piyasasını en boğucu gazlara gark edeceğiz. Sergiler bir kentten ötekine balonlarla taşınacak ve amaçları sadece manevi olacak. Yeni sanatın Edison'u Eggeling sinemasıyla (yeni çekim müziğiyle) yerkürenin her köşesine seyahat edecek.

Ölü: Balon, sinema? Endüstriyel sanatlardan mı bahsediyorsunuz?

Havari: Sanat bir kez daha herkese ait olacak ve sanatla insanlar arasındaki temas bir daha hiçbir zaman herhangi bir eleştirmenin söylemiyle zehirlenmeyecek; güzel orantılar, renklere bürünmüş kentler ve sanatçının onları inşa ederken dayandığı toplumsal vicdan sayesinde hep hayatla dolu olacak.

Ölü: *Lütfen ama, şimdi siyasete giriyorsunuz!...*

Havari: Ve sanatın en büyük sevinci, anonim olmasını sağlayacak, yeni bir geleneğin başlangıç noktası. Yarının toplumunda sanatın sorunlarını biz kendimiz çözme gücüne sahip olacağız. Zanaat için canlı bir destek sağlayacağız ve, her şeyden öte, makineler tarafından ahlaksızca istismar edilmemek için savaşacağız. Düşünen işçiye emeğinin sevincini iade edeceğiz.

Ölü: *Özür dilerim ama sizi gerçekten anlayamıyorum.*[40]

ARP, EGGELING, JANCO, RICHTER, GIACOMETTI, BAUMANN, HENNING, HELBIG ve MORACH

Bir Sanatçılar Manifestosu / Radikal Sanatçılar Manifestosu

1919

Büyük öneme sahip konularda karara varılacaksa, açık ve tutarlı bir vizyon hâkim olmalı. Manen ve maddeten hakkımızı talep ediyoruz: Kültürün asli unsurlarından birinin temsilcileri olarak biz sanatçılar, devletin kavramsal evrimine katkıda bulunmak; onun hayatının ayrılmaz bir parçası olarak devletin içinde yer almak ve tüm sorumluluklarını paylaşmak istiyoruz. Zamanımızın sanatsal ilkelerinin zaten büyük ölçüde belirlendiğini beyan ediyoruz. Soyut sanatın ruhu, insanın özgürlük duygusunun müthiş genişlemesi anlamına geliyor. Bizim imanımız kardeşçe sanat: sanatın toplum içindeki yeni misyonu bu. Sanat açık seçiklik dayatır; yeni insanın oluşumuna hizmet etmelidir. Sınıf ayrımı olmaksızın herkese ait olmalıdır. Bireylerin bilinçli yaratıcı gücünü biraraya getirmeyi, böylece her birinin ortak göreve katkısını sağlamayı istiyoruz. Sistem eksikliğiyle mücadele ediyoruz çünkü yokluğu gücümüzü azaltıyor. En büyük amacımız tüm insanlığı ortak bir anlayışta birleştirecek manevi temeli oluşturmak. Görevimiz bu. Böyle bir çalışma insanlara en üst derecede hayatiyet sağlar. Önayak olmak bize kalıyor. Akıntıları biz yönlendireceğiz, apayrı güçleri toparlayıp, farklı arzuları biz ifade edeceğiz.[41]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 John Elderfield, "Introduction", Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927] içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. xxxvi.

2 "What is Dadaism and What Does It Want in Germany?", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 41.

3 Marcel Janco, "Creative Dada", *Dada: Monograph of a Movement* içinde, der. Willy Verkauf (New York: G. Wittenborn, 1957) s. 26.

4 Marcel Janco, "Selected Texts" içinde, *Dada/Surrealism*, 20 (2015) s. 5 ve dipnot 5. http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1314&context=dadasur (Erişim tarihi: 7 Mayıs, 2016). "Ein Künstler-Manifest" 3 Mayıs 1919'da *Zürcher Post*'ta; aynı metin "Manifest Radikaler Künstler, Zürich" başlığıyla ertesi gün *Neue Zürcher Zeitung*'da yayınlandı.

5 Hubert F. van den Berg, "From a New Art to a New Life and a New Man, Avant-garde Utopianism in Dada", *The Invention of Politics in the European Avant-garde (1906-1940)* içinde, der. Sascha Bru ve Gunther Martens (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2006) s. 147.

6 *A.g.e.*, s. 146.

7 Marcel Janco, "Creative Dada", s. 48.

8 Aktaran, Hubert F. van den Berg, "From a New Art to a New Life", s. 146.

9 Aktaran, Willy Verkauf, *Dada: Monograph of a Movement*, s. 111.

10 Aktaran, Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 21.

11 Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 61 ve 65-66; Tristan Tzara, "Dada Manifestosu", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010), s. 118 ve yine Tzara, "Lecture on Dada (1924)", Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 246.

12 Marcel Janco, "Dada at Two Speeds", çev. Margaret I. Lippard, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli, s. 197. Janco bu yazıyı 1966'da Zürih'te ve ardından da Paris'te düzenlenen Dada'nın 50. yıldönümü sergisinin kataloğu için yazmıştı.

13 *A.g.e.*

14 Marcel Janco, "Creative Dada", s. 46.

15 Joan Weinstein, *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1990) s. 194-198.

16 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 39.

17 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 134. İlk yayınlanışı, Paris'te, *Cahiers d'Art*'ın 1932-34 arasındaki dört sayısında.

18 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 80.

19 *A.g.e.*

20 Pasifist dergi *Die Weissen Blätter*'in editörü René Schickele, Richter'den dergi için Enternasyonal'e katılanların portrelerini yapmasını istemişti. Richter'den

aktaran, Justin Hoffman, "Hans Richter, Munich Dada, and the Munich Republic of Workers' Councils", çev. Timothy Slater, *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* içinde, der. Stephen C. Foster (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998) s. 51.

21 Bu bölümün kaynağı, Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 199-201.

Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi, Richter'in başkanlığındaki bir toplantıda resim, sanat ve zanaat, heykel, sergiler ve mimarlık için 'sanat komiserlikleri' oluşturdu. Müzeler ve sosyal refah için kurulan komiserliklere kimse atanmadı; resim komiserleri arasında Richter, Eggeling ve komiteye tam desteğini bildiren Paul Klee vardı, s. 201-202.

22 Aktaran, Joan Weinstein, *a.g.e.*, s. 194.

23 *A.g.e.*

24 Justin Hoffman, "Hans Richter", s. 62.

25 Aktaran, Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 188.

26 Hubert F. van den Berg, "From a New Art to a New Life", s. 139.

27 *October* dergisinin Dada özel sayısı, tarihyazımının sorunlarına eğiliyor. Genel bir bakış için editörünün sunuşu: Leah Dickerman, "Dada Gambits", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 4-12.

28 Tristan Tzara, "Memoirs of Dadaism" [1922], Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde (Glasgow: Collins, 1959) s. 304-312.

29 William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: MoMA, 1968); mesela s. 15. Üçüncü bir sergi, Londra'da, Hayward Gallery'de 1978'de açılan *Dada and Surrealism Reviewed*.

30 Alfred H. Barr (der.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: MoMA, 1936) s. 7. Ayrıca, "'New York Dada' Meselesi", *Dada Kılavuzu* içinde, s. 795-807.

31 John Alford, "The Prophet and the Playboy, 'Dada was Not a Farce'", *College Art Journal*, cilt 11, sayı 4 (Yaz 1952) s. 269-276.

32 Mary Ann Caws'un 1970 tarihli kitabına dikkat çeken Hans J. Kleinschmidt, "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xxvi ve sonnot 10.

33 Richard Huelsenbeck de 1936'da New York'a taşınmış; adını Charles R. Hulbeck'e çevirmişti.

34 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 7.

35 Hubert F. van den Berg, "From a New Art to a New Life", s. 133-134.

36 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969) s. 237-238 [Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat/Siyaset* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2. baskı 2009)].

37 5 Mart 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 55 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

38 Richard Huelsenbeck, "Dada Lives!" [1936], çev. Eugene Jolas, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 279-281.

39 Özgün metin Fransızca ve Almanca; Almanca kısımlar burada italikle ayırt edildi.

40 Marcel Janco, "T.S.F.: Dialogue Between the Dead Bourgeois and the Apostle of New Life", çev. Timothy Shipe, "Selected Texts", *Dada/Surrealism* içinde, sayı 20 (2015) s. 7-8. Yeni Hayat'ın yeni sanatıyla eski geleneksel sanatı konuşturan bu nükteli metni Janco 1918'de yazdı, 1925'te *Punct* dergisinde yayınlandı.

41 Marcel Janco, "Creative Dada" içinde, s. 44.

Berlin

Berlin Dada ve Alman Devrimi

Richard Huelsenbeck şiire düşkündü; 1911'de sanat tarihi ve edebiyat eğitimi almak için Münih'e gitmişti. Hocaları, formalist sanat tarihinin kurucularından Heinrich Wölfflin ve kışkırtıcı yöntemleriyle eğitimde devrim yaratan edebiyat profesörü Artur Kutscher'di.[1] Özellikle, öğrencilerini yalnızca edebiyat değil, toplumsal koşullar ve siyasal olaylar üzerine düşünmeye teşvik eden Kutscher'den etkilenmişti. Huelsenbeck Dada'nın filozofu Hugo Ball ile ertesi yıl Münih'te tanıştı. 1913 Ekim'inde Ball'la şair arkadaşı Hans Leybold'un birlikte çıkarmaya başladıkları *Revolution* (Devrim) dergisinin Paris muhabiri oldu. Siyasal anarşizmi, cinsel özgürlüğü ve ekspresyonizmi savunan derginin ilk sayısında yayınlanan bir yazı, daha o zaman, devrimin Sosyal Demokrat Parti'nin öngördüğü gibi ağır işleyen bir süreç değil, aniden ve hızla gerçekleşen bir hareket olarak tasavvur edilmesi gerektiğini vurguluyordu ve avangard sanatçıları burjuva sanatını alaşağı edecek devrimciler olarak tarif ediyordu.[2] *Revolution* dergisine katkıda bulunanlardan bazıları 1919'da Münih'teki devrim hareketinde etkin roller üstleneceklerdi. Derginin

anarşizmle ekspresyonizmi eklemlemesi, 1918'de Münih'te kurulacak devrimci cumhuriyette ekspresyonizmin öne çıkmasında etkili olacaktı.[3]

Huelsenbeck Kabare Voltaire'deki gösterilerin davulcusuydu; bir yandan şiirlerini okurken bastonunu seyircilere doğru savuruyor, onlara adeta meydan okuyordu. Şiirleriyle kiliseye, Alman milliyetçiliğine, edebiyat kanonlarına saldırıyordu. Sanki "ona kalsa, davuluyla edebiyatı yere serecekti".[4] Ball Zürih'i terk edip Tzara Dada'ya sahip çıkınca, Huelsenbeck de 1917 başında Berlin'e gitti. Dada'yı da yanında götürdü. Ball'la Münih'te bıraktıkları yerden devam ederek, Dada'yı zamanın devrimci hareketlerine bağladı.

Berlin'deki Devrimci Hareketler

Berlin o sıralarda Zürih'in sükûnetinin tam aksine, adeta patlamak üzere olan bir volkandı. Savaş sürüyordu. Yoksulluğun yanı sıra, toplumsal ve siyasal gerilim had safhadaydı. Sokak gösterileri ve iş bırakma eylemleri başlamıştı. 1890'lardan itibaren işçi sınıfının kitlesel partisi olan Sosyal Demokrat Parti (SPD) savaşa karşı çıkmamakla ve pasif davranmakla suçlanıyordu. 1917'de, muhalif bir grup SPD'den ayrılarak Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi'ni (USPD) kurdu, Spartakistler de onlara katıldı. 1918 Ekim'ine gelindiğinde, artık Almanya'nın savaşı kaybettiği ortadayken, Deniz Kuvvetleri, İngiliz donanmasına karşı son ve umutsuz bir saldırı kararı alınca, liman kenti Kiel'de askerler ayaklandılar. İşçiler isyancı askerlere katıldılar, Rus sovyetlerine benzer konseyler kurdular. Kenti ele geçirdiler ve ayaklanma öteki kentlere de yayıldı. Kasım'da Münih'te düzenlenen USPD'lilerin önderliğindeki gösteride, işçilere haklarının tanınması, isyancı askerlerin konseyler oluşturması ve Bavyera kralı III. Ludwig'in tahttan çekilme-

si talep edildi. Nitekim kral o akşam sürgüne gitti ama Bavyera Sovyet Cumhuriyeti'nin kurulması ancak Nisan'da gerçekleşecekti.

Berlin'de de imparatorluk yönetimine karşı sürdürülen halk devriminin önderliğini USPD yapıyordu. 9 Kasım'da fabrika işçileri ve askerler Berlin'e yürüyüp bazı kamu binalarına el koydular; her yere kırmızı bayraklar diktiler; fabrikalarda ve kışlalarda konseyler oluşturdular. Devrimci saflarda önceleri kardeşlik hâkimdi. Ancak kısa süre sonra, proleter diktatörlük ile parlamenter demokrasiyi savunanlar arasında çatışmalar patlak verdi. SPD açıkça parlamenter demokrasiden, USPD ise konseylerin desteklediği geçici bir sosyalist hükümetten yanaydı.[5] USPD içindeki Spartakistler ise ayaklanmanın sosyalist bir devrime doğru evrilmediğini görüyorlar ve SPD'yle işbirliğini reddediyorlardı; demokratik bir konseyler cumhuriyeti kurulmasını istiyorlardı. Giderek SPD duruma hâkim oldu, devrimin kontrolünü ele geçirdi ama bu arada sol gruplar arasındaki görüş ayrılıkları da keskinleşti.

Kasım Devrimi sonucunda Cumhuriyet ilan edildi, Kayser II. Wilhelm Hollanda'ya kaçtı. Aralık'ta Spartakistler diğer bağımsız sol gruplarla birlikte Alman Komünist Partisi'ni (KPD) kurdular. İşçiler iktidardaki SPD'ye karşı yeniden sokaklara döküldü. Ocak'ta Spartakistlerin başını çektiği bir ayaklanma gerçekleşti; devrimciler hükümeti tanımadıklarını ilan edip kimi kamu yapılarını işgal ettiler. SPD ve hükümet yanlısı Freikorps birlikleri ise karşı saldırıya geçtiler. Pek çok devrimciyle birlikte, Spartakistlerin liderleri Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht öldürüldü.[6] Ocak'tan Mayıs'a kadar sokaklar durulmadı; grevler, barikatlar, çatışmalar sürdü. Münih, Brunswick ve Bremen'de, ömürleri kısa da olsa, devrimci sovyet hükümetleri kuruldu. Berlin'de ise Friedrich Ebert'in başkanlığında SPD iktidarda kaldı; sana-



Karl Liebknecht, İçişleri Bakanlığı'nın önünde konuşma yapıyor, 6 Aralık 1918 (fotoğraf: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz/ Willy Römer).



1919 Ocak ayında Berlin sokaklarındaki çatışmalar.

yiciler savaş sırasında devlete kaptırdıkları ekonominin denetimini yeniden ele geçirdiler.[7] Monarşinin devrilmesine, iktidara bir sosyal demokrat partinin gelmesine rağmen, Alman toplumunu ve siyasetini yönlendirenler hâlâ ülkeyi savaş felaketine sürükleyen aynı otoriter ve milliyetçi güçlerdi; sanayinin orduyla ittifakıydı. Sosyalizmle bir ilgisi kalmayan yeni Weimar hükümeti, hiç vakit kaybetmeden büyük şirketlerle ve emperyal ordunun kalıntılarıyla, hatta dehşet saçan milis gücü Freikorps'la anlaşmıştı.

Berlin Dada: Sanat ve Siyaset

Huelsenbeck 1917'de Berlin'e gittiğinde işçiler ve Spartakistler sokaklardaydı. Münih günlerinden aşina olduğu ekspresyonistler, sanatın öncü rol üstleneceği bir devrim hayal ediyorlardı. 1918 Kasım Devrimi'nin eski düzeni yıkma mücadelesini avangard sanatçılar sonuna kadar destekliyorlardı. Ekspresyonist sanatçılar, tıpkı devrimci işçiler ve askerler gibi örgütlenmeye giriştiler: Novembergruppe, Sanat İçin Çalışma Konseyi, Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi. Talepleri, sanatsal özgürlük, sanat piyasasının lağvedilmesi ve sanatın proleterler tarafından da paylaşılmasıydı. Sanat İçin Çalışma Konseyi'nde Paul Klee, Emil Nolde, Otto Dix gibi ressamların yanı sıra, Bruno Taut ve Walter Gropius gibi mimarlar da vardı.[8] Ekspresyonizm, savaş öncesinde devlet ve resmî kurumlar nezdinde kabul görmemiş, sanat müşterisi koleksiyonerler tarafından da aşağılanmıştı. Bir anlamda devrimin sanatı hazırdı, o da ekspresyonizmdi.[9]

Huelsenbeck, Berlin'de George Grosz, John Heartfield ve kardeşi Wieland Herzfelde, Raoul Hausmann ve Hannah Höch gibi sanatçı ve yazarlarla buluştu. İstisnasız hepsi savaşın bir suç olduğunu düşünüyor ve devrime inanıyordu; hâlâ sadakatle İmparator'a bağlı kalan Alman milliyetçile-

rinden nefret ediyorlardı. Öyle ki, düşman bellenen İngiltere'ye nefret kusan bir şarkı ortaya çıkınca, sosyalist bir şairin oğulları olan Herzfeld kardeşlerden Helmut, hiç duraksamadan ismini İngilizce'ye, John Heartfield'a çevirmişti.[10] Grosz da, Georg'u George yapmış ve İngiliz ya da Amerikalı olduğu izlenimi bırakacak şekilde giyinmeye, İngilizce konuşmaya başlamıştı.[11] Bir anlamda Alman kimliklerini reddedip, düşmanın kisvesine bürünmüşlerdi. Huelsenbeck ise kışkırtıcı bir biçimde askerî doktor üniformasıyla dolaşıyor, monokl takıyor ve elinde kırbaç taşıyordu. Grosz da gündelik hayatında kimi zaman Prusya ordusunun generaliymiş gibi giyiniyor, etrafa emirler yağdırıyor, hatta arada sırada eldivenini birilerinin yüzüne savuruyordu.[12] Wieland Herzfelde ise askerliği horladığını göstermek için kirli bir üniformayla geziniyor, yüzünün yalnızca bir tarafını tıraş ediyordu.[13] Topluca Alman toplumunun militarizmini, riyasını, milliyetçiliğini aşağılıyorlardı. Dadacılar, Berlin'de düzenledikleri sergileri ve gösterileri, komünist/anarşist propaganda etkinlikleri haline dönüştürüyor, türlü iletişim teknikle-

Solda Richard Huelsenbeck; ortada Hans Arp ve sağda Raoul Hausmann (fotoğraf: Hannah Höch), 1919. Monokl, 19. yüzyıldan başlayarak varlıklı toprak sahiplerinin ve Prusya ordusundaki subayların kıyafetlerinin bir parçasıydı. Dadacılar alaycı bir tavırla monoklu kendilerine mal ettiler; Huelsenbeck'in yanı sıra, Tristan Tzara, Raoul Hausmann, George Grosz, hatta Hans Arp zaman zaman monokl taktılar.





rini ve mecralarını kullanarak, duydukları infiali Alman halkına anlatmaya çabalıyorlardı. Ateşli konuşmalar, şiirler, gürültü müzikleri, kendiliğinden gelişen beklenmedik eylemler, medya aldatmacaları, saymakla bitmeyen dergiler, kitaplar, el ilanları, afişler, karikatürler, fotomontajlar, asamblajlar... Hausmann'ın dediği gibi, "Yalnızca kapitalist ekonominin değil, hakikatin, düzenin, hukukun, ahlakın, dişil ve eril her şeyin çözüldüğü bir zamanda" alışılageldik dil ve sanat onlara yeterli gelmiyor, yenilerini yaratıyorlardı.[14]

'Aksiyon'

Berlinli dadacılar giderek ekspresyonistleri eleştirmeye başladılar. Onların, tinselliği öne çıkararak, halkın gerçeklerden kaçmasına ve savaşın yarattığı dehşet karşısında teselli bulmasına hizmet ettiğini düşünüyorlardı. Huelsenbeck'in sözleriyle, "tıpkı her türlü hastalığı tedavi edeceklerini vaat eden sahtekâr doktorlar gibi ortaya çıktılar ve narin esin perileri gibi, bakışlarını gökyüzüne dikerek, 'edebiyatımızın zengin hazinelerine' dikkat çektiler. İnsanları hafifçe kollarından çekip, sokak gürültüsünün hafif bir mırıltıya dönüştüğü [...] Gotik katedrallerin yarı karanlığına soktular."[15] Huelsenbeck'in Hausmann'la birlikte yazdığı ve 1918'de okuduğu ilk Alman Dada manifestosu, ekspresyonistlere karşı tavırlarını ilan ediyordu: "İçe dönme kisvesi altında, ekspresyonist yazarlar ve ressamlar, bugün hâlâ tarihin kendilerini onaylamasını bekleyen ve burjuvalar tarafından kabul görmeye çabalayan bir nesil oluşturdular."[16] Dadacılar, sanatın içten içe nasıl ahlaki bir denetim aracı haline gelebileceğini biliyorlardı. Kültür, kolaylıkla millî ruhun forma bürünmüş haline, vicdanları körelten bir uyuşturucuya dönüşebiliyordu. Ciddi bir bakış, sanatın "geniş çaplı bir dolandırıcılık" olduğunu anlamaya yetiyordu.[17] "Alman kültü-

rü nedir? (Cevap: Bok) ve bu kültüre saldırı tüm araçlar kullanılarak yapılmalıdır: taşlama, hiciv, kandırmaca, ironi, ve en nihayetinde şiddet. Topyekûn eylemle."[18] Hausmann diyordu ki "nasıl eski hukuk formlarını ve hükümet biçimlerini çözüp feshetmeye yeltendiysek, yerleşik resimsel öğeleri de lağvettik".[19]

Dadacılar ekspresyonistlere saldırılarını başlatırken, parolaları 'aksiyon' sözcüğüydü. Savaş yıllarında, Dada'nın başlangıcındaki hiçlik vurgusu bundan böyle terk edilmişti. 'Dada' artık bir mücadele ve savaş çağrısı idi. "Dada Alman Bolşevizmi" idi.[20] Dadacılar 1918 manifestosunu bu doğrultuda kaleme aldılar.[21] Hausmann'a göre manifesto bir "volkan patlaması etkisi yarattı".[22] Aralık'ta Komünist Parti kurulur kurulmaz Grosz, Heartfield ve Herzfelde partiye üye oldular, üyelik kartlarını bizzat Rosa Luxemburg'un elinden aldılar.[23] Devrimin bastırılmasından ve Spartakistlerin hunharca öldürülmesinden sonra, onların mirasına sahip çıkarak, kendilerini devrime ihanet edenlerle mücadeleye adayacaklardı.

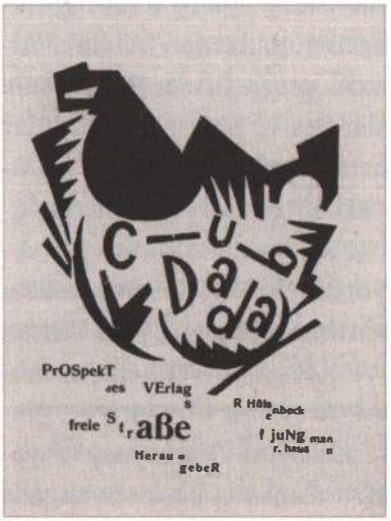
Kulüp Dada

Dadacılar Berlin'deki ilk sergilerini, 22 Ocak 1918'de, I. B. Neumann Galerisi'nde açtılar. Sergide Dada'ya Berlin'de katılan Rus ressam ve besteci Yefim Golişev'in eserleri başı çekiyordu. Hausmann bunların "bugüne kadar görülmemiş asamblajlar" olduğunu iddia ediyordu: "teneke kutular, küçük şişeler, mukavva ve tahta parçaları, pelüş kırpıntıları ve saç tutamlarını biraraya getirerek yaptığı şeyler inanılmaz bir optik gösteri: daha önce böyle şeylerin sergilenmesi mümkün değildi."[24] Golişev 1919'daki bir suarede de dört başı mamur bir bruitist konser verecekti, dadacıların "müzikal savaş giyotini" diye niteledikleri *Antisenfoni*.[25]

Huelsenbeck Almanya'daki ilk Dada konuşmasını bu sergi sırasında yaptı. Ateşli sözleri ve *Fantastik Dualar* adlı kitabından şiirleriyle izleyicileri galeyana getirdi. Daha bu ilk konuşmasında kullandığı keskin ve kinik dil Berlin Dada'ya egemen olacaktı. "Dada İSYANDI, salondaki insanların hissetmesi gereken yalnızca buydu."[26]

Artık grup kendisini, isteyen herkesin üye olabileceği 'Kulüp Dada' olarak adlandırıyordu; Kulüp Dada'nın kuruluşu *Die freie Strasse* (Özgür Sokak) adlı derginin on altı sayfalık özel sayısıyla duyuruldu.[27] Kapağına "şarapnel parçaları gibi dağılan harfler" Kulüp'ün yayınlarını ve etkinliklerini haber veriyordu.[28] Huelsenbeck'in Hausmann ve Franz Jung'la birlikte 1918 Nisan'ında çıkardığı bu tek sayılık *Club Dada: Prospekt des Verlags freie Strasse* (Kulüp Dada: Özgür Sokak Basımevi Broşürü) Berlin'de Dada'nın ilk 'resmî' yayınıydı. İçinde Huelsenbeck'in "Çağın Tarihine Önsöz" başlıklı yazı-

Solda, Dada'nın Berlin'deki ilk yayını *Kulüp Dada*'nın Raoul Hausmann tarafından tasarlanan kapağı. Huelsenbeck Dadaist Manifesto'yu Berlin'de 1918 Şubat'ında I. B. Neumann Galerisi'nde düzenledikleri gecede okumuştu. Sağda, imzalanarak 5 marka izleyicilere satılan manifesto broşürü.[29]





sıyla bir romanından pasajlar; Jung'un "Amerikan Resmigeçidi" adlı denemesi vardı. Modern kent yaşamına referanslarla dolu bu üç tutarsız, dağınık, kafa karıştırıcı metnin tonu nihilistti. İmajlarla sözcükleri harmanlayan kapağı Hausmann tasarlamıştı.[30] Dada'nın Berlin'deki asıl yayını ise, ilk sayısı 1919 Haziran'ında çıkacak üç sayılık *Der Dada* olacaktı.

İlk Berlin Manifestoları ve Suareler

Berlin'de de dadacılar Kabare Voltaire'dekileri örnek alan taşkın gösteriler düzenlemeye başladılar. 1918-1920 arasında 12 gösteri düzenlediler. Bu gösteriler her şeyden önce izleyicilerle karşılıklı etkileşime fırsat verdikleri ölçüde değer kazanıyordu. Absürd skeçleri Berlin'de o denli popüler oldu ki, 1919'da Münih'ten Berlin'e dönen efsanevi tiyatro yönetmeni Max Reinhardt, dadacı anarşist yazar Walter Mehring'i ünlü Schall und Rauch (Ses ve Sis) adlı kabaresi için şarkılar yazmaya davet etti.[31] Mehring bu kabarede ayrıca *Conférence provocative* (Kışkırtıcı Tartışma) başlıklı bir de gösteri yaptı. Keza, solcu Die Tribüne isimli tiyatro da iki gösterisini dadacılara ayırdı. Bu gösteriler, dadacıları Weimar Almanya'sının ünlü deneysel tiyatro ustası Erwin Piscator ile tanıştırdı.[32] Arkasından dadacılar Ses ve Sis'e geri döndüler ve burada Mehring'in, bir Yunan trajedisini Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşunu hicveden bir gösteriye dönüştürdüğü oyununu sahnelediler. Grosz'un kuklalarına da yer veren oyun üç bölümden oluşuyordu: 'Savaş', 'Demokrasinin Şafağı' ve 'Paraların Gizlice Kaçırılması Klasiği'; yani Birinci Dünya Savaşı, Kasım Devrimi ve Kayser II. Wilhelm'in tahtını bırakıp Hollanda'ya kaçması. Araya bir film giriyor, gramofondan da "Savaş, Barış ve Enflasyon Oratoryosu"[33] yayınlanıyordu. Dadacıların tiyatro alanında başka avangard

gruplarla yürüttükleri bu gibi işbirlikleri, yaratmayı başardıkları etkinin göstergeleriydi.

12 Nisan 1918'de dadacılar Sezession salonunda bir suare düzenlediler. Bu sırada salonda Alman ressam Lovis Corinth'in retrospektif sergisi sürüyordu. Corinth milliyetçiliği yüceltiyor, Alman ruhunu diriltmeye çabalıyordu. Onun resimlerinin asılı olduğu tıka basa dolu salonda Huelsenbeck "Dadaismus im Leben und in der Kunst" (Hayatta ve Sanatta Dadaizm) başlıklı bir sunuş yaptı. Sunuşu, "Dadaistisches Manifest" olarak anılan bir manifestoyu da içeriyordu: ilk Alman Dada manifestosu. Manifesto ayrıca dört sayfalık bir broşür olarak da basılmıştı. Broşür, Kulüp Dada'nın yayınıydı ve Huelsenbeck imzalı kopyaları o akşam beşer marka satıldı.[34] Grosz ise suarede şiirlerini okudu, izleyicilerin kafalarında futbol topları zıplattı ve sonra da kışkırtıcı bir dans gösterisi gerçekleştirdi. Bir yandan da "sanat boktur!" diye bağırıyor ve Corinth'in resimlerinin üzerine işiyormuş gibi yapıyordu.[35] Suarede son olarak Hausmann, ilerde "Resmin Sentetik Sineması" başlığıyla yayınlanacak "Resimde Yeni Malzeme" manifestosunu okudu. Artık bu noktada izleyiciler galeyana gelmişti; daha Hausmann manifestosunu okurken ışıkları kapayıp gösteriye son verdiler.[36] Polis geldi, manifestolara el koydu ve Hausmann kısa bir süre gözaltına alındı.[37] Ertesi günkü gazeteler, suarenin şiddetin eşiğinden dönen kargaşasını yazdılar. Herkes Corinth'in resimlerinin parçalanacağından korkmuştu.

Zürih'te Tzara manifestoyu teatral bir gösteriye dönüştürmüş, manifestodan etkili bir retorik aracı olarak yararlanmıştı. Berlin'de dadacıların karşılarına çıkan manifestolar ise sahiciydi; her yanda okunan bildirilerin, atılan nutukların, süregelen mitinglerin, ayaklanmaların ve çarpışmaların bir parçasıydı. Sosyalizmin en etkili propaganda silahıydı. Dada manifestoları da bu üslubu benimsedi. 1919 tarihli mani-

festoları, "tüm yaratıcı ve entelektüel erkeklerin ve kadınların, radikal komünizm temelinde enternasyonal bir devrimci birlik kurmalarını" talep ediyor, "simültane şiirin bir komünist devlet duası olarak" sunulmasını öneriyordu.[38]

RICHARD HUELSENBECK
Dadaist Manifesto
1918

Sanat, üretimi ve yönelimi bakımından, yaşadığı zamana bağımlıdır, sanatçılar da kendi çağlarının yaratıcılarıdır; geçen haftanın patlamalarıyla hissedilir bir biçimde paramparça olmaya hazır bir sanat, son günlerin şokunun ardından durmadan dağılan uzuvlarını toplamaya çalışıyor.[39] En iyi ve en olağanüstü sanatçılar, hayatın çalkantılı çağlayanından saat başı kendi bedenlerinin parçalarını kapıp çıkaranlar olacak; elleri ve yürekleri kan içinde, zamanlarının aklına sıkıca tutunanlar olacak.

En hayati kaygılarımızın ölçüsü şu olmalı, ekspresyonizm böyle bir sanattan beklentilerimizi yerine getirdi mi?

Hayır! Hayır! Hayır!

Ekspresyonistler hayatın özünü tenimize kazıyan bir sanata olan beklentimizi yerine getirdiler mi?

Hayır! Hayır! Hayır!

İçe dönme kisvesi altında ekspresyonist yazarlar ve ressamlar, bugün hâlâ tarihin kendilerini onaylamasını bekleyen ve burjuvalar tarafından kabul görmeye çabalayan bir nesil oluşturdular. Natüralizme karşı mücadele ederken, ruhları besliyoruz diye, içerikten ve motivasyondan yoksun rahat bir hayatı varsayan, soyut ve içler acısı hareketlerine geri döndüler.[40] Sahneler türlü türlü krallarla, şairlerle, Faust'a benzer karakterlerle dolup taşıyor. Ekspresyonizme eleştirel olarak bakabilmek için şunu anlamak elzem: dün-

yanın daha yaşanılabilir bir yer olabileceğine inanç üzerine kurulu naif melyorist felsefe, bu hiç harekete geçemeyen insanların zihinlerinde hayalet gibi geziniyor. Basına karşı nefret, reklama karşı nefret, duygulanıma karşı nefret, koltuklarında oturmayı sokakların gürültüsüne tercih eden ve herhangi bir vurguncu tarafından dolandırılmış olmayı bir erdem sayan bu insanların tipik özelliğidir. Başka herhangi bir zamana kıyasla ne daha iyi ne daha kötü, ne daha gerici ne de daha devrimci olan içinde yaşadığı zamana duygusal direnç; Yunan hece ölçüsüne uygun sözcüklerle kartondan toplar yapmadığı zamanlarda dualarla ve tütsülerle cilveleşen bu yüreksiz direnç, hiçbir zaman genç olmayı becerememiş bir gençliğin özelliğidir. Dışarıda icat olan, Almanya'da, tam da ona yakışır biçimde, gösterişli bir idile ve hatırı sayılır bir emekli maaşı beklentisine yerini bırakan ekspresyonizmin aktif insanların çabalarıyla hiçbir alakası yoktur.

Dada!!!!

savaş çağrısının biraraya getirdiği bu manifestonun imzacıları, yeni idealleri gerçekleştirmesi beklentisiyle yeni bir sanat öneriyorlar. Öyleyse DADAİZM ne?

Dada sözcüğü, çevredeki gerçeklikle olabilecek en primitif düzeyde bir ilişkiyi simgeliyor; dadaizmle yeni bir gerçeklik oluşuyor. Hayat, simültane bir gürültüler, renkler ve tinsel ritimler karmaşasıymış gibi görünüyor. Dada bunu olduğu gibi, pervasız pragmatik tavrının sansasyonel çığlıklarıyla ve ateşiyle, sanatına taşıyor. Dadaizmi şimdiye kadarki bütün sanatsal eğilimlerden ve özellikle kimi ahmakların kısa bir zaman önce yeni bir empresyonist kavrayış olarak gördüğü FÜTÜRİZM'den ayıran keskin çizgi bu. İlk kez dadaizm hayata karşı estetik bir tavır almaktan geri duruyor. Bunu, zayıflığın üzerini örten, ahlaka, kültüre ve içe dönmeye ilişkin tüm basmakalıp lafları paramparça ederek yapıyor.

olduğu haliyle bir tramvayı temsil ediyor: emekli Schulze'un esnemesi ve frenlerin gıcırdamasıyla, tramvayın özünü.

SİMÜLTANE Şiir

çılgınca ve kaotik bir biçimde birbirlerini izleyen şeylere dair bir şeyler öğretiyor; Bay Schulze gazetesini okurken, Balkan Ekspresi Niş'teki köprüyü geçiyor, kasap Nuttke'nin mahzeninde bir domuz böğürüyor.

STATİK Şiir

sözcükleri bireylere çevirir. Ormanın yazıldığı harflerden, ağaçlarıyla bir orman çıkar; dehşetli testerelerle, tulumlu ormancılarla ve belki de Bellevue veya Bella Vista denen bir hanla birlikte. Dadaizm, bütün sanatlarda inanılmaz yeni olanaklara ve ifade biçimlerine yol açar. Kübizmi sahnede bir dansa çevirir, Fütüristlerin BRUTİST müziğini bütün Avrupa ülkelerine yayar. Dada sözcüğü zaten, hiçbir hududa, dine ve mesleğe bağlı olmayan hareketin enternasyonalizmini vurgular. Dada zamanımızın enternasyonal ifadesidir; sanat hareketlerinin büyük başkaldırısıdır; barış gösterilerinin, sebze pazarındaki ayaklanmaların, Esplanade'deki geceyarısı yemeklerinin ve bütün diğer saldırıların sanatsal refleksidir. Dada

resimde yeni malzemelerin

kullanılmasını savunur. Dada hiçbir yükümlülük duymadan katılabileceğiniz Berlin'de kurulmuş olan bir KULÜP'tür. Bu kulüpte herkes başkandır ve sanat konularında sözünü söyler. Dada, düşmanlarımızın sizi inandırmak istedikleri gibi, birtakım edebiyatçılara ait hırsların bahanesi değildir. Dada ne olursa olsun her konuşmada dışa vuran bir kafa yapısıdır. Dolayısıyla şu adam DADAİST, şu değil demek zorunda kalırsınız. Bu bakımdan Dada Kulüp'ün Honolulu'dan New Orleans'a, Meseritz'e kadar bütün dünyadan üyeleri vardır. Belli koşullarda bir Dadaist olmak, daha ziyade bir işadamı ya da bir politik partizan olmak anlamına gelir; sadece ka-

zara bir sanatçı olmak. Dadaist olmak, kendini gelişmelere bırakabilmek demektir; her türlü tortulaşmaya karşı çıkmak demektir. Bir an olsun bir sandalyede oturmak hayatını tehlikeye atmaktır (Bay Weng tabancasını pantolununun cebinden çıkardı). Elinizin altında bir bez yırtılmaktadır, inkâr ede ede tırmanan bir hayata tamam dersiniz. Onay – inkâr: varoluşa ilişkin bu koca hokus-pokus gerçek Dadaistin heyecanını ateşler. İşte şimdi uzanmakta, şimdi avlanmakta, şimdi bisiklet sürmektedir. Yarı Pantagruel,[41] yarı Aziz Francis, gülüp durmaktadır. Estetik-etik tavrı yıkalım! Ekspresyonizmin kansız soyutlamasını yıkalım! Edebiyatçı boş kafalıları ve onların dünyayı iyileştirme teorilerini yıkalım! Sözde ve imgede Dadaizm için, dünyada Dada adına süren ne varsa onun için yıkalım! Bu manifestoya karşı olmak Dadaist olmak demektir![42]

ÇEVİREN **Elçin Gen**

RICHARD HUELSENBECK

En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi

1920

1917'nin Ocak ayında Almanya'ya geri döndüm. Almanya bu arada akıl almaz bir değişim geçirmişti. Öyle hissettim ki, kendinden hoşnut ve besili, mutlu ve huzurlu bir varoluşu, elektrikli tabelalar, bağrışan satıcılar ve otomobil kornalarının hâkim olduğu bir sokak için terk etmişim. Zürih'te çeşitli uluslardan vurguncular, pembe yanakları ve dolu cüzdanlarıyla lokantalarda oturup yemeklerini bıçaklarıyla yiyor, birbirlerinin kafalarını patlatmakla meşgul ülkelere şen bir selam göndererek ağızlarını şapırdatıyorlardı. Berlin iyice sıkılmış korsaların, gürüldeyerek tırmanan açlığın kentiydi. Gizli öfke sınırsız bir para hırsına dönüşmüştü ve insanla-

rın zihinleri giderek çıplak varoluşa ilişkin kaygılara odaklanıyordu. Burada eğer insanlara bir şeyler söylemek istiyorsak, bambaşka yöntemler kullanarak ilerlememiz gerekiyordu. Burada rugan ayakkabılarımızı bir kenara fırlatmak, Byron'a öykünen kravatlarımızı kapının kenarına bırakmak zorundaydık. Zürih'te insanlar sanki kaplıcalarda keyif sürer gibi kadınların peşinde koşup, bir yandan da gecenin getireceği zevklerin –teknelerin, büyülü fenerlerin, Verdi'nin müziğinin– hasretini çekerken, Berlin'de kimse bir sonraki öğünü nerede bulacağını bilmiyordu. Korku herkesin kemiklerine işlemişti; herkes Hindenburg & Şti'nin kalkıştığı devasa işin çok kötü sonuçlanacağını hissediyordu. İnsanlar sanata ve her türlü kültürel değere dair yüceltilmiş ve romantik bir tavrı benimsemişti. Alman tarihinde alışık olunan bir fenomen yeniden ortaya çıkmıştı: Almanya, ne zaman hâkimlerin ve kasapların ülkesi olarak iflahı kesilmeye başlasa, şairlerin ve düşünürlerin ülkesi haline gelir.

1917'de Almanlar giderek ruhlarını önemser olmuşlardı. Bu, biteviye canına okunan, bezdirilen, kurutulana kadar sömürülen ve kırılma noktasına getirilen bir toplumun doğal karşılanması gereken tepkisi. Ekspresyonizm tam bu noktada rağbet görmeye başladı, çünkü Alman ruhunda beliren geri çekilme ve bezginlikle örtüştü. Almanların savaştan önce sayısız akademik kalın kafalının ağzından methiyeler düzdükleri, ve çocuklarıyla torunlarını boğan abluka yüzünden şimdi onlara milyonla ölüye mal olan gerçeklikle ilişkilerinin kopmasında şaşılacak bir yan yok. Almanya sözde idealist bir yeniden canlanmanın arifesinde, bilindik bir ruh halindeydi: Napolyon istilasının sonrasındakine benzeyen bir sefahat âlemi. Ekspresyonistler şimdi, –tıpkı her türlü hastalığı tedavi edeceklerini vaat eden sahtekâr doktorlar gibi– ortaya çıktılar ve narin esin perileri gibi bakışlarını gökyüzüne dikerek, "edebiyatımızın zengin hazinelerine" dikkat çektiler.

İnsanları hafifçe kollarından çekip, sokak gürültüsünün hafif bir mırıltıya dönüştüğü ve eski düşüncelere göre insanların istisnasız halis adamlar olarak kabul edildiği Gotik katedrallerin yarı karanlığına soktular. İnsanın iyi olduğunu keşfettiler. Böylelikle, Almanları bilmekten hoşlandıkları birçok hakikate uyandıran ekspresyonizm, "millî bir başarı" haline geldi. Sanatta içe dönmeyi, soyutlamayı ve her türlü nesnellikten feragat etmeyi hedefliyordu. [...]

Bütün bu düşüncelere ve nesnel gerçeklikten uzaklaşmanın –çürüyen burjuvazinin pek işine gelen– bezginliğe ve ödlekliğe yol açacağına dair psikolojik öngörümüze dayanarak, 'aksiyon' sloganıyla Almanya'da ekspresyonizme karşı amansız bir savaş başlattık. 'Aksiyon aşaması'na, bruitizm, simültanelik ve yeni mecraları kullanmak konusundaki ilkelerimiz uğruna verdiğimiz mücadele sonucunda erişmiştik. [...][43]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hans J. Kleinschmidt, "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xvi.

2 Joan Weinstein, *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1990) s. 15.

3 *A.g.e.*, s. 17.

4 11 Şubat 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 51 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

5 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 4-5.

6 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1871-1920*, 2. cilt (İstanbul: İletişim, 1988) s. 608-620.

7 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 1 ve Alan C. Greenberg, *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus 1917-1925* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979) s. 6.

8 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 1.

9 *A.g.e.*, s. 3.

10 Wieland Herzfelde, "John Heartfield, Life and Work", *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 90. Wieland Herzfelde'nin soyadının sonundaki fazladan 'e', adının bir keresinde yanlış yazılışını benimsemesinin sonucuydu.

11 Hannah Höch, "Interview with Edouard Roditi" [1959], *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 231.

12 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 232.

13 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994) s. 102.

14 Aktaran, Anna Katherina Schaffner, "Assaulting the Order of Signs", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 118.

15 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 40.

16 Richard Huelsenbeck, "Dadaist Manifesto", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Sanat-Hayat, 2010) s. 113.

17 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada", s. 43.

18 *A.g.e.*, s. 44.

19 Aktaran, Anna Katherina Schaffner, "Assaulting the Order of Signs", s. 127.

20 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada", s. 44.

21 *A.g.e.*, s. 40-41.

22 Huelsenbeck'in almanağını yeniden derleyip 1998'de yayınlayan Malcolm Green'in eklediği not. *The Dada Almanac*, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 44.

23 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 233.

24 Aktaran, Weinstein, *a.g.e.*, s. 236.

25 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009), s. 50.

26 Hans Richter, *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Birey Yayınları, 1993) s. 39.

27 Malcolm Green, "Preface", *The Dada Almanac* içinde, s. viii.

28 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 433.

29 Alex Danchev (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011) s. 145.

30 Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 70.

31 Hugo Ball savaş öncesinde Reinhardt'ın okuluna devam etmişti. Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 9.

32 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 51.

33 *A.g.e.* Bu yenilikler ilerde Piscator'un ve Brecht'in tiyatrolarında görülecekti.

34 Brigid Doherty, "Berlin", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman, s. 87-89.

35 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 232.

36 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 30, 31.

37 Dietmar Elger ve Uta Grosenick, "'Before Dada was there, there was Dada'", *Dadaism* içinde, der. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2009) s. 16.

38 Raoul Hausmann ve Richard Huelsenbeck, "Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland", *Der Zweemann*, 1-2 (1919-1920) s. 18-19. "What is Dadaism and What Does It Want in Germany?", *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 41-42.

39 "Geçen haftanın patlamaları" ve "dünkü çarpışma" Birinci Dünya Savaşı'na referanslar, Brigid Doherty, "Berlin", s. 89.

40 Sosyalistler önceleri sanatta natüralizmi benimsemişlerdi çünkü konularını halktan aldığını ve halkı eğitmekte yararlı olacağını düşünmüşlerdi, Alan C. Greenberg, *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus 1917-1925* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979), s. 12.

41 Rabelais'nin *Pantagruel* romanındaki dev (1532).

42 Richard Huelsenbeck, "Dadaist Manifesto", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları* içinde, s. 112-116. Manifesto önce Hannover'de yayınlanan *Der Zweemann* dergisinde basıldı (1919); 1920'de Berlin'de, *Dada Almanach*'ta yeniden basıldığında, altına Ball, Huelsenbeck, Pierre Albert-Birot, Arp, Grosz, Franz Jung, Hausmann ve Marcel Janco'nun imzaları kondu ve "Kolektif Dada Manifestosu" diye anılır oldu. Alex Danchev, *100 Artists' Manifestoes*, s. 145 ve Charles Harrison ve Paul Wood (der.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. (Malden, MA ve Oxford: Blackwell, 2003) s. 257.

43 Richard Huelsenbeck, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 39.

Berlin'de Dada Dergileri

Berlin'de, kimisi tek sayılık, kimisi uzun bir döneme yayılan, çok sayıda Dada dergisi yayınlandı. Çoğu, o sıralarda baskın olan sansürü alt etme arayışlarının ürünüydü. Wieland Herzfelde, John Heartfield ve George Grosz, *Neue Jugend*'le başlayan yayıncılık serüvenlerini, inatla, kendileri bir yayınevi kurarak sürdürdüler. *Jedermann sein eigner Fussball* ve *Die Pleite* bu grubun sonradan çıkardığı öteki dergilerdi. Berlin Dada'nın demirbaşları arasında sayılacak Raoul Hausmann ve Johannes Baader ise *Die freie Strasse* adlı dergiyi çıkarıyorlardı.[1] Dada'yı Zürih'ten Berlin'e getiren Richard Huelsenbeck'in şiirleri ve yazıları ise, o daha Berlin'e gelmeden, her iki grubun dergilerinde, hem *Neue Jugend*'de hem de *Die freie Strasse*'de yayınlanıyordu.

Neue Jugend

İki öğrenci 1914'te Berlin'de *Neue Jugend* (Yeni Gençlik) adlı savaş yanlısı ekspresyonist bir dergi çıkarmaya başladılar.[2] Savaş çıkınca yayınına ara verdikleri bu dergi, beklenmedik

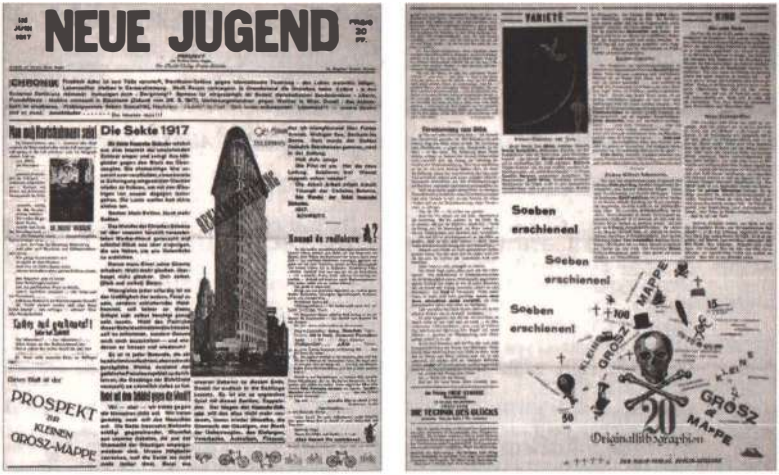
bir biçimde Dada'nın Berlin'e taşınmasında önemli bir rol üstlendi. Savaş karşıtı görüşlerini yayacak bir yayın arayışında olan ve o sıralarda Almanya'da uygulanan sıkı sansür dolayısıyla yeni bir dergi çıkarmaları engellenen Wieland Herzfelde, John Heartfield ve Franz Jung, gayet ustaca bir manevrayla 1916 Mayıs'ında *Neue Jugend*'i devraldılar. 200 mark ödedikleri editörün adını koruyarak ve yayına 7. sayıdan başlayarak derginin eskinin devamı olduğu yanılsamasını yarattılar.[3] Aralık 1914 tarihinde yayınlanmış olan son sayısı hararetle savaşı desteklediği için, Herzfelde'nin yönetiminde yeniden çıkan dergi sansürcülerin dikkatini çekmedi ve bu sayede grubun, bir süre için de olsa, Alman başkentinde savaş yıllarında savaşa karşı bir yayını sürdürmeleri mümkün oldu.[4] *Neue Jugend* ilk sayısından başlayarak Zürih'teki Dada hareketine yer verdi; Richard Huelsenbeck'in "Phantasie" başlıklı bir şiirini yayınladı.[5] Sayfa düzeni Zürihli dadacıların dergilerinden esinlenmişti. Huelsenbeck Berlin'e gittiğinde *Neue Jugend*'e katkıda bulunmaya, toplantılarına katılmaya başladı. Hatta 1917 Şubat'ındaki bir buluşmalarını bir Dada gösterisine çevirmeyi başardı. George Grosz'un da aralarına katıldığı bu grup, Berlin'de Dada'nın çekirdeğini oluşturdu.

Bu arada *Neue Jugend* sansürcülerin dikkatini çekmiş, yayını yasaklanmıştı. Bunun üzerine Herzfelde sansürün hep bir adım önünde olacak kendi yayınevleri Malik Verlag'ı kurdu. "Mutfak masasında" hazırlanan ve Mayıs ve Haziran'da yasadışı olarak basılan *Neue Jugend*'in son iki sayısı sahte adresler kullanan Malik Verlag tarafından gazete formatında haftalık olarak yayınlandı.[6] Jung'un anlattığına göre dergi bayilere dağıtıldığında polis bir saat içinde toplatıyordu. O yüzden, donanmaya ait zarfların içinde gizlenerek postayla dağıtıldı.[7] Derginin 23 Mayıs 1917 sayısında Huelsenbeck'in "Yeni İnsan" başlıklı yazısı yayınlandı. 'Da-

da' sözcüğünün hiç geçmediği, anlaşılması güç, ironik bir şiirsel metindi bu. Zürih'teki dadacıların 'yeni hayat', 'yeni sanat', 'yeni insan' vurgularından apayrı bir telden çalıyordu.[8] Adeta Huelsenbeck'in Zürih'te yayınladıklarına benzer bir "fantastik dua" idi:

> Yeni insan, ruhunun kanatlarını açabildiği kadar açar, iç kulağını gelecekte olacaklara çevirir, dizleri ise nasılsa önünde çömelecek bir sunak bulur. Curcunayı kendi içinde taşır [...] yeni insan yenidir – ânın Tanrısı, kutsal heyecanların ihtişamı, çelişkinin anka kuşudur [...] Yeni insan ölümden korkmanın ebedi hayatı kavramak olduğunu bilir, çünkü kendi tinselliğine adanmış bir anıt arzu eder [...] Her şey varlığını bir şekilde sürdürecek ama bitmesi gereken bir şey var – kasaba sakini, fazla besili kültür yoksunu, fazla besili domuz, tüm ıstırapların çobanı olan entelektüel domuzu.

Derginin son iki sayısı İngiliz ve Amerikan gazetelerinin büyük formatında, Alman gazetelerinde kullanılagelen Fraktur yazı karakteri yerine yine İngiliz ve Amerikan gazetelerinde kullanılan Roman harfleri ile dizilerek yayınlanmıştı. Bu tutum basında "Almanca yazmalıyız" sloganıyla yerildi.[9] *Neue Jugend*'in son sayısında Malik Verlag'ın başka yayınları da duyuruldu. Herzfelde'nin yönetiminde hep Marksizm'e bağlı kalan bu uzun soluklu yayınevi önceleri savaşa karşı kitapçıklar basıyordu. Giderek editörlerinin savaştan sorumlu tuttukları Alman kültürünün eleştirilerine ağırlık vermeye başladı.[10] 1917'de yayınladıkları Grosz'un iki litografi dizisinden biri büyük kentte tecavüz, cinayet, saldırı ve cinnet sahneleri içeriyordu; *Gott mit uns* (Tanrı Bizimle) başlıklı ikincisi ise askeriyeyi hicvediyordu. Malik Verlag 1921'de Herzfelde'nin *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus* (Toplum, Sanatçılar ve Komünizm) başlıklı kitabını bastı.[11]



Solda, *Neue Jugend*'in son sayısı. Ön sayfasında bir New York gökdeleninin fotoğrafı vardı, tam da ABD'nin Almanya'ya savaş ilan etmesinin ertesinde. Sağda, arka sayfada Grosz'un litografi dizisi için Heartfield'ın tasarladığı çarpıcı ilan.

Die freie Strasse

Franz Jung'un yanı sıra, Raoul Hausmann ve Johannes Baader ise başka bir derginin, *Die freie Strasse*'nin yazarları arasındaydı. Düzensiz aralıklarla 1915'ten 1918 sonuna kadar yayınlanan dergiye katkıda bulunan radikal yazarlar, tıpkı Hugo Ball'la Leybold'un Münih'te çıkarttıkları *Revolution* gibi, anarşizmle ekspresyonizm arasında bağ kuruyorlardı. Karmaşık görünen ahlaki meselelere girerek savaşa karşı eleştirilerinin üzerini örtüyorlardı ki askerlerin sansüründen kaçınabilsinler.[12] *Die freie Strasse*'nin 22 Ocak 1918 tarihli sayısı Huelsenbeck'in "Almanya'daki ilk Dada konuşması"na yer verdi. Derken Nisan'da dergi *Club Dada* sayısı olarak yayınlandı. Hausmann derginin kapağını tasarlarken Heartfield'ın *Neue Jugend*'de geliştirdiği vurucu tipografi stilinden ve sayfa düzeninden etkilenmişti. *Die freie Strasse* ekspresyonizmden Dada'ya geçmiş, Berlinli dadacı-

lara Hausmann ve Baader de katılmıştı. Aralık'ta yayınlanan son sayının editörü Baader dergiyi Dada eylemlerinden birisini yaymak için kullanmış, "kralların ahmak, ahmakların kral olduğu" düzende kendi başkanlığını ilan etmişti.[13] Bundan altı ay kadar sonra Hausmann ve Baader *Der Dada* dergisini çıkarmak için öteki Berlinli dadacılarla işbirliği yapacaklardı.

Jedermann sein eigner Fussball ve *Die Pleite*

Dadacılar Berlin'de sansüre takıldığı için, çoğu yalnızca bir ya da iki sayı yayınlanan bir dizi muhalif dergi çıkardılar. Kimisi yasal, kimisi yasadışı yaratıcı yöntemlerle, çoğu Malik Verlag tarafından yayınlandı. Wieland Herzfelde ve John Heartfield'ın editörlüğünde çıkan *Jedermann sein eigner Fussball* (Herkese Kendi Futbol Topu), *Neue Jugend* ve *Die freie Strasse*'ye göre daha politik içerikliydi. Kapağında Berlinli dadacıların ürettikleri ilk fotomontajlar vardı. Bir yelpazenin üzerine siyasetçilerin ve askerlerin portreleri monte edilmişti. Üstte "Ödüllü Soru! En Güzel Kim?" yazıyordu; altta ise "Alman Erkek Güzelliği". Weimar Cumhuriyeti'nin liderlerinin erkeksiliğiyle alay ediyorlardı. İçinde sahte bir ilan vardı; "Yurttaşların Dikkatine! *Wilhelm'in Dönüşü* başlıklı bir pantomim-film için hemen 2000 civarında güçlü kuvvetli adama ihtiyaç var; tercihan madalyalı (madalyalarınızı yanınızda getirin!) Ebert Film Şti., Kafe Vatan."[14] Dergi, ilk sayısı 7500 adet sattıktan sonra yeni SPD hükümeti tarafından yasaklandı.

Bir ay sonra, 1919 Mart'ında *Die Pleite* (Züğürt) çıktı. Yine Herzfelde ve Heartfield kardeşler ile Grosz'un editörlüğünü üstlendiği, Malik Verlag'ın bastığı *Die Pleite*, Berlin'deki Dada dergilerinin en uzun ömürlüsü olacaktı. Toplam on sayısı çıkan derginin birkaç sayısı yasaklandı, 1920 başında da





Solda, tıpkı *Neue Jugend*'in son iki sayısı gibi büyük gazete formatında basılan *Die freie Strasse*'nin "Mülkiyete Karşı!" başlıklı Kasım 1918 sayısı. Sağda, tek sayılık Dada dergilerinden birisi: *Jedermann sein eigner Fussball*.

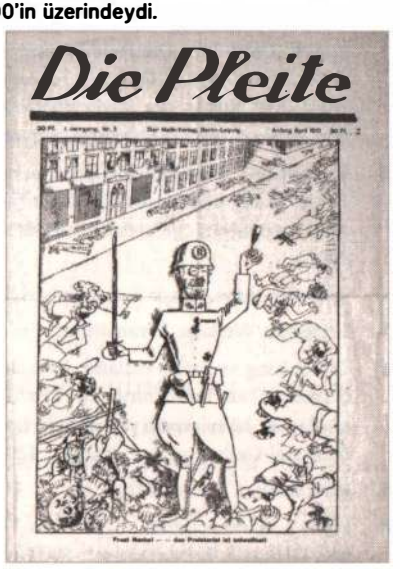
yayını son buldu. *Die Pleite*'nin 1919'da yayınlanan ilk sayısının kapağındaki Grosz'un deseni, SPD'nin yeni şansölyesi Friedrich Ebert'i bir kapitalist ve bir imparator olarak tasvir ediyordu: başında taç, gözünde monokl, elinde puro, ayağının altında yastık, bir askerin getirdiği koca şampanya kadehini beklerken.

Die Pleite, Jedermann'a göre daha aleni olarak komünizmden yana tavır alıyordu. Grosz'un kışkırtıcı desenleri, dadacıların yazılarıyla çıkıyordu ama altıncı sayısında bir de fotoğraf yayınlandı. Bu fotoğraf, savaşta ölenlerin cesetlerini gösteriyordu ve altında da "Hindenburg'un Kahvaltısı" yazıyordu. Hindenburg, Almanya'nın savaş politikasını yönlendiren komutan ve siyaset adamıydı. Aynı sayıda Kayser II. Wilhelm, Şansölye Ebert ve Papa XV. Benedict gibi kişilerin sahte telgrafları da yer almıştı. Kayser Wilhelm'inki 'Willy' imzalıydı ve 'Kulüp Dada Berlin'e

hitaben yazılmıştı: Kayser dadacılardan kendisini "Avrupa Halklarının Başındaki Dünya Proletaryasının Diktatörü" olarak betimleyen çizimler talep ediyordu. Cevap şöyleydi: "Kulüp Dada her şeyin altından kalkabilir, ama II. Wilhelm'le iletişime katlanması mümkün değil." Dolayısıyla Kulüp Dada'yı lağvetmeye karar veriyorlardı![15] *Die Pleite*, sonraları *Der Gegner: Blätter zur Kritik der Zeit* (Hasım: Zamana Dair Eleştirel Notlar) adlı başka bir Dada dergisinin mizah bölümü olarak yeniden ortaya çıktı. Gene Malik Verlag tarafından yayınlanıyor ve editörlüğünü Heartfield yapıyordu.

Solda, *Die Pleite*'nin Ocak 1919 tarihli ilk sayısının kapağında yer alan George Grosz,'un deseni. Sağda, Nisan'da çıkan üçüncü sayının kapağında yine Grosz: *Prost Noske! – das Proletariat ist entwaffnet!* (Şerefe Noske! – Proletarya Silahsızlandırıldı!). 1919'da devrimci ayaklanmaları kanlı bir biçimde bastıran SPD'nin Savunma Bakanı Gustav Noske'nin emirlerini yerine getiren asker, bir elinde kılıç, ona kadeh kaldırıyor. Noske, genel greve giden komünistlerin üzerine 40 bin kişilik milis kuvvetiyle saldırmış, elinde silahı olan herkes için vur emri vermişti. Katliam sonunda ölü sayısı 1000'in üzerindeydi.





Der blutige Ernst ve Diğerleri

Der blutige Ernst (Kanlı Ciddiyet), tıpkı *Neue Jugend* gibi, dadacıların devraldıkları dergilerden biriydi. 1919'da altı sayısı yayınlanan *Der blutige Ernst*'i Dada'yla yakın ilişkileri olan ekspresyonist şair ve ressam John Höxer çıkarıyordu. Üçüncü sayıdan başlayarak editörlüğü Grosz ve Carl Einstein üstlendiler. Katkıda bulunanlar giderek yalnızca dadacılardan oluştu ama bu dergi de *Die Pleite* gibi Dada hareketinden ziyade siyasal ve toplumsal yergiye yüklendi.

Berlin'in Dada dergileri bunlardan ibaret değildi. Başkaları da vardı: *ein klossetdeckel* (klozet kapağı), *Die Pille* (Hap), *Das Bordell* (Kerhane), ve tabii asıl *Der Dada*. Berlinli dadacıları aynı dergi etrafında toplayacak *Der Dada*...

Notlar

1 Sherwin Simmons, "*Neue Jugend*: A Case Study in Berlin Dada", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 39.

2 Christian Weikop, "Transitions: From Expressionism to Dada; *Neue Jugend* (1914, 1916-17); *Die freie Strasse* (1915-18); and *Club Dada* (1918)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 799.

3 Kurt Beals, "Text and the City: George Grosz, *Neue Jugend*, and the Political Power of Popular Media", *Dada/Surrealism*, 19 (2013) s. 2. http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=dadasur (Erişim tarihi: 20 Mayıs 2016).

4 Timothy Shipe, "Dada Periodicals at Iowa", *Books at Iowa*, 46 (Nisan 1987) s. 49.

5 Christian Weikop, "Transitions: From Expressionism to Dada", s. 804.

6 David King ve Ernst Volland, *John Heartfield: Laughter is a Devastating Weapon* (Londra: Tate Publishing, 2015) s. 13. Dergi haftalık diye ilan edildi ama son sayılar iki hafta arayla yayınlandı. Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 429.

7 Kurt Beals, "Text and the City", s. 1.

8 Hans J. Kleinschmidt, "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drum-*

mer [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xxx-xxxii.

9 Kurt Beals, "Text and the City", s. 2-3.

10 Joan Weinstein, *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1990) s. 232. Naziler iktidara gelince Malik Verlag'a el koydular ama Herzfelde yayıncılığa sürgünde de devam etti, ta 1947'ye kadar.

11 https://digital.kunsthaus.ch/viewer/search/-/MD_TITLE_UNTOKENIZED:%22Gesellschaft%2CU005C+K%C3%BCnstlerU005C+undU005C+Kommunismus%22/1/-/-/ (Erişim tarihi: 10 Aralık 2017).

12 Christian Weikop, "Transitions: From Expressionism to Dada", s. 809.

13 *A.g.e.*, s. 814-815.

14 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 32.

15 *A.g.e.*, s. 37.

Der Dada: Dada Kültür Yoksunlarına Karşı

Dadacıların Berlin'de çıkardıkları dergi *Der Dada* hem grubun siyasal ve estetik görüşlerini yansıtıyordu hem de tipografi ve kolajla yaptıkları deneyleri. Dergide sözcükler satır düzenine ya da sayfa yönüne sadık kalmadan, çarpıcı bir biçimde kâğıt üzerine dağıtılıyor, farklı harf karakterleri birbirine giriyordu. İkinci sayının tek bir sayfasında yedi ayrı yazı tipi ve sekiz farklı punto kullanılmıştı.[1] Yalnızca üç sayısı yayınlanan derginin, Haziran ve Aralık 1919'da çıkan ilk iki sayısının editörü Raoul Hausmann'dı; üçüncü sayının derlenmesine George Grosz ve John Heartfield da katıldı.

Reklam Parodileri ve Uydurma Vaatler

Dergideki yazılardan bazıları 'Dadaizm Merkez Bürosu' ya da 'Dada Kulüp' imzalıydı ve reklamcılığa özgü propaganda dilini ödünç alıp kullanıyordu: mesela "Dada'ya Yatırım Yapın!":

ebediyen faiz ödeyen yegâne tasarruf bankası dada.

Çinlilerin tao'su var, Hintlilerin ise brahma'sı.

dada tao'dan ve brahma'dan daha fazlası, dada gelirinizi ikiye katlar.

dada gizli bir karaborsa ve paranızı değer kaybından ve beslenme bozukluğundan korur. dada ebedi hayat için savaş tahvili. dada ölmekte olanlar için avuntu. dada her yurttaşın vasiyetinde yer almalı. dadayı ne diye açığa vurayım? dada devlet adamlarının kıçlarında ne kadar etkiliyse, maymunların küçük beyinlerinde ve büyük beyinlerinde de o kadar etkili. Parasını dada tasarruf bankasına yatıranın hacizden yana korkusu olmasın çünkü dadaya dokunan herkes dada-tabu [...][2]

Der Dada dergisinde yayınlanan bir başka reklam parodisi de "Dada'ya Katılın":

> Şimdiye kadar Dada yeni üye almaya direndi. Fakat zamanımızın kent hayatına özgü gerilimleri hesaba katarsak, bizim hareketimizin ortaya çıkmasına neden olan vahim durumu görmezden gelmemiz mümkün değil. Kararsızları cesaretlendirmek, zayıfları desteklemek için dadaist cemiyetin bağrını açmak önümüzde bir zorunluluk olarak belirdi [...] üyelik kartıyla tüm dadaist yayınlarda yüzde 10, 20, 50 indirim; halka açık olmayan tüm kulüp etkinliklerinde yüzde 10, 20, 50 indirim; kulüp salonlarına giriş; Dada Grafoloji Enstitüsü'nü, Dada İlaç Dairesi'ni, Dada Detektiflik Enstitüsü'nü, Reklam Dairesi'ni, Kadın ve Erkek Mahrem Sağlık Merkez Bürosu'nu, Dada Çocuklar ve Anne-Babalar ve Anne-Baba Olmaya Niyetlenenler için Psikoterapi Niteliğinde Hayat İlişkilerini Yenileme Okulu'nu avantajlı koşullarda kullanma hakkı [...][3]

Hausmann ve Baader'e atfedilen bu isimsiz yazı, *Der Dada*'nın ikinci sayısında yayınlanmıştı ve on altı yaşın üstün-









Üstte solda, *Der Dada*'nın birinci sayısının kapağı. Sağda, ikinci sayı. Kapağında Hausmann'ın kendi yazılarının kupürlerinden oluşan bir kolajı vardı ve bir nevi otoportreydi. Altta solda, ikinci sayının ilk sayfasında Raoul Hausman'ın "Kültür Yoksunu Alman Rahatsız" başlıklı metni. Sağda, aynı sayıdan başka bir sayfa: "Dada ne? Bir sanat? Bir felsefe? Bir siyaset? Bir yangın poliçesi? Ya da devlet dini? Dada gerçekten enerji mi? Yoksa hiçbir şey mi, yani her şey?", üstünde bir George Grosz deseni.

deki tüm okuyucuları Kulüp Dada'ya katılmaya davet ediyordu. Aynı sayıda kafa karıştırmaya devam ediyorlardı:

> Dada nedir? Bir sanat? Bir felsefe? Bir siyaset? Bir yangın sigortası? Ya da devlet dini? Dada gerçek enerji mi? Yoksa hiçbir şey mi, yani her şey?[4]

Bir başka uydurma yazı da Baader'in politik yükselişini anlatıyordu. Bu yazıda Baader'in 1914'ten beri yaptığı siyasal ve askerî hatalar sıralanıyor, sonra da onun "tamamıyla yeni bir dünya düzeni" yaratacağı ve bu sayede 1919'un dünyada barışın birinci yılı olacağı ilan ediliyordu. Dergi sayfaları, kolajlar, ahşap baskılar ve o sırada henüz '*Klebebilder*', yani 'tutkal resimleri' diye andıkları ilk fotomontaj örnekleriyle resimlenmişti.[5]

'*Philister*' Kavramı

Hausmann'ın "Kültür Yoksunu Alman Rahatsız" başlıklı yazısı *Der Dada*'nın ikinci sayısında yayınlandı. Yazı, Almanya'da sanata ve siyasete dair polemiklerde sık sık gündeme gelen bir kavrama değiniyordu: "Philister" ya da "Spiesser". Sözlük anlamı "kültür ve sanat düşmanı ya da kültürden ve sanattan bihaber kimse". 10. yüzyılda sur duvarları içinde kapalı yaşayan kentliler için kullanılan bu kavram, giderek dar kafalı, kültürsüz kişiler için kullanılmaya başladı. Küçük burjuva ahlakçılığını ve konformizmini yerenler onları hedef alıyor; Alman romantikleri onları gündelik hayatın gailesine takılıp kaldıkları için küçümsüyordu. Marx ve Engels ise *philister*'leri bir türlü siyasallaşamayan ve özgürleşemeyen bir sınıf olarak görüyordu.[6] Richard Huelsenbeck, Kabare Voltaire'de "Zürih'in şişko ve anlayışı kıt kültür yoksunlarına, onları domuzlarla bir tuttuğumuzu söylemeyi ihmal etmiyorduk" diyordu.[7] Hausmann bu kavramı

alıp, kültürsüzleri değil de, tam zıddı, genel olarak entelektüelleri, özel olarak da ekspresyonistleri kastederek kullandı. Hausmann'a göre ekspresyonistlerin aşkın sanat tasavvuru, burjuva servet ve mülkiyet ilişkilerine estetik bir kılıf vazifesi görüyor, gerçekleri örtmeye yarıyordu. Asıl yerilmesi gereken sanattan anlamayan ya da hazzetmeyen kültürsüzler değil, sanatın gücünü istismar eden kültür ve sanat düşkünleriydi.

Huelsenbeck-Tzara Husumeti

Der Dada'nın üçüncü ve son sayısı 1920 Nisan'ında, Dada'nın Berlin'deki son gösterisi sayılan Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'ndan iki ay önce çıktı. Önceki sayıların iki katı (16) sayfa sayısına sahip olan bu sayı, baştan aşağıya fotomontajlarla doluydu. Alexis mahlasıyla "Dada Kabaresine Bir Ziyaret" başlıklı bir yazı yazan Huelsenbeck, Berlin'deki Dada gösterilerini ve bunları protesto eden izleyicilerin kimi zaman saldırganlaşan tepkilerini abarta abarta anlatıyordu.

Der Dada, Dada'nın enternasyonalizmini vurgulamakla birlikte, Zürih deneyimine hiç değinmiyordu. Huelsenbeck'in Tristan Tzara'ya yazdığı mektupta açıkça ifade ettiği üzere, Berlinli dadacılar Zürih'teki Son Suare'yle birlikte Dada'nın liderliğine soyunan Tzara'ya bayrak açmıştı.

> Hausmann'dan öğrendim ki her şeyin kontrolünü elinde tutmak isterken haddini aşan sözlerle birtakım kılavuz ilkeler ve bir program belirlemeye girişmişsin. Bizim düşüncemize göre sen kendi köyünde hiçbir şeyin farkında değilsin. Bizim işimize karışmana müsamaha etmeyi reddediyoruz. Dada'nın merkezi Berlin'dedir. Anlaşılan son suarenin başarısı başını döndürdü.[8]


Ein Besuch im Cabaret Dada.


DADA-TROTT

DADA-TROTT

Der dadaistische Tanzkünstler Musikdada PREISS.

Das Dadaltripidion.

Der *Dada*'nın üçüncü sayısının iki sayfası. Solda, "Dada Kabaresine Bir Ziyaret". Sağda, Müzikdada Preiss'ın 'Dadaist Tahta Kukla Dansı'.

Tzara'nın bu çıkışa itiraz eden cevabına karşılık verirken, Huelsenbeck mektup kâğıdının başına antet niyetine eliyle *Zentrale der dadaistischen Bewegung* (Dada Hareketinin Merkez Bürosu) ibaresini yazmıştı.

RAOUL HAUSMANN

Kültür Yoksunu Alman Rahatsız

Aralık 1919

Neden? Kültür yoksunu Alman kim oluyor da Dada'dan rahatsız? Kültür yoksunu olan, Alman şairi, Alman entelektüeli. Mükemmelmiş gibi görünen ama aşırı duygusallığa bulanmış ruhu, güneşin onu alaya alan ışınları altında kavrulmaya bırakıldığı için öfkeden kuduruyor. Beyninin tam ortasından –onun beyni tam da oturduğu yerde– vurulduğu için hiddet-

li. Artık üzerine oturacağı bir şey kalmadı! Yok, hayır, boşuna bize saldırmayın beyler, biz zaten kendi kendimizin hasmıyız ve kendi kendimizin canına okumayı sizden daha iyi beceririz. Bilin ki sizin nasıl tepki göstereceğiniz umurumuzda değil. Bizim kumaşımız sizinkinden farklı. Var gücünüzle kendi tinsel meselelerinizin davulunu çalın, kendi göbeklerinize öyle vurun ki, Tanrı duyup insafa gelsin. Biz o eski davulu çoktan bir kenara attık. Çalıyoruz, oynuyoruz, cıyaklıyoruz, küfrediyoruz ve ironiye gülüp geçiyoruz: Dada! Çünkü biz – **Anti-dadaistleriz!**

Buyrun bakalım! Ezilen kemiklerinizi kollayın, paramparça olan kaslarınızı onarın. Hepsi boşunaydı! Canımız kutlama yapmak istiyor, çünkü bizi duvarın önüne dizmeyi beceremediniz. Bağırsaklarınızın içindekileri dökmenizi istiyoruz ki sizin o pek namlı değerlerinizin hesabını görelim.

Duygusal hayatiyet sulandırılıp, estetik soyutlamalara ve ahlaki maskaralıklara dönüştürüldüğünden beri, Avrupa denilen çorba çanağının içinden Alman vatanseverine özgü ekspresyonizm çıktı. Coşkunun dozu kaçınca, Fransızların, Rusların ve İtalyanların başlattığı doğru düzgün bir hareketten, kârlı bir küçük savaş işletmesi peydahlandı. Bildiğimiz eski hikâye: Almanya'da fevkalade ehil bir işletme temelinde icra edilen saf şiir, resim ve müzik. Fakat Doğu Prusyalı aristokratlardan kabul görecek kadar ileri giden bu sahteteosofik Alman kahve dedikodusu bizi ilgilendirmiyor. Tıpkı, şu çevirdiği dolapları içi boş bir budizm kılıfına sokma ihtiyacı duyan, tipik kültür yoksunu Alman Bay Walden'ın entrikalarının ilgilendirmediği gibi.[9] İş dehasına şapka çıkarırız ama estetiğini ve sanatsal Prusyalılığını geldikleri yere geri göndermeli, yani dalavereci avukatlık bürosuna. Eğer Walden'la onun yazarlar ekolünde devrimciliğin zerresi olsa, önce şunu anlamaları gerekirdi: sanat, burjuva mülkiyet fikirlerini estetik olarak ahenkli kılmak değildir.

Ah, Kültür Yoksunu Beyefendilerim, sanat tehlikede mi diyorsunuz? Bilmiyor musunuz, sanat, üzerinde giysileri olmayan güzel bir dişi formu. Yatağa götürülmeyi bekler, olmadı, kendisi birini baştan çıkarmayı ister. Yok, Beyefendiler, sanat tehlikede değil çünkü sanat artık yok! Öldü. O her şeyin gelişmiş haliydi. Sebastian Müller'in yumrularla kaplı burnunu ve domuzunkine benzeyen dudaklarını bile güzelliklerle örtüyordu. Hayata dair güneşli, neşeli bir bakıştan uzak, ne de güzel bir görüntüydü. Şimdi bizi yüceltecek hiçbir şey kalmadı, hiçbir şey! Sevgili şairlerim, cinsel romantizmi bir kenara bırakın –artık öyle hissetmiyoruz– siz en iyisi sevimli dövmeli göbeklerinizi açın, ağzınızdan sözcükler tükürün, geometriyi renge bulayın ve adına soyut sanat deyin. Ne Ekspresyonizm etrafında yaptığınız cambazlıklar umurumuzda ne de soyut sanatınız. Bir şey söylemekten, bir şey kavramaktan, bir şeyle oynamaktan **TAMAMEN ACİZ OLMAK**, işte **EKSPRESYONİZM BU**; fıtık olmuş bağırsaklar için tinsel kasıkbağı; törensel karın ağrılarına neden olan, daha baştan kokuşmuş yemek artığı. Küçük burjuva yazar ya da ressam kendini gereğince kutsanmış hissetti, nasıl olduysa, nihayet kendini aşıp, ne idüğü belirsiz, alelade bir dünya şaşkınına dönüştü – ah, ekspresyonizm. Sen, romantik aldatmacanın dünya zirvesi! Ancak, ekspresyonizmde buldukları tini ve sanatı insanlara götürmek isteyen aktivistlerin elinde bu fars dayanılmaz oldu. Nasıl olduysa Tolstoy'u bir kez okuyup tabii ki hiçbir zaman anlamamış bu embesillerin üzerinden öyle bir ahlak akıyor ki, insan ona ancak elinde bir yabayla uzanabilir. Siyasete girmeyi beceremeyecek bu ahmaklar, ruhani Aktivist bir bulamaç icat ederek piyasalarını büyüttüler, işe proleteri de kattılar. Tabirimi mazur görün ama, proleter de bunun bir bardak suda fırtına çıkarmak olduğunu anlamayacak kadar salak değil. Ona göre sanat burjuvaziden çıkar. Biz de o ölçüde anti-da-

daistiz ki, aramızdan birisi güzel ya da estetik bir şey sergilemeye kalksa –mesela, şöyle insanı iyi hissettirecek, sınırları belirli, tehlikesiz bir soyut sanat– üzerine bol malzeme sürülü ekmeğini elinden kaptığımız gibi çamura atarız. Bize göre dünya, bugün akıl sır ermez bir anlamsızlığın dışında anlam taşımıyor; tin ve sanat lafı duymak istemiyoruz. Bilim saçma; muhtemelen bugün hâlâ güneş dünyanın etrafında dönüyordur. Herhangi bir ahlakı savunmuyoruz –hep ideal (bir dümen) olarak kalıyor– ama bunun sonucu olarak hayatın tanıdığı imkânların üzerine para torbalarını asan burjuvaya da tahammülümüz yok... Ekonomiyi ve cinselliği makul bir biçimde düzene sokmak istiyoruz; kültür umurumuzda değil, ne de olsa elle tutulur bir şey değil. Onun sonunun gelmesini istiyoruz, ve onunla birlikte, kendi dışkısından ibaret olan ideallerin üreticisi, kültür yoksunu yazarın sonunun gelmesini de arzu ediyoruz. Dünyanın harekete geçmesini istiyoruz, ve duyguların da; sükûnet değil, kargaşa istiyoruz: bütün sandalyeleri atın, duyguları ve asil davranışları bir yana bırakın! Anti-dadaistiz çünkü bize göre dadaist hâlâ fazlasıyla duygu ve estetik düşkünü. İster sözcüklerle olsun, isterse formlarla, renklerle, gürültülerle, her türlü eğlenceye hakkımız var. Ancak ne de olsa bunların hepsi bizim bilerek ürettiğimiz, hoşumuza giden harika saçmalıklar; tıpkı hayatın kendisi gibi, koca bir ironi: dünyada anlamlı olan yegâne şeyin, saçmalığa ve anlamsızlığa tam anlamıyla hâkimiyet olduğunu en sonunda kavradık.

Kahrolsun Kültür Yoksunu Alman![10]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions", *Dada/Surrealism*, sayı 21 (2017) s. 8.

https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1332&context=dadasur (Erişim tarihi: 4 Aralık 2017).

2 *Der Dada*, sayı 1 (Haziran 1919) s. 7-8. İngilizce çevirisi Gabrielle Bennett, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 55-56.

3 *Der Dada*, sayı 2 (Aralık 1919) s. 3. İngilizcesi Rebecca Beard, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 90.

4 *Der Dada*, sayı 2 (Aralık 1919) s. 6. Aktaran, Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène", s. 10-11.

5 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 39.

6 Esther Leslie, "Philistines and Art Vandals Get Upset", *The Philistine Controversy*, der. Dave Beech ve John Roberts (Londra ve New York: Verso, 2002) s. 201-203 ve 209-210.

7 "En Avant Dada: A History of Dadaism", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 21.

8 Mektup 3 Mayıs 1919 tarihliydi. Emily Hage, "Dissemination: The Dada and Surrealist Journals", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 204.

9 Herwarth Walden, *Der Sturm* dergisinin ve sanat galerisinin kurucusu, ekspresyonist sanatçı, besteci ve yazar.

10 "Der deutsche SPIESSER ärgert sich", *Der Dada* dergisinin 2. sayısında (Aralık 1919) yayınlandı. Üç farklı İngilizce çevirisi: "The German Philistine Gets Upset", *The Weimar Republic Sourcebook* içinde, der. Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994) s. 482; "The German Philistine is Annoyed", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 222-223 ve "The German Petit Bourgeois is Cross", *The Dada Reader* içinde, der Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 88-89.

Dada'nın Sokak Eylemleri

Richard Huelsenbeck "benim Berlin'e taşıdığım Dada, sanattan öte, hayata bağlanan bir felsefeydi" diyordu.[1] Tıpkı "sanatın yeniden hayatla ilişkilenmesini" talep eden Zürih'teki devrimci dadacılar gibi. Gerçekten de Berlin'deki dadacılar sokakta süregiden devrimle öylesine kaynaştılar, Spartakistlerle öylesine özdeşleştiler ki, Raoul Hausmann'a göre Dada, bastırılan sosyalist devrimin mirasçısı oldu: "Meşum bir gün, Rosa Luxemburg'la Karl Liebknecht'in öldürüldükleri haberi yayıldı. Proleterler donakaldılar ve bu felç halinden bir türlü kurtulamadılar [...] Böylesine affedilemez hunharlıklar karşısında bile gereğince tepki göstermeyi becerememeyen bir dünyada bizim Dada eylemlerini yoğunlaştırmamız gerekti."[2] Mayıs'ta düzenleyecekleri suareyi "ulusal yas" nedeniyle erteleddiler. Hugo Ball'ın da yazarları arasında olduğu *Die Freie Zeitung*, "Dada bir sanat hareketi olarak pek anlamlı olmasa da, kültürel bakımdan ve insani-siyasi bakımdan öyle değil. Uyuşukluğa ve yüzeyselliğe meydan okuyan her hareket önemli [...] her sanatçı dadacı [...] yeter ki doğanın onu yarattığı gibi var olmaya cesareti olsun" diye yazmıştı.[3]

Sanat tarihçisi Gavin Grindon'a göre,

> Dada Berlin'de, maddi kültürün seri üretim kurumları yerine, toplumsal hareketlerin üretimine katıldı; bunun başlıca yöntemi de, öznelerin kurumlar dışı ve izinsiz kolektif bedensel performanslarıydı [...] Dadacılar için sanatçı-örgütçünün yerini sanatçı-ajitatör figürü aldı [...] Berlin dadacıları eylem sanatını güzel sanatlardan biri haline getirdiler.[4]

Grosz ve Herzfelde de diyorlardı ki:

> Bugünün sanatçısı, gücünü kaybedip çağdışı ve başarısız biri olmak istemiyorsa, teknoloji ile sınıf savaşı arasında seçim yapmalıdır. İki durumda da 'saf sanat'ı bırakmak zorundadır. Ya tüm dünyayı sömüren reklamcılar ordusuna yazılır [...] ya da [...] devrim fikrini ve partizanlarını savunan bir propagandacı olur.[5]

Dada'nın Berlin Manifestoları

1918'de yayınlanan, Huelsenbeck'in Almanya'daki ilk Dada manifestosu ekspresyonizmi yerden yere vuruyordu. Hayat karşısında estetik bir tavır almayı reddeden dadacılar, yeni yöntemler kullanarak –bruitizm, simültane şiir, kolaj ve montaj– sanatsal bir başkaldırı öngörüyorlardı. Hausmann'la Huelsenbeck'in 1919'daki manifestosu, "Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor?" ise bunun ötesine geçiyor, neredeyse siyasal bir eylem programı içeriyordu. Manifesto sosyalist davayı sahipleniyor ama dadacılığı da elden bırakmıyordu. İmzaların altında 'Kulüp Dada' değil, 'Dadaist Devrimci Merkez Konseyi' ibaresi vardı. 'Konsey' bir yandan ekspresyonistlerin kurdukları sanat konseylerini hatırlara getirip onlarla alay ediyordu, bir yandan da dadacıların, suarelerini düzenledikleri salonlardan sokaklara taşacak, gün-

delik hayata karışacak, siyaset alanına alaycı müdahaleleri içerecek eylemlerinin habercisiydi.

Bu yıllarda siyaset manifestolarıyla sanat manifestolarından geçilmiyordu. Sosyalist enternasyonallerle avangard sanat 'enternasyonelleri' iç içe geçiyordu. Bu arada sanat manifestoları birer sanat eseriymiş gibi kaleme alınıyor ya da performans gibi icra ediliyordu. Manifestoyla sanatı kaynaştıran eserlerin çoğu devrimciydi; içe dönük değil atılgandı, suskun değil çığlık çığlığaydı, bireysel değil kolektifti.[6] Dada söz konusu olduğunda, onu çağdaşı olan başka avangard hareketlerden ayıran, ortak bir programı, bir kurucu manifestosu olmamasıydı. Dada her manifestoyla sanki yeniden kuruluyor; vaaz ettikleri her seferinde değişiyordu. Herhangi bir manifestosunun daha öncekilerle çelişmesi kimsenin umurunda değildi.[7] Devrimci hareketi ezen Weimar Cumhuriyeti'ne karşı açık bir tavır alan, hatta onu alaşağı etmeye kalkışan Berlin dadacıları, bir manifestoyla kendi cumhuriyetlerini kurmaya bile kalkıştılar. Kitle iletişim araçları karşısında Dada'ya özgü stratejilerin gücünün farkına vardılar ve bu stratejileri siyaset alanına taşıdılar. "Dada kıyamet günü trampetlerini çalarak saldırıyı başlattı."[8] Manifestolara, kabare gösterilerine ve kışkırtıcı sanat eserlerine ek olarak, ateşli konuşmalarla, agresif şiirlerle, karikatür, afiş, fanzin, el ilanı ve bildirilerle, medyaya sızdırdıkları kandırmaca haberlerle, ortalığı ayağa kaldıran eylemlerle, biri yasaklanınca hemen bir başkası devreye giren dergilerle, isyankâr dadacılar geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı başardılar. Siyaset yaptılar. Hem birden çok düşmana saldırdılar hem de burjuva karşıtı yaratıcı bir hayattan sahneler canlandırdılar.[9]



George Grosz, *Pandemonium* (Curcuna), 1914.

Dadacı Eylemler

Spartakist harekete katıldığı için bir süre tutuklu kalan, Alman Komünist Partisi'ne üye olduğu aynı sıralarda Kulüp Dada'ya da katılan George Grosz'un unvanı 'Propagandada' idi. Ekspresyonist çevreden ayrılınca, resmini giderek renkten ve ifadeden arındırmış, çizimde karar kılmıştı. Karikatürvari çizimleri ve kolajları, Berlin sokaklarındaki dilencileri, fahişeleri ve sakatları, savaşı umursamadan keyfine bakmaya devam eden göbekli burjuvalarla ve savaş zenginleriyle karşı karşıya getiriyordu. Kentin kargaşasını yansıtıyordu. 1918'de, Berlin'deki ilk suarenin hemen ertesindeki günlerde, Grosz'un kendisi de Berlin sokaklarına çık-

tı. Başındaki sırıtan kurukafa maskıyla, dişlerinin arasındaki ağızlık ve kolunun altındaki bastonuyla, kibar bir beyefendi edasıyla kentin en kalabalık alışveriş caddesi Kurfürstendamm'ı bir aşağı bir yukarı arşınladı.[10] Ölüm kılığında, Berlinlilere unutmaya çalıştıkları travmayı, savaşın vahşetindeki sorumluluklarını hatırlatıyordu. Bir yandan da önlü arkalı reklam panoları taşıyarak oralarda dolaşan sandviç-adamları akla getiriyordu. Yine aynı sıralarda, Grosz, dükkân vitrinlerine, kafe masalarına ve tepsilerine, hatta garsonların sırtlarına sloganlar yazılı çıkartmalar yapıştırdı: "Dada, Dada *über alles*", "Dada bugün, yarın ve daima", "Dadanın tekmesini yemek hoşunuza gider". Gizemli sloganlar öylesine dikkat çekti ki, bir günlük gazete başyazısını Dada tehdidine ayırdı.[11]

Başka bir sefer, Dadacılar, *Jedermann sein eigner Fussball* (Herkese Kendi Futbol Topu) adlı dergilerinin ilk ve tek sayısını satmak için atların çektiği üstü açık bir araba kira-

Solda, George Grosz, *Grey Day* (Gri Gün), 1921. Sağda, Grosz ölüm maskıyla Berlin sokaklarında.





ladılar. Frakları ve silindir şapkalarıyla, askerî marşlar çalan küçük bir bando arabayı izliyordu. Onu da Dada birliği. Bu tantana sayesinde Berlin'de 7500 dergi satmayı başardılar.[12] Olay bir cenaze alayı gibiydi ama dadacılar ellerinde çelenk yerine dergi tomarlarını taşıyorlardı. Berlin'de Dada'yla bağ kuran hiciv yazarı Walter Mehring'e göre, eğer Wilhelmstrasse'deki hükümet binalarının önünden geçerken serenat yapıp, bir de polis merkezinin duvarlarına üzerinde "Yaşasın Dada!" yazan çıkartmalar yapıştırmasalardı ve sonra da askeriyeyi aşağıladıkları ve hayasız bir yayını dağıttıkları için tutuklanmasalardı, *Jedermann sein eigner Fussball* belki de en çok satan dergi olacaktı.[13] Bu olayın hemen sonrasında Bavyera'daki komünist devrimi desteklediği gerekçesiyle derginin satışı hükümet tarafından yasaklandı.[14] Bütün bu eylemler bir yandan reklam kampanyalarının parodisiydi, bir yandan da Berlinlilerin gündelik hayatında tuhaf, beklenmedik durumlar yaratıyordu.

Dadacı eylemlerde din ve siyaset alanındaki kibirli, otoriter ve riyakâr ilişkileri teşhir etmeye girişenler, asıl Raoul Hausmann ve özellikle de Johannes Baader idi. Sıradışı bir zekâsı ve farklı ilgileri olan Hausmann yetenekli bir ressam ve heykeltıraştı. Baader ise mimardı; filozof, peygamber, yazar, sanatçı, dahi, deli, megaloman ve en nihayet, soytarıydı. Savaş sırasında deliliğinin resmen tescil edilmesi işine yaramıştı çünkü bu sayede taşkın eylemlerinden dolayı sorumlu tutulamıyordu. Üstelik ne zaman para sıkıntısına düşse, konforlu sayılabilecek bir akıl hastanesine kapağı atmak işine geliyordu. Ayrıca, Nietzsche ve Hölderlin dolayısıyla, o sıralarda Alman sanat çevrelerinde delilik yaratıcılığın kaynağıymış gibi görülüyordu. Baader de Nietzsche'den çokça etkilenmişti.

Hausmann ve Baader 1906'da tanışmışlardı. O sırada Baader gerçekleşmesi imkânsız bir İnsanlık Anıtı, ütopik bir

Kozmik Tapınak Piramidi projesi üzerinde çalışıyordu. Dünya üzerindeki tüm insanlar 1500 metre yüksekliğindeki bu piramidin inşaatında çalışacak ve inşaat 1000 yıl sürecekti.[15] Baader kendisini bu girişimin amiri, Yeryüzünün ve Kozmik Kürenin Kurtarıcısı ilan etmişti. Piramidin içinde "tamamen özgür muazzam üniversiteler, kütüphaneler, arşivler, modern dünya müzeleri ve dünya koleksiyonları, uluslararası oyunlar, müzik festivalleri ve tiyatro şölenleri için arenalar ve alanlar, halka açık parklar, hac merkezleri, bahçe şehirler ve villalar ve bahçeler ve ormanlar ve tarlalar ve dağlar ve çayırlar ve ırmaklar ve göller ve nehirler ve deniz" olacaktı.[16] Baader'in anıtı besbelli Alman milliyetçiliğine meydan okuyan bir tasarıydı.

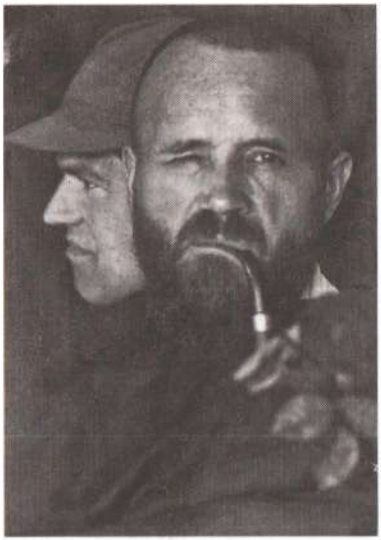
Baader 1914'te, daha Dada ortada yokken, *İsa'nın On Dört Mektubu*'nu yayınlamıştı. Geleneksel anlamıyla Hıristiyanlığın çöktüğü varsayımına dayanarak, birey merkezli yeni bir dinsellik tasavvur ediyordu. Kamuya mal olmuş değişik kişilere hitaben yazdığı mektupların kimisini "İsa" diye imzalamıştı.[17] Dada eylemleri sırasında da İsa kimliğini kullanacaktı. 1916'da şunları yazıyordu: "İçimde ilahi bir bilinç uyandı, vecde geldim [...] Yine İsa oldum ve bütün gece kendimden geçmiş bir halde Berlin sokaklarını arşınladım ve düşüncelerimde tüm toprakları ve tüm zamanları katettim, benim için ne geçmiş vardı ne de gelecek."[18] Zaten Tristan Tzara da anılarında onu "dadaist dinin başı" diye anacaktı.[19]

Baader'in unvanı 'Ulu Dada'ydı (*Oberdada*). Dada içinde başka kimselere pek benzemeyen dizginlenmemiş bir çılgınlığı temsil ediyordu. Sonradan Dada tarihlerinde hak ettiği yeri bulamaması, hem yaptığı eylemlerin pek iz bırakmadan silinip gitmesinden kaynaklanıyordu hem de Dada'nın Berlin'deki kurucusu ve tarihçisi Huelsenbeck'in ondan hiç hazzetmemesinden. Huelsenbeck'e göre "bir Baader efsanesi oluşmasına izin vermemek gerek"ti. Fikirleri

o derece fantastikti ki, Dada'yla alakası yoktu; onun eylemleri Dada'nın sanattan uzak bir "evrensel şaka" gibi algılanmasına neden oluyordu.[20] Huelsenbeck 1920'de yayınladığı *Dada Almanach*'a takma isimle yazdığı "Kişisel Bir Dada Meselesi"nde Baader'i fena halde yeriyordu. Zürih'te Dada'yı kurarken, "ilerde kurnaz bir tımarhane kaçkınının onların fikirlerini kendine mal edip adi amaçları için kullanacağını" öngöremediklerini dile getirmişti. Kendisi Almanya'da Dada'yı tanıtmakla uğraşırken, "o sıralarda hâlâ bir mimar mı, terzi yamağı mı, ya da berber filan mı olan" Baader, "vaktini Berlin'in bir kenar mahallesinde günlük tutarak ya da insanlığa ya da hayalî kişilere tavsiyeler yazmakla geçiriyordu".[21] Baader,"Kişisel Değil Kamusal Bir Mesele" başlığını atarak verdiği cevapta Huelsenbeck'i, "*Dada Almanach*'ın hazin kalıntıları üzerine çöreklenmiş DünyaDadası" olarak anıyordu: "%10'u şekerden, iyi bir çocuksun ama senin Dada'na sıçradım diye dırdır edip durma. Noel'de oyuncak atına başkası bindi diye mızırdanan çocuk gibisin [...] Benim önderliğimde bütün dadacılar gönüllerinin istediği yöne yelken açabilecekler. Sen de açıl denizlere sevgili Huelsenbeck."[22]

Baader, kendisine ilahi bir kişilik kurgulayarak, siyaset ve din alanlarındaki kültleri –İsa, Tanrı, Kayser– temellük edip dönüştürerek gerçek olaylardan daha hakiki olduğunu iddia ettiği sahte gerçeklikler üretiyordu. Hausmann'a göre Baader "Dada için tam doğru adamdı".[23] Berlin'de bir Dada mitinin yaratılmasındaki payı yadsınamazdı.

Daha savaş sona ermeden Hausmann'la Baader sokak eylemlerine başlamışlardı. 1917'de İsa Ltd. Şirketi'ni (*Christus GmbH*) kurdular ve Berlin sokaklarında bir geçit töreni düzenlediler. Baader üstünde mor bir pelerinle, savaşa gitmeyi reddeden herkesin İsa olduğuna, dolayısıyla zaten savaşa katılamayacağına dair birer berat dağıttı.[24] Baader'in İncil'e üstün olduğunu iddia ettiği bir de kendi 'ki-





Solda, Raoul Hausmann ve Johannes Baader, *Double Portrait Baader-Hausmann* (Çift Portre), 1919. Sağda, Baader'in fotoğraflardan ve kupürlerden oluşan fotomontajı, *Der Verfasser das Buches Vierzehn Briefe Christi in seinem Heim* (İsa'nın On Dört Mektubu'nun Yazarı Evinde), 1920.

tabı' vardı: *Dadacon*, içi gazete kupürleri ve fotomontajlarla doluydu.[25]

1918 Temmuz'undaki bir eylemi Baader'e Ulu Dada unvanını kazandıracaktı. Bir Berlin gazetesine "Dünyaya Dair Sekiz Önerme" başlıklı bir bildiri gönderdi. "İnsanlar melektir ve cennette yaşar" diye başlayan bildiri, her insanın tanrısal olduğunu ve sihirli birtakım süreçler sonucunda kimyasal ve fiziksel dönüşüme uğradığını anlatıyordu. Ekte Kulüp Dada imzalı bir de mektup vardı; önermeleri dolayısıyla Baader'e beş dalda birden –kimya, fizik, edebiyat, tıp, barış– Nobel ödülü verilmesini talep ediyordu, çünkü yazdığı kısa metin "bu kanlı topraklarda yeşerecek yeni dünya ağacının tohumunu taşıyordu".[26] Baader bildirisi dolayısıyla birçok gazetede haber oldu; bir eleştirmen alaycı bir şekilde ondan Ulu Dada diye bahsedince, Baader hemen bu unvanı be-

nimseyip kullanmaya başladı çünkü bu 'rütbe' ona Alman siyasetine ve askeriyesine özgü hiyerarşileri alaya alma fırsatı veriyordu.

Birkaç ay sonra Hausmann ve Baader bir basın bülteniyle Dada Hareketi Merkez Komitesi adına Ulu Dada'yı genel seçimlerde Berlin Birinci Bölge adayı ilan ettiler. Bu vesileyle Baader, parlamentoya romantik filozof Schiller'in büyük boy bir portresini hediye etti; altında Weimar Cumhuriyeti'nin eninde sonunda yıkılacağı kehaneti yer alıyordu. Baader'in armağanı, küçümsediği siyaset erbabına bir tepkiydi çünkü bir süre önce Sosyal Demokrat Scheidemann'ın, parlamentoda Schiller'i alıntılamaya cüret etmesine içerlemişti.[27] Ertesi gün Dada Merkez Komitesi Baader'in adaylığını geri çekip, dadacıların bağımsız bir seçim düzenleyeceklerini açıkladı. Derken, yeni hükümeti kuracak olan Scheidemann'a Kulüp Dada üyeliği önerdiklerini ve onun da kabul ettiğini beyan ettiler.[28]

1918 Kasım'ında Baader çok ses getiren bir eylem gerçekleştirdi: Berlin Katedrali'ni bastı. Vaiz kürsüsüne çıkarak, cemaate "İsa umurunuzda bile değil" diye haykırdı, "savaş bu yüzden çıktı". Kilisenin savaşa destek vermesinden duyduğu tiksintiyi ifade ediyordu. Apar topar kiliseden dışarıya atılıp, kısa bir süre gözaltına alınınca, yine gazetelere haber oldu.

Kendisini bundan böyle Yeryüzünün Başkanı ilan eden Baader'le Hausmann, 1 Nisan 1919'da Berlin-Nikolassee Dada Cumhuriyeti'ni kurmaya karar verdiler. Nikolassee, kentin varlıklı kesimlerinin oturduğu gözde bir semtti. Telefon rehberinden buldukları semt sakinlerinin isimlerini kullanarak bir 'darbe' düzenlediler ve Berlin Belediye Başkanı'ndan yönetimi kendilerine bırakmasını talep ettiler. Yoksa Belediye'yi işgal edeceklerdi. Panik yaratmak için itfaiyeye art arda yangın ihbarları yapmayı planladılar.[29] Dakti-



Johannes Baader, *Collage A: Gutenberggedenkblatt [Hommage à Gutenberg]* (Kolaj A: Gutenberg Hatıra Levhası), 1920. Hemen hemen tümüyle Baader'in eylemlerine dair haberlerin kupür fragmanlarından oluşan kolaj.

lodan başka bir şey kullanmadan ve kan dökmeden de bir cumhuriyet kurulabileceğini göstermek istiyorlardı. Belirtilen gün, belediye başkanı, kimi kaynaklara göre 200, kimilerine göre ise 2000 asker çağırarak mahalleyi iki dadacıya karşı korudu.[30] Aynı gün Kulüp Dada imzalı bir basın bülteni Baader'in kalp krizi geçirerek öldüğünü duyurdu. Ertesi gün Baader yeniden dirildiğini ilan etti ve o günle başlayan yeni bir takvim kullanmaya başladı.

Haziran'da Baader bu kez Weimar parlamentosunun açılış oturumunu bastı. Basın locasından yeni anayasayı hazırla-

makla meşgul parlamenterlerin üzerine "Yeşil Kadavra" başlıklı bildirisini savurdu ve "Dada adlı beyaz atın eyeri üzerinde", kendi başkanlığını ilan etti: "Dadaistler Weimar'a Karşı".[31] Baader, "düzen, özgürlük ve ekmek" vaat ediyordu.[32]

Berlin'deki dadacıların, icat edilmiş kişiler, sahte ritüeller, alaycı eylemlerle sürdürdükleri saçmalık siyaseti, var olan düşünce, davranış ve inanç kalıplarını, iktidar biçimlerini yerden yere vuruyordu. Egemen siyaset normlarına, değerlerine ve diline meydan okuyordu. Bahtin'in kullandığı anlamıyla, yerleşik hiyerarşileri ve hegemonik pratikleri askıya alan özgürleştirici bir karnaval ortamı yaratıyordu. Hiçbir siyasal hareket Dada'nın bu yıllarda Berlin'deki başkaldırısına benzer kolektif eylemlere girişmemişti. Denebilir ki, sonraki yıllarda siyasetle sanatı kaynaştıran avangard direniş hareketleri için Berlin dadacılarının eylemleri belirleyici olmuştur.

RAOUL HAUSMANN ve RICHARD HUELSENBECK
Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor?
1919

1. *Dadaizmin talebi:*

1) Tüm yaratıcı ve entelektüel erkeklerin ve kadınların, radikal komünizm temelinde enternasyonal bir devrimci birlik kurmaları;

2) Her alandaki faaliyetlerin kapsamlı olarak mekanizasyonu yoluyla, aşamalı olarak işsizliğe geçilmesi. Birey ancak işsizlik sayesinde hayatın hakikatine varır ve yeni deneyimler kazanması mümkün olur;

3) Her türlü mülkün acilen kamusallaştırılması (toplumsallaştırma) ve herkesin geçiminin müşterek olarak sağlanması; ayrıca, toplumun tümüne ait olacak ve insanı özgürlük haline hazırlayacak ışık kentlerinin ve bahçelerin inşası.

2. *Merkez Konseyi'nin talebi:*

a) Tüm yaratıcı ve entelektüel erkekler ve kadınlar için her gün Berlin'de, Potsdamer Platz'da yemek çıkması;

b) Tüm papazların ve öğretmenlerin zorunlu olarak dadaist inanç ilkelerine bağlanması;

c) "Tinin işçileri" diye anılanların (Hiller, Adler) her yönelimine karşı, onların gizli burjuvacılıklarına karşı, ekspresyonizme karşı, Sturm grubunun desteklediği post-klasik eğitime karşı alabildiğine acımasız mücadele;

d) Vakit geçirilmeksizin bir devlet sanat merkezi kurulması, yeni sanatta mülkiyet kavramının bertaraf edilmesi (ekspresyonizm); tüm insanlığı özgürlüğe kavuşturan, süper bireysel hareket dadaizmde mülkiyet kavramı tamamen yok edilmiştir;

e) Simültane şiirin bir komünist devlet duası olarak takdimi;

f) Bruitizm, simültane ve dadaist şiir gösterileri için kiliselere el koyulması;

g) 50 binden fazla nüfusu olan her kentte hayatın yeniden düzenlenmesi için bir dadaist danışma konseyi oluşturulması;

h) Proletaryanın aydınlatılması için 150 sirk vasıtasıyla hemen bir dadaist propaganda kampanyası düzenlenmesi;

i) Tüm yasaların ve kararnamelerin onay için dadaist merkez konseyine sunulması;

j) Hemen bir dadaist cinsellik merkezi kurularak, tüm cinsel ilişkilerin enternasyonal dadaizmin görüşlerine uygun olarak düzenlenmesi.

Dadaist Devrimci Merkez Konseyi
Alman Grubu: Hausmann, Huelsenbeck,
Büro: Charlottenburg, Kantstrasse 118.
Üyelik başvuruları büroda kabul edilir.[33]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 63.

2 Hausmann'ın 1970'te yazdığı *Am Anfang war Dada* (Başlangıçta Dada Vardı) başlıklı kitabından aktaran, Dietmar Elger ve Uta Grosenick, "'Before Dada was there, there was Dada'", *Dadaism* içinde, der. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2009) s. 16.

3 8 Mayıs 1919 tarihli sayısından aktaran, Alan C. Greenberg, *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus 1917-1925* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979) s. 41.

4 Gavin Grindon, "Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", çev. Birkan Taş, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde, der. Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2015) s. 78-79.

5 Aktaran, Grindon, *a.g.e.*, s. 78.

6 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006) s. 4-6.

7 *A.g.e.*, s. 157-159.

8 Hans Richter, *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Birey Yayınları, 1993) s. 36.

9 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 27.

10 *A.g.e.*, s. 55.

11 George Grosz, "Dadaism", *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 88.

12 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 56.

13 Aktaran, Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 112.

14 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 170.

15 Stephen C. Foster, "The Mortality of Roles: Johannes Baader and Spiritual Materialism", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 196.

16 Aktaran, Hanne Bergius, "Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada", *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"* içinde, der. Alexandre Kostka ve Irving Wohlfarth (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999) s. 124.

17 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 59.

18 Aktaran, Hanne Bergius, "Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada", s. 127.

19 Tristan Tzara, "Memoirs of Dadaism" [1922], *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde, Edmund Wilson (Glasgow: Collins, 1959) s. 310.

20 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 67.

21 Hans Baumann, "A Personal Matter" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 37.

22 Huelsenbeck'in almanağını yeniden derleyip 1998'de İngilizcesini yayınlayan Malcolm Green'in eklediği not, *The Dada Almanac*, s. 43.

23 Stephen C. Foster, "The Mortality of Roles", s. 193.

24 *A.g.e.*, s. 188.

25 George Grosz, "Dadaism", s. 87.

26 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 61.

27 *A.g.e.*, s. 63 ve Sophia A. Rosenfeld, *Common Sense* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 2011) s. 243.

28 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 62.

29 *A.g.e.*, s. 63.

30 *A.g.e.*, s. 62 ve Sophia A. Rosenfeld, *Common Sense*, s. 243.

31 Christian Weikop, "Transitions: From Expressionism to Dada; *Neue Jugend* (1914, 1916-17); *Die freie Strasse* (1915-18); and *Club Dada* (1918)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 815.

32 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 63.

33 "Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?" ilk olarak *Der Dada*, sayı 1 (1919) içinde ek olarak dağıtıldı; 1920'de Huelsenbeck'in Dada tarihi içinde yer aldı: *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (Hannover: 1920). İngilizce çevirisi: "What is Dadaism and What Does It Want in Germany?", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 41-42.

Dada ve Fotomontaj

Savaş ruhunun canlı tutulmasında propaganda önemli bir unsurdu. Sözcükler ve imgeler manipüle edilerek gerçek istendiği gibi eğilip bükülebiliyordu. Alman hükümeti ve ordusu, rutin olarak haber fotoğraflarını montajlayarak istediği gibi değiştiriyordu. Aslında montaj teknikleri reklamcılık alanında da 1890'lardan beri kullanılıyordu.[1] Berlinli dadacılar montajı yeniden keşfederek ve dönüştürerek, kendilerine özgü bir estetikle dönemin en çarpıcı görsel ürünlerinden bazılarını yarattılar. Bunu yaparken, propagandaya, basına ve reklamcılığa özgü iletişim tekniklerini kendilerine mal ettiler ve savaş ertesinde kitle kültürünü yönlendirme gücünü ele geçiren Weimar basın endüstrisine meydan okudular. Hem fotoğrafları hem de basında çıkan resimleri kesip biçerek, cümleleri kırparak ürettikleri fragmanları, istedikleri gibi yeniden birleştirdiler. Ait oldukları bağlamdan söktükleri parçaları tabakalar oluşturacak biçimde üst üste yapıştırdılar; böylece biraraya geldiklerinde ürettikleri anlam da çokkatmanlı oldu. Boyayla fırçanın yerine makasla tutkalı koyarak sanatçıya özgü hüneri sıradanlaştırdılar. '*Ar-*

tiste', '*monteur*' oldu. '*Monteur*' Almancada 'parçaları birleştiren teknisyen', yani montajcı anlamını taşıyordu; dolayısıyla montajcı-sanatçının işi mekanikti. Sanatçıyı montajcıya indirgemelerinin bir nedeni de, ekspresyonistlerin yaratıcı sanatçıyı yüceltmeleri karşısında tavır almaktı. Bu bakımdan Zürih'te kâğıt parçalarını keserek yapıştıran Taeuber ve Arp'ın kolajlarını anımsatsa da, Berlinli dadacılar onlar gibi soyutlamayla ilgilenmiyorlardı çünkü işleri tamamıyla politik mahiyetteydi. Çoğunu gazete ve dergilerden kestikleri imajlar, halihazırda içinde yaşadıkları gerçekliği, doğrudan doğruya ürettikleri sanat eserine taşıyordu. Adeta gerçek dünya hammaddeleri haline gelmişti. Daimonides mahlasını kullanan ve Berlin'de Dada'ya dahil olan sanatçı ve yazar Karl Döhmann, "Dada sanatında istisnasız her zaman gerçek hayat belirir" der.[2]

Dadacılar, montajlarını kübistlerin daha resimsi olan kolajlarından ayırt etmek için 'fotomontaj' tabirini dolaşıma soktular. İşin ustası Hannah Höch'ün deyişiyle: "Bu yönteme fotomontaj adını verdik çünkü sanatçı rolü oynamaya karşı duyduğumuz nefreti yansıtıyordu. Kendimizi teknisyen addediyorduk; işimiz inşa etmekti, 'monte' etmekti."[3] Raoul Hausmann da hemen hemen aynı sözcüklerle nefretlerini dile getirir ve "kendimizi mühendisler olarak görüyorduk" der.[4] Kübist kolajların aksine, çoğu politik içerikli olan ilk fotomontajlar, dergi illüstrasyonları olarak kullanıldı, bazılarının asılları yok oldu, kimileri ise yeni fotomontajların zemini olarak yeniden dolaşıma sokuldu. Dolayısıyla, dadacılar kalıcı sanat eseri mitini de umursamadıklarını göstermiş oldular. "Fotomontaj, eşzamanlı izlenimler sağanağıyla insanların duyularını istila eden modern metropole özgü nitelikleri yakalayıp yansıtmayı başarıyordu."[5] Dadacılar, Hans Richter'in tabiriyle, "çılgına dönmüş bir dünyayı kendi imgesiyle yüz yüze getirdiler".[6]

Dadacıların 12 Nisan 1918'de Berlin'deki Sezession'da düzenledikleri ilk suarede, Raoul Hausmann "Resimde Yeni Malzeme" adlı bir manifesto okumuştu. Sonradan "Synthetisches Cino der Malerei" (Resmin Sentetik Sineması) başlığıyla yayınladığı bu manifestoda doğrudan sinemaya değinmese de, kübizmin ve fütürizmin insan deneyimlerine özgü karmaşıklığı temsil etmeye yönelmesinde sinemanın etkisi olduğunu ima ediyordu. Dada bu "karmaşıklığın" ifadesini daha da ileriye götürecek, "tüm ilişkilerin algılanması yolunda bir itici güç oluşturacaktı".[7] Hausmann daha sonraları "içeriği kadar formu da devrimci olan" fotomontajın, fotoğraflarla basılı metinleri karıştırarak bir tür "statik filme" dönüştürdüğünü söyleyecekti.[8] Walter Benjamin de röprodüksiyon üzerine ünlü makalesinde "Dadaizmin resimsel – ve edebi– mecraları kullanarak bugün halkın filmlerde aradığı etkileri yaratmaya kalkıştığını" söylemişti; üstelik bunu yaparken "filme özgü tecimsel değerleri daha yüksek hedefler uğruna feda ediyordu".[9] Wieland Herzfelde ise, fotomontajın gelişiminde filmin önemini başka türlü yorumluyordu. Ona göre, fotoğraf ve film gerçekliğin temsil işlevini üstlenince, resim soyuta yönelmişti. Fotomontaj, resmin gerçeklikten kopmasına bir tepkiydi; güzel sanatlar geleneğini reddediyordu ve fotoğrafı, hatta gerçek nesneleri kullanarak, bir yanılsamadan ibaret olmaktan kurtuluyordu. Temsil edilmek istenen şeyin resmini yapmaya gerek yoktu, var olan resimlerden, röprodüksiyonlardan, fotoğraflardan istenen kısmı kesip yapıştırmak yeterliydi. Hatta temsil edilecek nesnenin kendisi de bir zemine iliştirilerek sunulabilirdi. Böylece sanatçı yeteneğini, eğitimini ve becerisini kullanarak edindiği otoriteden feragat edecek; sanat eserinden – dadacılar 'ürün' demeyi tercih ediyorlardı– kitlelerin alacağı haz, kendini beğenmiş bir sanatçı zümresinin profesyonel kibrine feda edilmeyecekti.[10] Benjamin dadacıların, yarattık-

ları ürünlerin ticaret ya da tefekkür nesnesi olarak işe yaramasını önlemek için değersiz, atık malzemeler kullandıklarını belirtiyordu: "Şiirleri, müstehcen sözlerin yanı sıra, dile ilişkin akla gelebilecek her türlü dökünтüyü içeren birer 'laf salatası'. Üzerine düğmeler, biletler iliştirdikleri resimleri de öyle. Niyet ettikleri ve başardıkları, kullandıkları üretim araçları dolayısıyla yarattıkları eserleri röprodüksiyon olarak yaftalamak ve *aura*sını acımasızca imha etmekti."[11]

Hausmann da manifestosunda dadacıların kullandığı "gerçek malzemelere" değiniyordu: tel, cam, mukavva, bez. Bunlar kübistlerin 1912'den itibaren kolajlarında kullandıkları malzemelerdi.[12] Nitekim John Heartfield'la George Grosz'un 1918'de ürettikleri (günümüze ulaşmayan) ilk fotomontaj, farklı nesneleri, dokuları, basılı malzemeleri içermesiyle besbelli kübizmin ardılıydı. Ama kübizmin o sıralarda yükselmekte olan kitle kültürüne özgü imgelere apolitik ve estetikleştirilmiş yaklaşımının bir hicvi olarak kurgulanmıştı.[13]

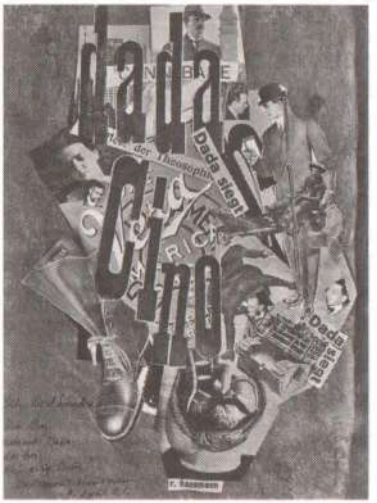
Richard Huelsenbeck, 1918 tarihli "Dadaist Manifesto"da, resimde yeni malzemelerin kullanılmasını savunurken bütün bunları kastediyordu. İki yıl sonra daha açık olarak yazacaktı:

> Perspektif ve tüpten sıkılan doğallığını yitirmiş yağlıboya, doğayı taklit etmenin vasıtaları. Birtakım şeylerin peşine takılıp, hayatla fiilen mücadele etmekten vazgeçiyorlar; onlar, burjuvazinin korkak ve kendini beğenmiş felsefesinin paydaşları. Yeni mecra ise, elimizin erdiği, mutlak surette aşikâr olan şeylere, doğal ve naif olana, aksiyona işaret ediyor. Yeni mecra, doğrudan doğruya simültane ve bruitist şiirle bağlantılı. Her zaman erişilemez gerçekliğin sembolü olarak kalan resim, yeni mecra sayesinde kelimenin tam anlamıyla ileriye doğru kararlı bir hamle yaptı. Yani, ufuktan ön plana doğru büyük bir adım attı. Hayata katıldı.[14]

Fotomontajın İcadı ve Dönüşümü

Berlin'de fotomontajın ortaya çıktığı sıralarda, Sovyetler Birliği'nde de konstrüktivistler Gustav Klutsis ve Aleksandr Rodçenko özellikle propaganda afişlerinde fotomontajla denemeler yapıyorlardı. Gerek konstrüktivistler gerekse dadacılar, fotomontajı önce kendilerinin icat ettiğini ileri sürdüler. Üstelik Berlin'de neredeyse her dadacının fotomontajın başlangıcına dair ayrı bir hikâyesi vardı. Örneğin, Hannah Höch ve Raoul Hausmann, 1918'de ziyaret ettikleri bir kasabada, hemen her evin duvarında asılı olan birbirinin eşi asker fotoğraflarını görünce fotomontaja uyanmışlardı: Askerler cephede aynı hazır fotoğraflara kendi yüzlerini yapıştırarak ailelerine yolluyorlardı.[15] Grosz ise, karneyle dağıtılan ya da cepheye gönderilen yiyecek paketlerinin üzerindeki sembol ve sloganların fotomontajın kaynağı olduğunu söylüyordu.[16] Heartfield'ı esinlendiren de, cepheden evlerine kartpostal yollayan askerlerin, yazıyla ifade ettikleri takdir-

Solda, Raoul Hausmann, *Dada im gewöhnlichen Leben* (Dada Sıradan Hayatta), 1920. Sağda, Gustav Klutsis, *Tüm Dünyanın Ezilen İnsanları (...)*, 1924.





de sansürlenecek olan şeyleri, gazete ve dergilerden kestikleri kupürleri kartlara yapıştırarak, bir anlamda metni görselleştirerek iletmeleriydi.[17] Dadacıların fotomontajın kökeni konusundaki açıklamaları birbirlerinden farklı da olsa, ortak noktaları, savaş sırasında gündelik hayatta karşılaştıkları örneklerden yola çıkmış olmalarıydı.

Raoul Hausmann

Tıpkı esin kaynakları gibi, dadacıların fotomontaj konusunda izledikleri yollar da birbirlerinden farklıydı. Hausmann'ın 1918 başlarındaki montajları metne odaklıydı; sözel göstergeleri grafik ve fonetik fragmanlara bölerek yeniden biraraya getiriyordu. Dizgi karakterlerini –harfler, noktalama işaretleri, semboller– matbaanın dizgicisine rastgele seçtirip art arda koyarak oluşturduğu anlamsız harf dizileriyle afişler üretti, onları çoğaltıp Berlin sokaklarına astı.[18] Böylece, halkı tasarlanmış olan dile bağımlılıktan kurtarma-

Raoul Hausmann, *Off*, 1918.





Raoul Hausmann, *Elasticum*, 1920.

yı amaçlıyordu. Dilin ifade aracı olma işlevini ortadan kaldırıyor ve harflerin kendilerinden başka hiçbir şeye işaret etmeyen 'şiirleri'yle dili özgürleştiriyor, özerkleştiriyordu. "Optofonetik şiirler" ya da "afiş şiirleri" adını verdiği bu kısa 'metinleri', farklı hızda ve ses düzeyinde tekrar tekrar okuyarak, iki-üç dakikalık performanslar yaptı.[19] Bunları, görsel malzemeyi yazı fragmanlarıyla birleştirdiği fotomontajlar izledi. Hausmann görsel sanat, şiir, müzik ve dans arasındaki sınırları muğlaklaştırıyordu. Afiş şiirleri, Kurt Schwitters'in "ilksel sonatı" *Ursonate*'nin çıkış noktasını oluşturacaktı.

Hannah Höch

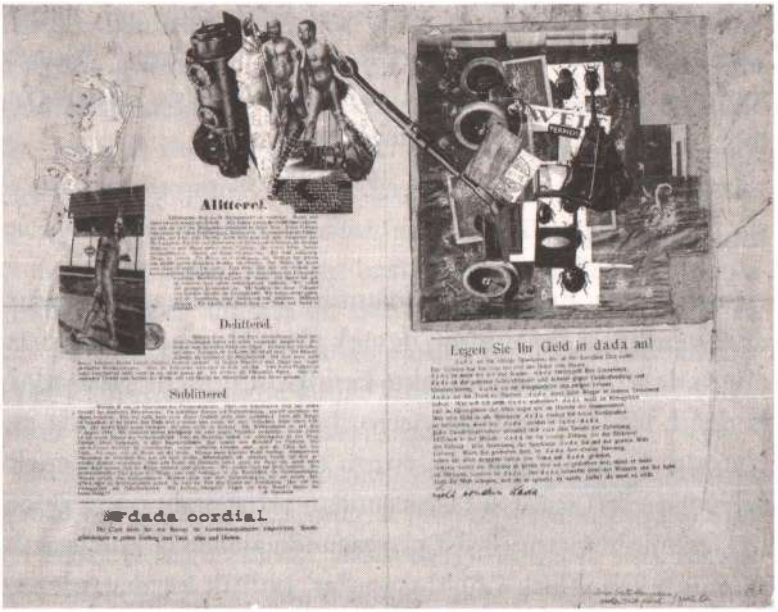
Berlin Dada'nın yegâne kadın üyesi olan Hannah Höch, hem içerik hem teknik olarak fotomontaj alanında çarpıcı örnek-

ler üretmişti. Fotomontajlarında ikon niteliğinde figürlerden yararlanarak çokkatmanlı anlatılar kuruyordu. Metin fragmanlarıyla karıştırarak, hiyerarşik olmayan bir düzende biraraya getirdiği imgeler, popüler medyaya ve reklamcılığa özgü düz anlam üreten imgelerin tam zıddıydı. Zaman içinde metin fragmanlarından vazgeçerek, fotoğrafın egemen olduğu türdeş fotomontajlar yaptı. Höch'ün kendine dert edindiği konulardan birisi, Weimar Cumhuriyeti'nde toplumsal rolü yeniden tanımlanmakta olan kadının temsiliydi. 1919'da kadınlara seçme hakkı verilmişti. Savaş sonrasında giderek daha çok kadın, çalışma hayatına katılıyordu. Kadınlara hitap eden, değişen kadın kimliğini ele alan çok sayıda dergi çıkıyordu. Höch de bir yandan dergi ve gazete basan büyük bir yayınevinde kadın dergileri için el işi ve örgü örnekleri üretiyordu, bir yandan da fotomontajlarıyla, medyanın yaydığı burjuva yaşam biçimini ve ahlakını onların kullandığı imgelerle alaya alıyordu. Fotomontajlarına kendi dantel örneklerini kattığı bile olmuştu.[20]

Hannah Höch, solda *Da Dandy*, 1919; sağda, *Dada-Ernst* (Dada-Ciddiyet), 1920.







Hannah Höch ve Raoul Hausmann, *Dada Cordial*, 1920 civarı.

Höch ve Hausmann'ın ortak olarak ürettikleri fotomontaj *Dada Cordial*, aslında gazete formatında yayınlanan *Der Dada* dergisinin kartona yapıştırılmış iki sayfasının üzerine montajlanmış olan birbirine bağlı üç ayrı fotomontajdan oluşuyordu. Soldaki sayfayı Hausmann, sağdakini Höch düzenlemişti. Metinlerin illüstrasyonu olmaktan uzak fotomontajlar rahatsız ediciydi. Hausmann'ın tarafında iki erkek çıplak ellerindeki fallik bir tekerlek miliyle Höch'ün sayfasına uzanıyordu. Arkalarında heykelimsi bir kadın başı, onun da gerisinde bir araba motoru aksamı. Altta, bu kez siyahi bir çıplak ötekilere ters yönde yürüyordu. Hepsinin gerisinde Hausmann'ın edebiyata dair komik, agresif ve gizemli manifestosu: "'*Alliterel*', '*Delitterel*', '*Sublitterel*'": "Kitlelere karşı biz; Sana karşı ben; burjuvalara karşı Dada"; "Tabii ki kitleler tinsellikten uzak. Biz ise tinselliğe karşıyız." Höch'ün fotomontajında, geri planda görünmez olmuş bir

arabanın tekerlekleri, bir makineyi örten kâğıt parçalarına yazılmış sözcükler, pullar ve karafatmalar vardı.[21] Altında muhtemelen kolektif olarak yazılmış "Dada'ya Yatırım Yapın!" ibaresi yer alıyordu ve o da bir kolajdı.

John Heartfield

Heartfield, 'montajcı dada' anlamına gelen unvanı '*Monteur-dada*'yı aslında işçi tulumu demek olan '*Monteuranzüge*' sözcüğünden türetmişti, çünkü kendisini bohem sanatçılarla değil, işçilerle özdeşleştiriyordu.[22] Tamirci kılığında geziyordu. Dada fotomontajlarının eninde sonunda geleneksel sanat eseri statüsü taşımasından rahatsızdı; onun önceliği fotomontajı anti-faşist propaganda amacıyla kullanmaktı. Kitap kapakları, illüstrasyonlar, politik karikatürler ve afişlerle emekçi kitlelere ulaşmayı hedefliyordu.[23] Dolayı-

Solda, John Heartfield, *Der Dada* kapağı, sayı 3 (1920). Sağda, "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur, Bu Boğucu Sargılardan Kurtulun", *AIZ*, sayı 6 (1930) içinden bir sayfa.





sıyla, fotomontajlarında parçalanmış sözcükler ve ibareler yerine, anlam bütünlüğünü korumayı; fragmanlara bölünmüş fotoğraflar ve malzemeler kullanmak yerine, yan yana geldiklerinde anlamlı olan kurgular oluşturmayı yeğliyordu. 1929'da Komünist Parti'nin çıkardığı, formatı ve tirajıyla zamanın popüler resimli dergileriyle rekabet eden ve kısaca *AIZ* diye bilinen *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Resimli İşçi Gazetesi) için çalışmaya başlaması, Heartfield'ın kolajlarında bu yönde önemli bir dönüm noktası oluşturdu.[24] Nazi tehdidine ilk uyanan sanatçılardan birisi de oydu; 1933'te Prag'a sürgüne gidene kadar Hitler'i ve Nazileri hedef alan etkili fotomontajlar üretmeyi sürdürdü.

Heartfield ve Klutsis, fotomontajlarıyla, propagandayı sanatsal bir model olarak öneren ilk avangardlar oldular. Tek bir nesneye özgü estetiği, basılı derginin içinde kitlesel kültüre mal olacak şekilde dönüştürmenin peşinde koştular. Ayrıcalıklı bir izleyici grubunun yerine, o sıralarda sanayileşme sancıları çeken Weimar Almanya'sında ve Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkmakta olan katılımcı kitlelere hitap etmeyi yeğlediler: giderek yoğunlaşan egemen kitle kültürü propagandasına karşı propaganda.[25]

'Montaj' kavramı, dadacıların fotomontajlarını seri üretimle, montaj hatlarıyla, o sıralarda Almanya'da gündemde olan Taylorist ve Fordist üretim modelleriyle ilişkilendiriyordu. Grosz'un fotomontajlarından birisinin adı, "Mareşal George Grosz Resme Taylor Sisteminin Getirilmesini Öneriyor" idi.[26] Ayrıca, dadacıların fotomontajlarında teknoloji ve makine dünyasından görüntüler eksik olmuyordu. Hatta Grosz'un kimi portreleri, organik ve teknolojik parçaların birleştirilmesiyle oluşuyor, teknolojinin insan zihni ve bedeni üzerindeki etkisini sorunsallaştırıyordu. Dadacılar modernleşme sürecinde endüstriyel üretim teknolojilerinin belirleyici rolünü sorguladılar, eleştirdiler. Höch, Haus-



Franz Jung'un, üretime makinenin egemen olduğu modern dünyada, işçilerin dayanışma ve direnme biçimlerine değinen romanının kapağı, John Heartfield, 1923.

mann'la birlikte ürettiği ilk fotomontajlara şöyle değiniyordu: "makineler dünyasından ödünç aldığımız öğelerle yeni ve bazen dehşet verici bir düş dünyasını ifade etmeye çabalıyorduk [...] Berlin'de 1917-1922 arasında havada belirgin bir yabancılaşma hissi vardı. Biraz duyarlılığı olan kimsenin kabullenemeyeceği ya da tasvip edemeyeceği bir dünyada yaşıyorduk."[27]

Hayalinin, "elinde silahla edebiyat yapmak"[28] olduğunu itiraf eden Huelsenbeck'in dediği gibi, Berlinli dadacıların fotomontajları 'aksiyona' işaret ediyordu. Çoğu, şu ya da bu şekilde, siyasi içerikliydi. Zamanın önde gelen sanat ta-

rihçisi ve eleştirmeni Adolf Behne bu fotomontajları gayet çarpıcı bir biçimde tanımlamıştı: "fotoğraf artı dinamit".[29] Heartfield'ın sergilerinin kapısına astığı, fotomontajlarının üzerine yazdığı bir sloganı akla getiriyordu: "fotoğrafı silah olarak" kullanın.[30] Berlinli dadacı Franz Jung'un 1923 tarihli, Malik Verlag yayını kitabı *Die Eroberung der Machinen*'in (Makinelerin Fethi) kapağı için ürettiği fotomontaj adeta bu sloganı resmediyordu.

RAOUL HAUSMANN
Resmin Sentetik Sineması
1918

Dayatılan gelenekleri sürdürmek isteyen sürdürür. Eskiden hayat bize, ucu bucağı olmayan tam bir curcuna olarak görünürdü: hiçbir zaman tek bir doğrultuya yönelmeyen, çökmekte olan ifadelerin orta yerinde bir gerilim; dar alanda etik taklalara izin vermeyen, forma yönelik derin kayıtsızlıkların abartılı ölçüde çoğalması. Dada sanatı, çelişkilerin ve başkaldıran yaratıcının küstahlığının görünür olacağı bir düzlem. Maskaralık noktasına varana dek kendi (sözde) iç gereksinimini dışa vuran sanat, dayanağı bulunmayan bir yalan. Kendi narsisizminin saçmalığından öte derinlikte bir anlama hiçbir zaman sahip olmamış, saf masumların ciddiye aldığı ve birbirleriyle kesişen trajik saplantı oyunlarının cirit attığı bir alan sanat.

İneğin böğürmesi gibi, ressam da resim yapar. Donuk krupiyelerin derin anlamla karışmış ağırbaşlı küstahlığı, en azından Alman sanat eleştirmenleri için, yerini temkinli avlara bıraktı.

[...]

Orfeus'a özgü kübizm ve fütürizm, kendi yöntemleriyle – tuval üzerinde renkler, mukavva, yapay kıl, ahşap, kâğıt kul-

lanarak– karşılıklı ilişkilerin sahiciliğine varmayı başarmışken, nihayet kendi bilimsel nesnellikleriyle kısıtlandılar. Dada sanatı tüm ilişkilerin algılanması yolunda itici bir güç oluşturarak, onları müthiş bir şekilde canlandıracak.

Dada tam anlamıyla iyi niyetli bir fesat. Kesinliğe sahip fotoğrafın yanı sıra, yegâne meşru figüratif ifade biçimi ve toplum hayatındaki yegâne denge formu. Kendi kendisinin eğilimlerini özgürlüğe kavuşturabilen herkes Dada'dır.

Dada'da gerçek ruh halinizin farkına varacaksınız; gerçek malzemelerle mucizevi takımyıldızları: organik olarak kendi gevrek ve kabarık kırılganlıklarına tekabül eden tel, cam, mukavva, bez.

Burada ilk olarak ne geri çekilme var ne de kederli dikbaşlılık. Sembolizmden, totemizmden, elektrikli piyanodan, gaz saldırılarından, enstalasyon raporlarından, askerî hastanelerde feryat eden adamlardan uzaktayız. Harikulade çelişkili organizmalarımızla ya dik durmak ya da düşmek için bir gerekçe, bir eksen, bir neden bulmaya yardımcı olalım [...][31]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 170.

2 Aktaran, Malcolm Green, "Preface", *The Dada Almanac* [1920] içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. x.

3 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 99-100 ve sonnot 35, s. 222.

4 Raoul Hausmann, *Courrier Dada* (Paris: La Terrain Vague, 1958) s. 42.

5 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006) s. 160.

6 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 114.

7 Raoul Hausmann, "Synthetic Cinema of Painting (1918)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 222 ve Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 276, sonnot 65.

8 Raoul Hausmann, "Photomontage", *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940* içinde, der. Christopher Philips (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989) s. 179.

9 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969) s. 237 [Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat/Siyaset* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2. baskı, 2009)].

10 Wieland Herzfelde, "Introduction to the First International Dada Fair (1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli s. 226 ve *October*, *Dada* özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 101.

11 Walter Benjamin, "The Work of Art", s. 237-238.

12 Raoul Hausmann, "Synthetic Cinema of Painting (1918)", s. 222.

13 Hal Foster ve diğerleri, *Art Since 1900*, s. 168.

14 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 36-37.

15 Brigid Doherty, "Berlin", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 90.

16 *A.g.e.*, s. 94.

17 *A.g.e.*

18 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 432.

19 *A.g.e.*, s. 472 ve Matthew Biro, *The Dada* Cyborg, s. 52-53.

20 Leah Dickerman (der.), *Dada*, s. 475.

21 Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership* (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1994) s. 281-285.

22 "John Heartfield", *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 89.

23 Wieland Herzfelde, "John Heartfield, Life and Work", çev. Gabriele Bennett, *a.g.e.* içinde s. 90.

24 Hal Foster ve diğerleri, *Art Since 1900*, s. 171.

25 *A.g.e.*, s. 173.

26 Brigid Doherty, "Berlin", s. 93.

27 Hannah Höch, "Interview with Edouard Roditi (1959)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: *Phaidon*, 2006) s. 233.

28 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada", *The Dada Painters and Poets* içinde s. 28.

29 Aktaran, Sabine Hake, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture and Emotion in Germany 1863-1933* (Berlin ve Boston: De Gruyter, 2017) s. 311.

30 *A.g.e.*

31 Raoul Hausmann, "Synthetisches Cino der Malerei", 1918 tarihli kolaj içinde. İlk yayınlanışı: Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, der. Karl Riha ve Günter Kämp (Giessen: Anabas Verlag, 1972) s. 27-29. İngilizce çevirisi "Synthetic Cinema of Painting (1918)", çev. Mimi Wheeler, Rudolf Kuenzli, *Dada* içinde, s. 222.

Bir Dada Kadını: Hannah Höch

Tıpkı Zürih'teki öteki Dada kadınları Emmy Hennings ve Sophie Taeuber gibi, Hannah Höch'ün Berlin'deki Dada'yla bağlantısı da hayatındaki bir erkek üzerinden kuruldu: Raoul Hausmann. Bu üç kadın, kabare gösterilerinden kukla oyunlarına, danstan şiire ve resme, Dada'ya katkılarından ziyade, kayda değer dadacıların eşleri olarak tarihe geçtiler. Berlinli dadacıların unvanları vardı, Hausmann'ınki 'dadazof'tu; Höch'e de 'dişi dadazof' anlamına gelen "*dadasophess*" uygun görüldü.[1] Unvanı bile kendisine ait değildi. Fotomontajları sonradan türünün en yetkin örnekleri arasında görülse de, Höch'ün hakkı teslim edilmedi. Kendi ifadesiyle o yıllarda "Almanya'da bir kadının çağdaş bir sanatçı olarak başarı elde etmesi kolay değildi. Erkek meslektaşlarımızın çoğu bizi uzun bir süre boyunca çekici, yetenekli amatörler olarak gördüler; hiçbir zaman profesyonel bir statüye layık olduğumuzu düşünmediler".[2] George Grosz ve John Heartfield, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda Höch'ün işlerinin sergilenmesine karşı çıkmışlar, ancak Hausmann'ın ısrarı üzerine boyun eğmişlerdi. Yıllar sonra, bu kez Hausmann,

Höch'ün sadece iki Dada sergisine katıldığından bahsederek diğerlerinden sanki dışlanmış olduğunu ima edecekti. Oysa Berlin'de zaten iki Dada sergisi olmuştu ve Höch 'hepsi'ne katılmıştı.[3] Hausmann, kendi anılarında Höch'e pek yer vermeyecek, onun "Kulüp Dada'ya asla üye olmadığını" belirtmekle yetinecekti. Gerçekten de, Höch Kulüp'e dahil edilmemişti.[4] Hans Richter ise onun Dada'ya katkısının kolajlarından ibaret olduğunu söyleyerek dudak büküyor, sonra da ekliyordu: "Cılız sesini erkek meslektaşlarının kükremeleri boğuyordu. Fakat Hausmann'ın atölyesindeki buluşmalarımıza katıldığında, parasızlığımıza rağmen, bulup buluşturduğu sandviçler, bira ve kahveyle kendisini vazgeçilmez kıldı [...] İyi bir kız."[5] Höch'ün Dada dergilerinde yayınlanan yegâne eserinin altında "M. Höch", yani Mösyö Höch yazıyordu. Höch kendine ait dergi kopyasında bu ibarenin üzerini karalayıp, altına kendi eliyle "Höch bir kez daha kesilip sakat bırakılmış" diye yazmıştı.[6]

Solda, Hannah Höch Dada kuklalarıyla, 1920. Sağda, kuklalardan ikisi.





Fotomontajın Cazibesi

Höch'ün fotomontaja kapılmasının nedenlerinden birisi, resimleri kesme, biraraya getirme, yapıştırma ve böylece yeni bir bağlama sokma sürecinde imajın uğradığı yabancılaşma ve yarattığı gülünç etkiydi; fotomontajın gücü bundan kaynaklanıyordu. Gerçekliğin aynası sayılan bir mecrayı, fotoğrafı kullanarak gerçekliği istediği gibi çarpıtıyordu.[7] Fotoğrafı kullanma biçimi sayesinde Höch aynı zamanda başkaldırıyordu. Bariz bir biçimde orantıları bozuyor, figürleri grotesk hale getiriyordu.[8] Höch'ün fotomontajları, savaşı henüz geride bırakan; imparatorluğu devirip, devrimlere girişen; sanayide Taylorist dönüşümü yaşayan; kadın haklarında adımlar atan; fotoğraf, sinema ve kitle iletişiminde sıçrama yapan Weimar Almanyası'ndaki dönüşümlere sanki "yüzeyi parçalanmış kırık bir ayna" tutuyordu.[9] Başat bir anlatısı olmayan, sürekli çatışma ve kriz halinde olan, ayrışık bir dünyayı yansıtıyordu.

Höch'ün Kayser II. Wilhelm'in bir portre fotoğrafının arkasına uyguladığı erken fotomontajlarından *Dada-Rundschau* (Dada Panoraması) Weimar Cumhuriyeti'nin ilk aylarındaki siyasal ortamın çalkantılarını yansıtıyordu.[10] Fotomontaj siyah bir fonun üzerine farklı yönlerde yerleştirilmiş fotoğraf ve yazı fragmanlarından oluşuyordu. Merkezinde Höch'ün *Berliner Illustrirte Zeitung*'un kapağından kestiği, şansölye Friedrich Ebert ile kötü şöhretli savunma bakanı Gustav Noske'nin denize girerken çekilmiş fotoğrafları vardı. Noske'nin bacaklarını örten bulutun üzerinde iri harflerle 'Dada' yazıyordu, arkasında da '*Rundschau*' sözcüğünün fragmanı. Ebert'in tepesinde ABD başkanı Woodrow Wilson'ın, erkek bir jimnastikçinin bedenine iliştirilmiş kafası vardı. Höch, Ebert ve Noske'yi alışılageldiği gibi üniforma ya da takım elbise içinde değil, çıplak gösteren





Solda, *Dada-Rundschau* (Dada Panoraması), 1919. Sağda, *Berliner Illustrirte Zeitung*'un 24 Ağustos 1919 sayısının kapağı: Ebert ve Noske Yaz Tatilinde.

imajlar seçmiş, üstelik mayolarına kadınsılığı çağrıştıran çiçekler monte etmişti. İkilinin etrafına ise seçilme hakkını yeni kazanmış kadın siyasetçilerin imajlarını serpiştirmişti ama bazılarının başlarını dansçı kızların bedenlerine monte ederek. Dişi ve erkek beden parçalarını gülünç olacak bir biçimde birleştirmek Höch'ün sık kullandığı bir yöntemdi. Fotomontajının bu köşesine "Alman kadınları parlamentoda" ibaresini iliştirmişti. Siyasetin ilerici ve muhafazakâr figürleri fotomontajda yan yana (ya da karşı karşıya) geliyordu.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya, siyasal çalkantıların yanı sıra, kadının toplumdaki yeri konusunda da bir dönüşüm yaşıyordu. Yeni Kadın, *Neue Frau*, çalışma hayatına katılan, seçme hakkına henüz kavuşmuş, özgür ve eşit bir bireydi. Ancak, Höch'ün durumunda olduğu gibi, retorikle gerçeklik pek de uyuşmuyordu.[11] Höch, 1920 sıralarında yazdığı kısa hiciv yazısı "Ressam"da, eşitlikçi ve modern

bir erkek edasındaki ressamın, özel hayatında kendisini kadının tehdidi altında ezilen bir deha olarak görmesini ve kadına hıncını yaptığı resimle ifade etme çabasını alaycı bir üslupla anlatıyordu.

Dada Mutfak Bıçağı

Dada'nın Berlin'deki doruk noktası, dadacıların 1920'de düzenledikleri ve Birinci Enternasyonal Dada Fuarı adını verdikleri iddialı sergiydi. Burada adeta fotomontajın zaferi ilan edildi. Her ne kadar dadacılar arasında sergiye katılmasına direnenler olduysa da, Höch'ün yedi eseri sergide yer aldı.

Raoul Hausmann ve Hannah Höch, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda; Hausmann'ın sağ tarafında Höch'ün *Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi*, 1920.



Aralarında iki 'kolaj heykel', iki 'Dada bebeği' ve iki de fotomontaj vardı.[12] Üstelik, *Die Freiheit*'ta sergiyi değerlendiren ünlü eleştirmen Adolf Behne, Dada'nın Hausmann ve Grosz gibi bilinen isimlerinden ziyade, Höch'ün eserlerini "sıradışı" diye nitelemiş ve Fuar'ın kimi noksanlarına rağmen, yalnızca onun eserlerini görmek için bile ziyaret etmeye değer olduğunu yazmıştı.[13]

Sergide Höch'ün özellikle bir fotomontajı, kurduğu sayısız ilişki ve bağlantıyla, farkına varılmasını sağladığı türlü çelişki ve tezatla dönemin ikonik bir temsilini oluşturuyordu: "Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi". Höch büyücek bir düzlemin üzerinde, herhangi bir odak, bir hiyerarşi ya da bir perspektif gözetmeden, kesilmiş imge ve yazı parçalarını üst üste ve yan yana getirmişti. Siyasetçiler, kalabalıklar, dadacılar, kadınlar, binalar, makine parçaları ve sloganlardan oluşan montaj, reklamcılığa özgü teknikleri kullanmakla birlikte, ona karşıt bir toplumsal yergi, başka bir modernlik deneyimi, hatta bir görsel manifesto oluşturuyordu. Üste üste binen, parçalanmış, karmakarışık formlar, o günlerin Berlin'ine özgü ayrışmış kentsel yaşam algısını yansıtıyor, baş döndürücü bir girdap yaratıyordu. Eserin uzun başlığını, Höch'ün aynı sıralarda yazdığı metni "Ressam"la birlikte düşününce, erkek egemen kültürün bira göbeğini Dada mutfak bıçağıyla yaran kadın figürünün saldırısı, adeta resimleri ve metinleri kesip biçerek parçalayan sanatçının kullandığı şiddete koşuttu.[14] 'Dada' ibaresi fotomontajın birkaç yerinde, tekrar tekrar yer alıyordu ve kesme-kesilme fiiline yabancı değildi, çünkü Richard Huelsenbeck'e göre 'Dada' sözcüğü bir sözlüğün sayfaları arasına bir bıçak sokularak bulunmuştu.[15]

"Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi" fotomontajını oluşturan



Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi), 1920.

kupürlerin çoğu, Höch'ün çalıştığı yayınevinin yüksek tirajlı haftalık resimli dergisi *Berliner Illustrirte Zeitung*'dan alınmaydı. Sepya renk egemendi. Teknolojiyi hatırlatan imgelerin hemen hepsi çember biçimindeydi: çark, rulman, tekerlek. Devinimi, devrimi akla getiriyorlardı. Almanya'yı savaşa



Solda, *Berliner Illustrirte Zeitung*'un 14 Aralık 1919 tarihli sayısının kapağında yayınlanan Albert Einstein fotoğrafı. Sağda, Hannah Höch'ün bu portreye müdahalesi.

sokmakla suçlanan II. Wilhelm, sanki devasa bir dişli çarktan uzanan kolun yönettiği bir kukla gibi görünüyordu. Artık geçmişte kalmış olan bu otokratın hayaleti, zamanın hâlâ bir parçasıydı; bira göbeği cumhuriyetinin gizli figürüydü. Sosyal Demokratların lideri Friedrich Ebert gibi kimi politik figürlerin kafaları, akrobat kızların bedenlerine monte edilmişti. Fotomontajın sol alt kısmı muhaliflerin mıntıkasıydı. Sergi sırasında, Rus Devrimi hâlâ hafızalarda canlılığını korurken burada "Weltrevolution/Dadaisten" (Dünya Devrimi/Dadaistler) yazıyordu. Höch sergi sonrasında fotomontajına yaptığı müdahaleler sırasında bunun yerine "Die grosse Welt dada" (Büyük Dada Dünyası) ibaresini koydu.[16] Kimi dadacılar, birtakım melez formlarla, Marx, Lenin gibi devrimci liderlerle ilişkileniyorlardı. Kalabalıklar da bu mıntıkada yer alıyordu: gösteri yapan kitleler, Weimar Ulusal Meclisi'ndeki vekiller, konsere giden burjuvalar; Berlin'in ayrışmış toplum tabakaları. Sonra bilim adamları, kadın ak-

robatlar, dansçılar, miğferli askerler... Sağ alt köşede Avrupa'nın kadınlara seçme hakkı tanıyan ülkelerini gösteren bir harita. Yer yer "Dada'ya Katılın", "Dada'ya Yatırım Yapın", "Dada Muzaffer" gibi reklam sloganlarını andıran ibareler. Sonuçta, bakan herkesin başka bir 'resim' göreceği, karmakarışık bir fragmanlar toplamı...

HANNAH HÖCH
Ressam
yaklaşık 1920

Bir zamanlar bir ressam vardı. Ona eskiden olduğu gibi Serpinti falan denmiyordu. 1920 civarıydı –ressam modern bir ressamdı– dolayısıyla adı Himmelreich (Semavi Krallık) idi. Önceki dönemlerin gerçek ressamlarından farklı olarak, ondan yalnızca fırça ve paletle çalışması beklenmiyordu. Bu karısının kabahatiydi: dehasının sınırsız yaratıcılığını kesintiye uğratmaktan kaçınmıyordu. Onun yüzünden dört yılda en az dört kez bulaşıkları yıkamak zorunda kalmıştı, mutfak bulaşıklarını. Aslında ilk seferinde acil bir durum söz konusuydu. Kadın, bebek Himmelreich'ı doğuruyordu. Öteki üç sefer, doğrusu Büyük Himmelreich'a mutlaka gerekliymiş gibi gelmemişti. Ama adam sükûneti korumak istiyordu –ne de olsa Tanrı erkeği tam da bunun için yaratmıştı– ve kadının şirret taleplerine boyun eğmekten başka çaresi yoktu. Fakat bu konu kafasını kurcalamaya devam etti. Bir erkek ve bir ressam olarak kendisini aşağılanmış hissetti. Kriz yaşadıkları günlerde kâbuslar görüyordu. Her seferinde Michelangelo fincanları yıkıyor oluyordu. Psikanaliz konusundaki bilgisi, kadına dönüp bu tür taleplerinin –başka nedenleri olsa bile– hep hükmetme arzusundan doğduğunu söylemesine yetecek düzeydeydi. Modern bir insan olduğuna göre, teorik olarak cinsiyetlerin eşitliğine inanmak durumundaydı –

ama vaziyete serinkanlılıkla bakınca ve hele de kendi dört duvarı içinde, bu tam da böyle olmuyordu– kadının talepleri ruhunu esir alıyor gibi geliyordu ona...

Bir gün bir resim yapmaya başladı. Karanlık bir güç onu harekete geçirdi, çünkü içi karanlık güçlerle doluydu. Frenk soğanıyla kadın ruhu arasındaki temel benzerliği temsil etmek istedi. Teorik olarak sorun çözülmüştü. Her iki nesneyi de baştan aşağıya dolduran şeyin boşluk olduğunu kesinlikle ve tam bir düşünsel açıklıkla görüyordu. Oysa deha için akıldan fazlası gerekliydi; fazlasıyla gelişmiş sezgileri sayesinde, otun yılankavi formunu söz konusu ruhla gizemli bir biçimde bağlantılandırdı. Dehanın bir doz gizemciliğe hiçbir zaman itirazı olmaz.

Hemcinslerinden duyduğu bir şey, bizim Himmelreich'ı derinden yaralamıştı: bu küçük kadınlar ne kadar uysal olurlarsa olsunlar, her zaman insanın kendi fiziksel ve psikolojik rahatına uygun olarak biçimlendirilemiyor ve kalıba sokulamıyorlardı. Eğer yazar olsaydı, kendisini "kadının yanına varacaksan kırbacını almayı unutmayacaksın" teması üzerine derin bir eser yazarak edebiyata katkıda bulunmak zorunda hissederdi. Ancak şimdiki malum koşullarda yapacağı resmin adı "Frenk Soğanı ve Kadın Ruhu: Bir Karşılaştırma" olacaktı. Zannediyorum daha henüz tuval bomboş dururken bile sergiye dahil edileceği belliydi. Her şeyin bir sırası vardı. Gotthold –Himmelreich'ın ilk adı buydu– bütün erkeksiliğiyle, sorunlu kadın ruhunun etkisi altında ıstırap çekti. Hepimiz bize ıstırap çektiren şeyle yüzleşmeliyiz. Keşfettiği bu benzerlik dolayısıyla Himmelreich'ın, bir kurtarıcı ile –itiraf edelim, İsa ile– eş düzeyde olduğunu (gizlice) düşünmeye başlamasında şaşılacak bir şey yok.

Ancak resmi hayal ederken, hakkını vermelisiniz –sanki bilimsel olarak teşrih edilen bir temsil gibi– parçalara bölünmüş bir kübist resimde kadın ruhu gayet açık görülür. Do-

layısıyla soyut bir bakış açısını benimseyen herhangi birisi baktığında, 'işte, varlığının derinliklerine değin o' diyebilmeli. Sonra, yanı başında benzer ve paralel: frenk soğanı. Herkes bunu apaçık fark etmez mi? Ayrıca bizi sıkıntıya sokanın ne olduğunu bulursak biliyoruz ki iyileşmiş oluruz. Öyleyse böyle bir resmin yaratılması önümüze hangi bakış açılarını getirir? Zamanımızın en yakıcı sorunu çözümlenmiş olmaz mı? Ancak sık sık itiraf etmek zorunda kaldığımız gibi, teoriyle uygulama her zaman birbirine denk düşmez. İki yıl iki gündür resmi üzerinde çalışıyordu. Fakat ne kadar çabalasa, frenk soğanından öteye ilerleyemiyordu. Bir keresinde resim yeşile sıvanmış olarak kalakaldı. Ne zaman başka bir renk kullansa öyle rahatsız oluyordu ki, üzerini hemen yine yeşille kapatıyordu. Bir süre için, hain kadın ruhunun (kuşku yok, en önemli niteliği, boşluğun yanı sıra, hainlikti) yeşiller arasında limon sarısı bir helezon olarak belirebileceğini düşündü, hani şu yamularak yukarıya doğru kıvrılan kanepe yayları gibi. Fakat ne yazık ki resim, form olduğu kadar renk de. Sarı, frenk soğanı alegorisinin baskın yeşiliyle bir türlü bağdaşmadı. Kıvrımlı helezonu kaldırmaktan başka çaresi yoktu. Ressam, fikri uğruna kötü bir resim yapmaktan feragat edebilecek denli estetiğe bağlı kalmalı. Kompozisyon konusunda da aynı şey oldu. Uğraştı, didindi, hatta transa bile geçti ama frenk soğanının sıkıcı bir biçimde aşağıya ve yukarıya doğru yinelenen motifinden öteye varamadı. Tekrar tekrar, lanet olası kadın ruhunu üzeri yivli bir yuvarlak şekline sokmaya çalıştı. Fakat doğrusu gözü hâlâ objektifti ve hiç acımadan hakikati ona söyledi: bu oyma işi, frenk soğanı deviniminin ahengini bozuyordu. En yakın arkadaşı resme bakıp, güçlü yanının baskın bir sıkıcılık hissi vermesinde olduğunu söyledi... Hayır, böyle demedi. Dediği, aynılık hissi vermesinde. Gönülsüzce, kadın ruhundan vazgeçip kendini frenk soğanına adamaya karar verdi.

Aradan bir ay geçti, sergiyi henüz açmış olan Başkan, başkanlık göbeğini, âlemin tüm ressamlarının işlerinin sergilendiği sayısız salon arasında sürüklüyordu. Birden duruyor. Yüzünün ifadesi duygularını ele veriyor. Etrafındakiler dikkat kesiliyor. Konuşmaya başlıyor. "Bir başyapıt" diye kekeliyor. Onun yönetiminde hiç daha iyi bir şey üretilebildi mi? Çevresindeki herkesi sorguluyor. Bütün o yeşiller, neyi hatırlatıyor olabilir? Yaveri (tabii bir Cumhuriyet yönetiminde zor durumda kalan başkana yardımcı olan kişiye başka bir şey denmiyorsa) ortaya atıldı: "Devrimi olabilir mi? Devrimi, Başkanım?"

"Kesinlikle doğru, Devrimi."

Söylediklerine göre, devlet, Ulusal Müze için resmi satın almış. Yine söylediklerine göre, yaratıcısına resmin başlığını sorduklarında, ressam frenk soğanından hiç bahsetmemiş ve gururla "Kadın Ruhu" demiş. Söylediklerine göre Gotthold Himmelreich Nobel Ödülü'ne aday olacakmış.[17]

HANNAH HÖCH
Kolaj Üzerine
1971

Fotoğrafın yaygın olarak kullanılması, yeni bir tür sıkıştırılmış ifadenin yolunu açtı. Fotomontaj. Sonradan 'kolaj' da bu tabiri kapsamaya başladı. Anlamı: yapıştırılmış, birleştirilmiş. Yeniden monte etme süreci, –kesme, yapıştırma, harekete geçirme– yani yabancılaştırma, her türlü formdaki sanatta tuttu. Ve denendikçe birtakım ara formlar ortaya çıktı.

Müzikte benzer bir yabancılaşmaya, yeni ya da eski bazı eserlerin yabancı nesnelerin çıkardığı seslerle zenginleştirildiğinde şahit oluyoruz. Dışarıdan yapılan eklemeler, mesela yabancı ses sekansları. Ona bakarsanız, Beethoven bile

en müthiş enstrümantal bestesi olan Dokuzuncu Senfoni'de aniden insan sesinin belirmesine izin verir...

Bir de koreografi var. Başka âlemlerden unsurlarla karışarak, akrobasiye, mime, dalgalanmalara yüzünü döner.

Edebiyatta zaten hep kullanılageldi: edebiyat, edebiyat olduğu için istediğimiz gibi harfler ekledik ya da çıkardık. Saçmalık ederek sözcüklere yanlış anlamlar verdik – 'birisine kalbimizi açmak' uğruna. Eğer kaleme aldıklarımıza daha fazla ağırlık ya da renk katıyorsa, tereddütlerimizi bir yana bırakarak, sözdizimini göz ardı ediyoruz.

Şiirde mükemmelleştirilen bu teknik, şimdi görsel sanatta, optik âlemde karşılığını buldu. Resimsel kolajlar için kullanılabilir malzemenin ucu bucağı yok. Her şeyden önce fotoğraf böyle bir malzemeyi sunuyor, ancak yazılı ve basılı malzemeler de var, hatta çer çöp de. Tamamıyla yeni bir *l'art pour l'art* türü yaratırken, renkli fotoğrafların ayrı bir albenisi oluyor. Fakat bu yolla karmaşık düşünce süreçlerini de iletişime sokmak mümkün.

Her neyse, bütün bu şeyleri kapsayacak bir sözcük bulmak gerekiyordu. Hatta belki de bir miktar esnekliği olan bir sözcük. Bu sözcük Fransa'dan geldi: *collage*. Görsel sanatlarda bu tabir, yeni yaratılmış ama esasen yabancılaştırılmış bileşenlerden kotarılan bir oluşuma işaret ediyor.[18]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Dietmar Elger ve Uta Grosenick, "'Before Dada was there, there was Dada'", *Dadaism* içinde, der. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2009) s. 17.

2 Aktaran, Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 92.

3 *A.g.e.*, s. 94.

4 Kulüp Dada'nın kurucusu Richard Huelsenbeck Kurt Schwitters'in de katılımını reddetmişti, *a.g.e.*, s. 93.

5 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 132.

6 Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 92.

7 John Berger'dan aktaran, Hemus, *a.g.e*, s. 105.

8 Daniel F. Herrmann, "The Rebellious Collages of Hannah Höch", *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel & Whitechapel, 2014) s. 11.

9 Iwona Blazwick, "Foreword, The Beauties of Fortituity: Hannah Höch (1889-1978)", *a.g.e.*, s. 5.

10 Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 209.

11 Dawn Ades, "Hannah Höch, Dada and the 'New Woman'", *Hannah Höch* içinde, s. 19.

12 Ruth Hemus, *Dada's Women*, s. 94-95.

13 Daniel F. Herrmann, "The Rebellious Collages of Hannah Höch", s. 9.

14 Dawn Ades, "Hannah Höch, Dada and the 'New Woman'", s. 19.

15 Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 170.

16 Brigid Doherty, "Berlin", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 108.

17 Hannah Höch, "Der Maler", *Hannah Höch: Eine Lebens-Collage* içinde (Berlin: Archiv-Edition, 1989) s. 747-749. İngilizceleri: "The Painter (c. 1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 230-231 ve "The Painter", çev. Fiona Elliot, *Hannah Höch* içinde, s. 74-76.

18 "Zur Collage", Berlin'de 1971'de düzenlenen *Hannah Höch, Collagen aus den Jahren 1916-1971* başlıklı serginin aynı isimli kataloğuna Hannah Höch'ün yazdığı metin (Berlin: Academy of Arts, 1971) s. 18-19. İngilizcesi: "On Collage", *Hannah Höch* içinde, s. 16.

Dada'nın Makine-İnsanları

Berlinli dadacılar fotomontajlarını, gazete, dergi, broşür, afiş ve el ilanlarından kestikleri yazı ve fotoğraf fragmanlarını harmanlayarak üretiyorlardı. Fotomontajlar kışkırtıcıydı, çünkü medyada üretilen ve sunulan dünya halini, onun kendi araçlarını kullanarak sorguluyor, çarpıtıyor ve yeniden anlamlandırıyordu. Dada montajlarının bir kısmı portrelerdi. Bulunmuş malzemelerle kurgulanan bu portreler, temsil ettikleri özneye benzetme kaygısıyla yapılan bilindik betimsel portrelerden farklıydı. Kimliklerini fiziksel benzerlik ele vermiyordu. Burjuva yüksek sanatının ve tinselliği öne çıkaran ekspresyonizmin karşıtı bir anti-estetiğin ürünüydüler. Bunlar, 1918'de Dada'nın Berlin'deki ilk manifestosunda Richard Huelsenbeck'in dile getirdiği gibi, savaş hezimeti sonrasında darmadağın olan hayatın ardından toplanan parçalarla inşa edilmiş portrelerdi: "... geçen haftanın patlamalarıyla gözle görülür bir biçimde parçalanan sanat, dünkü çarpışmanın ardından dağılan uzuvlarını toplamaya çalışıyor. En iyi ve en olağanüstü sanatçılar, hayatın çalkantılı çağlayanından saat başı kendi bedenlerinin parçaları-

nı kapıp çıkaranlar olacak; elleri ve yürekleri kan içinde, zamanlarının aklına sıkıca tutunanlar olacak."[1]

Sanat tarihçisi ve eleştirmen Adolf Behne, Dada sanatının "reklamlar, fotoğraflar, bilet koçanları, demir haçlar, jiletler, şeritler, kordonlar ve gazetelerden oluşan modernlik ve erillik kırıntılarının, savaş kalıntılarının harmanından", "tekinsiz bir gerilim" yarattığını söylüyor. Ona göre Dada, 1920'nin dünyasını yansıtmaktadır: "Durum şöyle: insanoğlu bir makine, kültür lime lime edilmiş, eğitim kibir haline gelmiş, tin ise gaddarlık, ahmaklık kaide olmuş ve askeriye egemen."[2]

Makine ve İnsan

Dada portrelerinin birçoğu, makine ve insan karışımı melez temsillerdi. Dadacılar, teknolojinin sanayileşen modern toplumdaki yeri konusunda karşıt görüşlere sahipti. Özgürleştirici yanıyla teknolojiyi kucaklıyorlardı. Elle üretimin yerine geçen mekanik yöntemleri, montajı, işçiyi, hayranlık besledikleri Vladimir Tatlin'in "makine sanatı"nı savunuyorlardı; komünizmin yeni teknolojik üretime koşut olarak hayata geçeceğine inanıyorlardı. Hannah Höch "bütün amacımız, makine ve sanayi dünyasından nesneleri, sanat dünyasıyla kaynaştırmaktı. Basılı malzemeyle ürettiğimiz ve yalnızca elle yapılabilecek kolaj ve montajlara, sanki tamamıyla makineyle yapılmış süsü veren işler üretmeyi arzu ediyorduk" diyordu.[3]

Dadacılar, bir de ekspresyonistlerin, "materyalizme karşı, tinsel olmayana karşı, makinelere karşı" takındıkları tutuma, tinle madde karşıtlığına dayandırdıkları felsefeyi "ruhun makineyle mücadelesi" diye öne çıkarmalarına karşıydılar.[4] Raoul Hausmann "Dada, insanın tin dediği şeyin mevcut olmadığı haldir. Mekanik olarak işleyen bir dünyada zaten tinin işi ne?" diyordu.[5] O, mekanikleşmenin sanatçı-

yı özgürleştireceğine ve önünde yeni yollar açacağına inanıyordu: "Tüm sübapları açıp, elektrikli vantilatörleri en hızlı devirde çalıştırarak çağdaş fikirlerimize uygun bir atmosfer yaratmayı istiyoruz."[6] Hausmann'dan bir yıl önce, 1920'de, Huelsenbeck de, "rotatif baskı makinelerini döndürmeyi en iyi bilenlerin, [...] pistonların ve buhar kazanlarının yanı başında kendini evinde hisseden hakiki Avrupalı'nın ruhuna dokunmayı" programlayan dadacılar olduğunu belirtmişti.[7] Makine, geçmişten kurtulmanın bir aracıydı. Ancak dadacılar, fütüristler gibi makineyi yüceltmiyorlar, tam aksine, savaşta yaşanan kıyımın sorumlusu olarak gördükleri makine-insan idealizmine ve rasyonelleşmeye karşı çıkıyorlardı. İnsan bedeninin ve ruhunun üzerindeki, hayatı tehdit eden etkilerini sorguluyorlardı. Hugo Ball henüz Dada ortada yokken, 1915'te, günlüğüne makineleşmeye ilişkin şunları yazmıştı:

> Makine, ölü maddeye sahte bir hayat verir. Maddeyi harekete geçirir. O bir hayalettir. Maddeyi birarada tutar ve bunu yaparken bir tür rasyonalizmi açığa vurur. Dolayısıyla makine, düzenli çalışan ve hayatı taklit eden ölümdür. Bastığı herhangi bir gazeteden daha rezil yalanlar söyler. Dahası, bilinçaltında süregiden etkisiyle insanın ritmini bozar. Ömrünü bir makinenin yakınında geçirmeyi becerebilen insan ya bir kahramandır ya da yok edilmelidir.[8]
>
> [...]
>
> Savaş vahim bir hataya dayanıyor. İnsanı makine yerine koymak yanılgısına düşüldü. İnsanlar değil, makineler yok edilmeli.[9]

Hans Arp ise, 1916'da, hiç sapmadan savunduğu soyut sanata değinirken, makineyle sanat ilişkisinden de bahsediyordu: "Soyutlama sanatın konusu haline geldi. Bir form ilkesi ötekini yok ediyor, ya da form formalizmi yok ediyor.

Prensipte soyut dönemi sona erdi. Sanatın makineye karşı kazandığı büyük bir zaferdi."[10] Ball gibi Arp da mekanikleşmiş dünyadan ve onu ayakta tutan akıldan tiksiniyordu.[11]

Melez Portreler

Berlinli dadacıların makine-insanlarından epey önce, 1915'te, Francis Picabia makine formunda portreler yapmaya başlamıştı. Picabia'nın makineleri, hep işe yaramayan, işlevsiz mekanizmalara sahipti. Dolayısıyla makinenin çağdaş toplumdaki yerini hem teslim ediyor hem de hicvediyordu, tıpkı Berlinli dadacılar gibi. Bir de resmi adeta teknik çizime indirgiyordu. Picabia, 1919'da Zürih'te Dada'ya katıldığında da bu tür desenler yapmayı sürdürecekti.[12]

Berlinli dadacılara dönersek, onlar yeni biten savaşta yaşanan şiddetin ve travmanın kökeninde teknolojinin olduğuna inanıyorlardı. Fotomontajlarında savaş makinesini işleten komuta kademesindeki askerleri mekanik yaratıklar olarak resmediyorlardı. Diğer yandan, savaşa mekanik aksamla donanmış olarak giden askerler savaştan sakatlanmış olarak döndüklerinde, kaybettikleri uzuvlarını protezler tamamlıyordu. Berlinli dadacıların resimleri, savaşın kötürüm ettiği yarı mekanik bedenli eski muhariplerin tasvirleriyle doluydu. Bir de şu vardı, makine-insan portreleri, ekspresyonistlerin savaş sırasında ve sonrasındaki çalkantılı günlerde bile tinselliği, insanın iç dünyasını estetikleştirmelerine karşı dadacıların duyduğu tepkinin bir yansımasıydı. Bu portreler, insanı "kendine özgü psikolojik derinliği olan bir birey olarak temsil etmek yerine, neredeyse mekanik olarak kurgulanmış, kolektif biçimde üretilmiş bir varlık gibi gösteriyorlardı".[13] Giorgio de Chirico ve Carlo Carrà'nın, 1919'da *Valori Plastici* dergisinde yayınlanan resimlerindeki cansız mankenler, başta Grosz olmak üzere dadacıları gayet derinden etki-

lemişti. Bu mankenler, dadacıların elinde makinelere dönüştü.[14] Onlara göre, insan bedeni bir mekanizmaydı. Bunu kimi zaman tasvir ettikleri bedenlere makine parçaları monte ederek, kimi zaman da, iç organların işleyişini gösteren anatomik maketlerde olduğu gibi, uzuvların çalışma mekanizmasını teşhir ederek gösterdiler.[15] Arp'ın tabiriyle, insan, "dev ölçekteki anlamsız bir makinenin küçücük bir butonu" haline gelmişti; insanlıktan çıkmış bir toplumda insan, işlemekte olan mekanizmaların bir bileşeninden ibaretti.[16] İlerleme adına ya da, daha vahimi, savaş uğruna kolayca feda edilebilir bir araç.

George Grosz

Grosz'un *Toplumun Bir Kurbanı* başlıklı montajı, yüzü iyice biçimsizleştirilmiş bir portre. Boynuna bir ustura dayanmış, sol yanağının altında ise Goodyear marka katlanmış bir iç lastik var. Tıpkı Hausmann'ın Tatlin portresinde olduğu gibi, beyni ciddi derecede hasar görmüş bir adam. Alnına di-

Solda, George Grosz, *Ein Opfer der Gesellschaft* (Toplumun Bir Kurbanı), 1919. Sağda, *Die Freie Welt* dergisinin kapağındaki yaralı askerler.



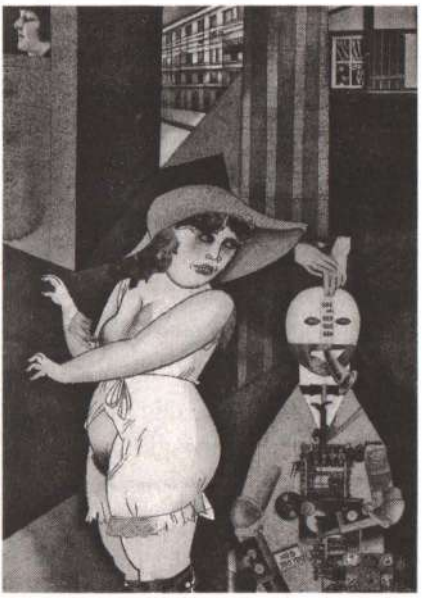


kili olan iki gerçek düğmenin arasında soru işaretini andıran bir nesne, burnunun yerinde bir buji. Sol kulağına bir göz monte edilmiş, sol gözünün üzerine yeni bir göz takılı, ama baş aşağı. Savaşta yaralanmış anonim bir askerin portresi. O sıralarda haftalık sosyalist dergi *Die Freie Welt*'te yayınlanan yaralı asker fotoğrafları gibi. Aynı dergi Grosz'un karikatürlerini ve fotomontajlarını da basıyordu.[17]

Der Dada'nın üçüncü sayısında yayınlanan George Grosz'un, *'Daum' 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat 'George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun* başlıklı resmi, cansız bir mankene benzeyen mekanik bir adamla mekanik olmayan bir kadını, De Chirico'nunkilere benzer bir mekân perspektifi içinde gösteriyor. Resimdeki çift, Grosz ve kısa bir süre sonra evleneceği eşi Maud. Maud, kanlı canlı bir kadın ola-

Solda, Giorgio de Chirico, *Il trovatore* (Ozan), 1917. Sağda, George Grosz, *'Daum' Marries Her Pedantic Automaton 'George' in May 1920. John Heartfield is Very Glad of It* **('Daum' 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat 'George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun), 1920. Grosz'un fotomontajının başlığının İngilizce olması onun Alman milliyetçiliğine duyduğu nefretin bir tezahürüydü.**

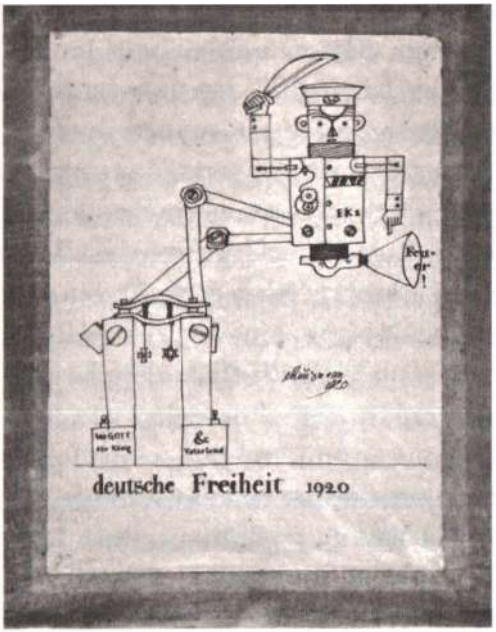




rak suluboyayla resmedilmiş; Grosz ise gelinin açık cinselliği karşısında çaresiz kalmış, mankenle robot arası bir kolaj figürü. Mekanik erkek ve fahişe dişi klişesinin temsilleri. Daum'un göğsünde bir hesap makinesi var; bedeni olmayan bir dişi, üzerinde numaralar yazılı bir şeridi onun ağzına sokuyor. Gündelik hayatın modernleşmesiyle mekanikleşen aşkı ve cinselliği anımsatan alaycı bir evlilik davetiyesi.[18] Zaten Grosz, evliliğin insanı,"tıkırında işleyen büyük bir toplumsal düzenek içinde küçük bir makineye" indirgediğini düşünüyordu.[19] 1919 sonrasında çeşitli Dada dergilerinde yayınlanan çoğu politik içerikli eleştirel desenleri için "çizgi insan beyninin ve ruhunun ürünüdür" diyecekti; "fotoğraf makinesi dediğimiz makineden kat be kat üstündür. Fotoğraf makinesini alıp hayal âleminize götüremezsiniz. Düşlerinizi ya da içgörünüzü kusursuz bir biçimde mekanik olarak saptayacak bir fotoğraf makinesi henüz icat edilmedi ve gelecekte de icat edilemeyecek."[20] Yine de, dadacıların hem faydalandıkları hem de bozguna uğratmaya çalıştıkları modern çağın mekanik aygıtları arasında en çok ilgilerini çekenleri, fotoğraf makinesiyle baskı makinesiydi.

Raoul Hausmann

Yüksek rütbeli bir asker, bir kumandan. Bedeni bir makine. Bacakları yere sabitlenmiş, belden yukarısı oynak bir mekanizma. Adeta kaide gibi duran bacakların alt kısmının üzerinde "TANRI Kral ve Vatandan Yana" yazılı. İki bacağın arasından iki madalya sallanıyor. Kumandanın dişlilere bağlı mekanik kolları var; sol elinde bir pala sallıyor. Vücudunun mide ve bağırsaklara denk gelen yerine takılı megafonla "Ateş" emri veriyor. Hausmann'ın 1920 tarihli bu resminin altında "Alman Usulü Özgürlük" yazıyor. Malik Verlag 1921'de *Hurrah! Hurrah! Hurrah!* başlığı altında Haus-



Raoul Hausmann, *Deutsche Freiheit* (Alman Usulü Özgürlük), 1920.

mann'ın "ucubeler" diye andığı 12 desenini yayınladı. Tümü askerî ve siyasi figürleri makine olarak tasvir ediyordu.

'Dadazof', Raoul Hausmann'ın unvanıydı. Fotomontaj tekniğiyle ürettiği *Dadazofun Otoportresi*'nde Hausmann, kendisini yarı mekanik yarı organik bir varlık olarak betimliyor. Portre kimliğini saptamamızı sağlayacak bir yüze sahip değil; baş yerine bedeninin üzerinde bir basınç ölçme cihazıyla bir film makinesi taşıyor. Üstelik beden de kendi bedeni değil, Spartakist ayaklanmanın kanlı bir şekilde bastırılması emrini veren ve dadacıların kahramanları Rosa Luxemburg'la Karl Liebknecht'i öldürten Savunma Bakanı Gustav Noske'nin bir fotoğrafı. Haftalık resimli dergi *Berliner Illustrirte Zeitung*'da yayınlanmış. Takım elbisesinin bir yanı sıyrılmış, alttan ciğerlerini görüyoruz. Hausmann'a ait olduğu-

nu varsaydığımız bu beden, canlı-cansız, organik-mekanik, iç-dış, kendi-öteki arasındaki gerilimlerin ve travmatik ilişkilerin alameti.[21] 1917'den itibaren, Hausmann'ın gayet yakın olduğu yazar ve filozof Salomo Friedlaender, düşünce süreçlerinin "tıpkı mekanizmalar gibi otomatik" olduğu savını öne sürmüş ve bu savı tüm kültürü kapsayacak biçimde genişletmişti. Onun etkisiyle Hausmann erken işlerindeki soyutlamadan vazgeçmiş, ses şiirlerine ve asamblaja yönelmişti. Fotoğraflar ve sıradan birtakım nesneler kullanarak, hem ekspresyonist jestlerden hem de Hans Arp'tan türettiği soyutlamadan kendini kurtarmıştı.[22] Hausmann, teknolojinin ve yeni medya mecralarının insanın bedeni ve ruhu üzerindeki etkilerine, düşüncenin mekanikleşmesine kafa yoruyordu. 1930'lara kadar da bu böyle sürecekti.

Rus konstrüktivizminin kurucusu Tatlin, dadacılar için en başta bir devrimciydi. Dadacılar sanatçı/işçi tarafından üretilmiş, "makine sanatı" diye adlandırdıkları işleri Tat-

Raoul Hausmann, *Selbstporträt des Dadasophen* (Dadazofun Otoportresi), 1920. ve *Berliner Illustrirte Zeitung*'un 2 Mart 1919 sayısının kapağında Gustav Noske.



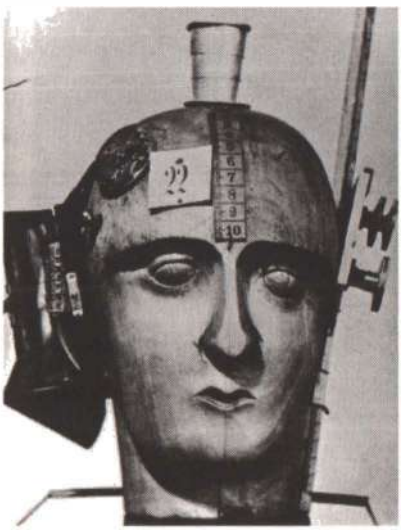


lin'le özdeşleştiriyorlardı. Birinci Uluslararası Dada Fuarı'nda, Hausmann'ın kendi portresinin altında asılı olan *Tatlin Evinde* adlı portredeki baş Tatlin'in değil, Hausmann'ın bir Amerikan dergisinden kestiği, bilinmeyen birisinin başıydı. Hausmann ikisinin arasında nasıl bir ilişki kurduğunu ya da benzerlik gördüğünü hiçbir zaman açıklamadı. Beynin olması gerektiği yerden, makine aksamıyla birlikte bir otomobil direksiyonu çıkıyordu. Geride bir gemi pervanesi, bir yanda iç organları görünür bir terzi mankeni... Teknolojinin dönüştürdüğü figürler, devrimci toplumun 'yeni insanı'. Sergide, portrenin hemen çaprazında "Sanat Öldü, Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine-Sanatı" sloganının yer aldığı bir pankart asılıydı.

1920 tarihli *Mekanik Kafa* ise, Hausmann'ın bulunmuş nesnelerle ürettiği bir asamblaj. Berberlerin peruk sergilemek için kullandıkları ahşap bir manken başının üzerine iliştirdiği birtakım ölçme aletlerinden oluşuyor. *Mekanik*

Solda, Raoul Hausmann, *Tatlin lebt zu Hause* (Tatlin Evinde), 1920.
Sağda, *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* (Mekanik Kafa [Zamanımızın Ruhu]), 1920 civarı.



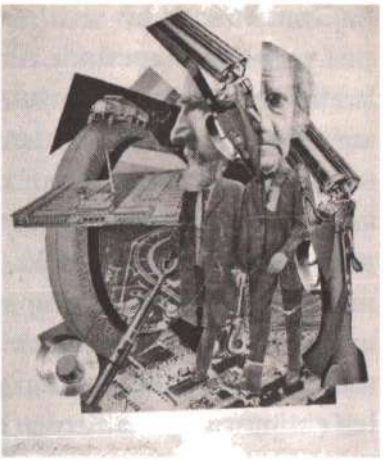


Kafa'nın alnında bir şerit metreyle, '22' yazılı bir kâğıt parçası yer alıyor; tepesinde Alman askerlerinin cephede kullandıkları türden alüminyum bir bardak; sağ şakağında saat mekanizması; kulaklardan birinin yerinde, mücevher kutusu içinde bir baskı silindiri; öteki kulağın yerindeyse, katlanır bir metre ve bir fotoğraf makinesine ait vidalar; kafanın arkasında da eski püskü bir cüzdan. Yıllar sonra, Hausmann, *Mekanik Kafa*'yı yaparkenki güdüsünü şöyle açıklamıştı: "alternatif isim olarak 'Zamanımızın Ruhu'nu seçmiştim çünkü insan bilincinin yalnızca dışarıdan ona iliştirilen entipüften eklentilerden oluştuğunu göstermek istedim. Tıpkı berber mankenine takılan alımlı saç lüleleri gibi."[23] Hausmann dünyayı duyularıyla hissetmek yerine, ancak ölçülebilir, somut verilere güven duyan rasyonel bireye atıf yapıyordu; saatin gösterdiği, fotoğraf makinesinin saptadığı, basılı sözün dile getirdiği, sayıların hesabını tuttuğu, cetvelin ölçtüğü bir dünyaya saplanıp kalan bireye.

Hannah Höch

Höch'e gelince, o fotomontajlarında daha ziyade Almanya'da savaş sonrasında değişen 'Yeni Kadın'ı betimliyordu. *Güzel Kız*'ın odak noktasına, siyah mayosuyla bir putrelin üzerinde oturan ve elinde şemsiye tutan bir kadını yerleştirmişti. Başı, bedenine göre orantısız büyüklükte bir ampulden ve kabarık saçlardan oluşuyordu. Bir tarafında bir otomobil lastiği, öteki tarafında bir krank mili sanki bedenini sıkıştırıyordu. Arkasında ise çok sayıda BMW logosu vardı ve kocaman bir elin tuttuğu cep saati sallanıyordu. İşyerinin rasyonelleşmesini, verimliliği, Taylorizmi, reklamcılıkta kadın imgesinin kullanımını anımsatan motifler... Adının ima ettiği "güzel kız" beklentilerini boşa çıkaran, öteki Dada portrelerinde olduğu gibi, yüzü olmayan bir portre. Modern ka-





Solda, Hannah Höch, *Das schöne Mädchen* (Güzel Kız), 1920. Sağda, yine Höch'ün *Hochfinanz* (Yüksek Finans) başlıklı fotomontajı, 1923, muhtemelen daha erken.

dını oluşturan karmaşık dürtüleri açığa vuran, onu aynı zamanda hem eleştiren hem öven çetrefil bir imge. Öte yandan, *Yüksek Finans* erkek iktidarını; Weimar Cumhuriyeti'nin hemen ilk başında sanayicilerle finansçıların hızla yeniden güç kazanmasını yine makine imgeleriyle gündeme getiriyordu. İki işadamının bedenleriyle kafaları, ayrı ölçekte ve farklı kişilere ait resim fragmanlarından oluşuyordu. Fotomontajın sağ tarafındaki çift namlulu tüfek sanayicilerin bu dönemde askerlerle işbirliğini akla getiriyordu. Adamların arasından başlarını yararak geçen, muhtemelen kendi ürettikleri makine parçaları adeta onları ele geçirmiş gibi görünüyordu. Birinin elinde baston yerine piston, ötekininkinde bir mil ve Höch'ün fotomontajlarında eksik olmayan tekerlek, rulman, çark...

GEORGE GROSZ

Yeni Resimlerim

1921

Bugün sanat tümüyle ikincil bir mesele. Atölyesinin dört duvarının dışını görebilen herkes bunu itiraf eder. Buna rağmen sanat, sanatçılardan açık ve kesin bir tavır almalarını talep eder. Bu faaliyet içindeyken, halk yığınlarının sorunları karşısında kayıtsız kalamazsınız, her şeyi apaçık görebilenler için böyle bir seçenek olamaz. Sömürenlerden yana mısınız, yoksa sömürücüleri kırbaçlamakta olan kitlelerden yana mı?

Sanatın yüceliği ve kutsallığı ve aşkın niteliği gibi eski numaralara sığınarak bu meseleden kaçamazsınız. Bugünlerde sanatçı en fazla parayı bastıran vurguncu ya da yatırımcı tarafından satın alınıyor; bu simsarlık işinin burjuva devletindeki adı, kültürün ilerlemesi. Kitleler, sanatçıların ve şairlerin umurunda değil. Süregelen sergilerde yükselen kitlelerin iradesini, ideallerini ve çabalarını yansıtan neredeyse hiçbir sanat eserinin olmamasını başka nasıl açıklayabilirsiniz?

Resimlerinize içerik sağlamak için ne yapmalısınız?

Proleterlerin bir toplantısına gidin, etrafa bakın ve sizin gibi insanların kendi tayfaları için ufak bir iyileştirme uğruna yaptıkları tartışmaları izleyin.

[...] İnsan, artık üstü örtülü psikolojik terimlerle incelenecek bir birey olmaktan çıktı; kolektif, neredeyse mekanik bir kavram haline geldi. Bireysel yazgının önemi kalmadı. Tıpkı antik Yunanlar gibi, herkes için anlaşılır olacak ve herhangi bir açıklama gerektirmeden hoşa gidecek yalın simgeler üretmek istiyorum.

Rengi lağvediyorum. Çizgiyi kendime özgü olmayan, fotoğrafvari usulde kullanarak hacimler inşa ediyorum. Bir kez

daha denge, konstrüksiyon ve pratik amaç öne çıkıyor; mesela spor, mühendislik ve makine; ancak fütüristlerin romantik dinamizmi olmadan.

Bir kez daha çizginin ve formun üzerinde denetim kuruluyor. Artık tuvalin üzerine parlak renklerle ruhani Ekspresyonist motifler işlemek söz konusu değil. Kabala, metafizik ve azizlere özgü esrimenin zırvalıklarındansa, bir mühendisin çizimlerinin somutluğu ve açıklığı yeğdir.

[...] Resmin geleceğinin atölyelerde, katıksız zanaatkârlıkta olacağını öngörüyorum, kutsal sanat tapınağında değil. Resim diğerlerinden farksız bir el emeğidir; iyi de yapılabilir, kötü de. Bugün, öteki sanatlarda olduğu gibi, bir yıldız sistemi var ama ilerde bu da yok olacak.

Fotoğraf önemli bir rol üstlenecek. Zamanımızda, fotoğrafçıya çektireceğiniz bir portre, bir ressamınkine göre daha iyi ve daha ucuz olacaktır. Üstelik şimdilerde sanatçılar formları istedikleri gibi bozuyorlar ve benzerlik konusunda garip bir isteksizlik duyuyorlar. Ekspresyonizmin anarşisi son bulmalı! Bugün ressamlar zorla bu duruma sokuluyor çünkü aydınlanmış değiller ve çalışan insanlarla irtibatları yok. Fakat zaman gelecek, sanatçılar çelimsiz bohem anarşistler olmaktan çıkacak, kolektif bir topluluk içinde yaşayan temiz ve sağlıklı işçilere dönüşecek. İşçi sınıfı bunu başarana dek sanatçı, entelektüel, müstehzi, şüpheci ve kafası karışık birisi olarak kalacak. O zaman sanat, içine sıkıştığı 'en tepedeki on bin' kişinin hayatına özgü dar ve sığ kalıpların dışına taşacak; o zaman sanat, çalışan insanlığı beslemeye gücü yeten büyük bir ırmak haline gelecek. O zaman, sermayenin tinsel şeyler üzerindeki monopolü sona ermiş olacak.

Bu noktada komünizm, insanlığın zenginleşmesine, gelişmesine ve sınıfsız bir toplumun oluşmasına yol açacak.[24]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Richard Huelsenbeck, "Dadaist Manifesto", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim Sanat-Hayat, 2010) s. 113.

2 Aktaran, Judith Flanders, "Hannah Höch, Whitechapel Gallery", http://www.judithflanders.co.uk/hannah-hoch-whitechapel-gallery/ (Erişim tarihi: 21 Temmuz 1917) ve Behne'nin *Die Freiheit*'ta Temmuz 1920'de yayınlanan "Dada" başlıklı makalesinden aktaran, Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009) s. 25.

3 Hannah Höch, "Interview with Edouard Roditi (1959)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 232.

4 Aktaran, Timothy O. Benson, "Mysticism, Materialism, and the Machine in Dada", *Art Journal*, cilt 46, sayı 1 (Bahar 1987) s. 47, 48.

5 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 46.

6 1921 tarihli "*Manifeste du PRÉsentisme*"den aktaran, Krzysztof Fijalkowsky, "Dada and the Machine", *Journal of European Studies*, 17 (1987) s. 234. Manifesto Şubat 1921'de *De Stijl*'de yayınlanmıştı.

7 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 29-30.

8 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 4 [Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

9 26 Haziran 1915; *a.g.e.*, s. 22.

10 13 Nisan 1916; *a.g.e.*, s. 60.

11 Krzysztof Fijalkowsky, "Dada and the Machine", s. 237.

12 "Picabia-Tzara İttifakı ve Dada'da Kırılma", *Dada Kılavuz* içinde, s. 233-241.

13 Grosz'dan aktaran, Martin Ignatius Gaughan, "The Prosthetic Body in Early Modernism: Dada's Anti-Humanist Humanism", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 147.

14 Giorgio de Chirico ve Carlo Carrà, 1917 yılında birkaç aylarını savaş sırasında görevlendirildikleri Ferrara'daki bir askerî psikiyatri hastanesinde geçirmişlerdi. *Ozan*, bu dönemden bir resim. http://www.palazzodiamanti.it/modules/core/lib/d.php?c=aswy9 (Erişim tarihi: 23 Haziran 1916).

15 Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 202-203.

16 Aktaran, Krzysztof Fijalkowsky, "Dada and the Machine", s. 238.

17 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 166-167.

18 *A.g.e.*, s. 42-44.

19 Aktaran, Timothy O. Benson, "Mysticism, Materialism, and the Machine in

Dada", s. 53.

20 George Grosz, "On My Drawings" [1944], *George Grosz* içinde (New York: Golden Griffin, 1960) s. 30.

21 Matthew Biro, *The Dada Cyborg*, s. 120.

22 Timothy O. Benson, "Mysticism, Materialism, and the Machine in Dada", s. 52.

23 Aktaran, Dietmar Elger ve Uta Grosenick (der.), *Dadaism* (Köln: Taschen, 2009) s. 38.

24 George Grosz, "Zu meinen neuen Bildern", *Das Kunstblatt*, sayı 5 (1921) s. 11-14. İngilizcesi "My New Pictures (1921)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli, s. 228.

Sanat Madrabazı

13 Mart 1920'de Berlin'de bir darbe girişimi oldu: Kapp Putsch. Amaç, sağ bir dikta hükümeti kurarak, Alman Devrimi'ne son vermekti. İki gün sonra, darbenin destekçisi askerlerle, darbecileri alaşağı etmek için genel greve giden işçiler arasında Dresden'de çıkan çatışmalar sırasında 59 kişi öldü, 150 kişi yaralandı. Bu arada, Zwinger Sanat Galerisi'nde sergilenmekte olan Rubens'e ait *Bathsheba* tablosu da serseri bir kurşunla tahrip oldu. Tanınmış ekspresyonist ressam ve Dresden Sanat Akademisi profesörü Oskar Kokoschka, hemen bir bildiri yayınlayarak, insanlığın en kutsal varlıkları olan sanat eserlerini korumak için çatışmacıların kozlarını sanat galerilerinden uzakta paylaşmalarını talep etti. Bildiri kırktan fazla gazetede yayınlandı. Bunun üzerine, Berlin'deki dadacılardan John Heartfield ve George Grosz, Dada ölçülerine göre bile fazla sert sayılan bir eleştiri döşenerek Kokoschka'ya karşı bir saldırı başlattılar. Weimar Cumhuriyeti'ndeki radikal solcuların, sanatçıların ve entelektüellerin forumu olan *Der Gegner* (Hasım) adlı dergide çıkan "Sanat Madrabazı" başlıklı yazılarında, ölen işçilere yanmak yeri-

ne sanat eserlerinin derdine düşen Kokoschka'yı yerden yere vurdular. Onlara göre Kokoschka'nın tepkisi, gündelik hayatı sanatın sağladığı aşkın bir bakış noktasından anlamlandıran tipik bir burjuva tutumuydu. Heartfield ve Grosz ise sanat şaheserlerini paçavrayla bir tutuyorlar, burjuva kültürünü acımasız kapitalist sömürünün aldatıcı yüzü olarak kabul ediyorlardı. İhtiyaç olan, tüm baskıcı tezahürleriyle burjuva mirasını reddeden, hakiki bir işçi sınıfı kültürünün oluşmasıydı.

Otto Dix'in Protestosu

Bu sıralarda Dada'dan etkilenen ve Berlinli dadacılarla yakın ilişkide olan Dresdenli sanatçı Otto Dix, bir kolaj pentürle Kokoschka'yı yeren dadacılara katıldı. Dix, savaşa gitmiş, yaralanmış ve prestijli Demir Haç nişanıyla onurlandı-

Otto Dix, *Streichholzhändler* (Kibrit Satıcısı), 1920.



rılmıştı ama artık bir savaş karşıtıydı. Tıpkı Kokoschka gibi, Dresden'deki ekspresyonist Sezession grubunun üyesiydi, ancak meslektaşının çağrısını yakışıksız bulmuştu. Resimde kör ve kötürüm bir eski savaş muharibi yol kenarında kibrit satıyordu. Dix, Kokoschka'nın bildirisini yırtıp buruşturmuş ve kaldırımın dibine iliştirmişti. Resimde yalnızca bacakları görünen, iyi giyimli orta sınıf Dresdenliler umursamadan yürüyüp uzaklaşırken, kibritçinin önündeki köpek, adamın kesilmiş bacağının ve yolun kenarına atılmış bildirinin üzerine işemekteydi.

Sanat Eserinin Değeri

Heartfield ve Grosz'un hakaretamiz yazıları, kuruluşundan itibaren üyesi oldukları Komünist Partisi tarafından bile hoş karşılanmadı; sanat eserlerine karşı vandallığı teşvik ediyorlar diye yorumlandı. O kadar ki, Parti'nin yayın organı, günlük *Die Rote Fahne* (Kızıl Bayrak) gazetesinin kültür sayfası editörü, iki dadacıyı kınayan bir yazı yazarak, geleceğin proleter toplumunda sanatın kalıcı değerini ve yerini vurgulamak ihtiyacını duydu.[1] Kurşunun, kazayla ya da değil, bir insana zarar vereceğine, bir sanat eserine isabet etmesinin yeğ tutulacağı konusunda hemfikirdiler ama bir sanat şaheserinin tahrip olmasından memnuniyet duymak başkaydı.

Aslında Kokoschka ne işçi düşmanıydı ne de anti-demokratik sağ darbeyi destekliyordu, ama gösteri yapan işçilere sahip çıkmak yerine sanat eserlerinin tahribatının üzerinde durması, Heartfield'la Grosz'u çileden çıkarmıştı. Gösteriler sırasında bir resmin kazaya uğramış olması onları ilgilendirmiyordu. Grosz'la Wieland Herzfelde, 1925'te yazdıkları "Sanat Tehlikede!" başlıklı yazılarında "generaller her yeri kana boyarken, Dada sanat tutkunlarını renklerini belli etmeye zorladı" diyorlardı; "öfkeli haykırışlar ve alaycı kahkahalar-

la hayata geçirilen Dada, sınıflar arasında bir yerlerde havada asılı duran ve kolektif hayata dair sorumluluk üstlenmeyen, dar görüşlü, kibirli ve değeri abartılmış bir ortamdan kurtuluş demekti."[2] Grosz ve Herzfelde, sanata düşman olduklarından değil, ahlaki bir tutumla sanata karşı çıkıyorlardı. Sanatçıların riyasından, kuşatıldıkları dehşete duyarsız kalmalarından, ya da ona sahte ve boş acıma duygusuyla yaklaşmalarından duydukları tiksintiyi ifade ediyorlardı.

JOHN HEARTFIELD ve GEORGE GROSZ
Sanat Madrabazı
1920

Nefes almasını kısıtlayan sömürücüler karşısında bile kılını kıpırdatmayan şairlerle filozofların ruhunu işçi ne yapsın?

Hakikaten, işçi ne yapsın sanatı? Ressamlar resimlerine, çalışan insanların özgürlük mücadelesine katkıda bulunacak bir içerik kattılar mı? Onlara bin yıllık zulmün boyunduruğundan kurtulmanın yollarını öğretecek içeriği?

Yok, hayır, bütün bu rezalete karşın, dünyayı sükûnet içindeymiş gibi gösterdiler. Doğanın güzelliği, kuşların cıvıldadığı orman, günbatımı! Ormanı kendi mülkü gibi gören, ondan yararlanmanın yalnızca kendi ayrıcalığı olduğunu sanan, kesesi gerektirdikçe ağaçları kesen ama ormanın etrafını çitle çevirerek, soğuktan donan insanların odun kesmesine izin vermeyen vurguncunun ormanı nasıl yağlı ellerinde tuttuğunu anlatıyorlar mı?

Lakin sanat mesafeli duruyor. Bak ve gör! [...]

Onlar tam da bu yüzden sanat eserlerinde dünyanın dayanılmaz hallerinden uzaklaşıp, duygulara ve düşüncelere kaçmayı vaaz ediyorlar: aya ve yıldızlara, cennete. Bu, demokrasinin makineli tüfeklerinden nasiplenmiş öyle bir cennet ki, amacı mülksüzleri daha has olan öbür dünyaya bir yolculu-

ğa yollamak. Parfüme bulanmış hiçbir işe yaramaz aylakların desteklediği şair Rainer Maria Rilke gibi zayıf kişilikler bu nedenle şöyle yazıyor: "Yoksulluk içten yansıyan büyük bir ışımadır" (*Das Stunden-Buch*).

İşçiler! Devlet mekanizmasına daha kolay bağlamak için, sizi Hıristiyan kilisesinin öğretileriyle etkisizleştirmek istiyorlar.

İşçiler! Resimlerinde burjuvanın sarılacağı şeyleri –size güzellik ve mutluluk hayali yansıtacak şeyleri– temsil ederek, sınıf bilincinizi ve güç istencinizi köreltiyorlar.

"İnsanlar İçin Sanat" haykırışıyla sizi sanata yönelterek, size zulmedenlerle paylaştığınız ortak bir varlığınız olduğuna sizi inandırmak için aklınızı çelmeye çalışıyorlar ve bu uğurda dünyanın şimdiye kadar gördüğü en haklı mücadeleyi terk etmenizi bekliyorlar. Sizi itaatkâr kılmak ve insan tininin harikulade yaratıları karşısında kendi önemsizliğinizin farkına varmanızı sağlamak için bir kez daha 'tinsel' olanı kullanmaya yelteniyorlar.

Bir dalavere! Bir dalavere!

En aşağılık ihanet!

Hayır, sanat müzelere ait, küçük burjuva turistlerin yürüyüş turlarında gözlerini dikip bakmaları için var; sanat kan tazılarının saraylarına ait, kasalarının önüne [...]

İşçiler, sömürücülerin duvarlarını bu 'estetik' lüksle donatmalarını sağlayan artı değeri yaratan hep siz oldunuz; dolayısıyla, sanatçının çoğu kez sizinkinden daha iyi koşullarda hayatını sürdürmesini sağlayan da sizdiniz; işçiler, şimdi dinleyin, böyle bir sanatçı sizi ve mücadelenizi nasıl görüyor.

Antimilitaristlerle pasifistleri kızdırmak pahasına silahlandığınız Kapp ayaklanmasının sonrasındaki günlerde, Oskar Kokoschka isimli bir küçük adam –Dresden Sanat Akademisi'nde cumhuriyetçi profesör– entelektüellere özgü gele-

neksel korkaklığı sergileyerek, Dresdenlilere şu kısa ve özlü manifestoyu sundu:

> İster radikal solda, ister radikal sağda, isterse radikal merkezde olsunlar, siyasal tutumlarını ortaya koyarken silah kullanmaya niyet edenlerin bundan böyle vuruşmalarını Zwinger Sanat Galerisi'nden uzakta tutma nezaketini göstermelerini acilen talep ediyorum. Örneğin, kırlık alanlardaki atış poligonlarını kullanırlarsa, insanlığın kültür varlıkları tehlikede olmaz. 15 Mart Pazartesi günü atılan bir kurşun Rubens'in bir şaheserini tahrip etti. [...] Kuşku yok ki, gelecekte Alman toplumu, bugünün siyasallaşmış Almanlarının kolektif görüşlerinden ziyade, korunacak bu resimlerden haz alacaklar ve onları anlamlı bulacaklardır. Doğrusu, önerimin dikkate alınacağını sanmıyorum: klasik dönemlerde olduğu gibi, Alman Cumhuriyeti'nde de ihtilafların siyasal liderler arasında –belki Roma usulü arenalarda– teke tek bir vuruşma ile çözümlenmesini önerirdim. Tarafların, Homeros'a özgü küçümsemeleri de vuruşmanın etkisini arttırırdı. Böylesi bugünkü yöntemlere göre daha az ziyankâr ve daha az karışık olurdu.
>
> Oskar Kokoschka
> Dresden Güzel Sanatlar Akademisi Profesörü

Henüz bu sanat madrabazının züppece açıklamasıyla aynı fikirde olacak kadar ahmaklaşmamış herkesten, kamu önünde acilen bu beyana itiraz etmelerini talep ediyoruz. İnsanları paramparça eden kurşunların sanat şaheserlerine zarar vermesini önemsiz bulan herkese, kendilerini kan emicilerin köpekdişlerinden kurtarmalarını tavsiye ediyoruz. [...]

Eğer bu resimler, Viyana'da yapıldığı gibi, gıda ikmali karşılığında müttefiklere önerilseydi, halk bunu hoş karşılayabilirdi. O zaman, "geleceğin yoksul insanları" için bir şeyler yapılmış olurdu: kötü beslenmekten raşitik olup, müze salonlarındaki tahrip edilmemiş şaheserlerin önünde dikilmek yeri-

ne, hiç olmazsa karınları doyardı. "Bugünün siyasallaşmış Almanlarının kolektif görüşleri" doğrultusundaki mücadeleleri, hem hayatta kalma iradelerini ortaya koymak, hem de gelecek nesillere, kutsal yolla aydınlanmış Kokoschka'nın tıka basa karnını doyurup da açlar hakkında ahkâm keseceği bir hayattan daha farklı koşullar sunmak içindir. Doymuş insanlar hazım için doğal olarak sessizliğe ihtiyaç duyar. [...] Fırçayla yaptığı işin kutsal bir misyon olarak kabul edilmesini dileyen her kim olursa olsun, bir madrabazdır. Bugün bir Kızıl askerin silahını temizlemesi, tüm ressamların metafizik üretiminden daha fazla öneme sahiptir. Sanat ve sanatçı kavramları burjuvazinin icadıdır ve devlet nezdindeki konumları ancak yönetenlerden, yani burjuva kasttan yana olabilir.

'Sanatçı' unvanı hakarettir.

'Sanat' tanımlaması insan eşitliğine aykırıdır.

Sanatçının tanrılaştırılması kendi kendini tanrılaştırmaya eşdeğerdir.

Sanatçı kendi çevresinin ve kendisini tasvip edenlerden oluşan toplum kesiminin üzerinde değildir. Çünkü yarattıklarının içeriğini o ufacık kafası oluşturmaz, tıpkı sosis imalatçısının eti işlemesi gibi, kendi halkının dünya görüşünü işlemden geçirir [...]

Kokoschka'nın beyanları tipik burjuva eğiliminin ifadesi. Burjuvazi, kültürü ve sanatı işçi sınıfının hayatının üzerinde konumlandırır. Bu da gösteriyor ki, burjuvaziyle ve onun hayata bakışıyla, proletarya arasında bir uzlaşma mümkün değildir.

İşçiler, Bağımsızların (Bağımsız Sosyalistler ve Alman Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi-USPD), bu burjuva kültürünü ve sanatla ilgili uyduruk görüşlerini, proletaryanın dünyayı yeniden inşa edeceği dönemde de korumak için çaba gösterdiklerinin farkındayız. Yoldaş Bay Felix Stössinger'den (USPD haftalık gazetesi *Freie Welt*'in editörü), önemli res-

sam Oskar Kokoschka'nın eserlerinden size örnekler vermesini ve bunların proletarya için arz ettikleri önemi vurgulamasını bekliyoruz; tıpkı Matthias Grünewald'ın İsenheim Altarı'na dair kilisenin zırvalarını, ya da Van Gogh'un kendine özgü sanatsal azabını ortaya koyduğu gibi. Benmerkezci bireysellik, sermayenin öne çıkmasıyla el ele yürümüştür ve onunla birlikte çökmelidir.

Kurşunların işçi sınıfı mahallelerindeki fakir evleri yerine, müze ve saray salonlarında vızıldaması ve Rubens şaheserlerine isabet etmesi haberlerini sevinçle karşılıyoruz!

Sermayeyle emek arasındaki ayan beyan çatışma eğer bu kepaze kültür ve sanat alanında vuku bulacaksa, bu durumu sevinçle karşılıyoruz. O kültür ve sanat ki, sürekli yoksulların ezilmesine ve Pazartesi günü sükûnetle sömürüsüne devam edebilmesi için Pazar günleri burjuvaların yüceltilmesine hizmet eder. [...]

Herkesi, tarihsel değerlere mazoşist bir biçimde saygı gösterilmesine karşı koymaya, kültüre ve sanata karşı koymaya davet ediyoruz! [...]

İşçiler, biliyoruz ki, kendi sınıf mücadelenizi nasıl örgütlediyseniz, kendi işçi kültürünüzü de bir başınıza yaratacaksınız.[3]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Brigid Doherty, "The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 75 ve Steve Giles, "Introduction: Culture as Counter-Culture", *Counter-Cultures in Germany and Central Europe from* Sturm und Drang *to Baader-Meinhof* içinde, der. Steve Giles ve Maike Oergel (Oxford: Peter Lang, 2003) s. 11-12.

2 George Grosz ve Wieland Herzfelde, "Art is in Danger - An Attempt at Orientation", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 229.

3 İlk yayınlanışı, "Der Kunstlump", *Der Gegner*, sayı 1 (1920) s. 48-56. İngilizce çevirisi, "The Art Scab (1920)", *Dada* içinde, s. 227-228.

Küresel Dada: *Dadaco*, *Dadaglobe* ve *Dada Almanağı*

Dada'yı Zürih'ten Berlin'e taşıyan Richard Huelsenbeck, orada çıkardıkları *Der Dada* dergisinin ilk sayısında (Haziran 1919), *Dadaco* başlığıyla yayınlanacak iddialı bir antolojiyi duyurmuştu. Huelsenbeck'in derleyeceği ve Kurt Wolff'un

Solda, Berlin'de çıkan *Der Dada* dergisinde Richard Huelsenbeck'in editörlüğünde yayınlanacak *Dadaco* başlıklı antolojinin duyurusu. Sağda, *Dadaco*'nun deneme baskısında George Grosz'un bir 'montajı', Münih 1920.





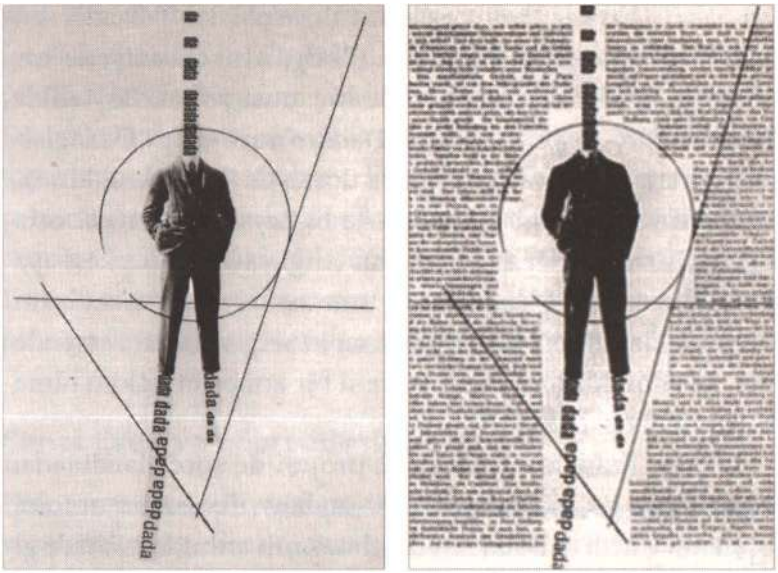
prestijli yayınevi tarafından 1920 yılının başında Münih'te basılacak 'Büyük Dada Dünya Atlası', Dada şiirleri, metinleri, kolajları ve desenlerinden oluşacak ve Dada'nın o zamana kadarki en kapsamlı yayını olacaktı. Hans Richter'e göre Huelsenbeck, "genellikle isyanlara ve kişisel ihtilaflara harcadığı azgın enerjisini bu kitaba yöneltmişti".[1]

Fiyaskoyla Biten Bir Yayın Macerası

Tasarımı hızla ilerleyen kitabın Dada stilindeki sayfa düzenleri, grafikleri ve tipografileri kısa sürede tamamlanmıştı. Hatta Wolff, 16 sayfanın deneme baskılarını 1920 Şubat'ında Huelsenbeck'e yollamıştı bile.[2] Ne var ki, hazırlıkları bu kadar ilerlemiş olmasına rağmen, bir süre sonra bu yayından vazgeçildi; muhtemelen mali nedenlerden dolayı.

Tüm dünyadaki dadacıları içermesi beklenen 'atlas', eğer yayınlanabilseydi, Dada'nın ilk kolektif ve enternasyonal antolojisi olacaktı. Tam da bu yüzden, en başta Tristan Tzara'nın ilgisini çekiyordu. Çünkü, Dada hareketinin başı sayıldığına göre, bu kadar kapsamlı bir antolojiyi yayınlamak Huelsenbeck'ten önce onun işi olmalıydı. Zaten daha tasarı halindeyken *Dadaco* ile ilgilenmiş, Huelsenbeck'in antolojiye koyduğu *Dadako* başlığının Almancayı çağrıştırmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirerek, onun yerine *Dadaco*'yu önermişti.[3] Ayrıca, mümkün olduğu kadar çok sayıda sanatçıyı Dada'ya ve antolojiye bağlamak konusunda Huelsenbeck'e yardımcı olmuştu. Mesela, 22 Ağustos 1919'da Huelsenbeck'e yazdığı bir mektupta Giorgio de Chirico'dan "İtalyan dadacı" diye bahsediyordu. Tzara, De Chirico'yla yazışmış, ona Dada yayınlarından bazılarını göndermiş ve iki işinin *Dadaco*'da yayınlanması için onu ikna etmişti.[4]

Dadaco gerçekleşemeden kalınca, Huelsenbeck derlediği malzemeyle, 1920 yazında Berlin'de gerçekleşen Birinci



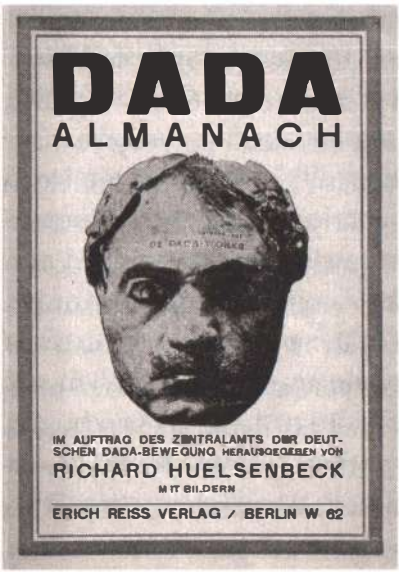
Solda, George Grosz ve John Heartfield, *Der Weltdada Huelsenbeck* (Dünyadadası Huelsenbeck) ya da *Dadabild* (Dada Resmi), 1919 civarı. Sağda, *Dadaco* için bir sayfanın deneme baskısı, 1920.

Uluslararası Dada Fuarı ile aynı zamanda *Dada Almanach*'ı yayınladı. *Dada Almanach*, Dada hareketinin, bir dadacı tarafından derlenmiş en kapsamlı çağdaş antolojisi olarak kaldı. Tzara ise *Dadaco* tasarısını sahiplendi ve Huelsenbeck'in atlasıyla aynı formatta fakat daha da iddialı bir projeye girişti. Sanatçılara gönderdiği, katkılarını isteyen davet mektubu, 'Dada Hareketi' antetli kâğıda yazılmıştı. Bu, Tzara'nın Dada'yı bir şirket parodisi gibi gösterme girişiminin bir işaretiydi. Berlin'in ele avuca gelmeyen 'Ulu Dada'sı Johannes Baader, 19 Kasım 1920'de Hannah Höch'e yazdığı mektupta, Tzara'nın girişimine de değiniyordu: "Dün Paris'ten müthiş bir davet geldi. Gelecek yıl Mart'ta, Tzara, Serner, Picabia ve Ribemont-Dessaignes, Almanların gerçekleştirmeyi beceremedikleri *Dadaco*'yu Paris'te yayınlayacaklar. (Raoul'un da yakında eline geçeceğini tahmin ettiğim) davet mektu-

bu çok ustaca yazılmış, çok ayrıntılı ve çok iyi."[5] Baader, antoloji için Tzara'dan aldığı daveti büyük memnuniyetle karşılamıştı çünkü Huelsenbeck'le hiç arası yoktu. Böylelikle, Huelsenbeck'in yerini Tzara, *Dadaco*'nun yerini *Dadaglobe* aldı; ortak proje, rakip projeye dönüştü. 1916'da sakin bir kent olan Zürih'teki bir kabarede başlayan Dada nasıl ortalığı karıştırdıysa, Tzara'nın hayal ettiği yayın da herkesi ayağa kaldıracaktı: "*Dadaglobe*'un tümüne, bir açık hava sirkinde gerçekleşen müthiş bir yeni sanat sergisi kadar sersemletici, baş döndürücü, ebedi ve yeni bir atmosfer hâkim olmalı; her sayfa patlamalı."[6]

Tristan Tzara'nın *Dadaglobe* projesi de sonuçlanamadan kaldı. Eğer gerçekleşseydi, 300 sayfalık devasa bir antoloji olacaktı. Zürih'te Dada'nın dağılmasının ardından Paris'e giden ve kendisini Dada hareketinin önderi ilan eden Tzara, bu antoloji için 50 sanatçıdan dört ayrı kategoride eser üret-

Solda, Alman Dada Hareketi Merkez Bürosu tarafından Richard Huelsenbeck'e sipariş edilen "resimli" *Dada Almanach*, 1920. Sağda, Huelsenbeck'in aynı yıl yayınladığı Dada tarihi, *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*.

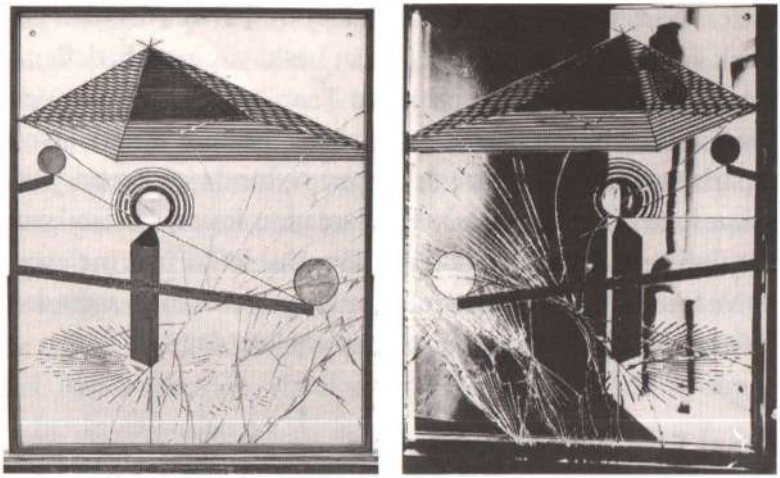




melerini istemişti. Avrupa'nın her yanından ve ABD'den gelecek katkılarla, antolojinin 10 bin baskı yapması hedefleniyordu. Ne var ki, yayın projesini Tzara'yla birlikte yürüten Francis Picabia'nın tam da kitap malzemesinin büyük kısmı toparlanmışken Dada'dan çekilmesi ve bir de maliyetin yükselmesi üzerine *Dadaglobe* basılamadan kaldı. Dadacıların antoloji için ürettikleri küçük boyutlu, kâğıt üzerine eserler ve fotoğraflar, yıllar sonra, Tzara'nın ölümünün ardından müzayedeye çıktı ve çeşitli koleksiyonlara dağıldı.[7]

Sanat Eseri ve Röprodüksiyon

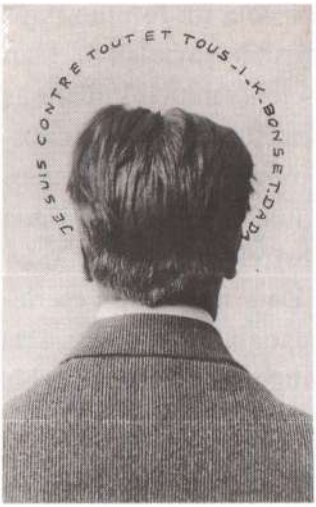
"Bir sanat ve edebiyat hareketi olarak Dada'nın şahikası ve röprodüksiyon olarak sanat eserinin zafer şarkısı" diye nitelenen, "efsanevi ve esrarengiz" başyapıt *Dadaglobe*[8] için Tzara, sanatçıların her birinden dört eser talep etmişti: otoportre fotoğraf; eser fotoğrafı; özgün desen; kitap için sayfa mizanpajı. Sergilenmek üzere değil, yayınlanmak üzere üretilecek eserler, sanat yapıtının röprodüksiyonu konusunu gündeme getirmişti.[9] Dadacıların yayınladıkları dergilere atfettikleri önem, öteden beri onları bu yayınlar için baskı teknikleriyle kolaylıkla çoğaltılabilecek imajlar üretmeye yöneltmişti. Yani yayın mecrasının bir ölçüde sanatlarının niteliğini belirlediği nadir değildi.[10] Onlar zaten özgün sanat eseri mitini alaşağı etmek için ellerinden geleni esirgemiyorlar, kendilerinin ya da başkalarının eserlerine sonradan müdahale ederek dönüştürüyorlar, sergiledikleri eserlerin heba olmasına aldırmıyorlardı. *Dadaglobe* projesi, özgün sanat eseriyle, bu eserin röprodüksiyonu arasındaki ilişkiyi hiç olmadığı kadar sorunsallaştırmıştı. 1920'de sergilenen bir afişine Max Ernst "DADA rahat durmaz – DADA kendi kendisini yeniden üretir" diye yazarken, bir yandan tekrar eden iki heceden oluşan 'Dada' sözcüğüne atıf yapıyordu, bir yan-



Solda, Marcel Duchamp'ın *To be looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour* ([Camın Diğer Yüzünden] Neredeyse Bir Saat, Bir Göz Kapalı, Bakılmak Üzere) başlıklı, cam üzerine eseri. Sağda, *Dadaglobe*'a gönderdiği, eserin kartpostal büyüklüğündeki fotoğrafı. Muhtemelen Man Ray'e ait olan fotoğraf camın ters tarafından çekildiği için, çekim sırasında tesadüfen aynı mekânda bulunan Brancusi'nin bir heykeli de fotoğrafa giriyor, Duchamp'ın eserinin bir parçası haline geliyordu. Özgün, sahih ve biricik olmasıyla tanımlanan sanat eseri, sonsuz sayıda röprodüksiyondan ve dönüşümden oluşan zincirin sadece bir halkasıydı.

dan da sanat eserinin biricikliği fikrini yıkan, Dada'ya içkin yineleme, çoğaltma, yeniden üretme süreçlerine işaret ediyordu.[11]

Dadaglobe için kolaj, fotoğraf, fotomontaj, desen ve şiir gönderen sanatçılar arasında, Dada'nın Berlin ve Paris'teki temsilcilerinin yanı sıra, De Stijl'in kurucusu Theo van Doesburg ve Constantin Brancusi gibi beklenmedik sanatçılar da vardı. Van Doesburg, kendisininkine karşıt olan bir sanat hareketine katkıda bulunmasının yakışık almayacağını düşündüğü için, I. K. Bonset mahlasıyla, arkası dönük bir portresini yollamıştı. Başının üzerinde elyazısıyla oluşturduğu bir hale vardı: "her şeye ve herkese karşıyım." Tzara'nın, sanatçıları "özgürce müdahale edebileceğiniz portreler gönderin"









Üstte solda, Theo van Doesburg, I. K. Bonset Portresi: *'Je suis contre tout et tous'* (Her Şeye ve Herkese Karşıyım), 1921. Sağda, Francis Picabia, *Tableau Rastadada* (Rastadada Resmi), 1920. Altta solda, Raoul Hausmann'ın antolojiye yolladığı *Section de merde ... allemande* (Alman ... Bok Seksiyonu), 1921. Sağda, Max Ernst'in portresi, *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* (Kum Torbası ya da Buonarroti'nin Ölümsüzlüğü), 1920.

diye uyarması kışkırtıcı olmuştu. Picabia ilk fotomontajını üretmiş; kendi çıkardığı *391* dergisinde yayınlanan, Man Ray'in çektiği fotoğrafını oradan keserek yeniden kullanmış ve böylece aynı imajı üçüncü kez dönüşüme sokmuştu. Keza, Max Ernst'in portresi de bir fotomontajdı. Çekingen Sophie Taeuber ise, yüzünün yarısını kendi büstü olan *Dada Kafası*'nın gerisine saklamıştı. Bu portreler de dahil, *Dadaglobe* için üretilen eserlerin birçoğu Dada'nın ikonik eserleri arasında yer alır. *Dadaglobe* yayınlanabilmiş olsaydı, Dada'nın türlü çoğaltma teknikleri aracılığıyla bağlantılanan bir enternasyonal ağ olduğunu gözler önüne serecekti.

Kendilerini 'Dadaist Dili İstismar Şirketi' olarak da anan Arp, Tzara ve Walter Serner, *Dadaco*'da yayınlanmak üzere Huelsenbeck'e "Dada Sanatı" başlıklı uzunca bir metin göndermişlerdi. Metnin altında mahlas olarak kullandıkları 'Alexander Partens' imzası vardı. Tzara yazıyı yollarken bir de not eklemişti: "Picabia ve Arp, A. Partens'in yazısının eksiksiz olarak yayınlanmasına *son derece* önem veriyorlar. Aksi halde gönderdikleri resimler anlaşılmayacak."[12] Bu metin *Dadaco*'da olmasa da, Huelsenbeck'in *Dada Almanach*'ında yayınlandı.

ALEXANDER PARTENS
[HANS ARP, TRISTAN TZARA, WALTER SERNER
ya da DADAİST DİLİ İSTİSMAR ŞİRKETİ]
Dada Sanatı
1918?

Ekspresyonizm, afiş sanatından başka bir şey değil. İfade gücünü kesin olarak kaybetmesi için ticarete köle olmasına ihtiyaç yoktu.

Tüm sanat, hatta yalnızca taklide dayalı formlar bile, so-

yutlamaya özgü unsurlar içerir; kâh orantılarında, kâh renklerinde, kâh malzemelerinin seçiminde. Çünkü tüm taklitçi sanatlar, kendi dışındaki ilişkileri, doğası gereği farklı olan karmaşık bir birliğe çevirir. Bundan dolayı fotoğraf en az farklılaşmaya uğrayan soyutlama formudur. Fotoğrafa renklerin eklenmesi, ışık, gölge ve matematiksel kurallar (perspektif vs.) kullanılarak, yüzeyde karşılıklı ilişkilerin yaratılmasını gerektirir. Bu ilişkiler içinde, hemen göze çarpmayanı bile, iki harici etkenin arasında, iki arada bir derede, yüzeysel kalır. Cézanne cansız nesnelerin yukarıdan diyagonal olarak görünüşlerini resmetti; natürmort resmi modern sanatla tanıştırdı. Ama eninde sonunda yukarıdan-diyagonal-bakışın ancak bir açıklaması olabilir: o da ressama daha ilginç görünmesi. Kübistler yukarıdan diyagonal olarak görülmeye alışılmış nesnelere tam tepeden bakmaya başladılar, öyle ki nesnelerden geriye yalnızca elipsler, kareler, üçgenler, sekizgenler, vs. kaldı. Ya da nesneleri sanki ortadan ikiye biçer gibi yaptılar ve resmi onun fragmanlarından inşa ettiler. Böylelikle nesneleri bir bütün olarak betimlemeye kıyasla, bütünselliği daha etkili bir biçimde yakalamayı umdular. Kısacası, sanatçılar yalnızca taklit etmek amacından sıyrılıp, nesnelere dair birtakım dahili ilişkiler bulma sevdasına düştüler. Hatta kimi zaman, bu dahili ilişkileri, yoğun ve hassas bir biçimde harici ilişkileri kavrayarak buldular.

Fütüristler, hareketlerle onların eşzamanlılığı arasındaki ilişki konusunda uzmanlaştılar (zaten her sanat hareketi bir uzmanlıktır). Ancak sinematografik bir usulle, birkaç nesneyi yan yana koymakla yetinerek özünde bir yanılsamaya takılıp kaldılar; yüzeyi koruyup, betimlenecek nesneler için bir uzam yaratmak zorunda kaldılar. Yine de, yanılsamacılığa sarılmak konusunda kendilerini özgür hissedip, arzu ettikleri içe dönüklük için "psikolojik sanat" tabirini uyduran ekspresyonistlerden daha ilgi çekiciydiler. Son derece cılız bir

buluş. Yegâne başarıları, zamanın uygun koşulları olmasa da, her hâlükârda kendisini reklam panolarında bulacak bir sembolizmden ibaretti.

[...]

Arp'ın meselesi artık bir estetik sistem belirlemek ve geliştirmek değildi. Tıpkı bir kaya parçasının dağdan kopması, bir çiçeğin açması ya da bir hayvanın kendisini idame ettirmesi gibi, dolaysız bir üretim formunun peşindeydi. Hiçbir müzede bulunamayacak hayalperest nitelikler arıyordu. Tüm yabanıl yeğinliği ve çeşitliliğiyle hayvansı bir oluşum. Kendi dışımızda, bizim gibi varlığını sürdüren, masanın köşesine ilişen, bahçede yaşayan, duvardan aşağıya bakan yepyeni bir beden yaratılması. O soyutlamayı istiyordu.

Otto van Rees gibi, yalnızca kâğıttan, yan yana ya da üst üste yapıştırdığı renkli kâğıt parçalarından oluşan resimler yaptı. Çerçeve ve kaideden gereksiz koltuk değnekleri oldukları için vazgeçti. Bundan böyle resim sadece renk ve konstrüksiyon olarak ilgi alanına girebildi. Bir öğretmen tarafından kuşkulu bir duyarlılıkla donatılmış ressam bir kenara itildi. Onun kadar kararlı ve net olmasa da, Arp'a benzer biçimde ama bambaşka yollardan aynı sonuca ulaşan Kandinski de bir öncüydü.

Bu yeni itki yalnızca resimde kendini göstermedi. İnsanlar yeni yöntemlerin amaçlarını –doğrudan psişik duyguyu– açıklığa kavuşturan rölyefler, heykeller yapmaya başladılar. Böyle bir etki, yalnızca saf, gelişkin formlar ve renklerle mümkündü. Resim gibi heykel de, ancak hayal gücünün naif ve güçlü bir biçimde kendi içinden çıkarabildiklerini açığa vurduğu takdirde duyguları tetikleyebilirdi. Her ne kadar insan nesneyi bir biçimde imgeye dönüştürmeye çabalasa da, artık nesneyle bağlantı kurma imkânı kalmamıştı. Bu hem bir sona işaret ediyordu hem de yeni bir büyük başlangıca.

Belirli çevrelerde aranmakta olan duyguya ulaşmanın yo-

lunun, sistematik psikoloji ya da psikanalitik sembolizmden (Ekspresyonizm) geçmediği, Dada'nın ilk farkına vardığı şeylerden biriydi. Dolayısıyla nesnelerden, manzaralardan, mesellerden ve alegorilerden nefret etti; onların yerine, basit yöntemler ve temel şeylere varmak için primitif bir yaklaşım talep etti. Dada, bunun sağlayacağı muazzam çeşitliliğin, sanatçının kendi kişiliğini tamamıyla teslim edebileceği umulmadık zenginliklerin, çabuk farkına vardı. Biliyordu ki, resimlerde ulaşılan yeni çeşitlilik, özgünlük çabasının değil, her bir bireyin benzersiz olmasının, başkalarından farkının bir sonucuydu. Gördü ki o zamana kadar tamamen gizli kalmış bireysel nitelikler dışarıya doğru uzanabiliyor ve kendi kendisinden yeni bir hayat çıkarabilen türün parçası olabiliyor. Soyut yöntemler her bir kişilik için açık olan tüm yolların ve vasıtaların tam olarak bilinmesini sağladı.

[...] Yıllar sonra Dada, bir kez daha hayata dair yeni, güçlü ve hakiki duygulardan eserler yarattı. Dada'nın varlığı bile, zayıflamış ve kalıplaşmış olan her şeye doğrudan ve tehditkâr bir karşıtlıktı. Ekspresyonizmin yalancılığını, fütürizmin sahte vurgulamalarını, kübizmin tam da olması gerektiği gibi olan doğasını açığa vurmak için Dada'nın fazladan bir gayret sarf etmesine gerek bile olmadı.

Bu yüzden soyut ressamlar dadaizmin yanında konumlananların önde gideniydiler çünkü Dada hareketinin bireyselciliğine kapılmışlardı. Ama daha da önemlisi, Dada'nın el becerisinden hoşlanmaması, okulları küçümsemesi ve öğretilerle dalga geçmesiydi. İlke olarak resim yapmakla mendil ütülemek arasında bir fark gözetmiyordu. Resim yapmaya, bir işlevi yerine getiren külfet olarak bakılıyordu ve ressamın iyisi, marangoza telefonla sipariş ettiği parçalarla işini görmesiyle ayırt ediliyordu [...]

Arp'ın yanı sıra Dada sanatının en etkin temsilcisi Francis Picabia. Makine parçalarında bulduğu şaşırtıcı çağrışımla-

rı Amerika'dan getirdi. Resimlerine demir konstrüksiyonlar, saat mekanizmaları, piyanolar vs.'yi taşıdı. Kimi zaman bunların fotoğraflarını kullanarak onlara merak uyandırıcı, engin bir güç kattı [...] Patlayıcı bir hayal gücü iş başındaydı. En sıradan mekanik bir şeyi hunharca eline alıp, ona aniden ironi, erotizm, hor görme, şenlik ve usançla yüklü, yeni ve yabancı bir hayat veriyordu.

[...]

Dada'ya müteşekkir olan aşağıdaki sanatçılar Dada sergilerine de katıldılar: Augusto Giacometti, Kurt Schwitters, Otto van Rees, Viking Eggeling, Hans Richter, Christian Schad, Raoul Hausmann, Alice Bailly, Giorgio de Chirico, M. S. Taeuber, Daniel Rossiné.[13]

RICHARD HUELSENBECK

Dada Almanağı - Sunuş

1920

I.

Bir insanın kendi Dadaizmine karşı Dadaist bir tavır alabilmesi için yeterli derecede Dadaist olması gerekir [...] "Dada Nedir?" sorusu hiç dadaist değil, ancak okul çocuğuna yaraşır; tıpkı bir sanat eserinin ya da hayat fenomeninin ne olduğunu sormak gibi. Dada'yı kimse anlayamaz; onu deneyimlemek gerek. Dada vasıtasız ve gayet açık. Eğer yaşıyorsanız, demek ki Dadaistsiniz. Dada içerik ile form arasında, erkek ile dişi arasında, madde ile ruh arasındaki tarafsız nokta. Çünkü insanlığın gidişatı ile kavramlar arasındaki kutuplaşmadan doğan o büyülü üçgenin tepe noktası. Dada Budizm'in Amerikan hali. Yüksekten atar çünkü sessiz kalmayı bilir; kışkırtır çünkü sükûnet içindedir. Dolayısıyla Dada ne siyasettir ne de sanat hareketi; ne insanlığa prim ve-

rir ne barbarlığa. "Togasının altında savaşı ve barışı barındırır fakat vişne liköründe karar kılar." Ancak Dada'nın ampirik bir yanı da vardır çünkü nihayetinde o da başkaları gibi bir fenomendir. Dada ait olduğu zamanın en doğrudan ve en canlı ifadesi olduğu için, ona hükmü geçmiş, mumyalanmış, müzminleşmiş gibi görünen her şeye karşı çıkar. Bir nevi radikalizmde ısrar eder, davul çalar, feryat eder, dudak büker ve sert çıkar. Bir noktada kristalize olur ama sonsuz ovalara yayılır. Mayıs sineğini andırır ama Nil Vadisi'ndeki ebedi dev heykellerle akrabadır. Kim bugünde yaşıyorsa, ebediyen yaşar. Yani: zamanını azami derecede yararlanarak geçiren kişi, tüm zamanlarda yaşamış demektir. Al ve ver. Yaşa ve öl.

II.

[...] Dada, dürüst ve nefretle dolu olduğu için ve kökleşmiş entelektüel burjuvaziye duyduğu derin tiksintiden dolayı, bir tür anti-kültürel propagandayla meşgul. Dada, sağduyusuna büyük değer veren –masaya masa, eriğe erik diyen– naif bir hareket ve deneyim olduğu için; hiçbir şeye bağlı olmadığı ve dolayısıyla her şeyle bağlantı kurabildiği için, her türlü ideolojiye karşı çıkar. Yani, her türlü hırçın tutuma, her engellemeye ya da kısıtlamaya karşıdır. Dada esnekliğin ta kendisidir. İster para olsun, isterse bir fikir, insanların herhangi bir şeye bağlılığına anlam veremez. Bu nedenle, emsal alınacak karakterine, acınma duygusunun zerresi bulunmayan özgürlük hâkimdir. Dadaist, yeryüzündeki en özgür bireydir. Anlık olarak algıladıkları bir olgunun sembolü olan bir fikrin mutlak gerçekliğine inanarak kendi idrak kabiliyetlerinin tuzağına düşenler, yalnızca birer ideolog olarak kalırlar. Kavramlara domino taşları gibi bakmak mümkün. Kim 'özgürlük', 'görecelilik' gibi kavramları; her şeyin sınırlarının değişken olduğuna, hiçbir şeyin değişmez olmadığına dair anlayışı 'katı bir öğretiye' dönüştürürse, o da yalnızca başka bir

ideologdur. Tıpkı neredeyse hepsi inanılmaz derecede dar kafalı dogmatikler olan nihilistler gibi. Dada bunların tümünden uzaktır. Mesela, yalanların en büyüğü ve rezili addettiği Kültür ideolojisine karşı mücadele eder; harekete geçmiş olmanın verdiği haz, ya da, isterseniz, zulüm, hatta belki cilve uğruna olsa da. Hafta içinde sürdürdüğü cinai kürk ticaretinden kâr sağlamak için, Pazar günü iki parça sanat eseri alan iyi vatandaş, hani o şişirilmiş sazan balığı ve celep, Dada tarafından katledilmeli, işi bitirilmeli, zararsız hale getirilmeli.

III.

Herhangi bir öğretinin koltuğuna sağlamca kurulup oturmuş bir adamın, "Öyleyse Dada yalnızca tahripkâr. Doğası gereği Bolşevist. Barışa ve düzene gereksinim olan bir zamanda niye uğraşalım?" dediğini duyar gibiyim. Ya da "Dada'nın olumlu sayılabilecek nesi var, nerede bir başarısı?" veya "Dada tin-karşıtı mı?" diye sorduğunu. İnsan kendisi tin yoksunu olunca, böyle demesi kolay. "Dada tam ne *işe* yarar?" Bunu soran her kim ise, bir hayvanın epistemolojik ilkelerden uzak olduğu denli uzaktır Dadaizm'den. [...] Dada, insan toplumu hedeflenerek, sözcüklerde, formüllerde, sistemlerde soyutlamalar yapılmasını desteklemez. Onun ne formüllerle ne de sistemlerle kanıtlanmaya ya da meşrulaştırılmaya gereksinimi vardır. Dada, saf yaratıcı süreçtir. Dada, zamanın uyuşukluğunu ve hızını kendi kafasına göre belirledi. Dada son derecede uygarlaştırıcıdır. Fakat zaman içinde, tarihsel olarak kendi görüntüsünün sınırlarını fark etme kapasitesine de sahiptir; ait olduğu zaman içinde kendi kendisini göreceleştirir. Dada gelip geçicidir. Ölümü kendi iradesiyle olur. Dada, Nietzsche'nin sözünü ettiği buluşlar âlemini keşfetti. Kendisini dünya tarihinin parodisine, Tanrı'nın soytarısına dönüştürdü. Ama kendi kendisine saplanıp kalmadı. Dada'nın ölümü Dada'dan olmayacak. Kahkahasının geleceği var.

IV.

Bu kitap Dadaist deneyime dair belgelerin toplamı; herhangi bir kuramı savunmuyor. Dadaist birey üzerine söyleyecekleri var ancak hiçbir standart koymuyor. Anlatıyor, irdelemiyor. Dadaistlerin Dada hakkında görüşleri çeşit çeşit; kitap bunu gösteriyor. Mesela, Zürih'tekiler soyut sanattan yanaydı, Berlin'dekiler ise ona karşıydı. Mesafeli kalarak tarafsız olmaya çalışan editör, bireysel saldırılardan korkmuyor; ne de olsa tüm cephelerde direniş Dadaist varoluşun hem gereği hem de sevinci. "Bütün bunlar daha önce söylendi" diyecek, ya da Dadaizmin iddiada bulunduğu her noktada Ekspresyonizmi, Fütürizmi ve Kübizmi gördüklerine inanacak eleştirmenler daha ortaya çıkmadan onu eğlendirir. Dadaist hangi maskeyi isterse takmakta serbesttir. İstediği her 'sanat hareketi'ni temsil edebilir çünkü hiçbir harekete dahil değildir. [...] Zamanımız Dada'ya hazır. Dada'yla yükselecek, Dada'yla düşecek.[14]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 130.

2 Emily Hage, "Der Dada", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 98-99. *Dadaco*'nun sayfaları 1920'de Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda sergilenecekti.

3 Andreas Kramer, "Speaking Dada: The Politics of Language", *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 212, sonnot 1.

4 Richard Sheppard (der.), *Zürich-Dadaco-Dadaglobe: Correspondence Between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916-1924)*'ten aktaran, Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the First Great Disorder 1918-1924* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999) s. 174, sonnot 25.

5 Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 74, dipnot 10. Baader, Raoul Haus-

mann'ın antolojiye katkıda bulunmaya davet edileceğini ama Hannah Höch'ün edilmeyeceğini varsayıyor. Oysa Höch de davet edilmişti ve birkaç eserini yollayacaktı.

6 Jason Farago, "A Plan to Spread Dada Worldwide, Revisited at MoMA", *New York Times* (16 Haziran 2016). http://www.nytimes.com/2016/06/17/arts/design/a-plan-to-spread-dada-worldwide-revisited-at-moma.html?_r=0 (Erişim tarihi: 1 Temmuz 2016).

7 MoMA'da 2016'da açılan *Dadaglobe Reconstructed* başlıklı sergi bu eserlerden 100 tanesini biraraya getirdi.

8 http://www.kunsthaus.ch/fileadmin/templates/kunsthaus/pdf/medienmitteilungen/2016/pm_dadaglobe_e.pdf (Erişim tarihi: 29 Haziran 2016).

9 Anna Umland, "Dada in the Collection, A Permanent Paradox", s. 22.

10 Emily Hage, "Mise-en page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions", *Dada/Surrealism*, sayı 21 (2017) s. 12.

https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1332&context=dadasur (Erişim tarihi: 5 Kasım 2017)

11 Anna Umland, "Dada in the Collection, A Permanent Paradox", s. 37.

12 *Dada Almanağı*'nın İngilizcesini derleyen Malcolm Green'in eklediği not. *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 91.

13 Alexander Partens [Hans Arp, Tristan Tzara, Walter Serner ya da Dadaist Dili İstismar Şirketi], "Dada-Kunst", *Dada Almanach* içinde, s. 84-90; İngilizcesi: "Dada Art" [1920], *The Dada Almanac* içinde, s. 91-96.

14 Richard Huelsenbeck, "Introduction", *The Dada Almanac* içinde, s. 9-14.

Dada Enternasyonalizmi

Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa avangardı üzerinde birbirine karşıt iki etkisi oldu. Bir yandan, İtalyan fütürizmi, Alman ekspresyonizmi, İngiliz vortisizmi gibi akımlar içinde milliyetçilik güçlendi. Bunun en uç örneğini, İtalya'nın savaşa girmesi için propagandaya girişen fütüristler oluşturdu. Öte yandan, savaş, milliyetçiliğe açıkça karşı koyan akımlara yol açtı. Dada milliyetçilik karşıtı hareketlerin başta geleniydi. Kendisi de zaten 'milliyetsiz'di. Savaş sırasında tarafsız İsviçre'de barınan farklı milletlerden kişiler tarafından, "hayal edilebilecek en enternasyonal kent"[1] olan Zürih'te kurulmuş, sonradan başka kentlere de yayılmış hakiki bir enternasyonal hareketti. Theo van Doesburg "Dada özünde her yerde aynıdır fakat farklı biçimlerde tezahür eder" diyordu: "Fransa'da düşünceye dalar, Almanya'da siyasallaşır, Amerika'da işini bilir ve yapıcı davranır."[2] Dahası, Dada nerede olursa olsun, hep yabancıdır: İsviçre'de iken Fransız, Romen, Alman melezi olduğu söylenir; Berlin'de İsviçreli sayılır; Paris'te Alman; Amerika'da ise Fransız addedilir.[3] Her halükârda yerli değil, dışardan gelmedir; kalıcı değil, ge-

lip geçicidir. Ne kaynağı vardır ne de merkezi. Adı da zaten herhangi bir dile ait değildir, farklı dillerin kıyılarında dolaşır, ama sanki dilin gelişmesinden önce var olmuştur. Anlamdan ziyade sestir. Öte yandan, bruitist, simültane, sözcüksüz, optofonetik şiirleriyle Dada edebiyatı, çeviriyi gereksiz kılacak denli, konuşulan herhangi bir dilden bağımsızdır. Hugo Ball 14 Temmuz 1916'da Zürih'teki ilk suarede yaptığı konuşmada "Dada bir enternasyonal sözcük" demişti; "yalnızca bir sözcük ve eylem olarak sözcük".[4] Richard Huelsenbeck de Berlin'deki ilk konuşmasında tekrarlamıştı: "Dada bütün dillerde var olan bir sözcük – Dada hareketinin enternasyonal niteliğini ifade ediyor, o kadar."[5]

Dada Dili

Tzara'nın simültane şiiri *L'amiral cherche une maison à louer*, aynı anda üç farklı dilde –Fransızca, Almanca, İngilizce– okunuyordu; o sıralarda birbirleriyle savaşmakta olan ülkelerin dillerinde. Bir evsizlik durumuna işaret ediyordu: "Amiral Kiralayacak Bir Ev Arıyor". Ball savaşın ve milliyetçiliğin insanları sürüklediği felaket ortamında dilin iflas ettiği konusunda gayet açıktı: "Artık dil diye bir şey yok [...] yeni baştan icat edilmesi gerekecek."[6] Onun "Karawane" başlıklı sözcüksüz şiirinin içinde farklı dillerden –Fransızca, Almanca, İspanyolca, Latince, İtalyanca– sözcükleri çağrıştıran sesbirimleri (fonemler) geçiyordu.[7]

Kendisini "başta Alman, her türlü milliyeti ve her türlü erki infilak ettiren dadaist bomba" diye tarif eden Berlin'in Ulu Dadası Johannes Baader, "Kozmik Cumhuriyet'in evrensel dili aracılığıyla bütün dilleri konuşan Başkanı" olduğunu iddia ediyordu.[8] Kulüp Dada ise ülkeleri bölmek için bir büro kurduğunu ve yeni devletler oluşturmak için sabit fiyat listesi hazırladığını ileri sürüyordu.[9]

Evsizlik, Aidiyetsizlik, Göçebelik

Pek çok yayınla beslenen dadaist ağ ülkeleri değil, kentleri birbirine bağlıyordu. Dada'ya bir süre dahil olup sonra kopan Francis Picabia "insan göçebe olmalıdır" diyordu, "ülkelerin ve kentlerin içinden geçip gider gibi, fikirlerin de içinden geçip gitmelidir".[10] Dada yerleşmek, kök salmaktansa, yersiz yurtsuz olmaktan yanaydı. Dadacıların kendi kimlikleri, hatta isimleri de sabit değil, değişkendi. Emmy Hennings'le Hugo Ball'ın, savaş yıllarında sahte kimliklerle İsviçre'ye girmeleri bunun bir göstergesiydi. Ball burada Willibald takma ismini kullanmaya devam etti; yakalanınca 12 gün hapis yattı.[11] Keza Max Ernst de savaştan sonra İngiliz işgali altındaki Köln'den Fransa'ya Paul Éluard'ın pasaportuyla gitmiş; Paris'te sahte bir hüviyetle yaşamıştı. George Grosz'la John Heartfield'ın, tam da Alman milliyetçiliğinin azdığı aynı yıllarda isimlerini ve giyim tarzlarını Anglosaksonlaştırmaları, ya da Hans Arp'ın sonradan Jean Arp'ı benimsemesi, düşmanın kisvesine bürünerek tiksindikleri Alman milliyetçiliğine karşı durmak içindi. Tzara'nın asıl adı Samuel Rosenstock'tu. Romanya'dan Budapeşte'ye gidince yayınladığı şiirleri S. Samyro diye imzaladı; 1915'te bu kez "*trist en tsara*", yani "vatanında hüzünlü" anlamına gelen mahlası Tristan Tzara'yı kullanmaya başladı.[12] Alfred F. Gruenwald, burjuva kökenine karşın önce Marksist, sonra da dadacı olunca, Almanca 'nakit' demek olan '*Bargeld*'den türeyen Baargeld adını almıştı. Theo van Doesburg da Dada'yla ilişki kurunca takma bir isim kullanmıştı: I. K. Bonset; tıpkı Johannes T. Baargeld gibi, o da bir Dada mahlasıydı. Berlin'de Dada'ya katılan filozof ve şair Salomo Friedlaender edebi kimliği olarak 'Mynona'yı kullanıyordu; Almanca 'anonim' sözcüğünün tersten yazılışı.[13] Walter Serner ise kimi yazılarını Vladimir Senakovski diye imzalıyordu.

Milliyetçiliğe Karşı Enternasyonalizm

Enternasyonalizm, basit bir tercih olmanın ötesinde, dadacıların başlangıcından itibaren peşinde koştukları bir mit, bir ideal, bir değerdi. Öncelikle, milliyetçiliği yükselten savaşa karşıtlıktı. Sonra komünist enternasyonal fikrine bağlılığın bir ifadesiydi. İlk Dada yayını olan *Cabaret Voltaire* antolojisinin altında "enternasyonal dergi" ibaresi vardı; tıpkı sonraki birçok etkinliklerinin enternasyonal sergi, enternasyonal fuar diye anılacağı gibi. Antolojinin son sayfasına Ball şöyle bir not düşmüştü: "milliyetçi bir yorumdan kaçınmak için bu derlemenin editörü 'Alman zihniyeti'yle hiçbir alakası olmadığını beyan eder." Ardından katkıda bulunanların ülkelerine göre isimleri listelenmişti: "Fransız (G. Apollinaire, B. Cendrars), İtalyan (F. Canguillo, F. T. Marinetti, L. Modigliani), İspanyol (P. Picasso), Romen (M. Janco, Tr. Tzara), Alman (Hans Arp, J. van Hoddis, R. Huelsenbeck), Hollandalı (O. van Rees), Avusturyalı (Max Oppenheimer), Polonyalı (M. Slodki), Rus (V. Kandinski), vatansız (Emmy Hennings).[14]

O sıralarda Moskova'dan Prag'a gitmiş olan dilbilimci Roman Jakobson, 1921'de yazdığı "Dada" başlıklı yazısında, Birinci Dünya Savaşı sırasında itilaf devletlerinin "neredeyse zoolojik milliyetçiliği" ile belirlenen bir ortamda, Dada'nın enternasyonalist bir başkaldırı olarak ortaya çıkışını anlatır.[15] Zaten Huelsenbeck'in sözleriyle, "hiçbirimiz millet fikri uğruna vurulmayı göze alacak cesareti takdir etmiyorduk. En iyi haliyle millet, bir pösteki tacirleri ya da deri vurgunculari kartelidir; en kötü haliyle de, tıpkı Almanlar gibi, süngüleriyle Fransızları ve Rusları şişlemeye giden, ama sırt çantalarında Goethe'nin kitaplarını taşıyan psikopatların kültür derneği".[16]

Kabare Voltaire'deki ilk konuşmasında Huelsenbeck izleyicilere şöyle seslenmişti: "Zürih'in saygıdeğer ahalisi, öğ-





Solda, Tzara'nın Paris'te kullandığı antetli kâğıt, şirket yazışmalarında kullanılanları örnek almıştı. Şirketlerin şubelerini listelemesi gibi, 'Dada Hareketi'nin örgütlendiği kentleri sıralıyordu. Bir de Dada dergilerini. Sağda, Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann Prag'da, 1920. Fotoğraf *Dada Almanach*'da yayınlanmıştı.

renciler, zanaatkârlar, işçiler, berduşlar, tüm ülkelerin aylakları, birleşin!"[17] Kulüp Dada, savaşın tarumar ettiği Almanya'da "dünyanın enternasyonal olma durumunu temsil ediyordu".[18] Zaten bu isim Almanca değil, İngilizceydi. Dada'nın sıklıkla nihilist bir sanat hareketi olarak nitelenmesine karşın, Zürih'teki başlangıcından itibaren dadacılar, enternasyonalist siyasete inanıyorlardı; yeni bir evrensel dil, yeni bir toplum ve insan peşindeydiler.

Huelsenbeck'in 1920'de yayınladığı *Dada Almanach*, Alman dadacı Walter Mehring'in Japonya'da ve Çin'de Dada'yı yaymakla görevlendirildiğini yazıyordu, sanki dadacıların sömürgeler oluşturmaya niyetleri varmış gibi.[19] Bu elbette Dada'nın alaycı oyunlarından biriydi; emperyalist yayılmacılığın parodisiydi. Berlin'e sığamayan Huelsenbeck, Hausmann ve Johannes Baader, 1920 yılının Ocak-Mart ayların-

da, Dada'yı Uzakdoğu'da olmasa bile, Almanya'da ve Çekoslovakya'da altı hafta sürecek bir turneye çıkardılar. Leipzig, Dresden, Hamburg, Prag ve "kendilerini Afrika'nın ücra köşelerinde safariye gitmiş gibi hissettikleri küçük kentlerde" Dada suareleri düzenlediler; izleyicileri öylesine şaşırttılar, kızdırdılar ve kışkırttılar ki, her seferinde zor kaçtılar. Prag'da birkaç bin kişinin katıldığı toplantıda kıyamet koptu; "sanki devrim olmuş gibiydi".[20] Halkın beklentilerini hüsrana uğratmak konusunda daha önce hiç kimse onlar kadar maharetli ve cesaretli olmamıştı. Dadacıların turunu haberleştiren yazarlar kaygı içindeydiler: "Tek başlarına olsalar bize anlamsız gelecek bu insanlar, faaliyetlerinin sistemli niteliğiyle tehlike arz ediyorlar. Binlerce ikna silahıyla, bizim entelektüel gücümüzün köklerini kemiriyorlar."[21]

Hitler Nasyonalizmine Karşı Dada

Halbuki, "binlerce ikna silahıyla" asıl tehlike arz eden dadacılar değil, onların bu toplantılarıyla tam aynı sıralarda Almanya'da birkaç bin kişilik toplantılar düzenlemeye başlayan başka birisiydi: Adolf Hitler. Münih'te 24 Şubat 1920'deki konuşmasında iki bin kişiye Alman İşçi Partisi'nin 25 maddelik programını okumuş, aynı gün partinin adı Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi olarak değiştirilmiş, Nazi Partisi kurulmuştu. Partinin amacı, Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan cumhuriyetçi ve devrimci hareketlere karşı nasyonalist bir işçi hareketinin örgütlenmesiydi. Bu, Freikorps gibi anti-komünist milis güçlerinin amaçlarıyla örtüşüyordu. Hitler henüz partinin lideri değil, parlak hatibiydi. Dada turundan Berlin'e dönüşte Baader, hiç vakit kaybetmeden nasyonalist partiye rakip bir parti kurdu: Deutsche Freiheitspartei (Alman Özgürlük Partisi).[22]

Berlin'de Komünist Parti'nin çıkardığı ve kısaca *AIZ* diye





Solda, John Heartfield'ın *AIZ*'nin 16 Ekim 1932 tarihli sayısının kapağı için ürettiği fotomontaj: "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Büyük Hibelerin Peşinde. Düsturu: Arkamda Milyonlar Var!". Sağda, *AIZ*'nin 17 Temmuz 1932 sayısının içinde yayınlanan fotomontajı: "Adolf – Süpermen. Altın Yutup Teneke Püskürtür".

bilinen *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Resimli İşçi Gazetesi), 1920'lerde yalnızca yazılardan oluşan formatını terk edip resimlere de yer vermeye başlamıştı. *Berliner Illustrirte Zeitung* gibi popüler resimli dergilerle rekabet etmeye ve böylece tirajını arttırmaya yönelmişti. Heartfield, 1929'den itibaren *AIZ*'de fotomontajlarını yayınlamaya başladı. Bu fotomontajlar, en başta Hitler'i ve nasyonalist partisini hedef alıyordu. 1932'de, henüz Hitler iktidara gelmeden *AIZ*'in kapağında yayınlanan iki fotomontaj, Hitler'i sermayenin kuklası gibi gösteriyordu. İlkinin üzerinde, "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Büyük Hibelerin Peşinde. Düsturu: Arkamda Milyonlar Var!" yazılıydı. Ufak Hitler figürünün gerisindeki devasa adam, Hitler'in eline banknotlar sıkıştırıyordu. "Adolf – Süpermen. Altın Yutup Teneke Püskürtür" başlıklı başka bir fotomontajda ise Heartfield, Hitler'in basında sık

sık yer almış bilinen bir fotoğrafını kısmen göğüs röntgenine dönüştürerek, kalbin yerine gamalı haç, ciğerin yerine de Demir Haç yerleştirmiş, omurganın yerine ise altın paralar dizmişti. İkinci resmin yer aldığı dergi sayısı, yaklaşmakta olan seçimlere odaklanmıştı. Bu sıralarda *AIZ*'nin tirajı 350 bini bulmuştu ve bu başarı da yürütülen karşı propagandanın etkisine duyulan inancı pekiştiriyordu.[23] Oysa, eskiden Komünist Parti'ye oy vermiş olan işçilerin önemli bir bölümü seçimlerde Nazi Partisi'ne oy verecekti.

RAOUL HAUSMANN
Sanatta Nesnelliğe Dönüş
1920

Sanat bir milletler meselesidir. Milliyetçilik, *polenta, bouillabaisse, povidla,* rozbif, *pirogi* ve *dumpling* çorbası arasındaki farktan ibarettir. Dolayısıyla bu gastronomik inceliklerden yararlanmak için sanata millî bir nitelik kazandırmak önemlidir. Çünkü böylelikle enternasyonalizm açısından, örneğin ekspresyonizmden daha iyi bir sanat yaratmak mümkün olabilir. Nesnel olarak bakılırsa, bir yandan *minestrone* ya da *bouillabaise* yerken, bir yandan da mistisizme takılmak, ya da *pirogi*'yi netlikle karıştırmak olmaz. Tabii bütün bunlar, gastronomik iklime ve dolayısıyla Rusya'da farklı, İtalya'da farklı çalışan beyinlere bağlı. Sadece *dumpling* çorbası gibi belirsiz karışımlar riskli; ama belki belli bir disiplin uygulayarak, insan *dumpling*'leri kuru yemeyi de öğrenebilir ki, bu da hayal mahsulü eserlerin derli toplu yorumlanmasını sağlayabilir. İştahın, millî damak tadının yönlendirilmesi, ruha form verir; tıpkı bir milletin erkeklerine özgü düşüncelerin sokaktaki kadınların bacaklarının biçimlerinden anlaşılabileceği gibi. Son kertede, bir ırk, nesnelliğin tadını yemek yerken alır; kuru gıdalardan oluşan bir beslenme biçimi, müthiş dişiler yara-

tır ve serbest bir cinselliğin önünü açar. Sindirim sisteminin etkisi altında kalan cinsellik, muammayı ve mistisizmi inkâr eder. Yegâne muamma, beslenme kurallarının metafiziği ve milletleri ayırt eden nitelikleridir. Milletler, iştahın tatmin edilme biçimine göre ayırt edilir. Kuru ve basit bir beslenme biçimine sahip milletler anlamsızlığı reddederler: örneğin, resimsel temsille tanımlanamayan, ya da herhangi başka bir şeyle kıyaslanamayan şeyleri. İtalya'da bu nedenle realizmin bir türü olan fütürizm, geçici bir sanat akımı olarak boy gösterdi; halbuki Fransa'da çorbalara kattıkları malzemelerden dolayı kübizm ortaya çıktı. Avrupa'nın kalbindeki Almanya ise, sağdan ve soldan gelen etkiler arasında, Doğu'ya özgü formsuzluğun karşısına Batı'nın getirdiği formüller arasında yalpaladı ve sonunda ekspresyonizmi dünyaya getirdi. Alman mizacında belirsiz ve kavranması zor ne varsa, bunlar ekspresyonizmde uzlaştı ve barış içinde birarada süzüldü, tıpkı çorba içinde yüzen *dumpling*'ler gibi. İnsan genellikle kendini olduğu gibi görmek istemez. Derisinin ve bira göbeğinin gerisinde çalkalanıp, pompalayıp duran, pis kokulu bağırsaklarının makine aksamını göz ardı eder. İnsanoğlu, kendisi söz konusu olduğunda beliren miyopluğuna koşut olarak, sonsuzluğa anlam atfetmeye pek meraklıdır. Sanki anlammış gibi görünen saçmalıklarla yüzleşmeye cesareti yoktur. Her şey hakkında işe yarayıp yaramadığına göre hüküm verir. Kuşkusuz, beslenmenin anlamının gerisinde hayatın sürdürülmesi güdüsü vardır; ancak bu bize hayata ilişkin pek bir şey söylemez. Ve ayan beyan saçmalık, İtalya'da *frittura*'ya, Bohemya'da jambona, İngiltere'de bifteğe, Fransa'da *chateaubriand*'a, Rusya'da *shtchi*'ye, Almanya'da etli güvece mal edilir. Sanat adı verilen âlemde nesnelliğin değeri de milliyete göre değişir, tıpkı içeceklerin gerçeklik ya da mistisizm duygusu aşılamaları gibi. Kırmızı şarap bir hassasiyet meselesidir; bira şişmanlatır ve insanı miskin yapar; *kvas* ise tam tersi, delişmen

ve formsuzdur. İtalya gibi bir ülke, dana eti, *polenta*sı, kırmızı şarabıyla dünyevi konularda berraklığa eğilimlidir. Halbuki Alman, çorbası, tereyağlı ekmeği ve birasıyla, ortaya çıkara çıkara ekspresyonizm denen itici karanlığı çıkarmıştır. "İçsel özgürlüğü" keşfeden ilk ekspresyonist, Martin Luther denen pisboğaz sarhoş Sakson'du. Almanları açıklaması zor bir "öznelliğe", yalancılığa, hayal ürünü azaplara, "ruhun" cehennemlerine ve tumturaklı otorite karşısında ezikliğe sürükleyen Martin Luther'di. Kant'ın, Schopenhauer'in ve şimdi dünyaya hâkim olan sanatsal saçmalığın atası da oydu. Ne de olsa, en açık seçik ifadesini, *frankfurter* denen sosislerde buluyordu. Yeri gelmişken, bu sosisler Yahudilerin gerçeklik anlayışına karşı bir protesto olarak ortaya çıkmıştı. Alman olup, az da olsa berraklığa sahip herhangi bir şeyin, insanlık haline dair bir gerçeklik kavrayışıyla değil, protesto edilerek idare edilmesi gibi. Rusya, ya da genel olarak Slavlar bambaşka bir durum arz ederler. Alman ağırbaşlılığına ve beceriksizliğine hiç benzemezler. Aşırı ısıtılmış yağlarıyla, yeme içme iklimi gerçekliğin gemi azıya almasına yol açar. Romen halkı nasıl ki iyi bir sindirim sistemine sahip, Slavlar ise ne olsa hazmederlerse, Almanlar kabızlıkla ishal arasında gidip gelirler; tıpkı Kant'ın felsefesinde, Goethe'nin *Faust*'unun ikinci bölümünde ya da Stramm'ın söz dizelerinde ortaya çıktığı gibi. Almanların herhangi bir şeyi içlerinde tutabilmeleri için ifadeler yumru yumru olmalı. Her neyse, her şeyden bir anlam çıkarırlar ama bu hiçbir zaman gerçekliğe tekabül etmez, ya gerisinde kalır ya da önüne geçer. Ekspresyonist muamma sanatında ve sindirim bozukluklarında ha bire Goethe'nin bulutları belirip durur. Bu soyut çalımlara Courbet'nin vecizesiyle karşılık vermek mümkün: "Melekleri resmetmek mi? – Evet, tabii eğer melekleri gördüyseniz." Ve her ne kadar Courbet arada sırada bir bira devirmekten hoşlansa da, asıl doğallık ve yiyecek içecekte itidal haz uyandırmalı. Açık seçik tanım-

lı bir milletin bireyi, müphem saçmalıkların aşırılıklarını değil, kolay kavranabilir ve evrensel olan şeyleri tercih edecektir. Salt fragmanlara veya klişelere, ya da doğanın malum kapris-lerine yüz vermeksizin, çevresindeki şeylerin maddeselliğini ve olayların nesnelliğini kavramak isteyecektir. Kendisiyle alay etmeye meyli ve hiçbir şeyin aslında münferit olmadığına dair bilinci böyle bir şeye izin vermeyecektir. Bağırsakları es geçen bir insan portresine bakmak istemeyecektir. Ya da münasip bir bakış açısına sahip olmadıkça, makinelerin önemini teslim etmeyecektir. O, gökyüzü söz konusu olduğunda, geometrik yapıların işe yaramadığının pekâlâ farkındadır. Gerçekliği kaale alma eğilimi milletlere göre farklılık gösterecek, bir uçta Romen kutbundan, öteki uçta Moskova kutbuna savrulacaktır. Fakat Almanlar *dumpling* çorbasını sistematik bir biçimde *dumpling* ve çorba bileşenlerine ayırsalar iyi ederler. Aksi takdirde kadınsı sosis-bacaklarından, dünyaya hâkim olma tasavvurlarından ve ekspresyonizmden, başka bir deyişle, uyduruk bir ahmaklık kültüründen kurtulmaları mümkün olmayacak.[24]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Bu, Emmy Hennings'in görüşüydü; aktaran, Martin Puchner, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006) s. 143.

2 *A.g.e.*, s. 135.

3 *A.g.e.*

4 Aktaran, Andreas Kramer, "Speaking Dada: The Politics of Language", *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 203.

5 Richard Huelsenbeck, "First Dada Lecture in Germany", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 111.

6 9 Temmuz 1915; Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 25 [Türkçesi:

Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017)].

7 T. J. Demos, "Circulations: In and Around Zurich Dada", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 153.

8 Aktaran, Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 74.

9 Aktaran, Dietmar Elger ve Uta Grosenick, "'Before Dada was there, there was Dada'", *Dadaism* içinde, der. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2009) s. 18.

10 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 139.

11 R. Bruce Elder, *DADA, Surrealism,and the Cinematic Effect* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013) s. 76.

12 John Elderfeld, "Introduction", Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. xxi; Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 488 ve Tom Sandqvist, "Dada'nın Doğu Avrupa Halk Sanatı ve Romen Avangardındaki Kökleri", *e-skop* (2 Mayıs 2013).

http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-dogu-avrupa-halk-sanati-ve-romen-avangardindaki-kokleri/1265

13 Andreas Kramer, "Speaking Dada", s. 207.

14 http://digital.lib.uiowa.edu/cdm/ref/collection/dada/id/28837 (Erişim tarihi: 18 Haziran 2017).

15 Roman Jakobson, "Dada", *Language in Literature* içinde, der. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987) s. 34-40. Ayrıca, T. J. Demos, "Circulations: In and Around Zurich Dada", s. 147-158.

16 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 34.

17 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 146.

18 Raoul Hausmann'dan aktaran, Andreas Kramer, "Speaking Dada", s. 207.

19 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution*, s. 140.

20 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 67-70.

21 Leah Dickerman, *Dada*, s. 441.

22 *A.g.e.*

23 Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 172.

24 Raoul Hausmann, "Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 147-151. İngilizcesi: "Return to Objectivity in Art", *The Dada Almanac* [1920] içinde, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 151- 156.

Birinci Enternasyonal Dada Fuarı

Birinci Enternasyonal Dada Fuarı, Dada'nın Berlin'deki hem doruk noktasıydı hem de sonunun habercisi. Dada'nın enternasyonal bir hareket olma niteliğini öne çıkaran bu kapsamlı sergi, 30 Haziran-25 Ağustos 1920 arasında Potzdamer Platz'da, Dr. Otto Burchard'ın prestijli galerisinde gerçekleşti. Burchard galerisini dadacılara sunmakla kalmamış, girişime mali destek de sağlamıştı; dolayısıyla Richard Huelsenbeck tarafından 'Finansdada' unvanıyla onurlandırılmıştı.

Propagandada Mareşal George Grosz, Dadazof Raoul Hausmann ve Montajcı Dada John Heartfield'ın düzenlediği sergide, Hans Arp'tan Otto Dix'e, Max Ernst'ten Francis Picabia'ya kadar birçok sanatçı Berlinli dadacılara katılmıştı. Kayda değer eksiklik, Kurt Schwitters'di.[1] 27 sanatçının 174 eseri galerinin salonlarını yerden tavana kadar doldurmuştu. Aslında sanat eseri demek de doğru değil, dadacıların 'ürün' diye anmayı yeğledikleri her türlü fotomontaj, asamblaj, afiş, slogan, reklam, dergi ve kitap sayfası. Sergi nin kendisi de adeta bir kolaj oluşturuyordu. Çeşitli mon-

taj teknikleri kullanan dadacılar, kentin curcunasını ve zamanın siyasal kargaşasını hem işlerine hem de sergi mekânına yansıtmışlardı.

Raoul Hausmann'ın Dada Fuarı'nın kataloğuna yazdığı kısa metin bir manifesto havasındaydı:

> Dadacı, radikal olarak sömürünün karşısında konumlanır; sömürü mantığı ancak ahmaklar yaratır oysa dadacı aptallıktan nefret eder ve saçmalığa bayılır! Böylece dadacı, patriğin ve koltuğunda çürümekte olan kapitalistin leş kokan riyasına karşı, kendisinin hakikaten gerçek olduğunu göstermiş olur.[2]

Dada Hareketi ve Sanat Ticareti

Dadaist ürünlerin sergileneceği ve satılacağı bir etkinlik olarak duyurulan ve ticari yanı vurgulanarak 'Fuar' diye anılan serginin kataloğunda, başlığın hemen üzerinde, "Dada hareketi sanat ticaretinin lağvedilmesine yol açacak" ibaresi yer alıyordu. Dada'ya özgü söz oyunlarından birisiydi bu. Fuar, Dada ürünlerini pazarlayarak güya sanat ticaretini palazlandırıyordu, ama aslında genel beğeniye alenen hakaret sayılabilecek ürünleri piyasaya sürerek sanat pazarının kökünü kurutmayı umuyordu. Grosz'un yıllar sonra otobiyografisinde değineceği gibi, "sanat kurnazca yapılacak tanıtım sayesinde satılacak bir meta haline gelmişti, tıpkı sabun, havlu ya da fırça gibi; sanatçı ise hiç durmadan değiştirilen vitrinlere giderek daha hızla yeni mal yetiştirme zorunluluğunda olan bir tür imalatçı".[3]

Fuar'a giriş paralıydı, üstelik oldukça da pahalıydı. Sergilenen ürünlerin yanı sıra, Dada yayınları ve röprodüksiyon dizileri de satıştaydı, örneğin Grosz'un askerlerin gaddarlığını, fırsatçılığını ve ahlaksızlığını konu ettiği *Gott mit uns* (Tanrı Bizimle) başlıklı litografi serisi.[4] Ancak, Fuar'da her-

hangi bir ürünün satıldığına dair hiçbir emare olmadığı gibi, dadacılar giriş ücretlerinden de pek para kazanamamıştı. Üstüne üstlük, bir süre sonra polis Dada'nın yayınevi Malik Verlag'ı basarak Grosz'un dizisinin baskı levhalarına, basılmış kopyalarına ve Grosz'la Heartfield'ın yedi özgün desenine el koydu. Ardından da iki sanatçıyı Alman ordusuna hakaretten yargılayarak para cezasına mahkûm etti.[5]

Bir kazanç söz konusu olmasa da, Fuar tanıtım açısından etkili oldu. Dadacılar açılışta Berlin'in tanınmış fotoğraf ajanslarından biriyle çalıştılar. Avrupa'nın dört bir yanında ve Amerika'da Fuar'la ilgili resimli haberler ve eleştiriler ya-

Birinci Enternasyonal Dada Fuarı. Sağdaki duvarda Otto Dix'in devasa resmi *Die Kriegskrüppel (45% Erwerbsfähig)* (Savaş Kötürümleri [%45 Çalışmaya Elverişli]); tavanda John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in Prusyalı Baş Melek'i, *Preussischer Erzengel*; sağda George Grosz ve John Heartfield'ın asamblajı *Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektro-mecanische Tatlin-Plastik)* (Kültür Yoksunu Heartfield Çıldırmış [Elektromekanik Tatlin Heykeli]). Dix'in resmi 1937'de Nazilerin Dejenere Sanat sergisine kondu ve sonra yok edildi.



yınlandı. Kuşkusuz eleştirilerin çoğu ateş püskürüyordu. Bu durumu zaten öngören Hausmann, daha en başından kataloğa "Dada Sergisi Üzerine Bir Sanat Eleştirmeninin Ne Söyleyeceği Konusunda Dadazofun Düşüncesi" başlıklı bir yazı kaleme almıştı. Yazı, "bu sergi gayet sıradan bir kandırmaca, halkın merakını uyandırmak için acımasız bir spekülasyon – gitmeye değmez" diye başlıyordu. Tıpkı uydurma haberlerle gazeteciliği baltalamayı iş edinen Walter Serner'in, 1919 Nisan'ında Zürih'teki son Dada suaresinin ardından, kendi başrolde olduğu gösteriyi yerden yere vuran gazete yazısı gibi.[6] Wieland Herzfelde'nin fuar kataloğuna yazdığı sunuş yazısı ise, dadacıların o sırada meydana gelmekte olan olaylara gösterdiği ilgiyi vurguluyordu: "Dadacıların izledikleri tek bir program vardır, o da resimlerinin güncel olan –hem zamanda hem mekânda güncel olan– olayları içermesidir."[7]

Hannah Höch, Otto Schmalhausen, Raoul Hausmann. John Heartfield ve kucağında oğlu, Otto Burchard, Heartfield'ın eşi Lena, Wieland Herzfelde, Rudolf Schlichter, arkası dönük Mies van der Rohe ve en sağda Johannes Baader.



Her ne kadar fuar, kışkırtıcı işlerle dolup taşsa da herhangi bir skandala yol açmadı; aslında halktan da pek ilgi görmedi.

Sergi Kaosu

İlk salonun tavanında John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in asamblajı –kataloğa göre "tavan heykeli"– *Prusyalı Baş Melek* asılıydı. Dadacılar içini doldurdukları bir asker üniformasına bir domuz kafası monte etmişlerdi. Beline sarılı yaftada "Gökyüzünün Yüksekliklerinden Size Geliyorum" yazıyordu. Serginin sonradan polis tarafından takibe uğrayacak işlerinden birisi buydu. Birbirine yakın, hatta birbirinin üstüne asılan resimler kaos etkisi yaratıyordu. Aralarında "Dada'yı Ciddiye Alın, Buna Değer", "Sanat Meraklıları! Sanata Karşı Ayaklanın", "Dada Politiktir", "Dada Devrimci Proletaryanın Yanında Savaşır" gibi sloganlar yazan afişler asılıydı. Otto Dix'in büyük yağlıboya resmi, *Savaş Kötürümleri (%45 Çalışmaya Elverişli)*, salona hâkim bir konumdaydı.[8] Ama üzerinde iki başka resim asılıydı: biri Grosz'un fotomontajı *Toplumun Bir Kurbanı*, diğeri ise Heartfield'ın bir fotomontajından oluşan, Dada dergisi *Jedermann sein eigner Fussball*'ın kapağıydı. İlki, Dix'in resmindeki dört askerden birinin başını örtüyor, yerine Grosz'un montajındaki Weimar Cumhuriyeti'nin başkanı Friedrich Ebert'in bitmemiş portresini yerleştiriyordu. Sergi mekânında kakofoni hüküm sürüyor, bu karmakarışık asılış biçimi bir yandan akademik salon sergilerini alaya alıyor, bir yandan da sanat eserinin layıkıyla izlenmesini engelliyordu.

Eserlerin çoğunda imza ve tarih yoktu; afiş ya da kitap illüstrasyonu olarak kullanıldıktan ya da sergilendikten sonra bir kenara atılmak üzere üretilmişlerdi. Her ne kadar satış odaklı bir sergi gibi görünse de, Fuar sona erdiğinde Hausmann asamblajların tümünü imha etmeyi düşünmüştü.[9]



George Grosz ve John Heartfield:
"Sanat Öldü, Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine-Sanatı".

Öyle ya da böyle, sergilenen ürünlerin çoğu onun niyet ettiği gibi kayboldu gitti.

Küçük salonun öteki ucunda Grosz ve Heartfield'ın asamblajı *Kültür Yoksunu Heartfield Çıldırmış (Elektromekanik Tatlin Heykeli)* duruyordu. Asamblaj, "savaşa onay veren Sosyalist Reichstag delegelerine" adanmıştı.[10] Tek bacağı protezli bir terzi mankeninden oluşan bu iş, karşı duvarda asılı olan Dix'in resmindeki kötürümleri ya da antik dönemden kalma kırık dökük heykel gövdelerini andırıyordu. Kafası bir ampuldü, bedenine bir tabanca, bir zil, bir çatalla bıçak ve bir de Demir Haç takılıydı; kasıklarına ise takma dişler iliştirilmişti. Serginin başka bir anıtsal ürünü ise Hannah Höch'ün başya-

pıtı *Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi* başlıklı fotomontajdı.

Fuar'ın bir çarpıcı özelliği, sanat tarihinin yaygın olarak bilinen başyapıtlarına dadacıların müdahaleleriyle ürettikleri işlerin çokluğuydu. Bunlar Dada'nın bir 'karşı estetik' kurmasının, sanat tarihini, eleştirisini ve kurumlarını alaşağı etme çabasının ürünleriydi. Johannes Baader *Milo Venüsü*'ne kendi kafasını monte etmişti; Schlichter'in *İyileştirilmiş Antik Resimler* serisinde de hem *Venüs*'e hem de *Belvedere Apollonu*'na yeni başlar eklenmişti. Hausmann Rubens'in *Bacchanal*'ına müdahale etmişti; Grosz ise Botticelli'nin *Primavera*'sına: tablonun bir röprodüksiyonunun üzerini bantlayıp, altına "eski süprüntülerin icabına bakmalı" diye yazmıştı.[11] Heartfield ve Grosz ayrıca "düzeltilmiş başyapıtlar" dedikleri ortak dizilerinden iki eseri sergiye koymuşlardı.[12]

İkinci salonun orta yerinde Johannes Baader'in beş katlı

Ortada, kaidenin üzerinde Höch'ün Dada bebekleri; sağda, Grosz'un portresinin altında "Dada Devrimci Proletaryanın Yanında" yazılı afiş. Onun önündeki masada Dada dergileri, litografi dizileri, afişler.



asamblajı *Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama: Almanya'nın Azameti ve Çöküşü ya da Ulu Dada'nın Fantastik Hayatı* duruyor ve neredeyse tüm mekânı kaplıyordu. Fuardaki en cüretkâr iş buydu. Strüktür bir anlamda çifte portreydi, ülkenin ulusal çözülüşünün dramatik hikâyesi ile yaratıcısının düşsel hayat hikâyesini birbirine koşut olarak anlatıyordu. Baader'in strüktürü aynı zamanda ilk cildi 1918'de yayınlanan ve insanlık tarihini beş dönemde inceleyen Oswald Spengler'in *Batı'nın Çöküşü* başlıklı kitabının bir parodisiydi. Baader sanatçı değil, mimardı. Sanat tarihçisi Hanne Bergius'un yorumuyla, "*Gesamtkunstwerk*, topyekûn sanat eseri olarak mimarlığı, topyekûn imha olarak mimarlığa dönüştürmüştü".[13] Kule strüktürünü ahşaptan ve mukavva kutulardan inşa etmiş, üzerine afişler, gazeteler, *Die Pleite* (Züğürt) başlıklı Dada dergisi, Schiller'in şiirleri, kendi yazdığı *İsa'nın On Dört Mektubu*, fare kapanı, sepet, oyuncak tren, soba borusu gibi nesneler iliştirmişti. Strüktürün orta yerinden namlu gibi iki kâğıt silindir çıkıyordu. Kendisini temsilen Baader bir de cansız manken eklemişti. Kulenin her katı numaralandırılmıştı ve her birinin bir teması vardı: birinci kattan yukarıya doğru, 'Ulu Dada'nın Hazırlığı', 'Metafizik Sınav', 'Açılış Töreni', 'Dünya Savaşı' ve 'Dünya Devrimi'. Dördüncü kat, dünya savaşını basının çıkardığını beyan ediyordu, Ulu Dada bitirecekti. Bir levhanın üzerine elyazısıyla "Spa" yazmıştı, burası savaş sırasında Alman ordusunun Batı'daki karargâhının bulunduğu ve sonrasında imparator II. Wilhelm'in taht-tan feragat ettiği yerdi. Baader bu noktadan beşinci kata, yani Komünist Dünya Devrimi'ne geçişi sağlıyordu.[14] Asamblaj, Baader'in kitap projesi *Ulu Dada'nın Fantastik Hayat Hikâyesi*'ne dayanıyordu; kitabın bölümlerini kulenin katlarına dönüştürmüştü. Fuar'ın açılışından bir ay önce Baader basına kitabının müsveddesinin kaybolduğunu açıklamıştı ama bir müsveddenin var olduğuna dair hiçbir emare zaten yok-



Johannes Baader, mankeni ve kulesi: *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Grösse und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada* (Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama: Almanya'nın Azameti ve Çöküşü ya da Ulu Dada'nın Fantastik Hayatı), 1920.

tu. Serginin sona ermesiyle birlikte, *Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama* da kayboldu, geriye tek bir fotoğrafı ile birkaç ay sonra Richard Huelsenbeck'in yayınlayacağı *Dada Almanach*'ta Baader'in kulesini tasvir ettiği metin kaldı.[15]

Dada Bilançosu

Fuar'ın bitmesiyle, Huelsenbeck Dada'nın sonunun geldiğine hükmetmiş ve tarihini yazmaya girişmişti. 1920'de art arda çıkardığı kitaplardan birisi 'Alman Dada Merkez Bürosu'nun sipariş ettiği *Dada Almanach*'dı, bir başkası *Almanya Batmalı – Eski Bir Dada Devrimcisinin Anıları*, bir diğeri

Dada Muzaffer, Dada'nın Bilançosu ve nihayet *En Avant Dada [Dada İleri] Bir Dadaizm Tarihi* idi.[16] Hausmann da tam bu sıralarda Dada'nın sonunu ilan etti: "Dada öldü. Şandan ve şöhretten yoksundu. Devlet töreni yoktu. Sadece öldü. DADAcılar özel hayatlarına geri döndüler. Ben Anti-DADA olduğumu beyan ettim ve Schwitters'le birlikte mücadeleyi başka bir düzlemde sürdürdüm."[17] Huelsenbeck *En Avant Dada*'da "Son birkaç onyıl boyunca herhangi bir topluluk ya da zümrenin hiçbir sözcüğü, hiçbir kavramı, hiçbir felsefesi ya da sloganı uygar toplumun muhayyilesine [Dada kadar] müthiş bir güçle saldırıya geçmedi [...] Dada epey zaman önce bir sanat hareketi olmaktan çıktı" diyordu.[18] Aynı yıl, 1920'de yayınladığı *Zürih Kroniği 1915-1919*'da Tzara ise Dada'yı dünyanın dört bir tarafına yayılmakta olan bir avangard sanat hareketi olarak sunuyordu.

Wieland Herzfelde Fuar'da Otto Dix'in *Bewegliches Figurenbild* (Hareket Eden Figürler Resmi) başlıklı işinin önünde, 1920 civarı. Kendi etrafında dönecek gibi duvara iliştirilmiş çıplak bir kadın, giyinik bir erkek ve bir boğa kafası figürü; yanı başına iliştirilmiş levhada izleyicilerden eseri ellemeleri talep ediliyordu.



WIELAND HERZFELDE

Sunuş, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı

1920

Bir gün fotoğraf tüm pentür sanatını lağvedecek ve onun yerine geçecek.
Wiertz

Bir sanatçı fotoğrafı olması gerektiği gibi kullanmayı becerdiği zaman, bugünden hiç kestiremediğimiz mertebelere yükselecek.
Delacroix

Her ne kadar artık onlara tapınmasak da, güneş, ay ve yıldızlar baki. Eğer ebedi sanat diye bir şey varsa, sanat kültü yok ediliyor diye ölmez.
Wieland Herzfelde

Bir zamanlar resmin bariz amacı, insanların kendi gözleriyle göremedikleri bazı şeyleri –manzaraları, hayvanları, binaları, vs.– görmesini mümkün kılmaktı. Bugün fotoğraf ve film bu görevi devraldı ve tüm zamanların ressamlarından daha iyi bir şekilde yerine getiriyor.

Ancak bu amacını yitirmekle resim yok olmuş değil: yeni amaçların peşine düştü. O zamandan beri sanatın içindeki çabalar şöyle özetlenebilir: farkları her ne olursa olsun, gerçeklikten kendini kurtarma eğilimini paylaşıyorlardı.

Dadaizm, gerçekçi olanı inkâr etme girişimlerinin tümüne bir tepkiydi; bu tür girişimler, empresyonistlerin, ekspresyonistlerin, kübistlerin ve de (filme taviz vermeye yanaşmadıkları için) fütüristlerin arkasındaki itici güçtü. Fakat dadaist, fotoğrafçının makinesiyle rekabet etmez ya da, empresyonistlerin yaptığı gibi, tercihini kötü bir mercekten, yani insan gözünden yana kullanarak görüntüye ruh katmaya çalışmaz.

Ya da (ekspresyonistler gibi) makineyi kendine çevirip, biteviye bağrındaki dünyayı tasvir etmeye girişmez.

Dadaistler der ki, eğer geçmişte bir bedenin, bir çiçeğin, bir şapkanın, bir gölgenin vs. resmedilmesi için sevgi ve emek harcanmışsa, bizim yapmamız gereken, elimize makası alıp bu resimlerden ve fotoğraflardan bize gereken kısımları kesmekten ibaret. Hele lazım olan nesne küçük bir şeyse, tasvirine bile gerek yok; nesnenin kendisini, mesela çakıyı, sigara tablasını, kitabı vs. alıp kullanmak mümkün. Bütün bu nesneler eski sanat müzelerinde güzelce resmedilmiş olarak duruyor, tıpkı eskisi gibi resmedilmiş.

Gelelim meşhur soruya: Evet ama ya içerik, tinsellik?

Yüzyıllar boyunca hayatın ve gelişme imkânlarının eşitsiz dağılımı, başka alanlarda olduğu gibi sanatta da olmadık koşullar yarattı. Bir yanda, kısmen onyıllar boyunca aldıkları eğitimle, kısmen sebatla ya da himayeyle, kısmen de kalıtsal becerileriyle sanat konusundaki tüm yargıları tekelinde tutan sözümona hünerli ve yetenekli bir klik var. Öte yanda, kendilerini ve çevrelerini resmetmek, onlarla iletişim kurmak ve hesaplaşmak için mütevazı ve naif arzulara sahip olan ama gidişatı belirleyenler tarafından sindirilen insan kitleleri var. Bugün eğitiminden ve yeteneklerini geliştirmekten vazgeçmek istemeyen bir genç insan, tepeden tırnağa otoriter bir sanat eğitimine ve değerlendirme gücüne boyun eğmek durumunda.

Tam da bunun aksine, dadacılar resim üretiminin bir önemi olmadığını, en azından, resim yapan birisinin otoriter bir tutum takınmaması gerektiğini söylüyorlar. Böylelikle, yaratıcı bir etkinlikten kitlelerin alabileceği haz, mağrur bir esnaf loncasının profesyonel kibriyle mahvolmamış olur. Dadacı resimlerin ve ürünlerin içeriği ve mecrası bu nedenle alışılmadık derecede birbirinden farklı. Kamusal otoritenin ve değerlendirme ölçütlerinin etkisi umursanmaksızın yapılan her

ürün kendiliğinden dadacıdır. Ve eğer imge, kuşku yok ki çözülme ve başkalaşma sürecindeki çağdaş dünyanın alaşağı edilmesine yardımcı olma gereksiniminden ötürü illüzyona karşı durursa, dadaist olarak kalır. Geçmiş, ancak kültüne karşı çıkılması söz konusu olduğunda öneme ve anlama sahiptir [...] Bugün hiç kimse, hatta sanatın dilini konuşan birisi –bir dâhi– bile geçmiş yüzyılların ve binyılların koşullarında eser yaratamaz.

Dadacılar, sanat özentisine karşı öncü muhalefetlerini bir başarı sayarlar çünkü sanatçı bozuntuları önyargılı, mağrur aristokrat bakış açısının kurbanıdır. Dadacıların kaale aldıkları yegâne program, güncel –zamanda ve mekânda güncel– olayları resimlerinin içeriği kılmaktır. *Binbir Gece*'den ya da 'Hindiçin'den resimlerden ziyade, resimli dergileri ve basındaki haberleri resimlerinin kaynağı olarak kabul etmelerinin nedeni budur.[19]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Her ne kadar Schwitters sergide temsil edilmese de, Rudolf Schlichter onun çok bilinen şiiri "An Anna Blume"ye atıfla *Anna Blume'nin Ölümü* başlığını verdiği bir heykelle Fuar'a katılmıştı. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (der.), *Dadaism* (Köln: Taschen, 2009) s. 19. Schlichter'in heykeli, Schwitters'in Berlin Dada'nın dışında bırakılmasıyla ilintiliydi, bir anlamda onun şiirini temsilen "öldürüyordu". Özellikle Richard Huelsenbeck bu şiiri burjuva duygusallığı ve miadını doldurmuş romantizmle yüklü görüyor ve Dada adına reddediyordu. Brigid Doherty, "Berlin", D*ada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 161.

Sergideki eserlerden Ernst, Baargeld, Picabia ve Arp'a ait olanlar, Köln'deki Erken İlkbahar Sergisi'nde sergilenip de tahrip edilmeyen işlerdi; Köln'den Berlin'e getirilmişlerdi. Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994) s. 109.

2 Daniel F. Hermann, "Starting With A Bang: Hannah Höch And The First International Dada Fair", *The White Review* (Şubat 2014). http://www.thewhitereview.org/art/starting-with-a-bang-hannah-hoch-and-the-first-international-dada-fair/ (Erişim tarihi: 21 Temmuz 2016).

3 Aktaran, Sherwin Simmons, "Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and the Wish-Images of Popular Culture", *New German Critique*, 84 (Güz 2001) s. 25.

4 Brigid Doherty, "Berlin", s. 99. On litografta n oluşan serinin başlığı, askerlerin kemer tokalarına kakılı "Tanrı Bizimle" ibaresinden alınmaydı.

5 *A.g.e.*

6 Leah Dickerman, "Zurich", *Dada* içinde, s. 41 ve "Zürih'te Son Suare", *Dada Kılavuz* içinde, s. 249-257.

7 Wieland Herzfelde, "Introduction, First International Dada Fair (1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 226.

8 Dix'in resmi Aralık 1920'de Dresden Devlet Müzesi tarafından satın alındı. Naziler iktidara gelince, 1937-1938'de düzenledikleri Dejenere Sanat sergisine kondu ve sergi rehberinde "silahlı kuvvetlere karşı resimle sabotaj" bölümünde yer aldı. Muhtemelen 1942'de Berlin'de yakıldı. Anna Umland ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008) s. 101.

9 Georges Hugnet, *Dictionnaire du Dadaisme, 1916-1922* (Paris: Jean-Claude Simoën, 1976) s. 124-125, aktaran, http://www.dada-companion.com/dada-messe/ (Erişim tarihi: 21 Temmuz 1916). Resimlerin, fotomontajların, asamblajların çoğunun yok olmasına karşın, galerinin duvarlarına asılı slogan levhalarını Hannah Höch'ün Nazi dönemi boyunca evinde saklayıp korumuş olması ironik, Hannah Höch, "Interview with Edouard Roditi (1959)", *Dada* içinde, s. 231-233.

10 Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, s. 103.

11 Rudolf Kuenzli, *Dada*, s. 28.

12 *A.g.e.*, s. 109.

13 Aktaran, Brigid Doherty, "Berlin", s. 97.

14 *A.g.e.*, s. 105.

15 Johannes Baader, "Germany's Greatness and Decline or The Fantastic Life Story of Superdada", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 97-102.

16 *Dada Almanach* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920); *Dada Siegt! Eine Bilanz des Dadaismus* (Berlin: Malik Verlag, 1920); *Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionäres* (Berlin: Malik Verlag, 1920).

17 Aktaran, Dietmar Elger ve Uta Grosenick, *Dadaism*, s. 20.

18 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 30-31.

19 Wieland Herzfelde, "'Zur Einführung', Erste internationale Dada-Messe", *Erste Internationale Dada-Messe: Katalog* (Berlin: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, 1920). İngilizceleri: "Introduction, First Dada International Fair (1920)", *Dada* içinde, s. 225-226 ve Brigid Doherty'nin sunuşu ve çevirisiyle, *October*, *Dada* özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 93-104.

Kolektif Dada Sanatı

Enternasyonal Dada Fuarı'nın başlı başına bir sanat eseri addedilen kataloğunun kapak sayfası "düzeltilmiş bir başyapıt"tı. Üstelik bir değil, iki kez 'düzeltilmiş' sayılırdı. Zeminine John Heartfield'ın *Evrensel Kentte Öğlen 12:05'te Hayat ve Faaliyet* başlıklı fotomontajı basılmış, üzerine yazılar eklenmişti. Ama Heartfield aslı Fuar'da sergilenen bu fotomontajını da zaten George Grosz'a ait bir deseni 'düzelterek' üretmişti. Wieland Herzfelde'nin tabiriyle, "mükemmel Dadaist resim buydu [...] John Heartfield ressamı ve hasmı olarak onu kendisi imha etti."[1] Heartfield Fuar'da satışa çıkardığı fotomontajını ortadan kaldırırken, tam da dadacıların kataloğun ön sayfasında ilan ettikleri gibi, "sanat ticaretinin lağvedilmesine" ve sanat eserinin dokunulmazlığı ve kalıcılığı mitinin yıkılmasına hizmet etmişti. Bir zaman Dada'ya katılıp sonradan ayrılan Francis Picabia 1923'te yayınlanan bir yazısında bu konuya değinirken öteki dadacılara da tercüman oluyordu:

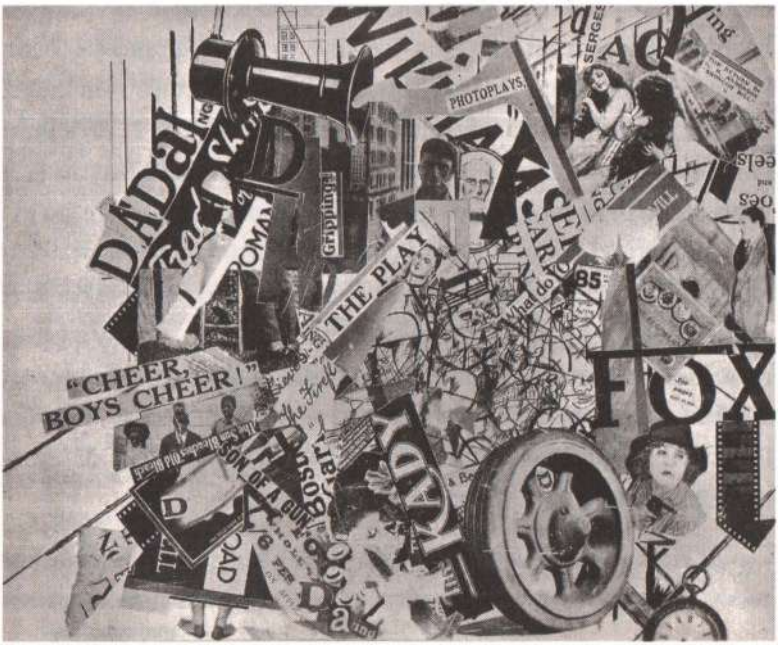
> Hoşuma giden, icat etmek, hayal kurmak, kendimi her an yeni bir insan kılmak; sonra da onu unutmak, her şe-

yi unutmak. Eserlerimizi ve eserlerimizin anılarını peyderpey ortadan kaldıracak özel bir silgiyle donatılmalıyız. Beynimiz bir karatahtadan ibaret olmalı, ya da beyaztahta, hatta daha iyisi, bir an için üzerinde kendimizi görüp, iki dakika sonra arkamızı döneceğimiz bir aynadan ibaret olmalı.[2]

İkiye katlanmış gazete kâğıdı formatındaki dört sayfalık Fuar kataloğunun arka sayfasında Fuar'da sergilenen 174 eserin listesi yer alıyordu. Siyah harflerle basılan listenin üzerine, 'Süper-Müzikdada' diye bilinen Gerhard Preiss'ın "dadaist kukla dansı" yaparken görüntüsüyle, yedi ufak kırmızı bisiklet imgesi monte edilmişti.

İç sayfalarda Herzfelde'nin sunuş yazısıyla, Hausmann'ın sergi eleştirisini hicveden tek paragraflık metni yer alıyor-

George Grosz ve John Heartfield, *Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 Mittages* (Evrensel Kentte Öğlen 12:05'te Hayat ve Faaliyet), 1919. Heartfield'ın fotomontajının zeminini Grosz'un bir çizimi oluşturuyordu.





John Heartfield, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı kataloğunun kapak sayfası, geri planda *Evrensel Kentte Öğlen 12:05'te Hayat ve Faaliyet*.



John Heartfield, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı kataloğunun arka sayfası.

du. Herzfelde ayrıca sergilenen eserlerin arasından seçtiği 14'ü için yorumlar yazmıştı. Her iki sayfada da Heartfield'la Grosz'un birlikte ürettikleri birer "düzeltilmiş başyapıt" vardı. İlki, *Pablo Picasso: Mutlu Hayat* başlığını taşıyordu. Altında başlıkla birlikte bir ithaf ve açıklama bulunuyordu: "Dr. Karl Einstein'a İthafla" ve "Grosz-Heartfield tarafından monte edilmiştir". Öteki kenarında "düzeltilmiş Picasso" yazıyordu. İki dadacı, Picasso'nun 1913 tarihli *Bir Genç Kız Başı* adlı kolajının röprodüksiyonu üzerine, başka yazı ve resim fragmanlarının yanı sıra, bir Alman askerinin fotoğrafını monte etmişler, bir de kelebek gözlük iliştirmişlerdi. Asker, açık olarak resmi ithaf ettikleri Karl Einstein'ı anımsatıyordu. Einstein, dadacıların Berlin'de çıkardığı *Die Pleite* (Züğürt) dergisinin isim babasıydı. Ayrıca, gerek *Die Pleite*'de, gerekse Grosz'la birlikte derledikleri başka bir Dada dergisi olan *Der blutige Ernst*'te (Kanlı Ciddiyet) eleştiriler yayınlıyordu. Komünistti. Rosa Luxemburg'un cenazesindeki altı konuşmacıdan birisiydi. Dadacıların devrime inançlarını, burjuva kültürüne ve sanat piyasasına nefretlerini paylaşıyordu. Onların çabalarını, örneğin Malik Verlag'ın yayınladığı mizah dergilerini destekliyordu. Ancak Berlinli dadacılarla Einstein, sanatla siyaset arasındaki bağ konusunda farklı görüşlere sahipti. Einstein'a göre sanatın işlevi ne estetik, ne ifade, ne toplumsal eleştiriydi; sanatın işlevi bilişseldi. Sanat, görmeyi biçimlendiriyordu, "bir resme ya da doğaya bakan herhangi birisi, baktığını o zamana kadar gördüğü sanatın tümünün anısıyla yüklü olarak algılıyordu". Einstein görmenin bir tür diktatörlük olduğunu, sanatsal bakışın insanın öznelliğini yeniden biçimlendirebileceğini düşünüyordu. Ve doğru yolu kübizmin göstereceğine inanıyordu. [3] İşte bu noktada dadacılardan ayrılıyordu. Bir de, dadacılara göre Einstein fotoğraf ve film mecralarının önemini kavrayamamıştı. Grosz ve Heartfield'ın Einstein'a ithaf et-

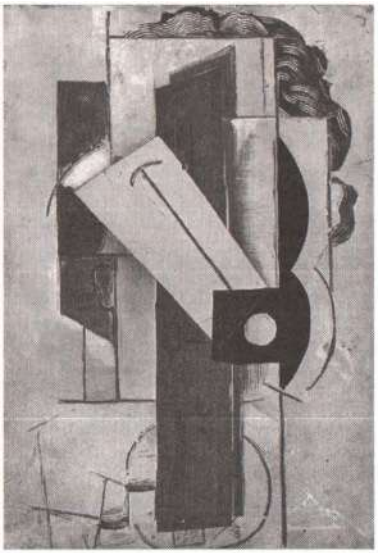


Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nın kataloğunun iç sayfası.

tikleri, düzeltilmiş ve ele geçirilmiş Picasso resmi, onun Picasso'ya, kübizme ve pentüre düşkünlüğüne ve fotomontaja mesafeli durmasına karşı dadacıların bir yanıtıydı.

Katalogdaki diğer bir "düzeltilmiş başyapıt" ise Henri Rousseau'nun 1890 tarihli otoportresinin röprodüksiyonuna Raoul Hausmann'ın yüzü yapıştırılarak üretilmişti. Rousseau gibi Hausmann da elinde bir resim paleti tutuyordu. Ayrıca, otoportreye bir dantel parçası, Eiffel Kulesi ile bir sandalyenin fotoğrafları ve üzerinde "da da" yazan bir bayrak gibi eklentiler yapılmıştı. Her iki resim de Fuar'dan sonra ortadan yok oldu.

Herzfelde katalogdaki sunuş yazısında, fotoğrafın ve sinemaya özgü teknolojilerle efektlerin giderek pentürü ayrıcalıklı yerinden alaşağı edeceğini öngörüyordu. Bu da "sanat kültünü" yıkma peşindeki dadacıların işine geliyordu. Buna rağmen Fuar'ın hemen ertesinde, 1920 Eylül'ünde "Pen-





Solda, Pablo Picasso'nun kolajı *Tête de Jeune Fille a la Colombe* (Bir Genç Kız Başı), 1913. Sağda, George Grosz ve John Heartfield'ın 'düzeltilmiş Picasso'su *La Vie Heureuse (Dedicated to Dr. Karl Einstein)* (Mutlu Hayat, Dr. Karl Einstein'a ithaf edilmiştir), 1920.





Solda, Henri Rousseau, *Moi-même, portrait-paysage* (Ben Kendim, Portre-Peysaj), 1890. Sağda, George Grosz ve John Heartfield'ın 'düzeltilmiş başyapıtı', *Henri Rousseau: Selbstbildnis* (Henri Rousseau: Otoportre), 1920.

türün Kuralları" başlıklı bir manifesto kaleme alan Grosz, Hausmann, Heartfield ve Rudolf Schlichter montaj ilkelerini terk ettiklerini açıkladılar.[4] Öteki Dada manifestolarının aksine, bu metinde kışkırtıcı bir dil kullanmadılar. Giorgio de Chirico ve Carlo Carrà'nın resimlerine; perspektife ve stereometriye[5] değindiler. "Pentür, toplumsal saiki olan bir dildir" diyorlardı; "kitlelerin optik izlenimlerini, anlam birliğine yöneltmelidir". Ve ısrarla yineliyorlardı ki, "pentür kolektif bir etkinliktir".[6] Dadacıların "düzeltilmiş Picasso" ile karşılarına aldıkları Karl Einstein da aslında 1919'da benzer görüşler dile getirmişti:

> Bir sanat eseri eğer toplumsal yeniden yapılanmaya katkıda bulunmuyorsa, tarih öncesine ait, gerici bir züppelikten başka bir şey değildir. Ona anlam verebilecek yegâne şey budur.
>
> Üretenlerin ve tüketenlerin, kendini beğenmiş ve gayesiz bir heyecanla payını aldığı kapitalist sanat geleneğinin bizim için ne değeri olabilir ki? Avrupa'ya özgü sanat eseri bugün bile mülk sahibi sınıflara güvence ve güç hissi sağlamaya yarıyor. Burjuvaya her değişim arzusunun zararsız bir 'tinsel' çıkış noktası bulabileceği, estetikleştirilmiş uydurma bir başkaldırı imkânı veriyor.
>
> İhtiyacımız olan, kolektif sanat. Yalnızca toplumsal devrim sanatın dönüşümüne imkân verir, yalnızca devrim sanata dayanak sağlar, bir tek o sanatsal değişimin değerini ve sanatçının görevini belirler.[7]

Hans Arp

Somut Sanat

1944

Doğayı taklit etmek istemiyoruz. Yeniden yaratmak değil, yaratmak istiyoruz. Yaratmak istiyoruz, tıpkı bitkinin meyvesini yarattığı gibi, yeniden yaratmak değil. Dolaylı değil, dolaysız yaratmak istiyoruz.

Bu tür sanatta soyutlamanın esamisi okunmadığı için, biz buna somut sanat diyoruz.

Somut sanat eserleri onları meydana getirenin imzasını taşımamalı. Bu resimler, bu heykeller –bu nesneler– doğanın devasa atölyesinde, bulutlar, dağlar, hayvanlar, insanlar gibi anonim olmalı. Evet – insanlar dahi kendilerini doğayla bütünleştirmeli. Sanatçılar, Ortaçağ sanatçıları misali, toplu olarak çalışmalı. 1915 gibi erken bir tarihte O. van Rees, C. van Rees, Freundlich, Sophie Taeuber ve ben bunu yapmaya çalışıyorduk.

1915'te şöyle yazmıştım: Bu eserler çizgi, yüzey, form ve renkten oluşmuşlar ve insanoğlunun üstünde ve ötesinde, aşkınlığa ve sonsuzluğa ulaşma arayışında. Bizim benmerkezciliğimizi tanımamalılar... Kardeşlerimizin elleri, kendi ellerimiz gibi bize yardımcı olacaklarına, düşmanın elleri haline geldiler. Bugünlerde anonim sanat eseri değil, namlı başyapıt saltanat sürüyor. Bilgelik öldü... Yeniden yaratmak demek, taklit etmek demek: bu da teatrallikten, ip cambazlığından başka bir şey değil...

[...][8]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Wieland Herzfelde, "Introduction to the First International Dada Fair", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 104.

2 Francis Picabia'nın Ocak 1923'te *Littérrature*'de yayınlanan "Francis Merci!"deki sözlerini bu bağlam içinde aktaran, Esther Leslie, "Philistines and Art Vandals Get Upset", *The Philistine Controversy*, der. Dave Beech ve John Roberts (Londra ve New York: Verso, 2002) s. 208-209.

3 Charles W. Haxthausen, "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 114-118.

4 Bu manifesto zamanında yayınlanmadı, ancak 1989 tarihli bir antolojide basıldı. Brigid Doherty, "Introduction to the First International Dada Fair - Sunuş", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 99.

5 Bir katı cismin hacmini ölçme bilimi.

6 Martin Ignatius Gaughan, *German Art 1907-1937, Modernism and Modernisation* (Bern: Peter Lang, 2007) s. 163.

7 Carl [Karl] Einstein, "On Primitive Art", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 124.

8 Hans Arp, "Konkrete Kunst", *Konkrete Kunst* içinde (Basel: Kunsthalle, 1944). İngilizcesi: "Concrete Art", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 196.

Sanat Eleştirmeni

Sanat Eleştirmeni, Raoul Hausmann'ın ilk fotomontajlarından birisiydi. Zemini, Hausmann'ın Berlin sokaklarına asmak üzere afiş haline getirdiği bir "optofonetik" şiirinin fragmanıydı.[1] Sanat eleştirmeninin başı ve bedeni, gazeteden ya da dergiden kesilmiş, ölçekleri uyumsuz iki ayrı fotoğraf parçasının birbirine eklenmesinden oluşuyordu. Ayrıca Hausmann, önce bir kâğıda çizip sonra da kestiği iki gözle bir ağzı fotoğrafa monte etmişti. Yani eleştirmen, kendi gözleriyle görmüyor, kendi ağzıyla konuşmuyordu. Ya da belki kördü. Bu haliyle, algı noksanlığı, anlayış kıtlığı, önyargı gibi nitelikleri akla getiriyordu. Üstelik ensesine iliştirilmiş bir banknot, burjuvaziye hizmet ettiğini ima ediyordu. Alnına yapıştırılmış on feniklik pulun üzerine ise iyi cilalanmış bir erkek ayakkabısı resmi yerleştirilmişti. Elinde, Amerikan malı kocaman bir kurşunkalemi bir silah gibi tutuyordu.

Eleştirmenin takım elbisesinin iki yerine Hausmann "İmal edilmiş Portre – George Grosz – 1920" damgası vurup, eleştirmeni Grosz diye etiketlemiş, ama sonra da üstlerine birer çarpı koyarak bu damgaları iptal etmişti. Bu yıllarda

Grosz ve Hausmann kolektif eserler üretecek kadar birbirlerine yakındılar; Grosz kendi eserlerinin bazılarının üzerine de benzer damgalar basıyordu. Kimilerine göre montaj kafa gerçekten Grosz'a aitti, kimilerine göre ise Richard Huelsenbeck'i andırıyordu. Ya da bambaşka birinindi.[2]

Eleştirmen figürünün yanı başında Hausmann'ın kartviziti vardı: "Raoul Hausmann, güneşin, ayın ve dünyanın (iç çeperinin) başkanı, Dadazof, Dadaraoul, Dada sirkinin yöneticisi".[3] Montajın kenarına süslü bir kadının resmi eklenmişti, bir de gazete kâğıdından kesilmiş erkek silueti. Gazete parçasını Hausmann ekonomi sayfasından kesmişti ve üzerinde 'bankalar', 'iflas', 'indirim', 'ortaklar' gibi sözcükler fark ediliyordu ama aralarında en önemlisi, Kurt Schwitters'in kendi başına kurduğu hareketin adı, 'Kommerz' keli-

Raoul Hausmann, *Der Kunstkritiker* (Sanat Eleştirmeni), 1919-1920.



mesinin yarısı 'Merz' idi. Schwitters o sıralarda onu Kulüp Dada'ya kabul etmeyen Huelsenbeck'in yanı sıra, işlerini anlamaktan uzak sanat eleştirmenlerinin saldırılarıyla uğraşıyor, onlara cevap yetiştirmeye çalışıyordu. Hausmann, kibirli ve kifayetsiz eleştirmenlere karşı dostu Schwitters'le dayanışma içindeydi.[4]

Hausmann, fotomontajında, sanat eleştirmenini büyüklük taslayan, kendini beğenmiş bir burjuva olarak betimlerken, sıradan bir sanat eleştirmeninin sanattan bile saymayacağı, eften püften, neredeyse çer çöp sayılabilecek işiyle onu aşağılıyordu. *Sanat Eleştirmeni*, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda sergilendi. Sergi sırasında Hausmann eleştirmen rolüne soyundu. Kataloğa "Dada Sergisi Üzerine Bir Sanat Eleştirmeninin Ne Söyleyeceği Konusunda Dadazofun Düşüncesi" diye bir yazı koyarak, gerçek eleştirmenlerden önce davranıp kendi düzenlediği sergiyi yerden yere vurdu.[5]

RAOUL HAUSMANN

Dada Sergisi Üzerine Bir Sanat Eleştirmeninin Ne Söyleyeceği Konusunda Dadazofun Düşüncesi

1920

En önce vurgulamak gerekir ki, bu sergi gayet sıradan bir kandırmacadır, halkın merakını uyandırmak için düşünülmüş acımasız bir spekülasyondur. Gitmeye değmez. Almanya, titreyerek ve sarsılarak, süresi kestirilemeyen bir hükümet krizi ile boğuşurken; Spa'daki toplantı,[6] kaderimizi meçhule sürüklerken; bu çocuklar gelmişler, paçavralardan, döküntülerden, çöplerden abes saçmalıklar üretiyorlar. Ne yetenekleri, ne de ciddi bir niyetleri olan, böylesine yozlaşmış bir grubun, dadacılar gibi cüretkâr bir biçimde ortalığa çıktığı şimdiye kadar görülmüş değildir. Artık kimseyi şaşırtmı-

yorlar. Orijinallik düşkünlüğü uğruna her şey makbul görünüyor, oysa yaptıkları, yaratıcılıktan yoksun aptalca zırvalarla içlerini dökmekten ibaret.

'Mekanik sanat eseri' Rusya'da rağbet görebilir, ama buradaki haliyle, yeteneksizce ve beceriksizce yapılmış bir taklitçilikten, züppelikten ve küstahlıktan öteye gidemez. Bu takımın içindeki yegâne vasat yetenek desenci Grosz, ama o bile umut kırıcı. Özellikle onun durumu, karakter zayıflığının, modanın baskısına direnememenin ve yeniye takıntılı olmanın, bir yeteneği nasıl sıkıcılık ve sapkınlık bataklığına sürüklediğinin, sanatını yavan meyhane şakalarına indirgediğinin göstergesi. Ey Grünewald, Dürer ve öteki büyük Almanlar, siz bu duruma ne derdiniz? Bu sergideki eserlerin istisnasız tümü öylesine düzeysiz ki, herhangi bir sanat galerisinin bu uyduruk nesneleri göstermek için bu kadar yüksek bir giriş ücreti talep etme cüreti insanı hayrete düşürüyor. Muhtemelen kandırılmış olan galeri sahibi uyarılmalı; fakat dadacılar bağışlayıcı bir sessizlikle karşılanmalı.[7]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hausmann'ın afiş şiirilerinden geriye sadece iki tanesi kaldı. "Sanat Eleştirmeni"nin zeminindeki ise kayıp. http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918/text-catalogue-entry (Erişim tarihi: 2 Ağustos 2016).

2 *A.g.e.*

3 *Der Dada*'nın 2. sayısındaki yazısında Johannes Baader de kendisini "Ulu Dada, yerkürenin ve dünyanın başkanı, dünya barışının başı, dünyalılararası Ulu Dadacı DADACO Milletler Cemiyeti'nin gizli reis vekili" diye tanımlıyordu, *a.g.e.*

4 Dietmar Elger ve Uta Grosenick (der.), *Dadaism* (Köln: Taschen, 2009) s. 36.

5 "Birinci Enternasyonal Dada Fuarı", *Dada Kılavuz* içinde, s. 419-432.

6 Spa, Birinci Dünya Savaşı sırasında Alman ordusunun Batı'daki karargâhının bulunduğu ve sonrasında imparator II. Wilhelm'in tahttan feragat ettiği yerin adı. 1920 Temmuz'unda Yüksek Savaş Konseyi ile Weimar Cumhuriyet hükû-

meti arasında düzenlenen Spa Konferansı, savaş sonrasında Almanya'nın da katıldığı ilk toplantıydı.

7 Bu yazı Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nın, sergi açıldıktan üç hafta sonra yayınlanan kataloğunda yer aldı: Raoul Hausmann, "Was die Kunstkritik nach Ansicht des Dadasophen zur Dadaausstellung sagen wird", *Erste Internationale Dada-Messe: Katalog* (Berlin: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, 1920). İngilizcesi: "A Dadasoph's Opinion of What Art Criticism Will Say About the Dada Exhibition (1920)", çev. Gabrielle Bennet, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 58.

Dada ve Ekspresyonizm

Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'nda yenilgisi, II. Wilhelm'in tahttan feragat etmesi, imparatorluğun sona ermesi, parlamenter demokrasiye geçilmesi, ekonominin çökmesi, devrim hareketlerinin parıldayıp sönmesi, hepsi 1918 sonlarındaki birkaç aya sığan dramatik gelişmelerdi. Dada'nın Berlin çıkarması bu zamana denk geldi. Dada bu ortamda siyasallaştı ve devrime sarıldı. Ancak Berlin'deki sanat ve devrim tartışmalarının merkezinde Dada değil, ekspresyonizm vardı; devrimin sanatı olmaya ekspresyonizm adaydı.[1] Ekspresyonistler sanatın öncülük edeceği bir devrimin hayalini kuruyorlardı. Berlin'deki dadacılar ise sanatın, özellikle ekspresyonistlerinki gibi tinselliği öne çıkaran bir sanatın, gerçeklerin üzerini örtmekten başka bir işe yaramadığını düşünüyorlardı. Ekspresyonistler yaşanmakta olan şiddetli çatışmaları kaydetmiyorlardı dahi. İnsan ruhunun çalkantılarını ifade etmeye öncelik vermişlerdi; yeryüzü cehenneme dönerken, "bakışlarını gökyüzüne dikmişlerdi".[2] Dadacılar ekspresyonistlerin devrimciliğini sorgulayarak, onlarla topyekûn mücadeleye giriştiler.[3] Ancak Dada'nın ekspresyo-

nizmle ilişkisi, ters düştükleri bu dönemde göründüğünden daha karmaşıktı. Nihayetinde, aynı sanat çevrelerinin içindeydiler, dadacıların çoğunun yolu ekspresyonizmden geçmişti ve benzer sosyalist idealleri paylaşıyorlardı.

Savaş Öncesinde Ekspresyonizm

II. Wilhelm akademik sanatı destekliyor, bir yandan Prusya Sanat Akademisi aracılığıyla, bir yandan da siparişler ve sanat ödülleriyle sanatçıları denetim altında tutmaya çalışıyordu. Ekspresyonizm, Almanya'da hüküm süren emperyal sultaya ve burjuva hâkimiyetine karşı ilk modernist başkaldırıydı. Ernst Ludwig Kirchner ve Emil Nolde gibi sanatçıların Dresden'de 1905'te kurdukları Die Brücke ve Vasili Kandinski'yle Paul Klee'nin de dahil oldukları Münih'teki Der Blaue Reiter sanatçılarını içine alan ekspresyonizm, kübizme, fütürizme, soyut sanata bağlı sanatçıları da kapsıyordu. Onları birarada tutan, devletin sanat politikalarına karşı çıkmalarıydı. Ekspresyonistler savaş öncesinde örgütlü siyasi hareketlere pek karışmadılar; kendi sanatlarını reel siyasetin müdahalesinden korumaya çalışmakla yetiniyorlardı.[4] 1912'de ekspresyonizmi destekleyen iki sol dergi, *Die Aktion* ve *Der Sturm*'un çıkmaya başlaması ve Berlin'de Der Sturm Galerisi'nin kurulması, ekspresyonizmin Alman sanatı içindeki yerini sağlamlaştırdı. Bu sıralarda kimi sanat eleştirmenleri ekspresyonistleri devrimci diye yaftalayıp, eserlerini "proleter sanatı" diye aşağılıyorlardı. Mesela bir müze yöneticisi olan Gustav Pauli, 1913'te, ekspresyonist eserlerin bir burjuva salonunun ipek duvar kâğıtları üzerine değil, bir işçi evinin çıplak duvarlarına yakışacağını söylemiş ve eklemişti: "küçümsediğimden değil ama bu proleter sanatı".[5] Etkili sanat eleştirmeni ve tarihçi Wilhelm Hausenstein ise, aynı yıl yayınlanan kitabında, ekspresyonizmi geleceğin sosya-

list toplumunun sanatı olarak gördüğünü yazmıştı.[6] Hugo Ball ve Hans Leybold da 1913'te çıkardıkları *Revolution* başlıklı dergide, anarşizmle ekspresyonizmi birlikte anıyorlar ve ekspresyonizme devrimci bir ruh atfediyorlardı.

Sonradan Dada'ya dahil olacak Hugo Ball'dan Emmy Hennings'e, Richard Huelsenbeck'ten Walter Serner'e, Wieland Herzfelde'den George Grosz'a, çoğu sanatçı ve yazarın şiirleri, yazıları ve illüstrasyonları o sıralarda *Die Aktion*'da ve *Der Sturm*'da yayınlanıyordu. Raoul Hausmann'ın 1912'de Sturm Galerisi'nde ekspresyonist resimlerle karşılaşması, sanatında dönüm noktası olmuş, ilk litografilerini bir ekspresyonist ressamın atölyesinde yapmış ve sanat kurumunu eleştiren ilk yazılarını yine *Der Sturm* dergisine yazmıştı. Hans Richter de 1913'te Sturm Galerisi'nin çevresindeki ekspresyonistlere katılmış, *Die Aktion* için desenler yapmıştı. Grosz'la John Heartfield ve Herzfelde 1915'te ekspresyonist ressam Ludwig Meidner'in Berlin'deki atölyesinde tanışmışlardı. *Der Sturm*'un kurucusu Herwarth Walden,

Solda *Die Aktion*'un; sağda, *Der Sturm*'un Kasım 1918 sayıları.





Hans Arp'ı sergi düzenlemesi ve dergiye yazması için Berlin'e davet etmişti. Keza Kurt Schwitters de Merz-resimlerini 1919'da Sturm Galerisi'nde sergileyecekti ve yazıları onun dergisinde çıkacaktı.[7]

Ekspresyonistler radikal siyasetten uzak durmalarına karşın, 1913 Ekim'inde Münih'te *Revolution* adlı bir dergi yayınladılar. *Die Aktion*'a seçenek olacak bir dergi çıkarmayı Hans Leybold, Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck bir yıldır tartışıyorlardı.[8] Gazete kâğıdına basılan ve yalnızca beş sayı yayınlanan *Revolution* ekspresyonizmi savunuyor, avangard sanatçıyı burjuva sanatını ortadan kaldıracak bir devrimci olarak görüyordu. İlk sayının editörlüğünü Leybold ve Ball birlikte üstlenmişlerdi. Bir yandan da ikisi Ha Hu Baley mahlasıyla *Die Aktion*'a ortak şiirler yazıyorlardı.[9]

***Revolution*'un 15 Ekim 1913 tarihli ilk sayının kapağında ekspresyonist Richard Seewald'ın yine *Revolution* (Devrim) başlıklı bir özgün baskısı yer alıyordu.**



Emmy Hennings de 1913'te Münih'e yerleşmiş ve ekspresyonist yazarlarla arkadaşlık kurmuştu. Yalnızlık, esriklik, ölüm gibi ekspresyonistlere yakın gelen temaları işleyen şiirlerinden bazıları *Die Aktion*'da yayınlandı.[10] Hennings ilk sayısından başlayarak *Revolution*'a da katkıda bulundu.

Devrim ve Ekspresyonizm

Savaş sonrasında ekspresyonistler, geriye doğru baktıklarında, sanatlarının devrimin habercisi olduğunu düşünmeye başlamışlar, geleceğin sosyalist, kolektivist toplumunun sanatını kendilerinin yaratacağına inanmışlardı.[11] Modernist sanatın nihayet toplumla kucaklaşma umudu ortaya çıkmıştı. Devrim, sanat alanında da eski düzeni değiştirmek için bir imkân sunuyordu.

Ekspresyonist sanatçılar, devrimci işçilerin ve askerlerin fabrikalarda ve kışlalarda kurdukları, Rus 'sovyet'lerini örnek alan konseyler kurmaya başladılar. Novembergruppe, Sanat İçin Çalışma Konseyi, Devrimci Sanatçılar Hareket

Max Pechstein, Sanat İçin Çalışma Konseyi'nin programı için illüstrasyon, 1919.



Komitesi gibi, isimleri 1917 Devrimi'ni çağrıştıran örgütler oluşturdular. Hararetli manifestolar yayınladılar. Mutlak sanatsal özgürlük sağlanmasını, kapitalist sanat piyasasının lağvedilmesini ve sanatın seçkinlere ait lüks bir meta olmaktan çıkarılarak, proleterlere sunulmasını talep ettiler.[12]

Sanatçıların yanı sıra mimarları, eleştirmenleri, sanat hamilerini, hatta memurları bile içine alan geniş katılımlı Sanat İçin Çalışma Konseyi'nden farklı olarak Novembergruppe sadece sanatçılardan oluşuyordu çünkü güzel sanatların ayrıcalıklı bir konumu olduğuna inanıyorlardı. Katılımcılarından yirmi kadarı 13 Aralık 1918'de ilk bildirilerini yayınladı: "Sanatın geleceği ve yaşanılan ânın ciddiyeti biz tinin devrimcilerini (ekspresyonistler, kübistler, fütüristler) birlik olmaya ve yakın ittifak kurmaya zorluyor. Dolayısıyla, sanatta eski formları paramparça eden sanatçıları Novembergruppe'ye katılmaya çağırıyoruz."[13]

Devrimin ilk aşamasında Sosyal Demokrat Parti SPD'nin geçici hükümeti yönetimdeydi. *Der Sturm* dergisiyle galerisinin kurucusu ve yöneticisi olan Walden, devrimin patlak vermesinden birkaç gün sonra Kültür Bakanı'na yazdığı mektupta ekspresyonizmi övüyordu: "Bir ekspresyonizm diktası kurma niyetinde değiliz, ancak sanatsal çabalarımızın karşılığında başka sanat hareketlerine tanınan aynı hakları –ayrıca devlet desteği ve yardımı– istiyoruz."[14] Nitekim SPD'nin gazeteleri Sanat İçin Çalışma Konseyi'nin ve Novembergruppe'nin bildirilerini ve manifestolarını yayınlamaya başladılar. Hemen hiç ekspresyonist eser bulunmayan devlet müzelerine ve koleksiyonlarına birkaç ekspresyonist eser satın alındı. Bu ilgiye karşılık, Novembergruppe'den bazı sanatçılar hükümetin Propaganda Ofisi için afişler ve ilanlar üretmeye başladılar; aralarında Spartakistlere karşı propagandaya girişenler de vardı. Zaten Ofis'in başında da SPD

üyesi bir ekspresyonist yazar vardı.[15] Ekspresyonist sanatçılar ilk kez devlet nezdinde kabul görüyorlardı.

Novembergruppe 1919'da *An alle Künstler!* (Bütün Sanatçılara) başlıklı bir kitapçık yayınlayarak, sanatçıları devrimin yanında birleşmeye çağırdı. Kitapçığın içinde ressam ve şair Ludwig Meidner'in "Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere" başlıklı bildirisi yer alıyordu. "Hepimiz, kaderleri sanat koleksiyoncusu burjuvaların hevesleriyle yazılan dilenciler değil miyiz!" diyordu Meidner, "Sömürüye de sömürülmeye de son vermeliyiz! [...] Sosyalizm yeni amentümüz olmalı!"[16] Propaganda Ofisi kitapçığın yayınına destek olmuştu. Kitapçığın kapağını da hazırlayan Max Pechstein,

Max Pechstein, *An Alle Künstler*, 1919. Sağ alt köşedeki meşale, SPD hükümetinin Propaganda Ofisi'nin mührüydü. Pechstein da SPD üyesiydi.



"Ne İstiyoruz?" başlıklı yazısını ise devrimin başarıya ulaştığını varsayarak yazmıştı.[17]

Ekspresyonistlerin devrimin ilk zamanlarındaki iyimserliği kısa süre sonra hayal kırıklığına dönüştü. Sanatçıların sanat kurumlarını ve piyasasını baştan aşağıya değiştirme umudu söndü. Geçmişte emperyal sanat politikalarına karşı mücadele ederken, bu sefer yeni hükümetin reformist kültür politikalarına karşı çıkmaya başladılar. Dadacılar ise Spartakist hareketi destekliyorlardı ve "sanata karşı tavır almayı gerekli görüyorlardı, çünkü ahlaki bir emniyet sübabı işlevi gördüğünde, onun ne kadar sahte olabileceğinin farkına varmışlardı".[18]

1920'de Dada'nın tarihini yazmaya girişen Huelsenbeck'e göre, "canına okunan, bezdirilen, kurutulana kadar sömürülen ve kırılma noktasına getirilen" Alman toplumunun, o sıralarda, gerçeklikten mümkün olduğu kadar uzaklaşarak içine dönmeyi istemesi, doğal bir kendini savunma güdüsünün sonucuydu. Böyle bir zamanda ekspresyonistleri öne çıkaran etken, toplumdaki usançla ve gerçeklerden kaçma dürtüsüyle örtüşen, tinselliğe yaptıkları vurguydu. Bir anlamda, ekspresyonistler toplumdaki duyarlılıkları istismar ediyorlardı.[19] Dadacılar ise içinde yaşadıkları dehşet verici çağda sanatçıların da, deyim yerindeyse, ellerini kirletmeleri gerektiğini düşünüyorlardı.

Komünist Parti'nin kurucuları ve Spartakist hareketin önderleri Rosa Luxemburg'la Karl Liebknecht'in öldürülmesi üzerine ekspresyonist ressam Conrad Felixmüller'in yaptığı *Dünyanın Üstündeki İnsanlar* başlıklı litografi, *Die Aktion*'un katledilen iki devrimciye adadığı özel sayısında yayınlanmıştı. Birçok dadacı gibi Alman Komünist Partisi üyesi olan Felixmüller, Luxemburg ve Liebknecht'i, tıpkı Hıristiyan azizleri gibi, huzur içinde Berlin'in gökyüzüne yükselirken resmetmişti. Resimde, yeryüzündeki cehennemden, süregiden dehşetten, dökülen kandan hiçbir iz yoktu.



Conrad Felixmüller, *Menschen über der Welt* (Dünyanın Üstündeki İnsanlar), 1919.

RICHARD HUELSENBECK

Ekspresyonizm Ne İstemişti?

1918

Ne "istedi"yse, bu onun bir niteliği olageldi. Dada ise hiçbir şey istemez, Dada yayılır. Ekspresyonizm içe dönmeyi istedi, kendisini içinde bulunduğu zamana karşı bir tepki olarak konumlandırdı; halbuki Dadaizm, zamanın ifadesinden başka bir şey değildir. Dada zamanıyla birdir, insan, her ne kadar lanetlese de inkâr edemeyeceği şimdiki zamanın ürünüdür. Dada zamana özgü makineleşmeyi, sterilleşmeyi, ka-

tılığı, ve hızı kucakladı. Son kertede bunlardan başka ya da farklı değildi. Ekspresyonizm, kendiliğinden bir eylem olmamıştır. Kendilerinden kaçmak ve şimdiki zamanı, savaşı ve sefaleti unutmak isteyen yorgun insanların bir jesti olarak kalmıştır. Bu amaçla 'insanlığı' icat etmişler, yürüyen merdivenlerin inip çıktığı, telefonların kulakları tırmalayarak çaldığı sokaklarda, şiirler ve ilahiler okuyarak yürüyüp durmuşlardır. Ekspresyonistler, doğaya sırtlarını çevirmiş, içinde yaşadıkları çağın zulmüyle yüzleşmeye cesareti olmayan, yorgun düşmüş insanlardır. Cüretkâr olmayı unutmuşlardır. Dada ise bizatihi cüret demektir. Dada, kendi kendisini ölüm riskine maruz bırakır. Dada, olan bitenin can evine yerleşir. Ekspresyonizm kendi kendisini unutmak istedi. Dada ise, kendi kendisini doğrulamak ister. Ekspresyonizm uyumluydu, gizemliydi, meleksiydi, Baaderci-Ulu Dadacıydı – Dada frenlerin feryadı ve Chicago borsasındaki simsarların böğürtüsü. Çok yaşa Dada![20]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Joan Weinstein, *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1990) s. 3.

2 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism [1920]", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 40.

3 "Berlin Dada ve Alman Devrimi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 281-299.

4 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 9-10.

5 *A.g.e.*, s. 12.

6 *A.g.e.*

7 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 460-485.

8 Dafydd W. Jones, *Dada 1916 in Theory, Practices of Critical Resistance* (Liverpool: Liverpool University Press, 2014) s. 25-26.

9 Leah Dickerman, *Dada*, s. s. 476 ve 463.

10 *A.g.e.*, s. 473-474 ve Ruth Hemus, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009) s. 35.

11 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 3.

12 *A.g.e.*, s. 1.

13 *A.g.e.*, s. 27.

14 *A.g.e.*, s. 39.

15 *A.g.e.*, s. 32.

16 Çeviren Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 109-112.

17 Joan Weinstein, *The End of Expressionism*, s. 50 ve 55.

18 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada," s. 43.

19 *A.g.e.*, s. 39-41.

20 Bu kısa metin, Huelsenbeck'in 1920'de derleyip yayınladığı *Dada Almanach* içinde, "Dadaist Manifesto"nun önüne basılmıştı. Zaten Huelsenbeck manifestosunda da ekspresyonizme sövüp sayıyordu. Richard Huelsenbeck, "Was wollte der Expressionismus?", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 35-36. İngilizcesi: "What Did Expressionism Want?", *The Dada Almanac* [1920] içinde, İngilizcesini der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 44.

Köln

Dada Köln'de

1918 Kasım'ında devrimci eylemler Almanya'yı kasıp kavururken, Ren bölgesi Müttefik Kuvvetler tarafından işgal edilmişti. Köln, İngilizlerin denetimindeydi ve 1926'ya kadar da öyle kalacaktı. İşgalin ilk sekiz ayı boyunca süren abluka sırasında kentin Alman nüfusu açlık sınırına dayanmış, salgın hastalıklardan kırılmıştı. 55 bin İngiliz askerinin denetimindeki kentin bazı bölgeleri resmen Almanlara kapalıydı; ayrıca sıkıyönetim, sokağa çıkma yasağı ve sansür uygulanıyordu. Saatler bile geriye alınıp Greenwich'e uyarlanmıştı. Buna rağmen halkın bir bölümü –özellikle yerli sanayiciler ve işadamları– İngiliz işgalini devrim kargaşasına yeğliyorlar, Almanya'nın başka yerlerinde yayılan Bolşevik 'kızıl veba'ya karşı panzehir olarak kabul ediyorlardı.[1] Dada, Berlin'den çok farklı olan böyle bir ortamda Köln'e geldi. Askerî işgalin kısıtlamalarının yanı sıra, ataerkil ve Katolik bağnazlığın hüküm sürdüğü kentte, Max Ernst ve Johannes T. Baargeld, muhalif yayınlar ve kışkırtıcı sergilerle kısa süren bir başkaldırı hareketi örgütlediler.

Köln'ün boğucu havasını teşhir eden ilk girişim, 1919 Şu-

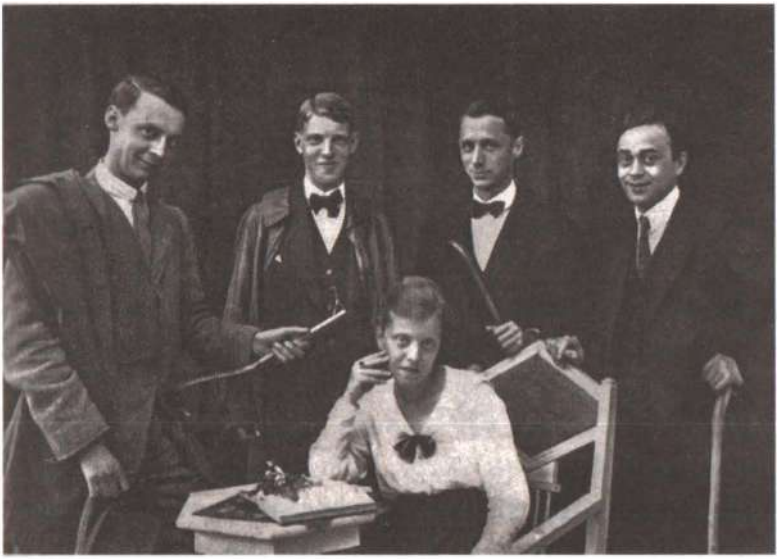
bat'ında gündelik bir gazetenin eğlence eki kisvesinde yayınlanan *Der Ventilator* idi. Ön sayfasında bir uyarı vardı:

> Kimseye güvenmeyin! Görünüşe aldanmayın. Aranızda gizli örgütler var – kendinize bile güvenmeyin. Kuşku uyandırıcı düşünce –ve duygu– salgınları yayılmakta. Kimse güvende değil! En başta kendinizden korkun.[2]

Toplumdaki kaygıları hem körükleyip hem de onlarla alay ederken, "en büyük düşmanınız tin" diye devam ediyordu bu kinayeli yazı. Asıl hedef, Köln burjuvazisinin devrim korkusuydu. Aşırı devrimci düşüncelerin yayılması İngilizler tarafından yasaklandığı için, dergideki yazılar hayalî karakterlere ve alaycı bir dile sığınıyordu. Sansürden kaçınmak için türlü sahte isim, sembol, işaret kullanarak *Der Ventilator*'u altı sayı boyunca çıkaranların arasında Max Ernst de vardı. Finanse eden ise Alfred F. Gruenwald'dı. Varlıklı bir sigortacının oğluydu ve burjuva kökenine yüz çevirerek önce Marksist olmuştu, sonra da dadacı olacak ve Almanca 'nakit' demek olan '*Bargeld*'den türeyen Baargeld adını alacaktı. Kiliseye, devlete, kurulu düzene, sanata saldıran *Der Ventilator* gayet başarılı oldu, fabrika kapılarında dağıtıldı, satışı 20 binlere ulaştı ama bir süre sonra İngiliz makamları tarafından yasaklandı. Ernst'le Baargeld ve *Der Ventilator*'a katkıda bulunan sanatçı çift Angelika ve Heinrich Hoerle aynı yılın yaz aylarında Köln'de Dada'yı başlatacaklardı.

Ernst, Baargeld ve *Bulletin D*

Savaş sonrasında Köln'deki durumdan hoşnut olmayan ve sanatlarının gücüne inanan bir grup sanatçı, 1918 Kasım'ında Sanat Cemiyeti'ni kurdular. Örgüt, Berlin'deki sosyalist Sanat İçin Çalışma Konseyi'nin bir uzantısıydı. Ernst ve eşi



Hans Hansen, Max Ernst, Richard Straus, Johannes T. Baargeld ve önde oturan Ernst'in eşi Louis Straus-Ernst, 1919 civarı.

başta olmak üzere, *Der Ventilator*'u çıkaranlar da bu grubun içindeydiler.

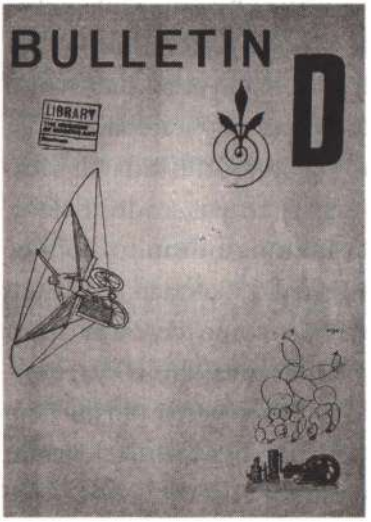
Ernst, Dada'ya zaten aşinaydı. Savaş öncesinden beri Hans Arp'la arkadaştı. Birkaç Dada yayınını görmüştü; örneğin, Raoul Hausmann'la Richard Huelsenbeck'in bir Köln gazetesinde yayınlanmış olan "Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor?" başlıklı manifestoları. Ama Ernst'in dadacılığı, 1919 yazında Baargeld'le birlikte gittiği Münih'teki bir kahvede Hugo Ball ve Emmy Hennings'le tanışmasıyla başladı. Ernst ve Baargeld Dada'yı benimsediler ve Köln'e döndüklerinde dadacılığı başkalarına da aşıladılar. Ancak Dada'nın Köln'de yayılmasına karşı çıkanlar da vardı. Nitekim Sanat Cemiyeti'nin düzenlediği ilk sergide anlaşmazlık çıktı. Sergi, bir salonda dadacılar, diğerinde Sanat Cemiyeti olmak üzere ikiye bölündü. Girişe iki zıt yönü gösteren oklar kondu. Dadacıların mekânına D bölümü dendi; grup *Bulletin D* baş-

lıklı bir de katalog yayınladı. D bölümünün kapısında şöyle yazıyordu:

> Dada'nın Sanat Cemiyeti'yle ortak hiçbir yanı yoktur
> Dada bu grubun hobilerine ilgi duymaz
> İmza: Johannes Theodor Baargeld, Max Ernst
> ← Dada'ya Sanat Cemiyeti'ne → [3]

Sergide Ernst, Arp ve Klee gibi sanatçıların yanı sıra, "20. yüzyılın bilinmeyen ustası" diye ilan edilen anonim birisinin, Baargeld'in de işleri vardı. Ayrıca, çocuklara ve Afrikalı yerlilere ait işler de yer alıyordu. Araya satış için üretilmiş nesneler de katılmıştı. Sergi, tıpkı Zürih'te Arp ve Sophie Taeuber'in yaptığı gibi, sanat ile zanaat, el yapımı ile sanayi üretimi, profesyonel ile amatör arasındaki farklılıkları göz ardı ediyordu. Eleştirmenler de, sanatçı arkadaşları da sergiyi yerin dibine batırdılar. İki sanatçı, Franz Seiwert ve Anton Räderscheidt, işlerini D bölümünden geri çekip Sanat Cemi-

Solda, *Bulletin D*'nin kapağı, Kasım 1919.
Sağda, Max Ernst'in *Mimarlık* başlıklı rölyefinin bulunduğu bir sayfası.



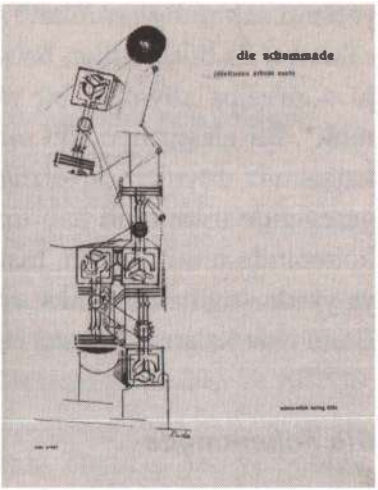


yeti'nin salonuna taşıdılar.[4] Ama Dada'yı tam nereye koyacaklarını da bilemediler: Seiwert Dada için bir yandan "burjuva girişimi" diyordu, bir yandan da "anti-burjuva maskaralık". Bir eleştirmen "bu sanat modern dünyanın durumu karşısında duyulan çaresizliği yansıtıyor, itiraf etmeli ki bu gezegende insanlığın hali umutsuz. Ama her türlü sanatın kökeninde umut, özlem, inanç var ve hep öyle kalacak" diye yazdı. İngilizler ahlaka aykırı içeriğinden dolayı *Bulletin D*'nin elde kalan sayılarına el koydular.[5]

Die Schammade

Kölnlü dadacılar, kendi evlerini üsleri gibi kullanarak kolektif işler üretmeyi sürdürdüler. Hoerle çifti yeni taşındıkları apartman dairesini '*dadaheim*' (Dada evi) diye anıyorlardı. 1920 baharında yeni bir dergi çıkardılar: *Die Schammade*.[6] *Schammade* sözcüğü, '*Scharade*' (zırva), '*Schamane*' (şaman), '*Scham*' (utanç ve cinsel uzuv) gibi sözcüklerden türetilmişti.[7] Tek sayısı çıkan derginin kapağında Köln'deki dadacılara destek olmaya gelen Arp'ın bir deseni vardı. Ernst'in hazırladığı, "dadametre, antimetre, antinometrik dadaskop" bölümüyse dergiye yapılan enternasyonal katkıları listeliyordu. Ernst ve Baargeld listede ikişer defa yer aldılar: kendi isimleriyle ve Dada kimlikleri Dadamax ve Zentrodada olarak. Köln, Berlin'le Paris'in neredeyse tam ortasındaydı; dergiye Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara ve André Breton gibi bu iki kentteki dadacılar da katkıda bulundular.[8] *Die Schammade*'nin ilk sayfasında ise Ernst'in matbaada bulduğu baskı kalıplarını kullanarak ürettiği 'makine'lerden biri bulunuyordu. Üzerinde "Sanat meraklıları ayaklanın" yazıyordu. Başka bir sayfada, o sıralarda Köln'de nehrin taşmasına atıfta bulunan Heinrich Hoerle, devam ediyordu: "eski sanat öldü; sanat, sanatçı boğulunca yüzmeye başlar".[9]





Solda, *Die Schammade*'nin kapağı, Nisan 1920. Sağda, ilk sayfadaki Max Ernst deseni.

MAX ERNST

Worringer, Profetor DaDaistikus[10]

1920

Sabah 6'ya, profet, kulağını deniz kabuğuna dayamış, höpürdeterek yiyip içen topluluğun dadaistikus gazabını dinliyor. hihi

entelektüeller ve kişiye özel profetler için görünmez katedralde *missa exhibitionalis*.[11] titi

9:17'ye 9:25'ye, kaz derisinden küçük terlikleriyle yanılgıya düşen hata kokoschka'nın muğlaklığı ve takdir edilmesi. lilli

9:26'ya 10:13'e, yeni kontürbin insan DaDa'ya kıyasla insanlık *a priori* iyi mi? fiffi

10:14'e 10:14'e, ubi bene ibi DaDa.[12] pippi bibbi

10:14'e, İrlandalı kılığındaki gotik zambağın sonsuz testis benzerliğinin fotoğrafı. minni

10:15'e, bugün kırmızı, yarın gotik mimmi. kri

10:16'ya 11:9'a, sağ elin empati yüklü parmağıyla DaDaiçerdeDaDadışarda – fakat!! willi

11:10'dan 5:23 sonrası. *unio expressiva erotica et logetica* veya birader pablo mysticus'la rahibe scholastica Feininger'in çiftleşme krampları veya Picasso'nun etiği. killi killi

6:00. picastrate Eum![13]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Sabine T Kriebel, "Cologne", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 217-218.

2 *A.g.e.*, s. 219.

3 *A.g.e.*, s. 221.

4 *A.g.e.*, s. 223.

5 *A.g.e.*

6 Baargeld komünistti; Arp ve Ernst onu, Dada'nın komünizmin ötesine geçtiğine inandırmışlardı. Baargeld'in varlıklı babası ise oğlunun komünizmden vazgeçip Dada'ya katıldığını düşünerek sevinmiş, dadacıları bağrına basmıştı. *Die Schammade*'yi o finanse etti. Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 160-161.

7 Sabine T Kriebel, "Cologne", s. 230.

8 Berlin'deki dadacılardan yegâne katkıda bulunan Huelsenbeck'ti. Ernst onları "sahte Dada" diye niteliyordu ve "Alman entelektüelleri ideoloji olmadan ne sıçabilirler ne de işeyebilirler" diye ekliyordu. Aktaran, William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* (Münih: Prestel, 1993) s. 67.

9 Sabine T Kriebel, "Cologne", s. 230.

10 En önemli eseri *Soyutlama ve Empati* (1907) olan Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, 'ekspresyonizm' tabirini ilk kullananlardandı. Ernst, Almanca peygamber anlamına gelen '*Prophet*', kâr demek olan '*Profit*' ve '*Professor*' sözcükleriyle oynuyor. Yazının tümü, bir günlük parodisi.

11 '*Missa*', kilise ayini anlamına geliyor. '*Exhibitionalis*', Ernst'in Latince gibi görünmesi için uydurduğu bir sözcük; 'gösterişçi kilise ayini' diye yorumlanabilir.

12 '*Ubu bene ibi*', Latince 'iyiliğin olduğu yer' demek. Yaygın olarak kullanılan '*ubu bene ibi patria*' (iyiliğin olduğu yer memleketim) tabirinin yerini burada 'iyiliğin olduğu yer DaDa' alıyor.

13 '*Eum*' Latince 'onu' demek; '*picastrate*'nin ise anlamı yok. Muhtemelen 'Picasso' ile 'hadım etmek' sözcüklerini birleştirerek Ernst'in ürettiği sözcük: "Picasso'yu hadım edin!"

İlk yayınlanışı "Worringer, Profetor DaDaistikus", *Die Schammade*, 1 (Nisan 1920). İki İngilizce çevirisi: çev. Gabrielle Bennet, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 125 ve çev. Jane Ennis, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 241.

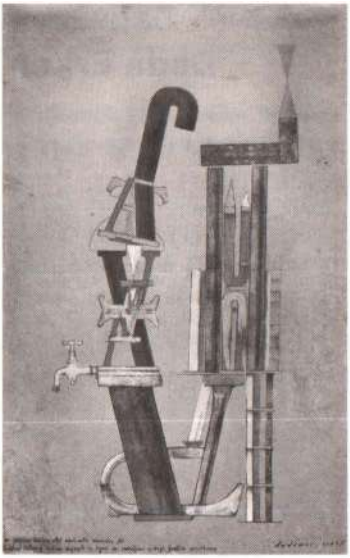
Sanatın *Aura*sına Karşı: Dada Erken İlkbahar Sergisi

Dada'nın Köln'deki son etkinliği, müesses sanata ve burjuva ahlakına karşı bir saldırı, düpedüz bir kışkırtma olarak kotarılan *Dada-Vorfrühling* (Dada Erken İlkbahar) sergisiydi. 1920 başlarında, Köln Uygulamalı Sanatlar Müzesi'nde düzenlenecek olan bir sergiye, Max Ernst ve Johannes T. Baargeld'in verdiği eserler bir Akademi profesörü tarafından reddedilince, onlar da kendi sergilerini kurmaya giriştiler. Uygun bir sanat mekânı bulmak yerine, bir birahanenin, üstü kısmen camla örtülü avlusunu kiraladılar. Nisan'da açılan sergide Ernst'le Baargeld'in yanı sıra, Hans Arp'ın ve bir de "pespaye sanat heveslisi" Willy Fick'in eserleri vardı.[1] Başka kimseyi katılmaya ikna edememişlerdi.

Her Ziyaretçi Bir Dadacı

İkiye katlanmış tek yapraktan oluşan kataloğun kapağında, sergının, "resim, heykel, çizim, fluidoskeptrik ve sefil amatör işlerden" oluştuğu belirtiliyordu. *Rotswita von Gandersheim'ın Fluidoskeptrik*'i, Baargeld'in bir akvaryum kullana-





Solda, Dada Erken İlkbahar Sergisi'nin kataloğu.[2] Sağda, katalogda kaydedilen ve sonradan izi sürülebilen dört eserden biri, Max Ernst, *Von minimax dadamax selbst konstruirtes maschinchen* (Minimax dadamax tarafından bizzat inşa edilen makinecik), 1920.

rak yaptığı eserinin adıydı; 'sefil amatör işleri' ise Dada'ya kısa bir süre katılan Angelika Hoerle'ün kardeşi Fick'e aitti. Katalogtan anlaşıldığı kadarıyla, Arp'ın üç, Fick'in iki işinin dışında, sergi ağırlıklı olarak Ernst'le Baargeld'in eserlerinden oluşuyordu. Arka sayfada izleyiciler şöyle uyarılıyordu: "Serginin her ziyaretçisi bir dadacı olmaya yazgılıdır."[3]

Sergi Rezaleti

Serginin açıldığı birahanenin avlusuna erkek tuvaletindeki pisuarların önünden geçilerek ulaşılıyordu. Burada beyaz komünyon kıyafeti giymiş bir kız çocuğu müstehcen şarkılar söylüyordu. Sergiyi görmeye gelenlerin yanı sıra, birahanenin tuvaletini kullanan müşteriler de olayı merak ediyorlardı. Ayrıca bu sergide sanatçılar izleyicileri katılıma davet

ediyordu. Katılım derken, örneğin Ernst, bir heykelinin yanına küçük bir balta iliştirmişti ve gelenlerin heykelini bununla kırmalarını bekliyordu. Heykel parçalandıkça Ernst bir yenisini yapıyordu. Galeyana gelen izleyiciler başka eserleri de tahrip ettiler. Yok edilenlerin yerine yenileri kondu. Heykel kırmanın dışında, izleyicilerin, üzerlerine yazı yazarak resimleri bozmaları da teşvik edildi.

Fick, garip bir kareli ceket giyerek eserlerinin yanı başında kendisini de sergiliyordu. Baargeld ise bir akvaryumu kırmızı renkli suyla doldurarak, içine bir cansız manken eli, bir sarı peruk ve bir çalar saat koymuştu. Hayatın gelip geçiciliği üzerine düşündürmeyi amaçlayan eseri, cinsellik, ölüm ve kadın düşmanlığını çağrıştırıyordu. Bir ziyaretçi birayı fazla kaçırınca, akvaryumu kırıp, kırmızı suların yerlere yayılmasına neden olmuştu.[4] Kolajlarla fotomontajların ve heykellerin yanı sıra, bulunmuş sıradan nesneler de sergiye katılmıştı. İsteyen herkes, en çılgın fantezilerini yansıtan şiirler okuyordu.[5] Bütün bunlara, bir de birahane müşterilerinin patırtısı ekleniyordu. Kısacası, sergi, sükûnete ve tefekküre dönük alışılagelen galeri *aura*sını, sanat eserini kutsallaştıran bir estetik deneyimi, baştan aşağı ihlal ediyordu. Dahası, saygınlığı tehdit edilen yalnızca sanat eseri değil, dinî ve ahlaki değerlerdi aynı zamanda. Bu sergiden dolayı Ernst'in koyu bir Katolik olan babası oğlunu lanetlemişti.[6]

Açılıştan birkaç gün sonra Köln polisi müstehcenlik gerekçesiyle sergiyi kapadı. Çoğu birahane müşterilerinden oluşan izleyicileri pisuarların önünde birikmiş görünce, burayı eşcinsellerin toplanma yeri sanmışlardı.[7] Suçlamalardan bir başkası ise sergide tamamıyla çıplak görüntülerin bulunmasıydı. Ancak bu çıplakların, Ernst'in bir heykeline iliştirdiği Albrecht Dürer'in *Adem ve Havva*'sı olduğu anlaşılınca, kapatma kararı geri alındı ve sergi yeniden açıldı. Bunun üzerine Ernst "Dada Muzaffer" diye bir afiş hazırladı, "Dada



"Dada Muzaffer" – Erken İlkbahar Sergisi'nin yeniden açılışı dolayısıyla Max Ernst'in yaptığı afiş.

Sükûnetten ve Madalyalardan Yana!" Bu slogan bir sözcük oyunuyla, "Dada Sükûnetten ve Düzenden Yana" diye de okunabiliyordu. Ernst afişin alt kısmına, daha küçük puntolarla "DADA rahat durmaz – DADA kendi kendisini yeniden üretir" diye eklemişti.[8] Sanat eseri sayılamayacak şeyleri sergiledikleri için dadacılara bir de sahtekârlık suçlaması yapılmıştı. Ernst'in yanıtı şöyleydi: "Bunun bir Dada sergisi olduğunu açıkça belirttik. Dada'nın sanatla ilişkisi olduğuna dair bir iddiası hiçbir zaman olmamıştır. Eğer halk ikisini karıştırıyorsa kabahat bizim değil."[9]

Köln'de hüküm süren baskı rejimine karşı kazanılan bir zafer coşkuyla duyurulsa da, Dada Erken İlkbahar Sergisi, Dada'nın bu kentteki son gösterisi oldu. Ernst yıllar sonra bu olayı şöyle hatırlayacaktı:

> Genel kanının aksine, Dada burjuvaziyi şaşırtıp sarsmaya yeltenmedi. Burjuvazi zaten şaşkına dönmüş vaziyetteydi.

Hayır, Dada yaşamsal gücün ve öfkenin isyankâr bir biçimde kabarmasıydı. Ahmakça bir savaşın saçmalığının, akıl almaz aptallığının sonucuydu. Biz gençler savaştan sersemlemiş olarak döndük ve öfkemiz, öyle ya da böyle, bir ifade bulacaktı. Bu gayet doğal bir biçimde, savaşı çıkaran uygarlığa saldırı olarak tezahür etti. Konuşmaya, sözdizimine, mantığa, edebiyata, resme ve başka birçok şeye saldırı.[10]

Dada Erken İlkbahar Sergisi'ndeki eserlerden birçoğu iz bırakmadan yok oldu gitti. Ne var ki, bu sergi ileriki yıllarda sürrealistlerin geliştireceği, sergi izlemeyi seçkinci bir estetik deneyim olmaktan çıkarıp, sarsıcı, dramatik bir olaya dönüştüren sergiler silsilesinin öncüsü oldu.

ANONİM

En Son Moda, Dada Erken İlkbahar Sergisi'nin Eleştirisi

1920

Köln'deki bir birahanenin arkasındaki binanın kapısından girip, eski bir sobaya tosluyorsunuz; solunuzda üst üste yığılmış sandalyeler duruyor, sağınızda sanat. (Bana eşlik eden arkadaşıma göre sol taraftaki manzara sağdakinden daha çekiciydi.) Önceleri içerisi loş geliyor; kırmızı kâğıda basılmış kataloğu okuyamayacağınız denli loş. Ama, sağa doğru köşeyi dönünce içerisi biraz daha aydınlık. Burada üzerinize yağmur damlıyor...

İnsanların çaresizce –ne yazık ki boşuna– bu Dadaist sanatla ilişki kurmaya çabalayarak sergiyi gezmesini izlemek neredeyse dokunaklı... Çizimleri anlatmaya çalışmayacağım bile... Ama örneğin katalogdaki başlığına göre, harika bir heykel var, "Şiddete Başvurmayan Berberler İçin Kemik Öğütücüsü". Gözünüzün önüne sağlam, güzel bir ahşap

pano getirin, üzerine sadece çivi ve çekiç kullanılarak, hiçbir anlam ifade etmeyen makaralar, tahta parçaları, telgraf telleri ve her türlü inşaat kerestesi çakılmış olsun ve sonra gökkuşağının tüm renklerine boyansın...

Kimileri kendi kendilerine şunu soracaklar: bu adamlar salak mı, yoksa çok bilgeler de sıradan insanlarla dalga mı geçiyorlar ve sanatı çarpıtıp halkı aşağılamakta nereye kadar gidebileceklerini mi görmek istiyorlar... Anlaşılması imkânsız 'çizimler'den birinin etrafındaki beyaz kâğıt boş bırakılmış ve altına şunlar yazılmış: "Bu serginin bütün izleyicileri, bu çizime dadacı ya da anti-dadacı bir slogan yazmaya yetkilidir. Mülke izinsiz girenler kovuşturulmayacaktır." Epey bir izleyici bu çağrıyı fırsat bildi. Bazıları doğrusu lafını esirgemese de, hiçbirinin dadacı olmadığı ortaya çıktı... Aslında sergi eşek şakasından başka bir şey değil. Bir yandan eski usul sanatla alay ediyor, öte yandan izleyicileri birbirlerini tefe koyuyor, iğneliyor ya da eleştiriyor... Söz açılmışken, izleyiciler de sanki insan mizacının barometresi gibiler. Kimisi kafaya alındığı için kızgın, kimisi gülüp geçiyor, kimisi de başını sallayıp çekip gidiyor... Dışarı çıkarken üzerleri açık, içleri yumurta kabukları ve her türlü hırdavatla dolu birkaç çöp tenekesinin önünden geçiyorlar ve acaba bunlar da mı sergiye dahil diye düşünüyorlar, yoksa 'doğal özgün eserler' mi?[11]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Sabine T. Kriebel, "Cologne", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 230.

2 Kataloğun tümü: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Dada%20Vorfruhling/index.htm (Erişim tarihi: 10 Aralık 2017).

3 William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* (Münih: Prestel, 1993) s. 71.

4 George Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 161.

5 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 162.

6 Sabine T. Kriebel, "Cologne", s. 231.

7 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 162.

8 Sabine T. Kriebel, "Cologne", s. 231. *Dada Muzaffer, Dada'nın Bilançosu*, Richard Huelsenbeck'in yine aynı yıl yazdığı kitabın da adıydı.

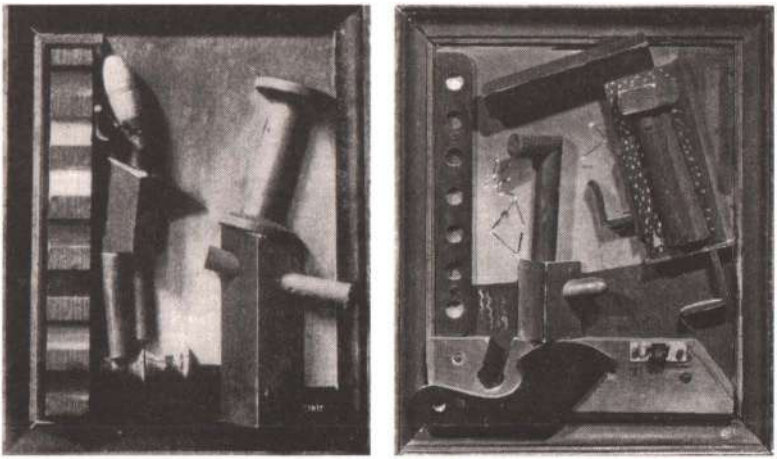
9 William A. Camfield, *Max Ernst*, s. 71.

10 Aktaran, Sabine T. Kriebel, "Cologne", s. 236.

11 "Der Letzte Schrei", *Kölnische Volkszeitung* (1 Mayıs 1920). Gazetede yayınlanan imzasız sergi eleştirisinin İngilizce çevirisi: "The Latest Fashion", *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde, William A. Camfield (Münih: Prestel, 1993) s. 70-71.

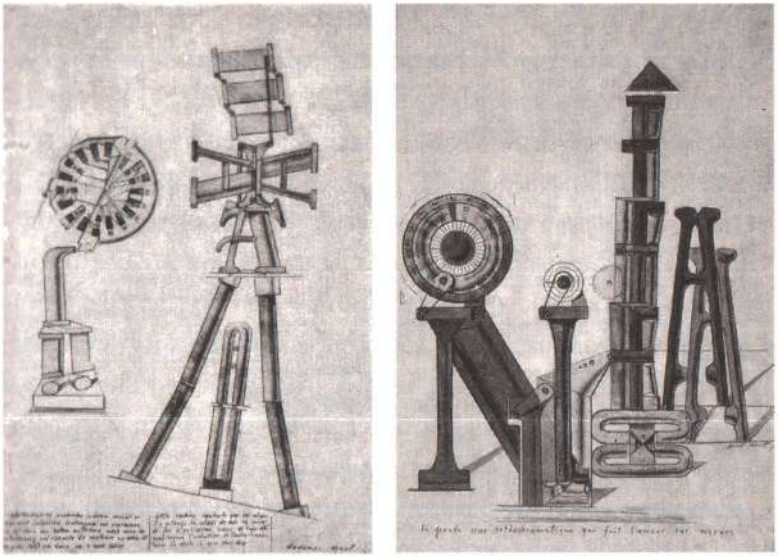
Max Ernst, Dada ve Sürrealizm

Köln'deki Dada Erken İlkbahar Sergisi'nde Max Ernst'in yirmi, Johannes T. Baargeld'in dokuz eseri ve bir de ortak işleri olan *Simultantriptychon* vardı.[1] Bunlardan pek azı geriye kaldı. Bir kısmı sonradan Berlin'deki Dada Fuarı'nda sergilendi, orada çekilen fotoğraflardan izleri sürüldü. Serginin müstehcenlik gerekçesiyle polis tarafından kapatılmasının nedenlerinden biri, Ernst'in ahşap şapka kalıplarından, çubuklardan ve başka hurdalardan yaptığı gerçek insan boyutunda bir heykeldi. Katalogdaki listede Ernst'in üç heykeli daha vardı ve dört de rölyefi. Bir eleştirmen yazısında bu rölyefleri şöyle tasvir etmişti: "Gözünüzün önüne sağlam, güzel bir ahşap pano getirin, üzerine sadece çivi ve çekiç kullanılarak, hiçbir anlam ifade etmeyen makaralar, tahta parçaları, telgraf telleri ve her türlü inşaat kerestesi çakılmış olsun ve sonra gökkuşağının tüm renklerine boyansın."[2] Ernst bunlara, Kurt Schwitters'e atfen, 'Merz-resimleri' adını vermişti.[3] Heykellerle rölyeflerden sadece bir tanesi yok edilmeden kaldı; başlığı "Uzun Bir Deneyimin Meyvesi", kutsallaştırılmış olan yaratıcılık kavrayışının bir ironisiydi.



Solda, Max Ernst'in akıbeti bilinmeyen *Architektur* (Mimarlık) adlı eserinin *Bulletin D*'de yayınlanan fotoğrafı. Sağda, *Frucht einer langen Erfahrung* (Uzun Bir Deneyimin Meyvesi), her ikisi de 1919 tarihli.

Bu döneme ait başka bir grup eserinde Ernst, matbaada bulduğu bir kenara atılmış baskı kalıplarını kullanarak iki farklı tekniği birleştirmişti. Sonraları da uygulamayı sürdüreceği bu tekniklerden biri, harf ve işaret kalıplarının –hurufat– mühür gibi kullanılmasıydı; *frottage* diye bilinen öteki teknik ise, aynı kalıpların üzerine kâğıdı yerleştirip, çıkıntı oluşturan yüzeylerin üzerinden kalemle geçmekti. Birinde kalıp kâğıda bastırılıyor, diğerinde kâğıt kalıba bastırılıyordu. İki tekniği birlikte kullanarak ve bazen de suluboya ya da guaşla renklendirerek insan biçimini ya da makineleri andıran imgeler üretmişti. Bunların bazıları Francis Picabia'nın Zürih'teki Dada dergilerinde yayınlanan makine desenlerini hatırlatıyordu. Makine-insan, savaş sonrasında Berlinli dadacıların fotomontajlarının da önde gelen konularından birisi olmuştu. Ernst'in hiçbir işe yaramayan makine tasarımlarına verdiği isimlere bakılırsa, adeta kendisi de makine yapan bir makineydi. Berlin'deki dadacılar gibi, Ernst ve Baargeld de makine ve meta kültürünün yıkıcı etkileriyle uğraşıyorlardı.[4]



Solda, Max Ernst, *selbstkonstruiertes maschinchen* (kendi kendini inşa eden makinecik), 1920 civarı. Sağda, *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (Ismarlama aşk yapan kırmızıdan başka her renge duyarlı büyük tekerlek), 1919.

Kolaj

Iskartaya çıkmış döküntülerle yaptığı heykellerle rölyefler ve matbaada kullanılmaz olmuş hurufatla yaptığı resimler bir yana. Ernst'in külliyatı içinde asıl önemli yere sahip olacak işleri Dada Erken İlkbahar Sergisi'nin hemen ertesinde üretmeye başladığı kolajlardı. Bunlar kübistlerin, buldukları nesneleri resimlerine iliştirerek yaptıkları kolajlardan ya da Berlinli dadacıların fotomontajlarından farklıydı. Ernst karşısına çıkan ve aklını çelen herhangi bir basılı sayfayı alıp üzerini kısmen boyayarak dönüştürüyordu. Sonraları basılı sayfanın üzerine başka basılı malzemelerden kestiği parçaları yapıştırarak sürdürecekti kolajlarını. Bunların oluşum sürecini anlatırken, bir ticari ürün kataloğunun sayfasında şaşırtıcı bir biçimde yan yana gelen olmadık nesnelerin kendisinde tetiklediği sanrılara ve o sanrıları zaptetme güdüsüne değiniyordu. Sayfanın ba-

zı bölümlerini boyayarak zihninde beliren görüntüleri kayda geçirmeye çabalıyordu. Bir de şu vardı, bu yöntem onu, 'yaratıcı deha'yı canlandırdığına inanılan *tabula rasa* ile yüzleşmekten alıkoyuyordu.[5] Kâğıt üzerinde zaten var olan gerçek nesneleri kullanarak, hayalî imgeler ve bilinçdışından türeyen garip, yabancı dünyalar yaratıyordu. Sıradan sayfa yüzeyine irkiltici bir derinlik katarak ya da sonsuz bir boşluk yanılsaması yaratarak, düşsel mekânlar peyda ediyordu. Hans Richter'in deyişiyle, "Max Ernst'in manipüle ettiği evrende, makine parçaları insanlara, insanlar eşyalara, eşyalar doğaya dönüşüyor ve her şey mekanik bir mekânda, yeraltı dünyasında hareket ediyor, asılı kalıyor veya öyle donuyordu".[6]

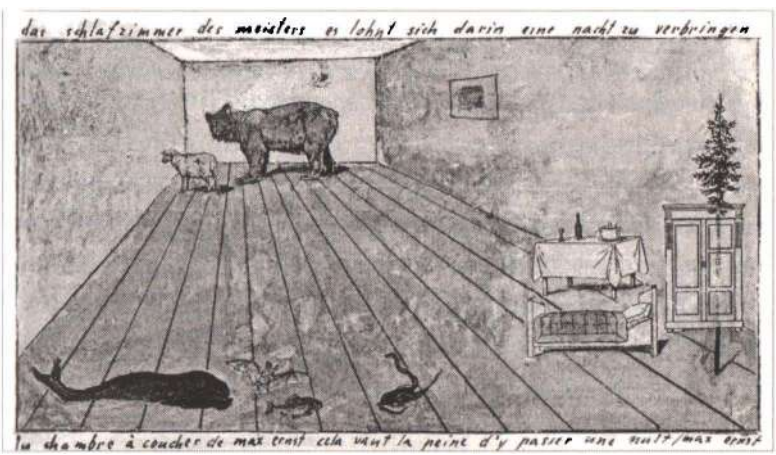
Örneğin, derslerde kullanılan, insan, hayvan, bitki ve eşya çizimleriyle dolu bir kitap sayfasındaki ayı, kuzu, balina, yılan, ağaç, karyola, masa ve dolabı koruyup, öteki figürleri boyayla örterek, ancak düşlerde karşımıza çıkacak bir enteryör yaratıyor, vahşi doğayı kapalı bir ev içi mekânına dönüştürüyordu. Yaptığı, rastgele yan yana gelen figürlerin onda bir anda uyandırdığı kışkırtıcı ve şaşırtıcı çağrışımları resmetmekti. Gizlediği figürlerin kimisi, sanki bilinçdışından belirir gibi, boyanın altından belli belirsiz görünüyor ve yeni çağrışımların önünü açıyordu.[7]

Dada Ruhu

Ernst, savaşa katılıp iki kez yaralanmış ve, kendi tabiriyle, 1914'te ölüp 1918'de dirilmişti. Hayata dönüşü, Dadamax kisvesinde olmuştu. Anlayamadığı ve açıklayamadığı akıldışı düzenle baş etmek için akla sığınmak yerine, bu düzene direnmeye, onunla alay etmeye, onu altüst etmeye, bozguna uğratmaya girişmişti. Savaş sonrasında iyice belirginleşen, gelenekle modernlik, akılla akıldışı, insanla makine, gündelik gerçeklikle bilinçdışı arasındaki çelişkileri sorgu-



Bir eğitim gereçleri kataloğu sayfası.

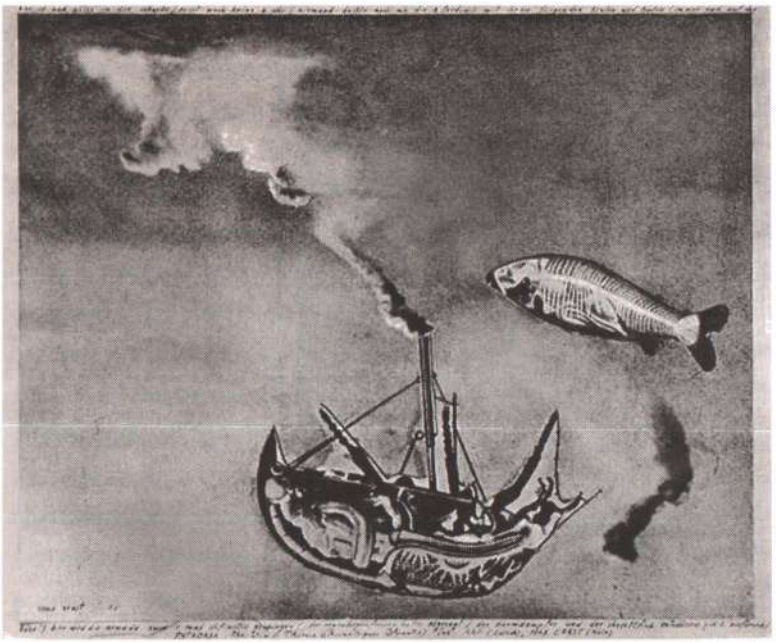


Max Ernst, *Das Schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen* (Efendinin yatak odası içinde bir gece geçirmeye değer), 1920.

lamaya girişmişti. Felsefe, psikoloji ve sanat tarihi eğitimi almıştı ve Alman romantik geleneğine sıkı sıkıya bağlıydı. Gözüyle gördüğü gerçekliğe değil, iç gözüyle algıladığı düşlere, kâbuslara, bilinçdışının karanlık köşelerine kapılmıştı.

Köln'deki dadacılar, yaratıcı sanatçı ve sanatçının imzasıyla taçlanan biricik sanat eseri mitlerini yıkma konusunda Dada ruhuna bağlı kaldılar. Ernst, Dada dergilerindeki sözcük oyunlarını andıran biçimde, resimlerini imzalarken kendi ismiyle oynuyordu ve Almancada 'ciddi' anlamına gelen soyadını kimi zaman sıfat gibi kullanıyordu: "Ernst", "Dada Ernst", "max ernst", "Dadamax ERNST", "dadamax maximus". Yaratıcı birey olarak sanatçıyı ortadan kaldıran ortak işleri de vardı. Bir keresinde Hans Arp, Ernst'in kolajlarından birini, kendisinin yapmış olmayı istediğini dile getirince, Ernst, resme onun imzasını da eklemeyi önermişti. Bu olaydan "FaTaGaGa" adını verdikleri ortak bir kolaj dizisi çıktı.[8] Kolajları Ernst üretti, üzerlerine Arp, başlık niyetine kısa metinler ekledi. Kesip yapıştırarak biraraya getirdiği gizemli figürlerden oluşan kolajlardaki fragmanların ek yerlerini ve elle yapıldıklarını gizlemek için, Ernst bitmiş ürünün fotoğrafını çekiyor ve bunu büyütüyordu.[9] Böylece tamamlanmış eser, kolaj değil fotoğraf oluyor, röprodüksiyon orijinalin yerine geçiyordu. Ernst'in kolajlarını yağlıboya tablolarına kopyaladığı da olmuştu: röprodüksiyonun röprodüksiyonu.[10] Éluard'ın, 1922'de yayınlanan *Répétitions* başlıklı şiir kitabının içinde Ernst'in kolajları vardı; Ernst baş sayfada, bunlar için "*dessins*" tabirini kullanmıştı, 'kolajlar' değil.[11]

Ernst, 1919'da Dada'yla tanışmasının ardından, biteviye yeni teknikler denemiş ve estetik kabullere meydan okumuştu. "Resim iki farklı ancak birbirini tamamlayan düzlemde gerçekleşir" demişti bir keresinde, "saldırganlık ve coşku".[12] Henüz 1921 gibi erken bir tarihte, hayatı boyunca üreteceği eserleri nasıl tanımlayacağını bulmuştu, "Pentü-



Max Ernst ve Hans Arp, *hier ist noch alles in der schwebe* (burada her şey halen yüzüyor]), 1920. Bir balık röntgeniyle, duman eklenince bir vapuru andıran ters dönmüş bir böcekten oluşan, "FaTaGaGa" dizisinden bir kolaj ve çeperine Arp'ın yazdığı metin. Boyutları 32x38,8 cm ama yayınlanması için Tzara'ya gönderirken 5,25x6,25 m diye not düşmüşler.[13]

rün Ötesinde".[14] Ernst henüz Köln'deyken, Paris'teki sergisinin duyurusunda bu tabiri kullanmıştı. Sonradan kitap olarak yayınlanacak 1937 tarihli makalesinin başlığı da bu olacaktı: *Au-delà de la peinture.*

Köln-Paris Bağlantısı

Ernst ve Baargeld'in yürüttüğü, Köln'deki iki kişilik Dada serüveni, 1920 sonlarında Baargeld'in üniversite eğitimine geri dönmesiyle son buldu. Yalnız kalan Ernst ise Paris'teki dadacılarla ilişkilerini canlandırdı. İlk kişisel sergisi, 1921 Mayıs'ında Paris'te, Au Sans Pareil kitabevinde açıldı: *Expo-*

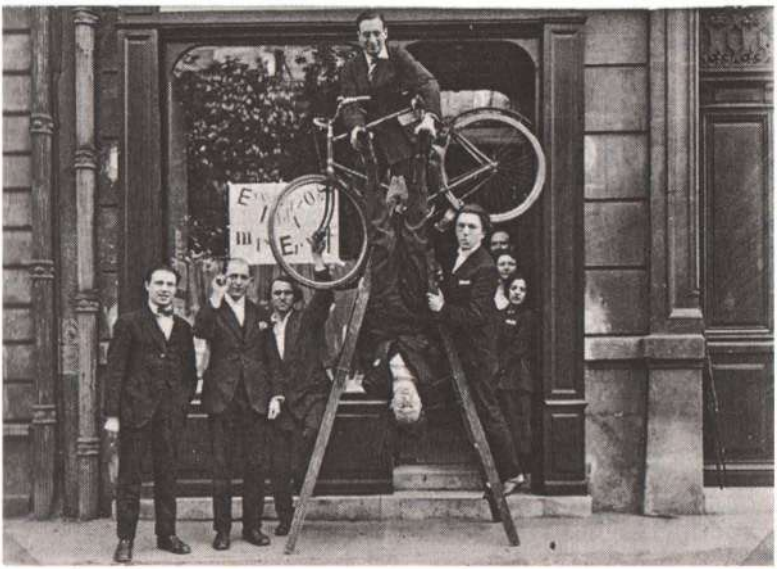


Max Ernst, *La Puberté proche* ... (Yaklaşan ergenlik...), 1921. Bu ufak boyutlu kolajında (24,5x16,5 cm) Ernst, kanepeye uzanmış bir çıplak kadın fotoğrafını 90 derece çevirmişti. Etrafını Rönesans fresklerini andırır biçimde maviye boyayınca, başsız kadın figürü semavi bir boşlukta süzülür gibi olmuştu.

sition Dada Max Ernst. Tristan Tzara Zürih'ten Paris'e taşınınca bu kitabevi dadacıların yayınevi ve karargâhı olmuştu; sonraki yıllarda da sürrealistlerin yayıncısı olacaktı. Ernst seyahat izni alamadığı için Paris'e gidemedi. Açılış, Dada geleneğine uygun, taşkın bir gösteriye dönüştü. Bir kere galeri mekânı karanlık bir bodrum katındaydı ve ışık yakılmadığı için, pek bir şey görmek mümkün değildi. Dadacılar, koyu renk takım elbiseler içinde, kravatsız ama ellerinde beyaz eldivenlerle volta atıyorlardı; André Breton ha bire kibrit çakıyordu, Georges Ribemont-Dessaignes "kurukafanın üzerine yağmur yağıyor" diye haykırıyor, arada acayip ses-

ler çıkaran Louis Aragon da ona eşlik ediyordu. Philip Soupault ve Tzara saklambaç oynuyorlardı. Döşemedeki bir kapaktan iniltiler geliyor, bir dolabın içinden ziyaretçilere hakaretler yağıyordu. Benjamin Péret, dakika başı aynı kişinin elini sıkıyordu. Jacques Rigaut ise kapıda durmuş, yüksek sesle gelen arabaları ve kadınların taktığı incileri sayıyordu çünkü sergiye takıp takıştırarak gelmeleri istenmişti.[15] Davetiyenin üzerinde yazdığına göre saat 10:00'da bir Kanguru belirecekti, 10:30'da "Yüksek Frekans" adlı şiir okunacak, 11:00'de Sürprizlerin, 11:30'dan sonra Samimiyetlerin Dağıtımı gerçekleşecekti. Saati geldiğinde döşeme kapağı açılınca Kanguru yerine iki dadacı dışarı fırladı. Sürpriz, ikram edilen yiyecek-içecekten ibaretti. Tzara bir ara bardaklardan birinde zehir olduğunu ilan etti ama endişeye gerek yoktu, panzehiri vardı.[16]

Ernst'in Paris'teki sergisinin açılışında, Au Sans Pareil kitabevinin kapısının önünde René Hilsum, Benjamin Péret, Serge Charchourne, merdivenin tepesinde bisikleti tutan Philip Soupault, baş aşağı duran Jacques Rigaut ve sağda André Breton.



Ernst'in kolajları Köln'den Paris'e vardığında, Parisli dadacılar onları ilk kez Picabia'nın evinde gördüler ve çarpıldılar. Breton "bir daha hiç yaşamayacakları bir biçimde onları etkileyen" kolajları şöyle anlatacaktı: "Hariçten gelen nesneler olağan ortamlarından sökülmüştü. Her parça, nesne olarak girdiği ilişkilerden azat edilince, yepyeni biçimlerde başka unsurlarla birleşiyordu."[17] Sergi kataloğuna yazdığı metinde, sonraları sürrealizmi tanımlarken kullanacağı kimi yaklaşımları da ele veriyordu:

> Dada ve yalnızca Dada, kendi deneyim alanımızı terk etmeden, birbirinden apayrı iki gerçekliğe erişebilme, onları biraraya getirme ve temasları sırasında bir kıvılcım çaktırabilme olanağına sahiptir [...] İzleyenleri dayanak olacak bir çerçeveden mahrum ederek, bize kendi hafızamız içinde yolumuzu kaybettirebilme becerisine, o harikulade yetiye sahiptir.[18]

Ernst'in bu ilk kişisel 'gösterisi', tıpkı Köln'deki Erken İlkbahar Sergisi gibi, sergiyi kolektif bir sanat eserine, sergi gezmeyi dramatik bir deneyime dönüştüren 1930'ların sürrealist sergilerinin öncüsüydü. Breton'un da işaret ettiği, Ernst'in Köln'deki yaratıcılıkları; farklı gerçeklikleri biraraya getirip yeni gerçeklikler türetme; hayal gücüne, bilinçdışına, düşlere, sanrılara sarılarak yaratıcılığı özgür bırakma; bulunmuş sıradan bir nesnedeki sıradışılığı keşfetme gibi buluşları, ileriki yıllarda sürrealizmi tanımlayacaktı. Ernst'in sanatı 1923'e gelene kadar 'dadaist' diye bilindi. 1924 sonrasında ise Breton tarafından 'sürrealist' diye etiketlendi. Breton, Ernst'in sanatında "Dada'yla sürrealizmin birbirinden ayrılması mümkün değil" diyecekti; "[Ernst] her ikisinin değirmenine de su taşır".[19]

Ernst 1921 Temmuz'unda ailesini ve Almanya'yı terk ederek, Éluard'ın pasaportuyla yasadışı yolla Fransa'ya gitti ve

edindiği sahte kimlikle Paris'teki dadacılara katıldı. Schwitters'in dediği gibi, onun gidişiyle "Köln bir mezarlık kadar sessiz" kalacaktı.[20]

MAX ERNST
Esinden Düzene
1932

[...]

Yağmurlu bir gün, Ren Nehri üzerindeki Köln'de, bir eğitim gereçleri dükkânının kataloğu gözüme ilişti. Aritmetik, geometrik, antropolojik, zoolojik, botanik, anatomik, mineralojik, paleontolojik, vs. her türlü numunenin tanıtım çizimlerini içeriyordu: Birbirinden bu kadar farklı şeyin böyle biraraya yığılmasındaki saçmalık hem gözü hem de zihni zorluyordu. Öyle ki, resmedilen nesnelere hızla yeni yeni anlamlar yüklenmesine yol açıyor, sanrılar doğuruyordu. Aniden 'düşsel melekelerimin' öylesine yoğunlaştığını hissettim ki, gözümün önünde beliren nesneleri yepyeni bir zeminde algılamaya başladım. Bu algıyı zaptetmek için biraz boya veya birkaç çizgi yeterliydi: bir ufuk çizgisi, bir gökyüzü, bir ahşap yer döşemesi, öyle bir şeyler. Sanrım tespit edilmiş oluyordu. Sıra sanrıyı birkaç sözcük ya da cümleyle yorumlamaya geliyordu. Örneğin, "Bulutların yukarısından geceyarısı geçip gidiyor. Geceyarısının yukarısından görünmez gündüz kuşu süzülüyor. Kuşun biraz üstünde eter yayılıyor ve duvarlarla damlar yüzüyor." – "Gökgürültüsü taşındaki tatlı santrifüj tamburu sessiz uzamda şuursuzca vızıldıyor." – "İtinayla zehirlenen yeniyetme kızlar numune kavanozlarına konuyor. Bu bahar tanıtımını yaptığımız küçük Amerikalı kız memesini neşeyle foklara ve köpekbalıklarına sunuyor. İnsan gözü bir cam gözyaşı, tuzlanmış kar ve dondurulmuş hava ağı."[21]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* (Münih: Prestel, 1993) s. 71. Aslında *Simultantriptychon* dadacıların ve arkadaşlarının isim listesinden ibaretti ve Tristan Tzara'nın *Bulletin Dada*'nın 6. sayısında saydığı isimlere dayanıyordu.

2 "The Latest Fashion", *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde, William A. Camfield (Münih: Prestel, 1993) s. 70-71. Türkçesi: "En Son Moda, Dada Erken İlkbahar Sergisi'nin Eleştirisi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 475-476.

3 Köln'deki ilk Dada sergisi, daha sonra Düsseldorf'a taşınmıştı (Ocak-Şubat 1920) ve oradaki sergiyi yazan bir eleştirmen, Ernst'in bu asamblajları "Merz resimleri" diye adlandırdığını aktarmıştı. Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde, s. 62.

4 Hal Foster, "A Bashed Ego: Max Ernst in Cologne", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 127.

5 Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 17-18.

6 Hans Richter, *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Birey Yayınları, 1993) s. 48.

7 Yarı saydam boyanın tam da kapatamadığı yüzeylerde beliren figürler, Freud'un hafızanın ve bilinçaltının işleyişine dair yazdıklarını akla getiriyor; Rosalind Krauss'tan aktaran, Sabine T. Kriebel, "Cologne", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 225-226.

8 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 157 ve Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 163.

9 Sabine T. Kriebel, "Cologne", s. 227. "FaTaGaGa" dizisindeki kolaj-fotoğrafları Ernst *Dadaglobe*'da yayınlanmak üzere Tzara'ya iletmişti, William A. Camfield, *Max Ernst*, s. 85.

10 Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 20.

11 *A.g.e.*

12 Aktaran, Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 18.

13 William A. Camfield, *Max Ernst*, s. 85.

14 Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 17. "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'Art*, sayı 6-7 (1937).

15 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 147 ve Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 182.

16 William A. Camfield, *Max Ernst*, s. 96.

17 Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 17.

18 Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 33.

19 Aktaran, Werner Spies, "An Open-ended Oeuvre", s. 18.

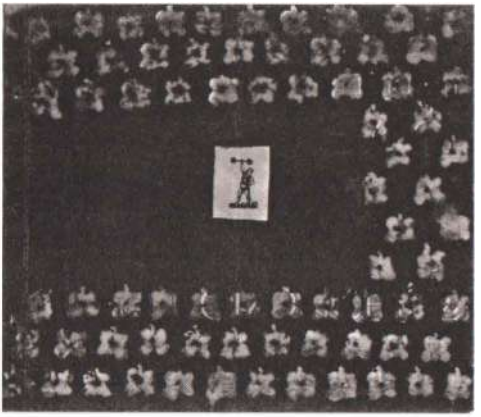
20 Sabine T. Kriebel, "Cologne", s. 232.

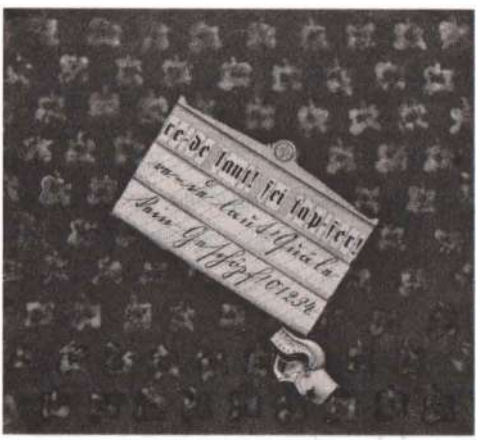
21 İlk yayınlanışı, Max Ernst, "Inspiration to Order", *This Quarter*, sayı 5 (Eylül 1932) s. 79-85. Ayrıca bu pasaj Rudolf Kuenzli, *Dada* içinde, s. 244.

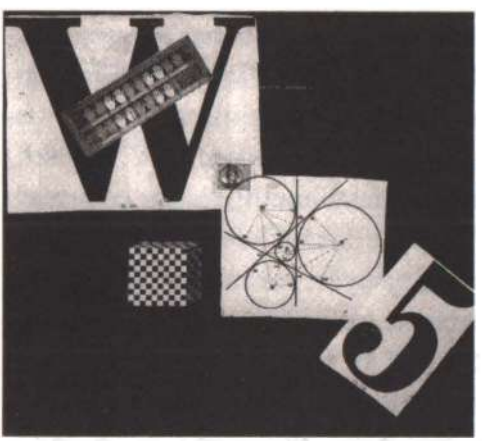
W 5 Manifestosu

Köln'deki Dada hareketini başlatan Max Ernst ve Johannes T. Baargeld ile bir süre onlara katılan Angelika ve Heinrich Hoerle ve Otto Freundlich kısa ömürlü gruplarına W 5 ya da Weststupidia 5 adını vermişlerdi. Bu bir sözcük oyunuydu. Bir yandan Köln'ün dahil olduğu Westfalen eyaletine bir göndermeydi, öte yandan 'aptal' anlamına gelen '*stupide*' ile 'hayret uyandırıcı' anlamındaki '*stupend*' sözcüklerini akla getiriyordu. 'Aptallar memleketi Almanya' diye de okunabilirdi.[1] 1920 Nisan'ında Dada Erken İlkbahar Sergisi'ni hazırlamaya giriştiklerinde, Hoerle'ler yollarını ayırdılar. Buna rağmen, Ernst ve Baargeld'in sergide sunmak üzere hazırladıkları manifesto, grubun adını taşıyordu: W 5. Daktiloyla yazılmış üç sayfalık manifesto metni, anlam çıkarmayı imkânsız hale getirecek biçimde sözcükleri bölüyor, parçalıyor, kısaltıyor, kasten yanlış yazıyor; sözcük icat ediyor; imlayı bozuyor; satırları birbirine karıştırıyordu.

Manifesto için Ernst, kolaj ve baskı tekniklerini kullanarak kapaklar tasarlamıştı. Bu kapaklar, mor ve mavi zemin üzerine patates baskıyla uygulanmış sarımsı renkte so-







W 5 Manifestosu için Max Ernst'in hazırladığı kapaklar.

yut desenlerden oluşuyordu. Ön kapakta ağırlık kaldıran bir adam figürü vardı, arkada ise "yüksek sesle konuş!, cesur ol!" yazıyordu. Üçüncü bir kapağın tasarımı daha karmaşıktı. Bir eğitim gereçleri kataloğundan alınmış resimlerden kolajlanmıştı. Bu son kapaktaki 'W' ve '5', manifestonun henüz Hoerle'ler ve Freundlich Dada'yı bırakmadan önce hazırlandığını gösteriyordu.

Hoerle'ler, Dada'dan kopmalarının ardından, birkaç başka sanatçıyla birlikte Stupid adını verdikleri bir grup kurdular ve aynı isimli tek sayılık bir dergi çıkardılar. Siyasal mesajı gayet açık olan bir sanat arıyorlardı. 1920 Kasım'ında çıkan *Stupid*'de amaçlarını açıklamışlardı:

> Günün tüm entelektüel boş laflarının ötesinde, yalın işler üretmek istiyoruz [...] Bildiğimizden daha fazlasını dile getirmek niyetinde değiliz; fakat aynı zamanda söylemek istediklerimizi herkesin anlayabileceği açıklıkta ve basitlikte ifade etmek arzusundayız [...] Halkın sesi olmak istiyoruz [...] Resimlerimiz sömürülenlerin hizmetinde [...] Dolayısıyla Dada'nın sadece burjuvaziyi eğlendirmeye yarayan, sözde burjuva karşıtı maskaralıklarını reddediyoruz.[2]

Dada'ya dahil oldukları dönemde Hoerle'lerin evinde kotarılan Dada dergisi *Die Schammade*'nin son derece karmaşık, sarsıcı ve saldırgan görselliğinin aksine, *Stupid*'in içeriğinin gayet açık, sayfa düzeninin de yalın olmasını istiyorlardı. Grup üyeleri, İngiliz işgal yönetiminin dayattığı sokağa çıkma yasağına uymayı reddediyorlar, sanat eserlerini, Köln Katedrali'ninki de dahil, duvarlara, tahta perdelere, çitlere asıyorlardı.[3] Böylece sanat sokağa çıkıyor, halkın ayağına gidiyordu. Stupid grubu her ne kadar kendini Dada'dan ayırsa da, ondan bir kopuş sayılamazdı. Zaten 'Stupid' adı da, 'Weststupidien'e bir göndermeydi. Buna rağmen Ernst,

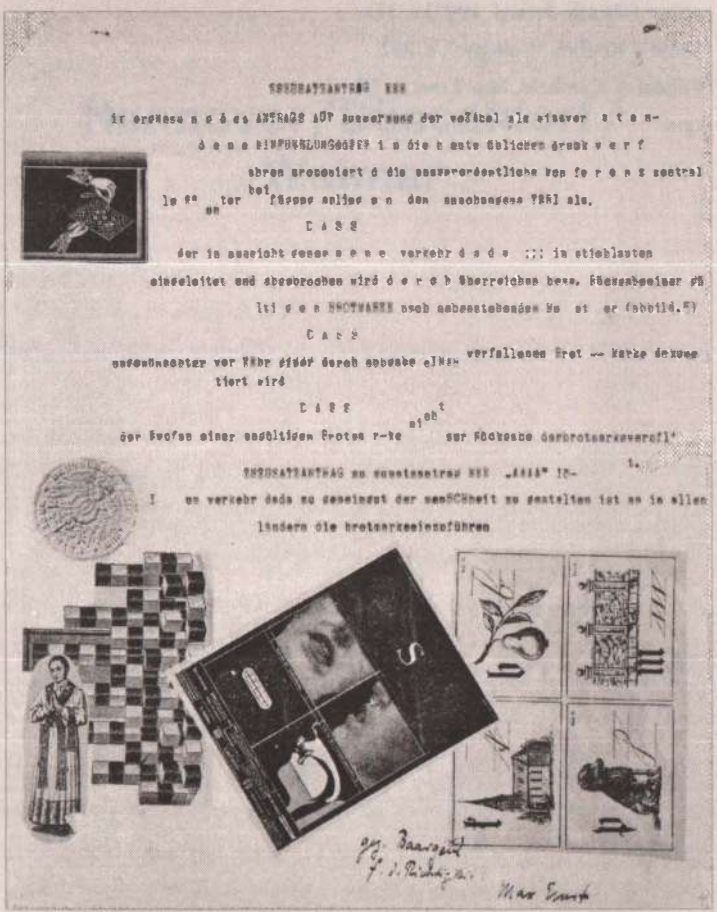
"*Stupid* aptallara göre" demekten kendini alamadı, "bunların topu uyuşuk ve ruhsuz."[4]

1920 yazına gelindiğinde Avrupa'da sanat gündemini takip eden herhangi birisinin Dada'yı duymamış olması imkânsızdı. Berlin, Köln ve Paris'teki skandal yaratan gösterilerinin ve sergilerinin yanı sıra, manifestoları ve yayınlarıyla da Dada yüzlerce gazete ve dergiye girmeyi başarmıştı. Dada'nın saçmalıkları, kışkırtmaları ve saldırganlıkları, insanlara kimi zaman eğlenceli geliyordu, kimi zaman da şaşkınlık ve öfke uyandırıyordu. Öte yandan, 'dada' sözcüğü, "delidolu, gülünç, tuhaf" anlamlarına gelen bir sıfat olarak siyasetçilerden mutfak şeflerine ve moda tasarımcılarına, birçok kişiyi nitelemek için kullanılır olmuştu.[5] Kamu nezdinde Dada'nın en parlak dönemi buydu; ne var ki, 1920'de doruğa ulaşan kolektif etkinlikler de bu sıralarda sönmeye yüz tuttu. Özellikle Köln'de öncekiler ayarında bir Dada etkinliği bir daha gerçekleşmedi; ne bir sergi ne yayın, ne manifesto ne de bir eylem.

MAX ERNST ve JOHANNES T. BAARGELD

W 5 (*Weststupidien*) Manifestosu

1920



W 5 manifestosunun üçüncü sayfası, *a.g.e.*, Levha 53.

Notlar

1 Sabine T Kriebel, "Cologne", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 236, sonnot 17.

2 *A.g.e.*, s. 221, 231 ve William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* (Münih: Prestel, 1993) s. 77.

3 Sabine T Kriebel, "Cologne", s. 232.

4 William A. Camfield, *Max Ernst*, s. 77.

5 *A.g.e.*

Hannover/Düsseldorf/ Weimar

Kurt Schwitters: Merz Dada

Hannover'de Dada, Kurt Schwitters'in etkinliklerinden ibarettir. Schwitters'in sanatı da, tek kişilik bir harekettir. Dada içerisinde özgün bir damar oluşturur. Peyzaj ve portrede ustalaştığı Dresden'deki akademik eğitiminden sonra, pek çok dadacı gibi o da önce ekspresyonizme ve soyuta ilgi duyar. Hannover'deki avangardları biraraya getiren Kestner Cemiyeti'ne katılır. 1918'de, Almanya'da modernizmi örgütleyen önemli bir entelektüel merkez olan Berlin'deki Sturm Galerisi'nin yayınladığı *Der Sturm*'da yazmaya başlar. Ayrıca solcu ve ilerici aydınların çıkardığı *Der Zweemann* ve *Die Pille* dergilerine de katkıda bulunur. Yani bir ayağı hep Berlin'dedir. Burada, Zürih'teki kuruculardan olduğu için "çekirdek dadacı" diye andığı ve hep yakın olacağı Hans Arp'la ve Raul Hausmann-Hannah Höch çiftiyle tanışır. 1918'deki ilk kolajlarında onların etkisi vardır. Bu arada Tristan Tzara ile yazışmaya başlar ve bunun sonucunda işleri, Tzara'nın derlediği, Zürih Dada'nın son yayını *Der Zeltweg*'de yer alır. Ne var ki, Berlin'deki Dada Kulubü'ne üye olmak için yaptığı başvuru Huelsenbeck'in vetosu sonucu reddedilir. Bu ka-

rar üzerine Schwitters, memleketi olan Hannover'de, tek başına kendi Dada hareketini ilan eder: Merz.

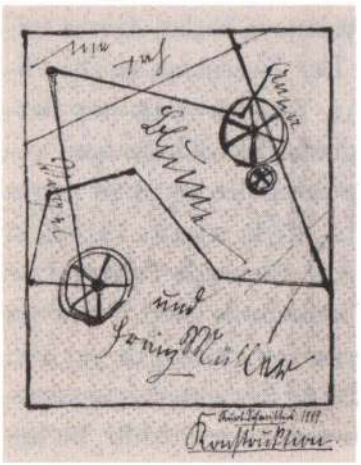
Merz

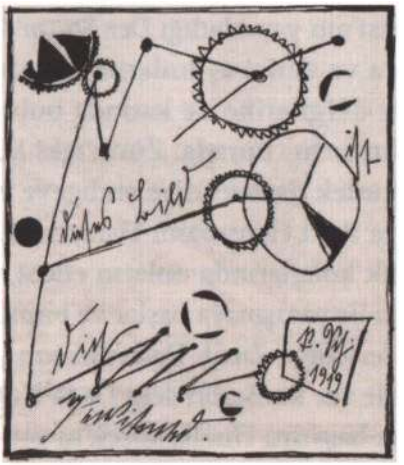
1919 yılında Sturın Galerisi'nde açtığı ve ilk kez kolajlarını gösterdiği sergiyle ilgili olarak *Der Sturm*'a yazdığı manifestoyu andıran kısa metninde Schwitters işlerini *Merzbilder*, yani Merz-resimleri olarak tanımlar:

> *Merzbilder* soyut sanat eserleridir. 'Merz' sözcüğü, özünde, akla gelebilecek her malzemenin biraraya getirilmesini ifade eder. Teknik olarak da, her malzemenin eşit olarak değerlendirilmesi demektir [...] Sanatçı, malzemeler arasında yaptığı seçim ve bu malzemelerin malzemeliklerine son vermesi sayesinde yaratır.[1]

'Merz' de Dada gibi anlamsız bir sözcük. Tesadüfen Schwitters'in bir kolajına giren *Kommerzbank* (ticaret bankası) sözcüğünden türetilmiş. *Kommerz*, aynı zamanda, parçalamak,

Solda, Kurt Schwitters, *Konstruktion* (Konstrüksiyon). Sağda, *Anna Blume die Berühmte* (Şöhretli Anna Blume). Her ikisi de 1919.



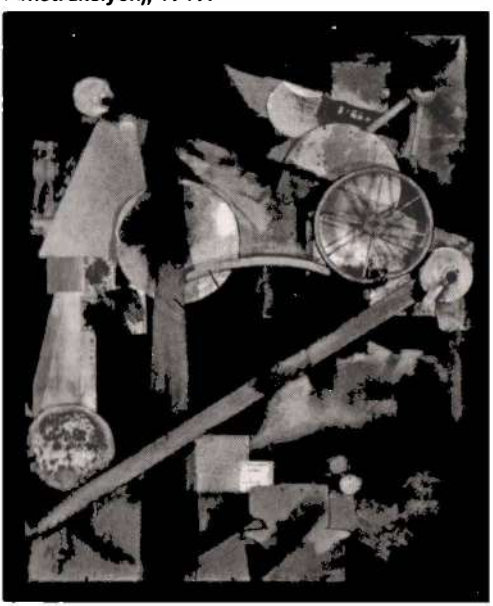


yok etmek anlamına gelen *ausmerzen* sözcüğünü de çağrıştırıyor. Schwitters bu sözcüğü avangardın can düşmanı piyasayla alay etmek için uydurmuş olmalı. Ama aslında şiirlerindeki gibi ne idüğü belirsiz, hurda bir sözcük. Schwitters sanatının anlamını, anlamsızlık üzerine kuruyor: "Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum [...] 'Merz' sözcüğünü uydurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdiyse [...] onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışına göre anlamı değişiyor."[2]

Schwitters, Merz-resimlerini atıklardan, hurdadan, dökuntülerden, çerden çöpten yaratır:

> Böylece elimin altında ne bulduysam, onlardan resimler inşa etmeye başladım. Tramvay biletleri, vestiyer makbuzları, tahta parçaları, tel, sicim, bükülmüş tekerlekler, kâğıt mendil, teneke kutular, cam kırıkları vb. [...] Bu malzeme-

Kurt Schwitters, *Merzbild 10A: Konstruktion für edle Frauen* (Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon), 1919.



ler birbirlerine göre anlamlandırılıp değer kazandıklarında, kendilerine has niteliklerini ve tözlerini kaybediyorlar [...] Maddeselliklerinden arındırılarak resmin maddesi haline geliyorlar.[3]

Schwitters resimlerini, gündelik hayatın "döküntülerini", "bayağılıklarını" (*abfall*) tuvallere çivileyerek yapar. Ne iş yaptığını soranlara, "resim çivilerim" diyerek cevap verir. Tuval kullanması kasıtlıdır çünkü bu yolla sanat tarihiyle, geleneğiyle ilişki kurar. O birçok dadacı gibi bütün bir geleneği ve akademik eğitimini reddetmez. Geçmiş stilleri ve teknikleri de, kullandığı malzemeler gibi birbirine '*merz*ler'.

Fragman Estetiği

Sanatı ve hayatı parça parça eden Merz, 19. yüzyıl sonunda modernizmle başlayan fragman estetiğinin bir uzantısıdır. Fragman estetiğinin ortaya çıkmasında etkili olan, insanların ruhları kadar bedenlerini de parçalayan metropol hayatıdır, modern teknolojidir, savaşlar ve devrimlerdir. Merz bu parçaları ilksel köklerine iade ederek (*aufbau*), büyülerini ve gizemlerini keşfetmeyi amaçlar. Böylece sanatın kozmik armoni kurabileceğini hayal eder. Umudu, savaşa son verecek bir estetik devrimdir.

> Savaş sırasında her şey altüst olmuştu. Akademide öğrendiklerim bir işe yaramıyordu ve yeni fikirler henüz hazır değildi [...] Derken muhteşem devrim patlak verdi [...] Kendimi özgür hissettim, coşkumu bütün dünyaya haykırmalıydım. Tutumlu olmak zorunluluğundan, ne bulduysam topladım, çünkü şimdi çok fakir bir ülkeydik. İnsan çöple de bağırabilirdi. Ve ben de bunu yaptım, çöpleri birbirlerine çiviledim ve yapıştırdım. Buna da Merz dedim. Merz, savaşın sonunda barışla sonuçlanmasına bir şükran-

dı. Her şey paramparça olmuştu ve yenilerinin bu parçalardan, fragmanlardan yapılması gerekiyordu: İşte Merz buydu. Devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi; olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi.[4]

KURT SCHWITTERS
Merz
1920

[...] Bugün bana öyle geliyor ki, bir sanat eserinde ifade için çabalamak bile sanata zararlı. Sanat asli bir kavramdır: tanrı gibi yüceltilmiş, hayat gibi açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsız. Sanat eseri, öğelerinin sanatsal olarak değerlendirilmesi sayesinde var olur. Ben yalnızca nasıl sanat yaptığımı bilirim; yalnızca malzemelerimi bilirim, ne içinini bilmem.

Malzemenin ne olduğu asli değildir, ben kendim nasıl asli değilsem öyle. Asli olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. Farklı türden malzemeleri kendi aralarında uyumlu kılarak, sırf yağlıboyayla resim yapmaya göre daha üstün bir durum elde ederim; zira renk üzerine renk uygulamanın yanı sıra, çizgi üzerine çizgi, biçim üzerine biçim vs. hatta malzeme üzerine malzeme uygularım – örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne 'Merz' adını veriyorum.

'Merz' sözcüğünü uydurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdi ona verdiğim anlamı taşıyor. 'Merz' kavramının anlamı, onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışıyla birlikte değişiyor.

Merz, sanatsal formlar yaratmak adına tüm prangalardan kurtulmak ister. Özgürlük, sefahat değildir, katı sanatsal disiplinin ürünüdür. Merz aynı zamanda sanata dayalı tüm sınırlamalara yönelik hoşgörü demektir. Sanatçı bir kurutma

kâğıdından bile resim yapabilmelidir, yeter ki ona form verebilsin.

Doğal unsurların yeniden üretimi, sanat eseri için olmazsa olmaz değildir. Doğanın sanatsal olmayan temsilleri, resmin başka unsurları üzerine uygulanmak kaydıyla, resmin bir kısmını oluşturabilir.

Başlangıçta başka türlerle ilgilendim, örneğin şiir sanatıyla. Şiirin öğeleri, harfler, heceler, sözcükler ve cümlelerdir. Şiir, bu öğelerle oynayarak meydana gelir. Anlam, ancak öyle bir etmen olarak kullanılacaksa özseldir. Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum, anlamsızı tercih ediyorum; ama bu tamamen kişisel bir mesele. Anlamsız, sanatta şimdiye kadar öylesine ihmal edildi ki ona acıyorum, bu yüzden onu seviyorum da.

Bu noktada, tıpkı benim gibi anlamsızla haşır neşir olan dadacılıktan söz etmeliyim. Dadacılığın iki türü var: çekirdek dadacılar ve kabuk dadacılar; bu sonuncular esasen Almanya'da yaşıyorlar. Başlangıçta yalnızca çekirdek dadacılar vardı; kabuk dadacılar, Huelsenbeck'in[5] önderliğinde başlangıçtaki çekirdekten koptular ve koparken çekirdeğin bir kısmını da beraberlerinde götürdüler. Kopuş, tantana ve şamata eşliğinde, "Marseillaise" söylenerek ve Huelsenbeck'in bugün hâlâ kullandığı tekmeli tokatlı taktiklerle gerçekleşti. Dadacılık Huelsenbeck'le birlikte siyasi bir meseleye dönüştü. Alman Devrimci Dadacılar Merkez Komitesi'nin meşhur manifestosu, radikal komünizmi, dadacılığın bir buyruğu olarak dayatır. Huelsenbeck, 1920'de Steegemann'ın yayınladığı kendi dadacılık tarihinde, "Dada Alman Bolşevizmidir" diye yazar. Sözünü ettiğim Merkez Komite Manifestosu aynı zamanda "ekspresyonizm'e karşı en şiddetli savaşı" talep eder. *Dadacılığın Tarihi*'nde Huelsenbeck şunu da yazmıştır: "Öyle ya da böyle, sanatın sıkı bir dayak yemesi gerek." Yakınlarda yayınlanan *Dada Almanağı*'na yazdı-

ğı sunuşta Huelsenbeck, "Dadanın bir tür anti-kültür propagandası yaptığını" belirtir. Ben hoşgörülü biriyim ve kanımca herkes dünyaya ilişkin kendi görüşüne sahip olmalı, ama bu tür görüşlerin Merz'e yabancı olduğunu belirtmem gerekir. Merz ilke olarak yalnızca sanat yaratma gayretindedir, zira hiç kimse iki efendiye birden hizmet edemez.

Ama Huelsenbeck'in de kabul ettiği gibi, "Dadacıların dadacılık anlayışının pek çok çeşidi vardır". Çekirdek dadacıların önderi Tristan Tzara, 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda "herkes kendi sanatını kendince yapar" ve "Dada soyutlamanın simgesidir" diye yazar. Belirtmeliyim ki Merz, çekirdek dadacılığın bu versiyonuyla ve Hans Arp (ki ona özellikle düşkünüm), Picabia, Ribémont-Dessaignes ve Arçipenko gibi çekirdek dadacıların sanatıyla sıkı bir sanatsal dostluk içindedir. Kabuk dadacılık, Huelsenbeck'in kendi sözleriyle, "kendini Tanrı'nın soytarısı" yaptı; çekirdek dadacılık ise kadim soyut sanat geleneğine sıkı sıkıya bağlı kaldı. Kabuk dada "kendi sonunu öngörür ve buna güler", ama çekirdek dadacılık sanat yaşadığı sürece yaşayacaktır. Merz de sanat için uğraşır ve *kitsch*'in düşmanıdır, hatta ilke-olarak-*kitsch*'in bile; oysa Huelsenbeck'in önderliğinde bu sonuncusu kendini dadacı sayabilir. Sanatı yargılama yeteneği olmayan herkes sanat hakkında yazabilme hakkına sahip olmamalı: "*Quod licet jovi non licet bovi*."[6] Merz, Bay Richard Huelsenbeck'in sanat hakkındaki kopuk ve yüzeysel fikirlerini kuvvetle ve ilke olarak reddeder; Tristan Tzara'nın yukarıda anılan görüşlerini ise resmî olarak kabul eder.

Kimi çekirdek dadacılarla dostluğumdan doğabilecek yanlış anlamaları da açıklığa kavuşturayım. Benim kendimi "dadacı" saydığım düşünülebilir, özellikle Paul Steegemann'ın yayınladığı *Anna Blume* adlı şiir koleksiyonumun kapağında "Dada" sözcüğü yer aldığı için.

Aynı kapakta bir yel değirmeni, bir kafa, geri geri giden bir

lokomotif ve havada asılı bir adam da var. Bunun tek anlamı, Anna Blume'nin yaşadığı, insanların kafa üstü yürüdüğü, yel değirmenlerinin döndüğü ve lokomotiflerin ters gittiği dünyada, dada'nın da var olduğuydu. Yanlış anlaşılmamak için Katedral'imin dış kısmına "anti-dada" yazdım. Bu benim dadacılığa karşı olduğum anlamına değil, bu dünyada dadacılığa karşı bir hareketin de var olduğu anlamına gelir. Bir lokomotif her iki yöne de gidebilir. Neden değişiklik olsun diye geri geri gitmesin ki?

Resim yaptığım sürece kalıp da yapıyorum. Şu sıralar Merz heykelleri yapıyorum: *Lustgallows* ve *Cultpump*. Merz resimleri gibi Merz heykelleri de çeşitli malzemelerden yapıldı. Her yandan bakılabilecek yuvarlak heykeller olarak tasarlandılar.

Merzbau benim ilk mimari Merz yapıtımdı. *Zweemann*'ın 8-10. sayısında Spengemann, Merzbau üzerine şu yorumu yaptı: "Merzbau'da ben bir katedral görüyorum, daha doğrusu Katedral'i görüyorum. Bir kilise binası değil, hayır, ama bizi sonsuza yükselten şeyin –mutlak sanatın– hakikaten tinsel bir tasarımı olarak binayı görüyorum. Kullanılabilir bir katedral değil bu, iç mekânı tekerleklerle öyle dolup taşmış ki insanlar orada yer bulamıyorlar... Bu, salt sanatsal anlama sahip mutlak bir mimari."

Çeşitli türlerle meşgul olmak benim için sanatsal bir gereksinimdi. Sebebi, çalışmamın ufkunu genişletme arzusundan çok, belli bir türün uzmanı değil sanatçı olma çabasıydı. Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirecek, bir bütüncül Merz sanat yapıtı. İlk başta tek tek türleri birleştirdim. Sözcükler ile tümceleri öyle bir biçimde şiirde birbirine yamadım ki, ritmik kompozisyonları bir tür çizim yaratıyordu. Öte yandan, okunacak cümleler içeren çizimler ile resimleri birbirine yapıştırdım. Resimlere öyle bir biçimde çiviler çaktım ki, resim etkisinin yanı sıra plastik rölyef etkisi

de ortaya çıktı. Bunu, türler arasındaki sınırları ortadan kaldırmak için yaptım. Fakat bütünsel Merz yapıtı, henüz üzerinde yalnızca kuramsal olarak çalışabildiğim Merz sahnesi olacaktır. Onunla ilgili ilk umumi duyuru *Sturmbühne*'nin sekizinci sayısında yer aldı:

"Merz sahnesi, Merz sahne yapıtının performansının yerini tutar. Merz sahne yapıtı soyut bir sanat eseridir. Drama ile opera, kural olarak, yazılmış bir eserden kaynaklanır ve bu, sahneye konmadan bile, tastamam bir eserdir. Sahneleme, müzik ve performans, yalnızca, kendisi de bir eylemin illüstrasyonu olan metni illüstre etmeye yarar. Oysa Merz sahne yapıtının kısımlarının her biri, drama ya da operanın tersine, diğer kısımlara ayrılmaz biçimde bağlıdır; yazılamaz, okunamaz, dinlenemez, yalnızca tiyatroda deneyimlenebilir. Tiyatro yapımlarında şimdiye kadar sahneleme, metin ve nota ayırt edilirdi. Her kısım ayrı olarak çalışılır, dolayısıyla ayrı ayrı deneyimlenebilirdi. Merz sahnesi ise, bütün kısımların bütünsel yapıtta kaynaşmasını öngörür. Sahne düzenlemesi malzemeleri, beyaz bir duvar, bir adam, dikenli tel, su akıntısı, mavi uzaklık, ışık konisi gibi, katı, sıvı ya da gaz halinde cisimlerdir. Katılaşabilen ve tül gibi inceleşebilen yüzeyler, perde gibi kıvrılabilen, katlanıp açılabilen yüzeyler kullanın. Şeyler kendi kendine açılıp hareket etsin; çizgiler genişleyerek yüzeyleşsin. Birtakım kısımlar sahneye eklenirken başka kısımlar çıkarılır. Notaların malzemesi, keman, davul, trompet, dikiş makinası, tiktak eden saat, su akıntısı vs. ile çıkarılabilecek tüm sesleri içerir. Metnin malzemesi, beyni ve duyguları harekete geçiren tüm deneyimlerdir. Bu malzemeler, nesnel ilişkileri içinde mantıksal olarak değil, yalnızca sanat eserinin mantığı içinde kullanılmalılar. Sanat yapıtı akılcı nesnel mantığı ne kadar yeğin bir biçimde yok ederse, sanatsal formun olanakları da o kadar çok olur. Nasıl şiirde sözcük üzerine sözcük uygulanıyorsa, bu örnekte bir et-

men bir başka etmen üzerine, bir malzeme bir başka malzeme üzerine uygulanacaktır. Sahne düzenlemesini bir Merz resmi gibi düşünün. Sahnenin bölümleri kendiliğinden hareket eder ve kendilerini dönüştürürler, sahne kendi hayatını yaşar. Sahnenin hareketleri sessizlik içinde olabilir, gürültü ya da müzik eşliğinde de olabilir. Merz sahnesini talep ediyorum. Peki, deneysel sahne nerede?

"Devasa, adeta sonsuz yüzeyleri renkle boyayın, çarpıtın ve etrafta tehditkâr biçimde itekleyin, pürüzsüz utangaçlıklarını bozun. Sonlu kısımları bükün ve burun; hiçlik kısımlarını sonsuzca birlikte delerek paramparça edin. Düzgün yüzeyleri tutkallayın. Çizgileri, hareketleri iple bağlayın, hakiki hareket tırmanır bildiğimiz örgü halata. Alev alev çizgiler, emekleyen çizgiler, çapraz yüzey çizgileri. Çizgiler kendi aralarında dövüşsün ve birbirlerini okşasın şefkatle. Aralarındaki noktalar yıldızlar gibi patlasın, çember olup dans etsin, çizgilere dönüşsün. Çizgileri bükün, köşeli ve dirsekli açılar bir noktanın etrafındaki burgaçları boğarken. Fırıldayan fırtınanın dalgalarında bir çizgi gürleyerek geçer, tel gibi ele gelir. Küreler fırıldayan havayı birbirine dokunur küreleyin. Birbiri içine girmiş ayırın yüzeyleri. Keskin kenarlı kutular, düz, eğri ve boyalı. Çökebilir tepe örtüleri kendiliğinden ortadan kaybolur kutuları kasaları boğarlar. Çizgiler yerleştirin ağ atıp çekerek deniz mavisi. Ağlar daralır Antonius'un acısını taşır. Bırakın ağlar kabarsın ve şişsin, çizgilere dönüşsün, kalınlaşıp yüzey olsun. Ağları örün. Tüller çırpınsın, yumuşak kıvrımlar dökülsün, pamuğu damlatın, suyu püskürtün. Hafifçe beyaz hava üfleyin bin mumluk lambaya. Teker ve dingilleri savurun havaya şarkı söylesinler. (Watergiant Holdover). Dingiller dans eder orta teker yuvarlan variller. Çarkları mandallayın hissedin mandalları, esneyen bir dikiş makinası bulun. Yukarıya doğru dönerek ya da kıç üstü oturmuş halde, dikiş makinası **baş aşağı kendi kafasını uçurur. Bir diş-**

çi girgırı, bir kıyma makinası, bir mermer düzleyicisi, otobüs, araba, bisiklet, tandem ve lastiklerini alın, savaş için yedeklenmişleri bile, deforme edin. Işıkları alın ve en şiddetli biçime deforme edin. Lokomotifleri birbiriyle çarpıştırın, perdeler, portiyerler, örümcek ağları, pencere çerçeveleri dans etsin ve yaltakçı camları kırsınlar. Bir buhar kazanı patlatın demiryolunda sis olsun. Jüpon ve benzeri şeyler –ayakkabı, peruk, buz pateni– alın ve gerektiği yere, ait oldukları yere ve daima uygun zamanda fırlatıp atın. Yine –neden olmasın– insan kapanları, otomatik tüfekler, zaman ayarlı bombalar, konserve balık, baca alın, elbette hepsi sanatsal biçimde deforme edilmiş halde. Kauçuk hortum şiddetle tavsiye olunur. Kısacası, zarif hanımın saç ağından imparatorun cıvatasına kadar ne gerekiyorsa onu alın, daima yapıtın boyutları nasıl gerektiriyorsa öyle.

"İnsanlar bile kullanılabilir.

"İnsanlar sahneye bağlanabilirler.

"İnsanlar etkin olarak da, hatta gündelik halleriyle yer alabilir, iki ayak üzerinde konuşabilir, tutarlı cümleler bile kurabilirler.

"Şimdi bu çeşit çeşit malzemeyi birbirine bağlamaya başlayın. Örneğin mumlu masa örtüsünü ev sahibinin kumpanyasıyla evlendirin; lamba temizleyicisini, Anna Blume ile konser ayarında La-natürel arasındaki evlilikle ilişkiye sokun. Küreyi yüzeye yedirin; çatlamış bir köşeyi 22000 mumluk bir lambayla tamamen imha edin. İnsanlar elleri üzerinde yürüsün, ayaklarına şapka taksınlar, Anna Blume gibi. (Kataraakt.) Köpük püskürtülür.

"Ve şimdi müzikle dolup taşmanın lavları. Sahnenin arkasında orglar 'düüüt, düüüt' diye öter. Önde dikiş makinası cıyaklar. Sahne arkasından bir adam bağırır: 'Hass...' Bir başkası anlden ortaya çıkar ve 'Ben aptalım' der. (Herhangi bir yolla çoğaltılması kesinlikle yasaktır.) Bir papaz yere kapanır

ve yüksek sesle yakarır: 'Ey rahmet sürüler... aleluyah evlat, evlat su damlasıyla evlenir.' Bir su borusu damlar mani olunmadan tekdüze. Sekiz.

"Davullarla flütler ölüm saçar, tramvay kondüktörünün ıslığı parıldar. Sahneye tünemiş bir adamın sırtına buz gibi su dökülür. Adam işçi marşını baştan sona söyler: do #, re, re #, mi. Su kaynatmak için kazanın altında gaz alevi yakılır ve bir keman ezgisi genç kızlar kadar saf ve yumuşak titreşir. Genişlikleri daha da genişletir bir peçe. Koyu kıpkırmızı ortada közler kaynar. Bir şey nazikçe kıpraşır. Kemanın uzun iç çekişleri ve nefes verişleri dalga dalga yükselir. Işık sahne kararır, dikiş makinası bile karanlıktır."

Bu arada bu yayın, oyuncu ve tiyatro yönetmeni Franz Rolan'ın ilgisini çekti; onun da benzer fikirleri vardı: tiyatroyu oyun yazarından bağımsız kılmak, performansın tiyatroda hazır bulunan malzemelerden –sahne, renk, ışık, oyuncular, yönetmen, ressam ve izleyici– yola çıkarak oluşmasına izin vermek. İkimiz birlikte Merz sahnesi fikrinin uygulamasını, şimdilik kuramsal olarak, enine boyuna irdeledik. Yakında baskıya girecek hacimli bir kitabın malzemesi oluştu. Belki daha sonra bütünsel Merz yapıtına tanıklık etme şansına da erişiriz. Ama onu kendimiz yaratamayız, çünkü biz de ancak onun parçaları olabiliriz, naçizane malzeme gibi.[7]

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

Notlar

1 Aktaran, Dorothea Dietrich, "Hannover", *Dada* içinde, der. Leak Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 161.

2 Kurt Schwitters, "Merz'den", çev. Ufuk Kılıç, *Sanat Manifestoları-Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 157, 158.

3 Aktaran, Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 27.

4 Kurt Schwitters [1930]'dan aktaran, Dorothea Dietrich, "Hannover", s. 159.

5 '*Hülse*' (*Huelse*) Almanca'da kabuk demek – ç.n.

6 Bir Latin deyişi: "Jüpiter'in yapmaya hakkı olan şeyi bir sığır yapamaz" – ç.n.

7 İlk yayınlanışı, *Der Ararat*, cilt 2, sayı 1 (Ocak 1921) s. 3-9. Türkçe çevirisi: Ufuk Kılıç, *Sanat Manifestoları* içinde, s. 157-164.

Dada-Merz Şiiri

Merz-resimlerini fragmanlardan inşa eden Kurt Schwitters, şiirlerinde bu sefer dili parçalar. Sözcüklerine, seslerine ayırarak onu anlamsızlaştırır. Sonra da bu sözcük ve sesleri '*merz*leyerek' yaptığı kolajlarla bunlar arasındaki büyülü, gizemli, ilksel bağıntıları uyandırır. Aynı resimlerinde parça parça olmuş atıklarla yaptığı gibi. Bu bakımdan sanatla edebiyat arasında bir fark görmez. 1924 yılında *Merz* dergisinde yayınlanan bir yazısında bu konuda şunları yazar: "Dadaist ressamlar nasıl yan yana çaktıkları nesneleri birbirleriyle ilişkileri içinde anlamlandırıyorlarsa, şiir de işini öyle görür."[1] Bütün avangard hareketlerde olduğu gibi, Schwitters de farklı sanatların birleştirilmesi arayışındadır:

> Amacım bütün türleri birleştiren bütüncül bir *merz* sanat eseridir... [Onun için] sözcükleri ve cümleleri birarada şiirlere öyle bir yapıştırdım ki, ritmik kompozisyonları bir çeşit çizim oluşturdu. Öte yandan, üzerlerinde yazıların bulunduğu çizimlerle resimleri de birbirlerine yapıştırdım [...] Bunu sanatlar arasındaki sınırları silmek için yaptım.[2]

Sanat ve Bayağılık

Schwitters resimlerinde ve şiirlerinde biraraya getirdiği nesne ve dil döküntülerine "bayağılıklar" diyor (*abfall*). "Bütün bayağılıklar tamamıyla Dada sayılmaz, ama her bayağılık dadacı bir anlamsızlık yükü gizler. Benim yaptığım bayağılıkları *merz*lemek. Kendi başlarına bayağı olan cümleleri birbirleriyle bitiştirerek ve böylece bu cümlelere anlam kazandırarak, onlardan sanat eseri çıkarmak."[3] Schwitters'in, biriktirdiği gündelik hayatın bayağılıklarından, döküntülerinden sanat yapması, Baudelaire'i hatırlatır. Baudelaire, bohemlerle, fahişelerle, haydutlarla ve metropolün diğer 'atıkları'yla birlikte modern edebiyatın kahramanları arasında saydığı paçavracıyı (*chiffonier*) şaire benzetir. Paçavracının sürekli toplayıp biriktirdiği süprüntülerde, bayağılıklarda metropolün hayatının hafızası saklıdır. Aşkın, şiddetin, sarhoşlukların... "İşte metropolde günün çöpünü toplaması gereken adam. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyi o toparlıyor, ayıklıyor [...] Bütün günlerini başıboş dolaşmak ve uyak aramakla geçiren genç şairler gibi, başını sallaya sallaya, kaldırım taşlarına toslaya toslaya geliyor."[4]

Anna Blume

Schwitters'in şiir sevdası 1919'da *Der Sturm*'da yayınlanan "Anna Blume" şiiriyle başlıyor. Şiir büyük bir ilgi topluyor ve Schwitters'i birden ünlü yapıyor. "Anna Blume" aşk şiirlerinden kolajlanmış, 'bayağı' klişelerden oluşuyor. Gayet anlamsız olmasının yanı sıra, yazım ve sözdizimi kurallarını da parçalıyor. Ama sözcüklerle giriştiği bu simya sayesinde Schwitters, kendi hayal dünyasına ait bir azize yaratıyor. Hayatı boyunca bağlı kalacağı erotik bir esin perisi, bir ar-



Solda, Kurt Schwitters, *Anna Blume Şiirleri* kitabının ilk baskısının kapağı. Sağda, *Anna Blume und Ich* (Anna Blume ve Ben) başlıklı deseni, her ikisi de 1919. Kitabın üç ay içinde 10 bin kopyası satılmıştı.[5]

zu pınarı, sığınacağı bir *alter ego* canlandırıyor. Anna Blume "hem bir anne figürüdür hem de bir fahişe ve ölümdür".[6]

Ursonate

"Anna Blume", 'soyut' bir Merz şiiri (*Merzgedichen*). Schwitters'in bir de "somut ses şiirleri" var. Bunların başında da *Ursonate* geliyor: İlksel Sonat. *Ursonate*'nin esin kaynağı Raoul Hausmann'ın afiş şiiri "*fmsbw*".[7] Schwitters nasıl resimlerini 'bulunmuş nesne'lerden derliyorsa, ses şiirlerini de bulunmuş seslerden 'besteliyor'. *Ursonate*, klasik sonat biçimine sokulmuş. Seslendirilmesi kırk dakika süren, bir prelüd ve dört bölümden oluşuyor. Prelüd ve ilk bölüm şöyle başlıyor: "Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee." Schwitters bu "İlksel Sonat"ında, insanların dil öncesinde çıkardıkları ilk seslere dönerek, onlardaki ritmi ve gizemi keşfetmeye girişiyor. Fonemlerin birbirlerine göndere-



Kurt Schwitters *Ursonate*'yi icra ederken (fotoğraf: El Lissitzki).

rek değer kazandıkları ses-kolajlarında anlamsızlığın anlamını sergiliyor. Babil öncesi, herkesin anlaştığı bir dil arıyor.

Schwitters'in şiirleri, sahnede icra edilen şiirler. Dolayısıyla, Dada'nın, Zürih'te Kabare Voltaire'deki ilk gösterileriyle aynı ruhu paylaşıyor. Schwitters, Hannover'deki Merz gösterilerine 1919'da başlıyor ve 1930'a kadar sürdürüyor. 1921'de eşi Helma, Raoul Hausmann ve Hannah Höch ile Prag'a, "Anti-Dada-Merz" turuna çıkıyor ve "Tersten Okunan Alfabe" gibi ilk ses şiirlerini icra ediyor. Sesleri ve imgeleri birbirlerine çevirerek, hayalî "*Optophone*" makinesiyle ilgili manifestosunu okuyor. *Ursonate*'yi esinlendiren Hausmann'ın "*fmsbw*" şiirini de ilk kez Prag gösterisinde duyuyor. Prag'a 1926 ve 1928 yıllarında yeniden dönüyor. 1922'de Weimar'da toplanan Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi sırasında Weimar'da, Jena'da ve Hannover'de Dada geceleri düzenliyor. Bunlara Tristan Tzara, Theo van Doesburg, Lázló Moholy-Nagy, El Lissitzki, Hans Richter ve baş-

ka sanatçılar da katılıyor. 1923 yılı başında Nelly ve Theo van Doesburg ve Hannah Höch ile birlikte, Hollanda'da aynı yılın baharına kadar sürecek bir gösteri turuna çıkıyor; *Anna Blume*, *Ursonate* ve diğer şiirlerini seslendiriyor. Bu büyük tur vesilesiyle, Merz'le, van Doesburg'un De Stijl akımı arasındaki ilişkileri işleyen özel bir *Merz* dergisi çıkıyor: "Hollanda Dada".

Schwitters'in gösterilerine katılan ve destekleyen sanatçılardan biri de Amerikalı ressam Katherine Dreier. Dreier, Marcel Duchamp ve Man Ray'in yardımlarıyla 1920 yılında New York'ta Société Anonyme, Inc. galerisini açıyor. Bir şirketi hatırlatan bu ad da aslında dadavari bir sözcük oyunu. Avangard sanata hasredilmiş olan bu galeri, "Amerika'nın ilk modern sanat müzesi" sayılıyor. Dreier, müzesini geçici olarak kiraladığı mekânlar arasında gezdirerek 80'den fazla sergi açıyor. Ayrıca konferanslar, sempozyumlar düzenliyor ve yayınlar yapıyor. Bu arada Schwitters'in otuz sergisini açıyor. Onu Marcel Duchamp'la birlikte 1929'da Hannover'de ziyaret ederek, müzesine en az yirmi beş ek Merz-resmi alıyor. Schwitters'in 1948'de, ölümünden önce inşa ettiği üçüncü ve son *Merzbau* olan İngiltere'deki ahırdan bozma evi yaşatmak için büyük çaba sarf ediyor.[8]

KURT SCHWITTERS
Anna Çiçek'e
1919

Ah, sen, yirmi yedi duyumun aşkı, sana seviyorum! – Sen senin seni sana, ben sana, sen bana.

– Biz?

O (bu arada) konuyla ilgisiz.

Kimsin sen, saymakla bitmeyen hanımefendi? Sen – sen? – Diyorlar ki, sen –bırak desinler, onlar
minarenin nasıl ayakta durduğunu bilmezler.
Sen şapkayı ayaklarına takar ve ellerinin üstünde dolaşırsın, dolaşırsın sen ellerinin üzerinde.
Merhaba beyaz katlara dikilmiş kırmızı elbiselerine. Kırmızı severim ben Anna Çiçek, kırmızı
severim ben sana! – Sen senin seni sana, ben sana, sen bana. –Biz?
O (bu arada) soğuk korla ilgili.
Kırmızı çiçek, kırmızı Anna Çiçek, nasıl derler böyle?
Ödül sorusu: 1. Anna Çiçek'in bir kuşu vardır.
2. Anna Çiçek kırmızıdır.
3. Kuş ne renktir?
Mavi rengidir sarı saçlarının.
Kırmızı yeşil kuşunun cıvıltısıdır.
Sen gündelik kıyafetler içindeki basit kız, sen tatlı yeşil hayvan, sana seviyorum! – Sen senin
seni sana, ben sana, sen bana. – Biz?
O (bu arada) kor kutusuyla ilgili.
Anna Çiçek! Anna, a–n–n–a, adını damla damla akıtıyorum. Adın yumuşak içyağı gibi
damlıyor.
Farkında mısın Anna, çoktandır farkında mısın?
İnsan seni arkandan da okuyabilir, ve sen hepsinden daha harikulade olan, sen arkandan
da yüzün gibisin: "a–n–n–a".
Sırtımı okşuyor damla damla akarak içyağı.
Anna Çiçek, sen sefil hayvan, ben sana seviyorum![9]

ÇEVİREN **Kemal Lichternest**

Arzu
1922

Ve
Olmadan
Sahip
Söyle
Solucan
Çalım
Lirik
Gelenek
Dilenci
-nin
Boş
Yeşil
Üzerinenin
Mesnetin
Çimen.[10]

ÇEVİREN **Ali Artun**

Notlar

1 Aktaran, Jaleh Mansoor, "Kurt Schwitters' Merzbau: The Desiring House", *Invisible Culture*, sayı 4 (2000).

2 Aktaran, Jerome Rothenberg ve Chris Jorris, *Kurt Schwitters: Poems Performance Pieces Proses Plays Poetics* (Cambridge: Exact Change, 2002) s. xv.

3 Aktaran, Rothenberg ve Jorris, *a.g.e.*, s. xviii.

4 Charles Baudelaire, *Yapma Cennetler* (İstanbul: Telos, 1994) s. 15.

5 *Dada Almanach*'ın İngilizce baskısının editörü Malcolm Green'in notu; *The Dada Almanac* [1920] içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 14.

6 Elizabeth Burns Gamard, *Merzbau-The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 181.

7 "Dada ve Fotomontaj", *Dada Kılavuz* içinde, s.337-350.

8 Schwitters-Dreier ilişkisi için: Gwendolen Webster, "Kurt Schwitters and Catherine Dreier", *German Life and Letters* (Ekim 1999).

9 Almancası, Kurt Schwitters, *Anna Blume: Dichtungen* (Hannover: Paul Steegemann, 1919); burada Schwitters'in 1942 tarihli kendi İngilizce çevirisi esas alındı: Jerome Rothenberg ve Chris Jorris, *Kurt Schwitters: Poems Performance Pieces* içinde, s. 16-17.

10 Jerome Rothenberg ve Chris Jorris, *Kurt Schwitters: Poems Performance Pieces* içinde, s. 42.

Merz Mimarlığı: Erotik Katedral

Merzbau: Erotik Istırap Katedrali

Kurt Schwitters'in bütün hayatını adayacağı *Merzbau* ya da "Erotik Katedral", 1917'den başlayarak yaptığı dada-sütunlardan veya dada-kulelerden türer. Bunlardan ilki "Istırap"tır (*Leiden*). Ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri gibi atıklardan bir asamblajdır ve en tepesinde de Schwitters'in eşi Helma'nın bir büstü bulunur. Sanatçı, bu işlerin doğası gereği, sütunla sürekli oynamış ve onu durmadan değiştirmiştir. Bu arada, yedi yıl süresince on kadar da başka sütun da yapmıştır. Bunlardan geriye, temiz bir fotoğrafı kalan sadece 1923 tarihli sütundur (*merzsäule*). Bu büyük ihtimalle üzerinde epey oynanmış olan 1917 sütunudur. Önceden eşi Helma'nın büstünün olduğu yerde şimdi, daha küçücükken kaybetmiş olduğu oğlu Gerd'in ölüm maskı bulunmaktadır. Kaidede üst üste iliştirilmiş birtakım harf karakterlerinin arasında, "merz" ve "dada" ibareleri göze çarpmaktadır. Schwitters'in mimarlığının kaynağı gibi gösterilen bu sütun, Johannes Baader'in

1920'deki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda sergilediği işten etkilenmiştir: "Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama: Almanya'nın Azameti ve Çöküşü ya da Ulu Dada'nın Fantastik Hayatı". Aşağıdaki metninde Schwitters'in "Kathedrale des Erotischen Elends-KdeE" (Erotik Istırap Katedrali) olarak bahsettiği, başlı başına bir sütun olmaktan ziyade, sütunların birliğinden oluşan yapıyı ifade eder. Yani *Merzbau*'yu.

Merzbau'nun sütunlar dışındaki diğer elemanları, rölyef havasındaki kolajlardır. Schwitters, 'inşaat'ında kullandığı değişik döküntüler arasındaki gizemli ilişkilere (*correpondance*) işaret etmek üzere onlar arasına ipler gerer. 'İnşaat'a, giderek ahşap elemanlar ve alçı plaklar da eklenir. Daha sonra etkilendiği arkadaşlarının adıyla andığı *grotto*lar belirir. *Grotto*ları bulunanlar arasında, zaman zaman ortak çalış-

Solda, Johannes Baader, *Das grosse Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Grösse und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada* (Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama: Almanya'nın Azameti ve Çöküşü ya da Ulu Dada'nın Fantastik Hayatı), 1920. Sağda, Kurt Schwitters, *Hannover Merzbau* ya da *Merz*-sütunu, 1923 civarı.





tığı Hans Arp, El Lissitzki, Theo van Doesburg, Hans Richter, Hannah Höch gibi yakın arkadaşlarının yanı sıra, Bruno Taut, Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi Bauhaus çevresinden ahbapları ve etkilendiği kimi dadaist, konstrüktivist sanatçılar da vardır. *Grotto*lardan biri ise, romantik çağı açan Goethe'ye adanmıştır. Bir *grotto* vardır ki, bir sanatçıya değil, bir madene, simya alanındaki sembolizmi nedeniyle altına ayrılmıştır. Kurşunu altına dönüştüren 'felsefe taşı'nın büyüsünü canlandırır. *Merzbau*'da *grotto*ların yanı sıra, başka odalar, inler, köşeler de bulunur: De Stijl Odası, Luther Köşesi, Ruhr Bölgesi... İnlerin, oyukların adları ise oldukça farklıdır: Caniler İni, Seks Cinayetleri İni, Değersizleşmiş Kahramanlar İni, Kahramanlara Tapanlar İni... Schwitters, zamanla *Merzbau*'da en az kırk kadar *grotto*, in

Kurt Schwitters, *Merzbau* - Erotik Katedral, Hannover 1933 (fotoğraf: Wilhelm Redemann).



ve oda inşa etmiştir. Azizlere adanmış bir tür şapeli hatırlatan bu *grotto*larda, oyuklarda 'rölikler' de yer alır. Örneğin Mies'den yürüttüğü kalem, Richter'den bir tutam saç, tırnaklar, ayakkabı bağcıkları, diş köprüleri, izmaritler...

Merzbau ya da Erotik Katedral, zamanla Schwitters'in Hannover'deki aileden kalma evinin bütün odalarını, bodrumdan çatıya bütün katlarını işgal eder. Yani sanatçı, baba evinin mimarlığını da *merz*ler. Öyle ki, gerektiğinde duvar ve döşemeler yıkılır. Kalan yerler ise zaten büyük bölümüyle çöp yığınıdır: kalaslar, puro muhafazaları, gazete parçaları, kitaplar, yırtılmış kitap sayfaları, paçavralar, her cins düğme, kendininkiler de dahil, kırık dökük resimler, heykeller, oyuncaklar, taşlar, plastikler, tekerlekler, kravatlar, peynir kutuları, başka ambalajlar, dallar... Bütün bu rastgele birikmiş döküntü, ilerde *Merzbau*'ya monte olsalar da olmasalar da, onun uzantılarıdır. *Merzbau* özünde sınırsızdır ve sürekli değişim halindedir. Dünyada var olan her şeyin birbiriyle kaynaşmasıdır.

Erotik Katedral, sergilenmek, satılmak, paylaşılmak üzere yaratılan bir eser değildir. Schwitters'in özel hayatıdır, mahremiyetidir. Ne var ki, kamuya ve topluma ne kadar karşı olursa olsun, her eserin kimyasında birileri tarafından izlenmeyi bekleyen bir cevher vardır. Bu Schwitters'in işleri için de geçerlidir. Ama Katedral hariç. O Schwitters'den başkasının deneyimleyemeyeceği, anlamlandıramayacağı, sahip olamayacağı bir âlemdir. Yer yer mumlarla aydınlatılmış, ikonlarla donatılmış, yarı karanlık *aura*sıyla kendine mahsus, özel bir tapınaktır. Ve sanatçı tapınağını ancak birkaç yakınıyla paylaşır. Zaten kimi girintilere ve oyuklara ancak o ulaşabilir. Hatta bunlar bazen evin mimarlığının içine gömülüp kaybolurlar. Bundan böyle sadece Katedral'in hafızasında var olurlar.

Hannover-Merzbau'nun inşaatı 1937'ye kadar sürer ve 1943'te Hannover'in bombalanmasıyla o da yıkılıp yok olur.

1937 yılında Hitler'in, modernist sanatı, avangardı silmeye yönelik *Entartete Kunst* (Dejenere Sanat) sergisi düzenlenir ve arkasından bütün arkadaşlarıyla birlikte Schwitters'in işleri de müzelerden kaldırılır. Aynı yıl, Nazi rejimini açık açık protesto etmekten kaçınmayan sanatçı, Gestapo'nun takibinden kıl payı kurtularak Norveç'e kaçar ve Oslo yakınındaki Lysaker'e yerleşir. Hayatını, Akademi'den mezuniyetinden beri geçimini sağlayan birtakım peyzajlar ve portreler boyamanın yanı sıra, gene yerleştiği evde bir *Merzbau* inşa etmekle geçirir. Ancak Nazilerin Norveç'i işgal etmesi üzerine, 1940'ta İngiltere'ye kaçar. Burada on yedi ay enterne edilir. Bırakılır bırakılmaz yerleştiği Londra yakınındaki Ambleside kasabasında da *Merzbau*'yu 'inşa etmeye' devam eder. Ta ki 1948 yılında, altmış bir yaşında burada ölene kadar.

Erotik Katedral'in Gizemi

Erotik Katedral *Merzbau*'yu görme ayrıcalığına sahip olanların çoğu, Kurt Schwitters'in aklını kaçırdığını düşünür. Kimine göre *Merzbau*,"aklı başında olmakla, aklını kaybetmek arasındaki farkı silen, toplumsal olarak denetlenemeyen birinin özgür ifadesidir [...] çöp ve pislikle oynayan ufak bir çocuğun toplumsal sorumsuzluğuna hastalıklı bir dönüştür. Bir bakıma insanın kendi dışkısıyla oynamasıdır". Bir başkasına göre, Schwitters'in katedrali "küçük fetiş nesnelerin sanrılı bir kaosundan ibarettir". Arkadaşı El Lissitzki bile Katedral'i gördüğünde "özgünlükle delilik arasındaki çizgiyi çizemediğinden" yakınır.[1]

Gerçekten de Schwitters aklını kaçırmıştır. Çünkü o sanatını aklın ve mantığın parçalanması üzerine kurar. Aslında bu, kaynakları romantizme giden bütün avangard hareketlerin ilkesidir. Tristan Tzara "Dada Manifestosu"nda, man-

tığın (*logos*) tamamen ortadan kaldırılmasını talep eder.[2] Sürrealistler, psikopati, şizofreni, paranoya gibi sapkınlıkları neredeyse bir estetik norm olarak görürler. Zaten onların derdi, "dünyayı çıldırtmak, akıl sağlığını bozmaktır".

Merz Mimarlığının Alegorileri

Schwitters, mimarlığın, "*Merz* fikrine bütün diğer sanatlardan daha yakın" olduğunu söyler. Bu bakımdan Erotik Katedral'in mimarlığı, Schwitters'in resimlerinde ve şiirlerinde geliştirdiği *Merz* estetiğinin, bütün sınırsızlığı ve sonsuzluğu içinde duyumsanıp düşünsenebileceği bir evren kurar. Bu evren alegorilerden oluşur. Alegoriler, ölümü ve hayatı, çürümeyi, erotizmi, sanatları canlandırır. Aynı zamanda otobiyografiktir; sanatçının hafızasının ve zihinsel (hatta bedensel-idrar) varlığının işaretlerini içerir. Walter Benjamin'e göre alegori, hayatın ahenk içindeymiş gibi görünen yüzünü, mevcut düzenini parçalar –fragmanlara ayırır– ortalığı adeta bir harabeye çevirir. Sanatın yıkıcılığıdır bu.[3] İşte Katedral'in atıklardan oluşan fragmanlarıyla alegorileri tam da bu anlamda özdeşleşir.

Katedral'in fragmanları, –saç tutamları, tırnaklar, idrar numuneleri, diş köprüleri, resimler, heykeller, kalemler, izmaritler, diğer her türlü çer çöp– birbirleriyle girdikleri gizemli ilişkiler sayesinde alegorik anlamlar yüklenirler. Bu anlamlar dile gelmez, tam aksine, dili parçalar. Geçerli, egemen bilgi ve anlamlandırma rejimlerini de yadsırlar. Schwitters'e göre bir Merz sanatını anlamlandırmaya kalkmak bütün işi kökünden bozar. Açıklama çabaları ahmaklıktır.[4] Çünkü Katedral'in alegorik anlamlandırma evreni simyayla ilgilidir. Akla değil, hayal gücüne dayanır, büyüseldir, hermetiktir, mistiktir. Carl Jung'a göre "Schwitters en değersiz maddeyi, çöp kovasındaki atıkları, sanat eseri derecesine,

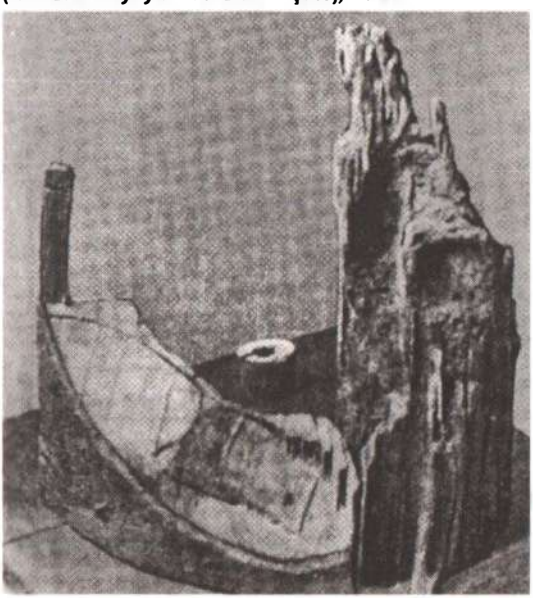
'katedral' düzeyine yükseltirken, sadakatle ve inançla, simyacıların aranan değerli nesnenin pislikte bulunacağı ilkesini izlemektedir".[5]

Mistisizm, Erotizm

Schwitters'in simyaya, mistisizme karşı ilgisi, Akademi'den mezun olur olmaz kapıldığı ekspresyonizmle başlamıştır. Bruno Taut'un çevresindeki ekspresyonist mimarlar ve yazarlarla birlikte kurduğu gizli bir mistik cemiyet olan Die Gläserne Kette'nin (Cam Zincir) ayinlerine katılır. Taut'un çıkardığı *Frühlicht* dergisinde *Schloss und Kathedrale mit Hoffbrunnen* (Avludaki Kuyuyla Katedral ve Şato) adlı asamblajını yayınlar.[6]

Katedrali yaratırken Schwitters, diğer Merz sanatlarında olduğu gibi, insanlığın ilksel duyumlarını, köklerini arar.

Kurt Schwitters, *Schloss und Kathedrale mit Hoffbrunnen* (Avludaki Kuyuyla Katedral ve Şato), 1922.

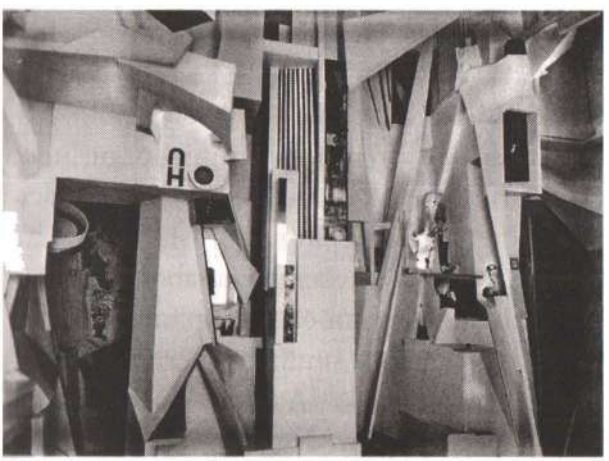


Bu arayış özünde erotiktir. Georges Bataille'a göre, insan sadece aklı sayesinde değil, akla karşı direnen ve onu ihlal eden arzularıyla ve hayalleriyle de insan olur.[7] Sadece iş yaparak değil, iş yapmayı feda ettiği erotizm aracılığıyla da insanlaşır. İnsan ayrıca ölümlü olduğunu fark etmesiyle hayvanlardan ayrılır. Ve ölümle erotizm arasında bir birlik oluşur. Çünkü iş hayatına, çalışmaya son veren en mutlak hadise ölümdür.

Sanat da, ölüm ve erotizmde olduğu gibi, çalışmanın kesintiye uğradığı, arzuların kamçılandığı bir etkinliktir. Kendisinden başka bir amacı ve faydası yoktur. Duygularımızdan/duyularımızdan doğan ve gene ona hitap eden ve bizi baştan çıkaran, ama hiçbir faydası olmayan işaretler yaratır. Ve bu işaretler, oyunlardaki gibi, özgür ve kendiliğinden hareketlerin sonucudur. Dolayısıyla başlangıcından beri sanat, bir çeşit oyundur. Bu nedenle de çalışmanın egemen olduğu dünyayı ihlal eder. İhtiyaçların pençesindeki olağan dünyanın yerine, arzularımızın canlandırdığı olağanüstü bir dünya yaratır. Kısacası, Picasso'nun belirttiği gibi, "sanat ancak erotik olabilir".

Gilles Deleuze ve Félix Guattari arzunun özgürlüğünü temel alan eserlerinde "Dadacı arzu makineleri"nden bahsederler ve bu bağlamda Schwitters'in Erotik Katedrali üzerinde dururlar.[8] Katedral belki de, bilinçaltının, erotizmin, sapkınlığın, çılgınlığın, hazzın, direnişin, devrimin, özgürlüğün ve sonsuz bağlantıların en mükemmel makinesidir. Enerjisi libidodur.[9] Şizoiddir. Ödipal toplumun psişik baskılarına karşıdır; "Anti-Ödip"tir. Dolayısıyla arzuyu sabote eden psikanalize, onun tiranlığına meydan okur. Toplumsal ve teknik makineye, "iktidarın egemen sınıfların ellerinde uzmanlaşmasına ve tekelciliğe karşıdır".[10] Arzu makineleri herkesin biraraya getirebileceği değişik değişik parçalardan oluşur ve bu parçalar bir birlik ve bütünsellik oluşturmazlar.





Kurt Schwitters, *Merzbau* - Erotik Katedral, Hannover 1933 (fotoğraflar: Wilhelm Redemann).

Çünkü bu makinede parçalanma birleşme demektir; sınırlama sınırsızlık demektir. Üstelik arzu makinesinin mümkün olup olamayacağını; yararlı mı yararsız mı olduğunu sorgulamak da boşunadır. Çünkü o özerklik üretir.

Erotik Katedral çılgın, akıldışı bir iştir; işlevsizdir, faydasızdır, anlamsızdır. Dolayısıyla mimarlıkla da ilgisi olamaz. Belki de, nihayetinde bir formdur; ama o da zor. Çünkü Schwitters için form vermek, formu bozmaktır (*formung/entformung*). Ne var ki Katedral, Schwitters'in hayatıdır; aşkı Anna Blume'dir, oynadığı oyundur, yarattığı devrimdir. Aşk, oyun, devrim; bunların hepsi özerk olaylardır; amaçları kendileridir. Ve Katedral sanatın bir özerklik âbidesidir. Eğer bir amacı varsa, o da simyanın da amacı olan "felsefe taşı"nı yaratmaktır. Yani evrenin gizlerinin ve mucizelerinin keşfidir; cinsel enerjiyi simgeleyen kurşunun, hayatın simgesi altına çevrilmesidir. İşte tam da bu nedenle Katedral bir muammadır. Muhakkak ki, avangardın en hakiki işidir; biriciktir.

KURT SCHWITTERS
Ben ve Hedeflerim
1931

Kimsenin burada benden böyle bir şey istediği yok ya, bir defa da kendimden söz etsem fena mı olur? Kibirli değilim, çünkü hiçbir şeyin önemli olmadığını biliyorum. Burada sırf mütemadiyen niçin ve neden diye soranlara topluca bir yanıt vermiş olmak için yazıyorum, örneğin neden "menekşe"nin sonunda başlangıçta planlandığından tamamen farklı bir şey olduğunu soruyorlar, **çünkü ben de böyle** kasıtlı olarak kuytuda çiçek açan **bir menekşeyim,** çünkü orada daha güzel koktuğuma inanıyorum.

Başlangıçta "menekşe" olarak yeni şiirlerimin bir toplamını yayınlamak istemiştim yalnızca, en yeni işlerimi nereden satın alabileceklerini ikide bir soranlara bir fırsat tanımış olayım diye. Şimdi satın alabileceklerini bildiklerinden, artık sormayacaklardır elbette, çünkü **sormaktan hoşlanıyorlar, ama satın almaktan hiç hoşlanmıyorlar.** Ama neden hep başkalarını düşünmem ve başkalarına iyilik yapmam gerekiyor? Bir sanatçı olarak bir şeyler yayınlama fırsatımız çok az oluyor. **Dünya partilerle dolu** ve her parti sanatçıyı, kendi programından başka bir şeyi önemli bulan, kabiliyetsiz biri olarak görür. **Hiçbir parti, kendi programı için savaşmayan,** ya da bir biçimde kendi programını hayata geçirmesine yardımcı olmayan **sanatın, içsel bir meşruluğunun bulunduğunu kabul etmez.** Bugün geçerli slogan **"etkin olmak",** oysa sanatın sakince **"dalıp gitmeye"** ihtiyacı vardır, sanat yaratmak ister ve varoluşunun gerçeğinden başka bir yolla etkin olmak istemez. Parti bana "Ama neden aynı zamanda etkin olmak istemiyorsunuz?" diye soruyor, bunu derken onun fikirleri doğrultusunda geliştirmem gereken büyük çaplı propagandayı kastediyor, sanatçı olarak meşruluğumu ona böyle kanıtlamamı bekliyor; ama ben bir işte yalnızca bir hedef güdülebileceğini biliyorum ve **sanat benim gözümde, bir alet olarak kötüye kullanılamayacak kadar değerlidir;** kişisel olarak güncel politik olaylardan uzak durmayı tercih ederim.

Umarım, zaman ben olmadan da politik olarak var olmayı sürdürebilecektir, buna karşılık, **sanatın gelişimi için bana ihtiyacı olduğunu** kesinlikle biliyorum. Sanat tuhaf bir şeydir, sanatçıya bütünüyle ihtiyaç duyar.

Sanat yapıtı her birim gibi bir **toplam değil, bir durumdur,** tıpkı kimyasal bir maddenin elementlerinin toplamı olmayışı gibi. H_2O yalnızca her 2 birim hidrojenin bir birim oksijene orantısını ifade eder. Her iki birim hidrojenin ve bir bi-

rim oksijenin dengede durdukları anlamına gelir. Buna SO_3 eklersem H_2SO_4 elde ederim, bu da yeni bir maddedir, artık su değil sülfürik asittir. Bunun gibi, parçaların ritmine bir şeyin lehine ya da aleyhine bir etki eklediğimde, saf sanatsal yaratımın özü değişir ve sanat bir **tavize** dönüşür. Bir sanatçı olarak böyle bir şeye yanaşmayacağım açıktır. Sanat yapıtının hedefi yalnızca dengedir ve amacı sanattır.

Sanat etkide bulunmak ve etkin olmak değil, **özgürleştirmek ister**, hayattan, ulusal, politik ya da ekonomik mücadeleler gibi insanlara yük olan her şeyden. **Sanat** devletten, partiden ve karın doyurma kaygılarından kirlenmemiş **saf insanı ister.**

Zamanı bir biçimde sanat yapıtımda yansıtmazsam, onu yaşamış olmayacağım eleştirisi yöneltiliyor bana. **Soyut sanatın** ve yalnızca soyut sanatın **zamanımızı yansıttığını** öne sürüyorum ben de; çünkü soyut sanat, bildiğimiz tüm zamanlardaki sanatın gelişiminde son mantıklı evredir ve yılların ya da onyılların bir meselesi değildir, muhtemelen **gelecek binyılların sanatıdır.** Resim sanatında yeni nesnelcilik denilen şey geçici, dönemsel ve taraflı bir reaksiyondur; üstelik ona tamamen yanlış bir isim verilmiştir çünkü **çağımızın yeni ve nesnel sanatı soyutlamadır. Bunu izleyen her gelişme ancak soyutlama temelinde yükselebilir,** betimleyici sanat gelecekte ancak bir reaksiyon olarak mümkündür, çünkü gelişme onu aşıp ötesine geçmiştir. Gerçi bir soyut sanatçı olarak ben zamanın sosyal ve politik olaylarına uzak duruyorum, ama onyılın içinde duran politikacılardan daha fazla zamanın içindeyim.

İster sağda dursun ister solda, bugün başka şeylerle ilgilendiği için soyut sanat hakkında bir şey duymak istemeyen gençliği dikkate almadığım eleştirisi yöneltiliyor bana. Gençliğin tamamının başka şeylerle ilgilendiğine inanmıyorum. Ancak her iki aşırı ucun, hem sağ hem de sol partilerin,

gençliği kendi anladıkları tarzda bir **politika için eğitmek üzere** her türlü gayreti gösterdiklerinin farkındayım. O zaman, bu tarzda eğitilmiş olan ve bu konuda tamamen yetişkinlerin zihniyetiyle düşünen gençliğin sanattan pek hoşlanmaması mümkündür; ama bu durum değişir. Çünkü insan için sanatın kesin yasaları içine dalıp gitmekten daha değerli bir şey yoktur. İnsanlığa binlerce yıl boyunca mutluluk vermiş olan tanrı kavramının, tüm ulusal ve sosyal sınırların ötesinde sanatla yakından akraba oluşunu bir küfür olarak algılamayın. **Sanatın içine dalıp gitmek** insanın gündelik hayatın kaygılarından kurtulup özgürleşmesi bakımından, tanrıya ibadet etmeye eşittir. Tam da bu yüzden sanat ulusal ve sosyal olandan kendini ne kadar uzak tutarsa, saf insani olanı, dalıp gitmeyi, bakmayı ve dinlemeyi, kendini unutmayı ne kadar çok isterse o kadar çok vardır. Gerçi sanat sırf duyular için yaratılmamıştır ama sanat betimleme ve anlatımdan uzunca bir süre birer araç olarak yararlandıysa da, bunlar sanat yapıtının hedefleri değillerdir. Kendinde her araç ve her malzeme sanat yapıtı içinde değerlendirilebilir ve dengelenebilir, ama önemli olan araçlar ve malzemeler değil, ritim içinde değerlendirmeyle ortaya çıkan sanatın kendisidir.

Gelişme, soyut resimde, yani betimlemeyen, aksine orada-tutan resimde bir sanat yapıtının yaratılabileceğini gösterdikten sonra, sanatın gelişiminde yine bir ileriki aşamaya ulaşılmıştır ve bu gelişme geriye gidemez.

Böylelikle yeni gelişme aşamasında, önceki aşamalardakilere göre daha değerli sanat yapıtlarının değil, yalnızca çağdaş sanat yapıtlarının ortaya çıktığını açıkça vurguluyorum; çünkü her gelişme aşamasının sanat yapıtı sonsuzdur ve sonsuz sonsuza eşit olduğu için, sanat yapıtları birbirleriyle kıyaslanamaz.

Edebiyatta soyutlamayı saf bir biçimde uygulamak zordur, günümüzün şartları henüz buna yeterli değil. Benim şiirlerim

içinde en saf soyut olanı, *Scherzo* bölümünü burada yayınladığım **die Ursonate'dir**. Burada kanıtlamaya girişmekten imtina ediyorum, bunun yerine "Schacko"da, yapıya, kompozisyondaki soyut yasaya dikkat çekmek istiyorum. Schacko'nun öyküsünü bir kadından dinledim, kelimesi kelimesine –tüm şiiri– ve bu arada zavallı hayvancığı da gördüm. Her şeyden çok sevdiği kocasını kaybeden ve şimdi kocasından kendisine biricik yadigâr olarak, günah gibi nefret ettiği bu iğrenç hayvan kalan bu kadının yazgısından etkilendim. Kocasını, nefret ettiği bu hayvanın şahsında sevmeye devam ediyor, bu durum beni malzemeye insani olarak daha yakınlaştırdı; ama **bu haliyle** henüz kesinlikle bir sanat yapıtı değildi. Mesele ancak form yoluyla bir sanat yapıtı haline geldi: kadının ifadelerinin karşı karşıya konuşu, yinelenişleri, birbirlerini bütünleyişleri, birbirlerini önceleyişleri ya da doğrulayışları, bütünün içinde birarada yer alışları... hepsi, kadının kocasına olan sevgisini (soyut bir kavram) ve ümitsizliğini (yine soyut bir kavram) gitgide daha anlaşılır bir biçimde netleştirmek içindi – işte **bu şiirin içeriği budur**. Bu yöntemle benim bütün şiirlerimi analiz edebilirsiniz ve bu anlamda formlarının daima soyut olduğunu teslim edeceksiniz: ifadeler değerlendirilmiştir.

Resim sanatında da, tıpkı "Schacko" şiirinin, kuşun sahibesinin sözlerinden inşa edilmiş olması gibi, kompozisyon için gündelik çöpün kırıntılarını kullanmayı seviyorum. **Merz resimlerim** böyle oluştu, özellikle **büyük sütunum** böyle ortaya çıktı. – Evet, bu sütun nedir? Öncelikle, yaklaşık 10 sütundan bir tanesidir. **Erotik ıstırap katedrali**, ya da kısaltılmış haliyle **K d e E** [*Kathedrale des erotischen Elends*] adını taşıyor, kısaltmalar çağında yaşıyoruz. Ayrıca bu sütun tamamlanmamıştır, hem de ilkesel nedenlerle. Büyük şehir ilkesine göre büyür o: bir yerde bir ev inşa edilecektir, imar müdürlüğünün bu yeni evin bütün şehir görüntüsünü boz-

maması için bakması gerekir. İşte bunun gibi, ben de bir nesne görüyorum, onun **K d e E**'ye ait olduğunu anlıyorum, o nesneyi alıp yapıştırıyorum, zamklıyorum, toplam etkinin ritmine uygun olarak boyuyorum ve günün birinde tamamen ya da kısmen nesnenin cesedini çiğneyip geçmesi gereken yeni bir yönün yaratılması gerektiği çıkıyor ortaya. Böylece her yerde, kendi başına bir bütün olarak değersizleştirilmelerinin açık bir işareti olarak tamamen ya da kısmen kesişmiş nesneler kalıyor. Yan kemerlerin büyümesiyle vadiler, derinlikler, *grotto*lar [küçük mağara] oluşuyor; daha sonra bunlar bütünün içinde kendi yaşamlarına devam ediyorlar. Kesişen yön çizgileri yüzeylerle birbirlerine bağlandığında, vida gibi kıvrılan formlar ortaya çıkıyor. Bütün bunların üstüne, gizli kalmış ya da dağılmış formlar üzerine en kesin geometrik biçimde küplerden oluşan bir sistem örtülüyor, tamamen çözülünceye kadar. **K d e E** adı yalnızca bir tanımdır. **İçerikle ilişkili değildir**, ya da çok az ilişkilidir ama bu yazgıyı tüm tanımlarla paylaşır: örneğin Düsseldorf artık bir köy değildir [*Dorf*: köy], Schopenhauer [*Schoppe*: bir şarap ölçüsü] de bir ayyaş değildir. **K d e E**'nin birkaç istisnayla son yedi yıllık yaşamımda saf form açısından **önemli ya da önemsiz** olan **tüm** şeylerin şekillenmesi olduğu söylenebilir; ancak bu şekillenmenin içine belirli bir edebi biçim karışmıştır. 3 ½ x 2 x 1 metreküp boyutlarındadır ve bir zamanlar büyük bir elektrikli aydınlatması vardı, ama bu aydınlatma kısadevre nedeniyle içerden bozuldu. Bunun yerine şimdi dört bir yanında yapı ışıkları bulunuyor, bunlar inşaat ve boyama sırasında köşelerin aydınlatılması için kullanılan küçük noel mumları; aslında bu mumlar kompozisyona dahil değil; ama yandıklarında bütüne gerçek olmayan, ışıklandırılmış bir noel ağacı etkisi veriyorlar. Tüm *grotto*lar belirli esas unsurlarla karakterize edilirler. Bir yanda parıldayan hazinesiyle Nibelungen zulası, taştan masasıyla **Kyffhäuser**,[11] Göthe'nin[12]

rölik olarak bir bacağı ve çoğuyla handiyse tükenene kadar şiir yazılmış kurşunkalemlerle **Göthe grottosu; Feininger'in** Weimar evleriyle batık kişisel birlik şehri **Braunschweig-Lüneburg;** Persil reklamları ve Karlsruhe şehrinin tarafımdan tasarlanmış amblemi; acınası bir genç kızın fena halde parçalanmış cesediyle **şehvet cinayeti mağarası,** domateslerle renklendirilmiş; ve bol miktarda adak, gerçek bir linyit kömürü ve gerçek bir kok kömürüyle **Ruhr bölgesi;** Michel-Angelo'nun ve benim resim ve heykellerimizle resim sergisi (bu serginin yegâne ziyaretçisi kuyruğu yerde sürünen bir köpek); helası ve kırmızı köpeğiyle köpek alanı; "Stille Nacht, heilige Nacht" şarkısını çalması için sola doğru döndürülmesi gereken laterna, daha önce "Ihr Kinderlein kommet"[13] şarkısını çalıyordu; **%10 hasarlı,** artık bir kafası olmayan ama kendini hâlâ iyi hisseden savaş gazisi ve kızı; üzerine Raul Hausmann'ın yüzü yapıştırılmış ve böylelikle basmakalıp gülümsemesini tamamen yitirmiş bir Monna Lisa resminden oluşan **Monna Hausmann;** Hannah Hoech'ün[14] yaptığı 3 bacaklı hanımefendinin olduğu **genelev,** ve büyük **aşk *grotto*su.** Tek başına aşk *grotto*su sütunun alt yüzeyinin yaklaşık ¼'ünü kaplıyor; geniş bir merdiven dışardan bu oyuğa çıkıyor, onun altında uzun, dar bir koridorda **Hayatın Klozet Kadını** yer alıyor, aynı koridorda deve pisliği de var. İki çocuk bizi selamlıyor ve dünyaya gözlerini açıyor; bir anne ve çocuğundan geriye hasar nedeniyle yalnızca bir parça kalmış. Parıldayan ve çatlamış nesneler ortamın ruh halini karakterize ediyor. Ortada sevgi dolu aşk çifti: adam kafasını yitirmiş, kadın da iki kolunu; adam bacaklarının arasında devasa bir manevra fişeği tutmakta. Âşık çiftin üzerindeki, gözleri frengili çocuğun gizlenmiş büyük kafası çifti acele etmeleri için uyarıyor. Ama sidiğimin içinde ölümsüz çiçeklerinin çözüldüğü küçük yuvarlak şişe yine huzuru sağlıyor. Burada sütunun yazınsal içeriğinin yalnızca küçük bir

bölümünü verdim. Bazı *grotto*lar o anki yüzeyin altında çoktan gözden yitmişlerdir, örneğin **Luther köşesi**. Yazınsal içerik Dadaisttir; ama bu yalnızca sütunun **1923 yılına ait olması** ve o dönemde benim Dadaist olmam hasebiyle anlaşılır bir durumdur. Ne var ki, bu sütunun inşası yedi yıl sürdüğünden, formu da benim düşünsel gelişmeme uygun olarak, özellikle kemerlerinde gitgide daha kesin bir şekilde gelişti. Genel izlenimiyle kübist bir resmi ya da gotik mimariyi (hiç de az değil) anımsatır.

Bu **K d e E**'yi oldukça ayrıntılı betimledim, çünkü bu onun hakkındaki ilk yayındı ve çokanlamlılığı yüzünden onu anlamak çok zordur. Sütunumu tamamen anlayacaklarını varsaydığım yalnızca üç insan tanıyorum: Herwarth Walden, Doktor S. Giedion ve Hanns Arp.[15] Diğerleri, korkarım ki, bu açıklamadan sonra bile, tamamen anlamayacaklar, ama zaten böyle tamamen olağanüstü şeyleri tamamen anlamak gerekmez. **K d e E**, kuytuda açan tipik bir menekşedir. Belki benim K d e E'm her zaman kuytuda kalacaktır, ama ben değil. Sanatın gelişiminde bir faktör olarak önemli olduğumu ve her daim önemimi koruyacağımı biliyorum. Daha sonra **"Zavallı adam** ne kadar önemli olduğunu **kendisi hiç bilemedi"** demesinler diye, bunu açık ve net ifade ediyorum. Benim için ve soyut hareketin diğer önemli kişileri için, tüm bir nesli etkileyeceğimiz büyük zamanın bir gün geleceğini çok iyi biliyorum, yalnızca bunu kendi gözlerimle göremeyeceğimden korkuyorum, bu yüzden topluyorum, şiir üstüne şiir, taslak üstüne taslak ve resim üstüne resim koyuyorum; hepsini özenle paketliyor ve imzalıyorum, bunları yangın tehlikesine karşı farklı yerlere koyuyorum ve **hırsızın bulamayacağı şekilde** gizliyorum. Bu, beni henüz anlayamadığı için kendisine kızgın olmadığım dünyaya bıraktığım mirastır.

Burada serinkanlılıkla ve aklımı başıma toplayarak tahmin ettiğim şudur ki, bir gerçeklik sıradan bir doğallıktan başka

bir şey değildir, çünkü yapıtlarımızda dile getirdiğimiz ne budalalık ne de öznel bir oyun değil, **zamanımızın ifadesidir**, zamanımız tarafından dikte edilmiştir ve zaman, en hareketliler biz olduğumuz için herkesten önce biz özgür sanatçıları etkilemiştir. Bizim üzerimizden ve bizim yanımız sıra, tipografide ya da mimarlıkta çok açık bir şekilde görüldüğü gibi, bağımlı anlatım biçimlerini de etkilemektedir.

Tipografi ya da **mimarlığın** soyut sanatın uygulanışı olarak kavranmasını kesinlikle istemiyorum, çünkü öyle değiller. Özgür, amaçsız bir tasarım, amaca yönelik bir forma uygulanamaz. **Tipografi ve mimarlık soyut sanatın yan olaylarıdır.** Tipografi yalnızca optik nedenlerle yaratılamaz. Dahası, tipografinin kendi dışında bir amacı vardır, etkilemek ya da yönlendirmek ister. Mimarinin amacıysa, bir konut ya da amaca yönelik olarak belirlenmiş başka bir mekân oluşturmaktır. Mimarın kuracağı şeyin görsel bir ifadesini oluşturma zorunluluğunu görmezden gelmiyorum ama ulaşılmak istenen hedef, mekânın inşasıdır ve bu hedef değişmez.

İmdi, niyetlerindeki tüm farklılıklarına rağmen bir yanda mimari ve tipografi diğer yanda soyut resim ve heykel arasında biçimsel olarak yine de büyük benzerlikler vardır. Her iki form da bizim için tipik olan, zamanın form isteğinden doğmuştur. Daima eskimiş formlarda düşünen insanlık, zamanın formunu henüz sevmiyor; öte yandan yeni üslup, bununla eşzamanlı olarak ama genel tarafından farkına varılmadan, yalnızca az sayıda yetenekli sanat tarihçisi tarafından fark edilerek, gelişiyor. Daha sonra günün birinde genelleşecek ve ondan sonra hepimiz, belki ancak o zaman, geleceğin çoktan başka gereksinimlere sahip olduğu zamanda, kuytu köşelerimizden dışarı çıkartılacağız, **çünkü genel olarak insanlığın kaderi yanılmaktır**, ve bunu da ona çok görmemeli, çünkü kendini böyle iyi hissediyor. Bugün o süs-

süz, içeriden dışarıya doğru tasarlanmış evlerde oturmayı seven çok fazla insan yok, genel olarak eski, tıka basa dolu barok evler tercih ediliyor, çünkü güzellik için de bir şeyler yapmak isteniyor. Tam da o süssüz evlerin, **Haesler** gibi yetenekli bir mimar tarafından inşa edilmişlerse, yalnızca tüm konfor ve hijyen gereksinimlerine karşılık veren, teknik açıdan en iyi çözümler olmakla kalmayıp aynı zamanda optik açıdan en güzel formları da oluşturdukları, ancak daha ilerdeki bir dönemde anlaşılabilecektir. Yeni tipografi ise geniş kesimler tarafından nispeten daha kolay anlaşılıyor. Gerçi basit formlar sevilmiyor, ama yeni tipografinin başlıca amacı olan içeriğin daha yoğun bir biçimde netleştirilmesiyle bağlantılı olduklarında iyi karşılanıyorlar. Yeni tipografi genel olarak gitgide daha çok takdir ediliyor, çünkü daha kolay yönlendiriyor, daha iyi reklam yapıyor, zamandan ve paradan kazandırıyor.

Şimdi günümüz gençliğine ve genel olarak günümüz insanına **dönelim**. Hepinizden rica ediyorum, bırakın kendi kuytumda çiçek açmaya devam edeyim. Orada çok iyiyim ben ve şan şeref peşinde de koşmuyorum, ya da sizin tarafınızdan kabul edilmek derdinde değilim. Atölyemde ya da yazı masamda rahatsız edilmeden, tamamen huzur içinde, sokağın gürültüsünden etkilenmeden ve karnımı doyurma derdine düşmeden çalışmaya devam edebildiğimde hoşnut oluyorum. Yılda 500'den fazla baskı nesnesi hazırladığım çok sayıda şirket ve fabrikanın tipografi tasarımcısı ve danışmanı olarak çalışmak, beni bu konuda destekliyor. **Beni kimse anlamıyor ve hepiniz beni anlıyorsunuz**, özellikle mutlu bir evlilik de yaptığım için; tipografi çalışmalarım giderek artan bir kabul görüyor. Olağanüstü karışık ve çokyönlü olan bu baskı alanını da yavaş yavaş öğreniyorum.

Sanatta durum farklı, çünkü birincisi kimse bu alanı bilmiyor, çünkü bu alan hâlâ önemli ölçüde karmaşık; ikincisi

de, henüz kişisel olarak kabul görmüş değilim. Yalnızca kötü eleştiriler var, **çünkü eleştirmenler özünde hep aynı.** Genç bir eleştirmen benim bir sergim üzerine katlanılmaz olduğumu yazdığında, hiç umurumda olmuyor, günümüzün en iyi sözcüsü olduğumu yazsaydı da bir o kadar umurumda olmazdı, çünkü bu da tamamen doğru olmayan, ama kişisel olarak elbette kendini daha az rezil edeceği bir iddia olurdu. **Benim zamanım gelecek,** bunu biliyorum, ve o zaman aynı eleştirmenler: "İnsanlar eskiden Schwitters'i göremedikleri için ne kadar aptalmışlar, oysa biz şimdi onu anladığımız için ne kadar zekiyiz" diye yazacaklar. Gerçi henüz doğmamış olan insanlara hakaret etmek gibi bir niyetim yok, ama şimdiden biliyorum ki, eleştirmen oldukları sürece, bugünkü meslektaşları kadar ahmak olacaklar ve idrak kabiliyetleri de aynı onlar gibi düşük olacak, çünkü bu genel olarak insani bir durumdur, bunun için kimse bir şey yapamaz; **yeter ki numara yapmasınlar.** Siz geleceğin insanları, bana özel bir iyilik yapmak istiyorsanız, çağınızın önemli sanatçılarını tanımaya çalışın. Beni, zaten çoktan keşfedildiğim bir dönemde keşfetmenizden daha önemlidir bu ve beni de çok sevindirir.

Ama sizler, siz sağdaki ya da soldaki politik insanlar, ya da orta yolcular, ya da aklın hangi kanlı kampına dahilseniz artık, **günün birinde politikadan iyice gına geldiğinde,** ya da yalnızca bir akşamlığına kafanızı dağıtmak istediğinizde, sanata buyurun, **hiçbir eğilimi olmayan, saf apolitik sanata,** ne sosyal, ne ulusal ne de zamana bağlı olan, moda olmayan sanata. **O sizi ferahlatabilir ve bunu seve seve yapacaktır.**[16]

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

HANS RICHTER

Schwitters Sütunu [*Merzbau*]

1964

Yapıştırıp, çivileyip durdu. Şiirler okudu, baskı yaptı, beste yaptı, kolajladı, tipografladı, ıslıkladı, nutuk attı, âşık oldu, bağırdı, çağırdı; hem de en üst perdeden; başkalarına, kendine, tekniğe, geleneğe hiç saygı göstermeden. Her şeyi yaptı, ve çoğunlukla her şeyi aynı zamanda yaptı.

İlkesi, Ball gibi, Kandinski gibi *Gesamtkunstwerk* yaratmak değildi. Bütün sanatların aynı zaman içinde birleştikleri bir Bütünsel Sanat Eseri yaratmak değildi. Daha ziyade, değişik sanatlar arasındaki farkları silerek, sonunda onları birbirlerine katmaktı. Hatta, insan ruhunun soyut bir temsili olarak makineyi bile sanata katmak istedi; *kitsch*le, sandalye ayaklarıyla, şarkılarla ve fısıltılarla birlikte.

Aslında, kendisi, Kurt Schwitters, bir "bütünsel sanat eseri"ydi. Bütün etkinliklerini birleştirmeyi arzu ettiği bir eseri vardı, o da baş tacı ettiği "Schwitters Sütunu"ydu. Bu onun için kutsaldı. Onun ana eseriydi; saftı ve satılması mümkün değildi. Nakledilmesi hatta tanımlanması bile mümkün değildi. Evinin değişik odalarında inşa edilen bu sütun, her gün yeni bir tabakanın öncekilerin üstünü örttüğü sürekli bir değişim halindeydi.

Schwitters'e miras kalan evin ikinci katındaki büyükçe odanın ortasında soyut bir heykel duruyordu. 1925 yılında, onu ilk gördüğümde odanın yarısını dolduruyordu ve neredeyse tavana değiyordu... Bu bir heykelden öte, Schwitters ve arkadaşlarıyla ilgili, her gün değişen, yaşayan bir belgeydi. Bana sütununu açıkladı ve gördüm ki, bu bir oyuklar yığınıydı; bütün heykelin içini boşaltarak onu şişirdiği içbükey ve dışbükey formlardan bir yapıydı.

Bu formlardan her birinin bir 'anlamı' vardı. Örneğin bir

Mondrian oyuğu vardı; Arp, Gabo, Doesburg, Lissitzki, Maleviç, Mies van der Rohe ve Richter oyukları vardı. Oğlu ve eşi için de birer oyuk bulunuyordu. Her oyuğa bu insanların hayatından son derece kişisel birtakım numuneler konmuştu. Benden kestiği bir tutam saçı da benim oyuğuma koydu. Mies van der Rohe'nin çizim masasından yürütülmüş olan kalın bir kurşunkalem onun oyuğunda duruyordu. Ötekilerde ise bir ayakkabı bağı, bir izmarit, tırnak parçaları, bir kravat parçası (Doesburg), kırık bir dolmakalem görünüyordu. Ayrıca, bazı tuhaf, hatta tuhaftan da öte şeylere rastlanıyordu: yapışık birkaç dişle birlikte bir köprü ve üzerinde kime ait olduğu belirtilmiş olan küçük bir şişe idrar...

Schwitters'i üç yıl sonra yeniden ziyaret ettiğimde sütun tamamıyla değişmişti. Bizlerin 'doldurduğu' oyuklarla deliklerin artık hiçbiri görünmüyordu. Schwitters, "hepsi içerde, derindeler" diye açıkladı. Sütunun devasa ölçekte büyümesiyle gizlenmişler, diğer heykelsi yumrularla, yeni insanlarla, yeni şekillerle, renklerle ve ayrıntılarla örtülmüşlerdi. Hiç bitmeyen bir üreme...

Hepsinden önemlisi, sütunun durmaksızın büyümesi ezici hale gelmişti ve odanın cidarlarını zorluyordu. Onun için, eğer Schwitters etrafında dolaşmak istiyorsa, sütun, artık enine genişleyemezdi; dolayısıyla dikine tırmanması gerekiyordu. Ama bunu da tavan engelliyordu. Schwitters kolayını buldu. Yukardaki kiracıları çıkardı ve tavanı delerek sütunu üst kata doğru uzattı.

Ben Hitler gelmeden Almanya'dan ayrıldım ve onu tutuklamaya gelen Nazilerden kaçarak Norveç'e gelene kadar Schwitters'den hiç haber almadım. Zaten hemen arkasından Naziler Norveç'e de girdi. Schwitters Norveç'te hemen yeni bir sütun inşa etmeye başladı. Üçüncüsüne de İngiltere'de girişti. Ama Nazilerin bombaladığı Hannover'deki hayatının eserini hiç unutmadı. Başkalarıyla olmadığı kadar

kendisiyle özdeşleştirdiği eseri buydu. Ve kelimenin en hakiki anlamıyla, hayatının bütün dönemlerinde bedenen ve zihnen onunla birlikte büyümüştü.[17]

ÇEVİREN **Ali Artun**

Notlar

1 Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 101.

2 Ali Artun (der.), *Sanat Manifestoları-Avangard Sanat ve Direniş* (Istanbul: İletişim-SanatHayat, 2010) s. 116-129.

3 Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge: Harvard University Press, 1999) s. 329.

4 Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau*, s. 38.

5 Carl G. Jung, *İnsan ve Sembolleri* (Istanbul: Kabalcı, 2016) s. 250.

6 Bruno Taut da Schwitters gibi 1933 yılında Nazilerden kaçar, ama o Japonya'ya yerleşir. 1936'da ise İstanbul'a göçer. Burada, Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nün başına getirilir. Ayrıca, Akademi'nin bünyesinde yer alan Kültür Bakanlığı Mimarlık Bürosu'nu da yönetir. Mimarlıkla ilgili kitaplar yayınlar. Başta Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi olmak üzere, birçok eğitim kurumunun mimarlığını yapar. Boğaz'da kendisine harikulade bir villa inşa eder. Ne yazık ki, 1938 yılında daha elli sekiz yaşındayken ölür ve Edirnekapı mezarlığına gömülür. Bkz. Ataman Demir, *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar* (Istanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2008) s. 48-81.

7 Bkz. Ali Artun, "Georges Bataille'da Ölümle Erotizmin Birliği ve Sanat", *e-skop*, (31 Ocak 2015). http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304

8 "Arzu makineleri" için, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (Istanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014) kitabının ilk bölümüyle, bu kitabın eki olarak yayınlanan "Arzu Makineleri için Bilanço" makalesine bakınız. Bu makale ayrıca, Guattari'nin yazılarından derlenen *Chaosophy-Texts and Interviews 1972-1977* kitabında da yer almaktadır.

9 Félix Guattari, *Chaosophy-Texts and Interviews 1972-1977* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009) s. 113.

10 *A.g.e.*, s. 107.

11 Almanya'nın Thüringen eyaletinde, Kyffhäuser kentindeki Kayser Wilhelm anıtı kastediliyor – ç.n.

12 Goethe; Schwitters'in orijinal yazımı korunmuştur – ç.n.

13 "Stille Nacht, heilige Nacht" ve "Ihr Kinderlein kommet" Noel şarkılarıdır – ç.n.

14 Hannah Höch; Schwitters'in orijinal yazımı korunmuştur – ç.n.

15 Başkaları da katılırsa sevinirim – yazarın notu

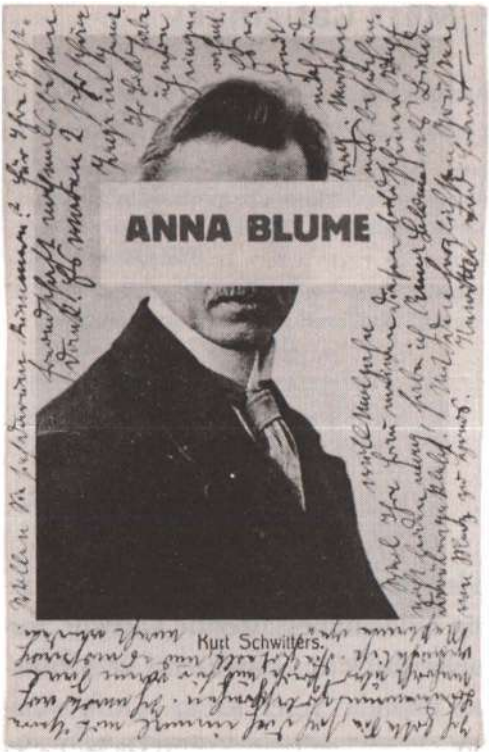
16 Kurt Schwitters, "Ich und Meine Ziele", *Merz*, sayı 21 (1931) s. 113-117. http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/merz/21/pages/08.htm (Erişim tarihi: 12 Eylül 2016). İngilizcesi: "CoEM", çev. Eugène Zolas, *Transition* sayı 24 (Temmuz 1936) s. 423-424.

17 Hans Richter, "The Schwitters Column", *Dada Art and Anti-Art* [1964] içinde, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 151-153.

Dada – Merz Çatışması

Kurt Schwitters kendinden ibaret olan Dada hareketi Merz'i, Kulüp Dada'ya üyeliğinin reddedilmesi üzerine kuruyor. Kulüp'ün başını çeken Huelsenbeck'in, Schwitters'i veto etmesine yol açan itirazlarının başında "yeteri kadar politik olmaması ve fazlasıyla burjuva olması" geliyor. Kulüp Dada üyeleri, 1918-1919 yıllarının Spartakist ayaklanmalarında gayet etkin. Gerçi Schwitters de Devrim'i övüyor ve hemen endüstriyel tasarımla uğraştığı işinden istifa ederek kendini tamamıyla sanata hasrediyor. Ama Devrim'in onun "içindeki imgesi" Merz: "Merz devrimin benim içimdeki imgesi gibiydi, olduğu gibi değil olması gerektiği gibi."[1] Schwitters "olması gerektiği gibi" bir devrimi, politik olayların ötesinde görüyordu. 1930 yılında, 1918 Devrimi üzerine şunları yazıyordu:

> Öyle devrimleri çok önemsemiyorum; insanlığın bu devrimler için olgun olması gerekli. Sanki rüzgâr olgun olmayan elmaları yerlere uçuruyor. Ne ziyan! Ama şükürler olsun ki, bu sayede insanların savaş dediği alavere dalavere sona erdi.[2]



Kurt Schwitters'in kartpostal kolajı, 1921.

Dada'nın Schwitters'e İtirazı

Schwitters'in "burjuva"lığına gelince... Huelsenbeck'e göre Schwitters, Hannover'deki babadan kalma evinde, ailesiyle birlikte gayet konformist bir hayat sürüyordu. Bunun en açık ifadesi, Schwitters'in "küçük burjuva idealizmi"nin ürünü olan "Anna Blume" şiiriydi. Huelsenbeck bu şiirin "burjuva duygusallığı koktuğunu ve zamanı geçmiş, yanlış yönlendirilmiş bir romantizmden" ibaret olduğunu söylüyordu; nostaljikti. Onun için, "Dada ilke olarak, Kurt Schwitters'in ünlü 'Anna Blume' şiiri gibi işleri reddediyordu".[3] Oysa, suarelerde Schwitters bu şiiri öyle bir üslup-

la okuyordu ki, şiirin bir duygusallık ve romantizm ifadesinden ziyade, ancak parodisi olduğu söylenebilirdi. Ama her koşulda, sanatçının Alman romantizmiyle, özellikle de Novalis'le içli dışlı olduğu muhakkaktı. Novalis gibi, insan hayatına ahenk kazandıracak yeni bir dil arıyordu. Novalis için bu dil edebiyatıydı, Schwitters için de sanatıydı; Merz'di. Bu dil "formların ve renklerin" ritminden oluşuyordu. Zaten "sanat ritimden başka bir şey değildi".[4] *Merzbau*, Schwitters'in yarattığı dilin grameri sayılmalıdır. Tıpkı bir katedral gibi, *Merzbau* da gizemli anlamlardan, duyulardan ve duygulardan kutsal bir evren kuruyordu. Bütün bunlar, pek çok romantik gibi Schwitters'in de hermetizmle, büyüyle, simyayla ilişkisi olduğunu ortaya koyuyordu. Ekspresyonizme karşı ilgisi de, romantik hayal dünyasından kaynaklanıyordu. Gençliğinde mimar Bruno Taut'un çevresinde oluşan gizemci-ekspresyonist külte karşı ilgi beslemişti. Ama işte bütün bu nedenlerle de Schwitters, Huelsenbeck'in ekspresyonizme ateş püsküren "Dadaist Manifesto"suna aykırı bir yerlerde duruyordu. Üstelik sergilerini de ekspresyonist sanatçıların merkezi sayılan Herwarth Walden'in Der Sturm Galerisi'nde açıyordu. Oysa 1916 öncesinde kendileri de Der Sturm çevresinde olan dadacılar, ekspresyonizmden koparak yeni hareketlerini ilan ettikten sonra bu galeriyi terk etmişlerdi.

Özerklik ve Sanatın Devrimi

Dada-Merz çatışmasındaki bir başka husus, Schwitters'in geleneksel sanat anlayışını, akademizmi ve klasizmi yerle bir eden *anti-art* söyleme mesafeli olmasıydı. Gerçekten de Schwitters, Merz'i, 1909-1914 arasında eğitim gördüğü Dresden Sanat Akademisi'ndeki çalışmalarının bir devamı gibi yorumluyordu: "[Merz'i,] doğanın, yağlıboya, fırça ve

tuvalle olabilecek en kusursuz taklidinden yola çıkarak geliştirdim. Dolayısıyla, doğaya bağlı bu natüralist çalışmalarla, Merz soyutlamaları arasında sürekli bir gelişme mevcuttur."[5] Ayrıca Schwitters'in, *Merzbau*'yu merkezine alan hayatını sürdürürken, peyzaj ve portre boyayarak karnını doyurduğunu da kaydetmek gerekir.

Huelsenbeck, Dada-Merz çatışmasından elli yıl sonra, 1969'da kaleme aldığı *Bir Dada Davulcusunun Anıları*'nda, Schwitters'le ilgili düşüncelerini de aktarır. Onun dehasını teslim ederken "özünde devrimci" olduğunu belirtir; ama onun devrimi romantiktir.[6] Schwitters'in gözünde hayat bir formdur, öyle ki "ben Merz'im" der. Hayatın ve formların özgürlüğü onun için özdeştir. Ve devrimin kaynağı da buradadır. Aşağıdaki "Proleter Sanat Manifestosu"nda açıklandığı üzere, sanatın özerkliğini ihlal eden siyasal ve toplumsal davalar böyle bir devrimi saptırır. O, devrimini ve devrimciliğini hayatıyla kanıtlamıştır. Ütopyasını yaşamıştır.

THEO VAN DOESBURG, KURT SCHWITTERS, HANS ARP VE DİĞERLERİ

***Proletkunst* [Proleter Sanat] Manifestosu**

1923

Belirli bir insan sınıfıyla ilişkilenen bir sanat yoktur, olsaydı bile yaşam için hiçbir önem taşımazdı.

Proleter sanat yaratmak isteyenlere soruyoruz: "Proleter sanat nedir?" Bizzat proleterler tarafından yapılmış bir sanat mıdır? Yoksa yalnızca proletaryaya hizmet eden bir sanat mıdır? Yoksa proleter (devrimci) içgüdüleri uyandıracak bir sanat mıdır? Proleterler tarafından yapılan bir sanat yoktur; çünkü proleter sanat yaptığında artık proleter olarak kalmaz, sanatçı olur. Sanatçı ne proleter ne de burju-

vadır, yaptığı ise proletaryaya veya burjuvaziye değil, herkese aittir. Sanat insanın zihinsel bir faaliyetidir, insanı hayatın kaosundan (trajediden) kurtarmayı amaçlar. Sanat, istediği aracı kullanmakta özgürdür ama yalnızca ve yalnızca kendi yasalarına bağlıdır, bir yapıt sanat yapıtı olduğunda proletarya ve burjuvazinin sınıfsal farklılıklarının çok üstüne çıkar. Sanatın yalnızca proletaryaya hizmet etmesi bekleniyorsa, proletaryaya burjuva beğenisinin bulaşmış olması gerçeği bir yana, bu sanat çok kısıtlı olurdu, tıpkı burjuvaziye özel bir sanatın kısıtlı olacağı gibi. Böyle bir sanat evrensel olmazdı, dünya vatandaşlığı duygusundan değil bireysel, toplumsal, zamansal ve mekânsal olarak sınırlı görüşlerden kaynaklanırdı. Tekyanlı olarak proleter içgüdüleri uyandırması istenen sanat, temelde dinsel ya da ulusal sanatla aynı araçlardan yararlanır. Kulağa ne kadar banal gelse de, herhangi birisinin, önünde Troçki'nin gittiği bir kızıl ordu resmi yapmasıyla, önünde Napolyon'un gittiği bir imparatorluk ordusu resmi yapması temelde aynı şeydir. Bir resmin sanat yapıtı olarak değeri açısından, onda proleter içgüdülerin mi yoksa vatansever duyguların mı uyandırıldığının hiçbir önemi yoktur. Biri de diğeri gibi, sanat görüş açısından incelendiğinde dalaveredir.

Sanat insanlardaki yaratıcı güçleri yalnızca kendi araçlarıyla uyandırmalıdır, hedefi proleterler ya da burjuvalar değil, olgun insanlardır. Yalnızca küçük yetenekler, kültür eksikliğinden, büyük olanı göremedikleri için, sınırlılıklarıyla proleter sanat (yani politikanın resmedilmiş hali) yapabilirler. Oysa bir sanatçı, toplumsal örgütlenmenin özel alanından kaçınır.

Bizim istediğimiz haliyle sanata gelince, ne proleter ne de burjuvadır o, çünkü toplumsal koşullardan etkilenmek yerine tüm kültürü etkileyecek kadar güçlü olan enerjileri geliştirir.

Proletarya aşılması gereken bir durumdur, burjuvazi aşılması gereken bir durumdur. Proleterler proletarya kültüyle burjuvazinin kültürünü taklit ederek, farkında olmadan burjuvaların bu çökmüş kültürüne payandalık etmektedirler – sanatın ve kültürün zararına.

Eski, vadesi dolmuş ifade biçimlerine duydukları muhafazakâr sevgiyle ve yeni sanattan tamamen anlaşılmaz bir biçimde hoşlanmayışlarıyla, kendi programlarına göre mücadele etmeleri gerektiği şeyi –burjuva kültürünü– hayatta tutuyorlar. Bu yüzden burjuva duygusallığı ve burjuva romantizmi radikal sanatçıların onları yok etmeye yönelik tüm yoğun çabalarına rağmen, hâlâ ayakta kalıyor ve hatta yenileniyor. Komünizm de parlamenter sosyalizm gibi bir burjuva olayıdır, yeni bir kılığa bürünmüş kapitalizmdir. Burjuvazi proletarya tarafından değil burjuvalar tarafından icat edilmiş olan komünizm aygıtını, yalnızca kendi çürümüş kültürünü yenileme aracı olarak kullanıyor (Rusya). Bunun sonucunda proleter sanatçı sanat için veya gelecekteki yeni yaşam için değil, burjuvazi için savaşıyor. Her proleter sanat yapıtı, burjuvazi için yapılmış bir afişten ibarettir.

Buna karşılık, bizim burada hazırladığımız, topyekûn sanat yapıtıdır, ister köpüklü şarap, ister dada, isterse de komünist diktatörlük için yapılmış olsunlar, tüm afişlerden üstündür.[7]

THEO VAN DOESBURG.
hans arp.
CHR. SPENGEMANN.
KURT SCHWITTERS.
TRISTAN TZARA.
d. HAAG, 6. 3 1923.

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

RICHARD HUELSENBECK

Schwitters Üzerine

1969

Schwitters'le kavgalarım, esas olarak benim dadacı ve egzistansiyalist olmam, onun ise sadece ve sadece sanatçı olmasından kaynaklanıyordu.

Bütün hayatım boyunca yakın arkadaşım olabilecek bir tek büyük ve hakiki sanatçı vardı: Hans Arp. Bu onun, doğru dürüst her sanatçının içindeki katı idealizmi katlanılabilir kılan özel kişiliği nedeniyle böyle olmuştur. İdealizm kendisini değişik tarzlarda ifade eder; örneğin, incelik eksikliği, dogmatizm, sabit fikirlilik. Ve sonunda öyle bir dayatmacılık halini alabilir ki, çevredekilerin nefes alması imkânsız olur. Böyle insanlar öylesine bir sonsuzluk solurlar ki, bu balinaların karınlarından su fışkırtmasına benzer.

Schwitters'in Merz'iyle Dada arasındaki fark böyledir. Adı kötüye çıkmış olan "Anna Blume", idealizmin çılgınlıkla bezenmiş tipik bir ürünü olarak çarptı beni. Bu şiirlerin ne bir ezgisi vardı ne de Ball'ın bahsettiği ağıt havası. İlahi de değillerdi, dünyevi de; basit ve hafiften bayağıydılar. Taşrada görülen cinsten, gülünç bir bayağılık. Schwitters son derecede yetenekli bir küçük burjuvaydı; şu evine sadık mahir rasyonalistlerden biri...

Bizim ise Berlin'deki gayelerimiz farklıydı ve yüksekleredeydi. Biz insanların peşine düşmeyi seviyorduk, hilebazların çevirdiği dümenleri seviyorduk; canilerin sahte dualarını ve ölü orospuların göğüsleri arasında biriken tozları seviyorduk. "Anna Blume" neye yarardı ki?..

Ama şunu da açıkça söyleyeyim ki, bir sanatçı olarak Schwitters'e duyduğum saygı hiçbir şekilde, yukarıda değindiğim "Anna Blume" üzerindeki görüşlerimle ölçülmez. Ancak, Schwitters'in Merz Dada'sıyla benim anlayışım arasın-

daki fark, bütün bu geçen zaman içinde silinmemiştir.

Kişisel ilişkilerimiz de, o zaman formüle edilmesi güç olan bu çelişkilerle belirlenmişti. Küçük burjuvalığın katılaştırdığı romantik idealizmiyle Schwitters, benim enternasyonal, evrensel-entelektüel ve felsefi dünyamın dışındaydı.

Schwitters, karısı ve çocuğuyla birlikte, dibine kadar Alman olan ve küçük burjuva zihniyeti diğer birçok Alman kentinden ileri olan Hannover'de oturuyordu. Ben gençken Hannover, askerî, aristokratik bir zümrenin egemen olduğu bir taşra kentiydi. Artık kral yoktu, ama sanki millet hâlâ hazırolda, Majestelerinin geçişini bekliyordu. Hindenburg'un bir süre komutan olarak görev yaptığı Hannover, kral ve askerler aracılığıyla 'halk'ı yöneten Prusyalı büyük toprak sahiplerinin etkisi altındaydı.

Özünde devrimci olan Schwitters gibi bir sanatçının, böyle bir atmosferde yaşaması ve çalışması gerçekten şaşırtıcıydı. Tabii bu, birçok kişisel alışkanlıklarını çevresine uydurması sayesinde mümkün olabilmişti. Dolayısıyla devrimi romantik bir devrim olarak kaldı. Bu da bizim her koşulda sakınmamız gereken bir durum oluşturuyordu. Onun 'palyaço'yu oynamaktan başka çaresi yoktu, bense palyaço olmak hariç her şeyi istiyordum. Birkaç manifestoda, özellikle de "Yeni İnsan"da ifade ettiğim gibi, (kendi) barikatlarımın ardında yeni bir insanoğlu için savaşmak istiyordum. Benim entelektüel mirasım sadece Picasso'dan, kübistlerden veya modern mimarlıktan ibaret değil; aynı zamanda Goethe'den, Nietzsche'den, Husserl'den, Heidegger'den ve Amerikan pragmatistlerinden besleniyor. Bu açıdan, ses şiirini kimin icat ettiği umurumda bile değil. Ball'ın "Fil Kervanı" şiiri, benim için insanlığın ebedi kervanı kadar, kaderi ve geleceği kadar önemli değil.

Schwitters New York'ta Rose Fried Galerisi'nde açılan kolaj sergisiyle tanındı [1953]. Ayrıca yakında, memleketi Han-

nover'de büyük heyecan uyandıran retrospektif bir sergisi de düzenlendi [1956]. Kolajın Picasso ve Braque tarafından icat edilmiş olmasına rağmen, onu geliştirenler ve şimdiki biçimini verenler dadaistlerdir; özellikle de Arp, Hausmann ve Schwitters. Besbelli kolaj, izleri Dada'ya uzanan birçok psikolojik ve estetik öğe barındırır. Yapıştırmalardan kaynaklanan görünüşlerindeki ilkellikleri; kırmızı, sarı, mavi gibi temel renklerin kullanılması; kâğıt, tel, mantar gibi malzemelerin katılmasıyla sağlanan yeni mekân kavrayışı, tamamıyla dadacı ifadelerdir. Dadacılar kolaja ironiyi eklemişlerdir. Örneğin Hausmann, fotomontajlarında (Dada kolajlarında), benim yazılarımda kullandığım belli bir saldırganlık geliştirmiştir.

Schwitters'i çocuksu bir yüzü olan, geniş omuzlu, sarı saçlı biri olarak hatırlıyorum. Gözleri umutlu ama güven vermeyen ve sinsi bakışlı gözlerdi. Sakindi ama birden fazlasıyla canlı olabilirdi. Şiir okumaya başladığında sesi gürleşiyor ve bir Prusya onbaşısı kadar keskinleşebiliyordu.

Bir Noel'i birlikte geçirdik. Oturma odasındaki Noel ağacı ışıl ışıldı ve Bayan Schwitters çocuğunu yıkayacağı için izin istedi. Bütün havasıyla bir aile hayatı sürüyordu. Schwitters, içinde bir kulenin bulunduğu çalışma odasını gösterdi. Bu kulenin, ya da evin, Schwitters'in içlerine hatıra eşyaları, fotoğraflar, doğum günü tarihleri ve diğer yakışık almayan birtakım malzemeleri yerleştirdiği oyuklar, kovuklar ve delikleri bulunuyordu. Ortalık bir yandan son derecede dağınık, diğer yandan ise gayet titiz bir düzen içindeydi. Yeni yapılmaya başlanmış kolajlar, ahşap heykeller, taş ve alçıdan resimler hep ortalıktaydı. Yerlere dağılmış birtakım kitap sayfalarını ayaklarımızla çiğneyip duruyorduk. Her yer paçavralarla, taşlarla, kol düğmeleriyle, her boydan kütüklerle, gazete kupürleriyle ve türlü türlü başka malzemeyle dolup taşıyordu.

Bunların ne olduklarını sorunca, omuz silkerek "Baştan aşağı çöp" dedi.

Kurt Schwitters 1948 yılında İngiltere'de Ambleside'de öldü. Büyük bir sanatçıydı, harika bir ressamdı, müthiş bir deneyciydi. Üstüne üstlük şairdi. Hepsi bu nadir insanda bir araya gelmişti. Ne yazık ki zamanından önce öldü. Ve ne yazık ki, hiçbir şeye güven duymayan hırçın doğası, yeteneklerini sonuna kadar geliştirmesini engelledi.[8]

ÇEVİREN **Ali Artun**

Notlar

1 Aktaran, Dorothea Dietrich, "Hannover", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 159.

2 Aktaran, Jerome Rothenberg ve Pierre Joris, *Kurt Schwitters-Poems, Performance Pieces, Proses, Plays, Poetics* (Cambridge: Exact Change, 2002) s. xxiii.

3 Dorothea Dietrich, "Hannover", s.161.

4 Elizabeth Burns Gamard, *Merzbau - The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000) s. 134.

5 Aktaran, Jerome Rothenberg ve Pierre Joris, *Kurt Schwitters*, s. xxii.

6 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974), s. 65.

7 Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp ve diğerleri, "Manifest Kunstprolet", *Merz* sayı 2 (Nisan 1923) s. 24-25. http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/merz/2/pages/24.htm (Erişim tarihi: 18 Kasım 2016). İngilizcesi: "Manifesto Prole Art", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 296-297.

8 Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, s. 64-66.

Merz Dergisi: Dada, De Stijl, Konstrüktivizm İttifakı

Kurt Schwitters *Merz* dergisini 1923-1932 yılları arasında yayınladı. 1923 Dada'nın Paris'te dağıldığı yıl; 1932 ise Hitler'in şansölyeliğinin arifesi ve avangard sanata karşı Nazi saldırılarının başladığı yıldı. Nazilerin modernizmi ve avangardı yok etmek üzere düzenledikleri Dejenere Sanat sergisi ise 1937'de açıldı. Sergide Schwitters'in eserleri de bulunuyordu. Birinci Dünya Savaşı'na karşı tepki olarak doğan avangard hareketlerin dindiği böyle bir dönemde yirmi dört sayısı yayınlanan *Merz* dergisi, Dada ruhunun ve 'felsefesi'nin yaşaması için mücadele etti. Hem Merz-Dada düşüncesini ve tarihini işlemeyi sürdürdü hem de Dada'nın diğer avangard hareketlerle bağlantı kurması için ittifaklar oluşturdu. Ne var ki, yıllar geçtikçe bu ittifaklar Dada'yı iyice melezleştirerek bu hareketi eritti.

Merz dergisinin ilk sayıları Schwitters'in, De Stijl'in kurucusu Theo van Doesburg ile; sonraki sayıları ise Rus avangardının, süprematizmin ve konstrüktivizmin önderi El Lissitzki ile ortak bir platform oluşturma arayışının ürünüdür. Van Doesburg ve Lissitzki ayrı ayrı yayınladıkları kendi dergilerinde de bu arayışı paylaşırlar.

1923 yılı başında, Schwitters ve Hannah Höch, arkadaşları Nelly ve Theo van Doesburg ile birlikte, Vilmos Huszár'ın da katıldığı bir "Hollanda Dada Turu"na çıkarlar ve dört ay boyunca Amsterdam'dan başlayarak sekiz yerleşmede şiirlerini okurlar, performanslarını sergilerler. Hiç ummadıkları, büyük bir ilgi görürler. *Merz* dergisinin 1923 Ocak tarihli birinci sayısında yayınlanan "Hollanda'da Dadacılık", bu "muzaffer" turu kutlar. Schwitters coşar: "HOLLANDA DADA'DIR. Hollanda'da ortaya çıkışımız, muazzam bir zafer alayı gibiydi. Şimdi bütün Hollanda Dada, çünkü zaten her zaman Dada'ydı."

Schwitters, ilk sayıdaki uzun yazısında, önce De Stijl'e adını veren stil kavramı üzerinde durarak bu kavramı Dada ile ilişkilendirir:

Theo van Doesburg'un 1923'teki Hollanda Dada turnesi için hazırladığı afiş.



kültürümüz Dada'dır. Hiçbir çağda, bizim çağımızdaki kadar muazzam gerilimler var olmamıştır. Bizim çağımız kadar stil yoksunu bir çağ olmamıştır. DADA STİLSİZLİĞİN İKRARIDIR. Dada, stili olmayan çağımızın stilidir... [Anlıyor musunuz?]

Bu yazı, ilerde konstrüktivizmi ve süprematizmi de kapsayacak olan, Merz, De Stijl ve Dada arasındaki avangard birliğin inşası yönünden önemli bir bildiridir. Bütün dergi, gelişen birliği sergiler. Dergide Schwitters'in yazısını, Van Doesburg'un Dada'ya bakışını açıklayan "Dadaizm" yazısı tamamlar. Aralarda Höch'ün, Huszár'ın, Picabia'nın desenlerini görürüz.

Theo van Doesburg da baştan beri dadacılığa yatkındır. Daha 1915'te, ses-şiirleri yazmaktadır. Herkesten gizlediği dadaist bir takma adı vardır: I. K. Bonset; muhtemelen Hollanda dilinde "ben ahmağım" anlamına gelen "*ik ben sot*"tan türetmiştir. İşleri daha da karıştırıp, *Merz*'in 4. sayısında karısı Nelly'nin I. K. Bonset kılığında bir portresini yayınlar.[1] Van Doesburg 1922'de dadaist bir dergi olan *Mécano*'yu çıkarmaya başlar. Buna rağmen, *De Stijl* dergisi de Dada'ya açıktır. Nitekim 1921'de Berlin'de yazılan ve 1922'de *De Stijl*'de yayınlanan "Elementarist Bir Sanata Çağrı" manifestosunu imzalayanlar arasında İvan Puni ve László Moholy-Nagy gibi süprematist-konstrüktivistlerin yanı sıra, Hans Arp ve Raoul Hausmann gibi çekirdekten dadacılar da bulunuyordu. Manifesto, ancak sanatçıların keşfedebileceği temel formlara dayalı nihai bir STİL'in inşasını öngörüyordu: "Sanatçılar [...] Stilleri reddedin. STİL'e erişebilmek için stillerden kurtulmayı talep ediyoruz."[2] Burada söz konusu edilen, mevcut stillerin ötesindeki STİL, faydacılıktan ve güzellikten arınmış saf bir sanatı ifade ediyordu. Yani özerkti. Ve ancak, elementer formlardan üreyen böyle bir sanat, ümit ettikleri gibi toplumu dönüştürebilirdi.



3

DADA

ISMUS IN HOLLAND

DADA

ist Holland ist ein Novum. Nur ein Holländer, I. K. BONSET, ist Dadaist. (Er wohnt in Wien.) Und eine Holländerin, PETRO VAN DOESBURG, ist Dadaistin. (Sie wohnt in Weimar.) Ich kenne dann noch einen holländischen Pseudodadaisten, er ist aber kein Dadaist. Holland aber,

HOLLAND IST DADA

Unser Erscheinen in Holland glich einem gewaltigen Siegeszug. Ganz Holland ist jetzt dada, weil es immer schon dada war.

Unser Publikum fühlt, daß es DADA ist und glaubt, dada kreischen, dada schreien, dada liegeln, dada singen, dada heulen, dada scheußerzig müssen. Kaum hat jemand von uns, die wir in Holland Träger der dadaistischen Bewegung sind, das Podium betreten, so erwachen im Publikum die verschlafenen dadaistischen Instinkte, und es empfängt uns ein dadaistisches Heulen und Zähneklappen. Aber wir sind die dadaistische Hauskapelle, wir werden ihnen eins blasen.



13

V. HUSZAR 1920
TANZPUPPE

MECHANISCHE DANSFIGUUR

1920 V. HUSZAR

Deze mechanische dansfiguur verschijnt op een vlt doek als schaduw (schim.).

De vlakken op de figuur zijn doorzichtig, groen en rood.

De beweging geschiedt van achter onder de plank, door middel van toeters (er zijn er tien), die verbonden zijn door snaren.

Elke beweging is rechthoekig berekend, en er is niets toevalligs bij. Het hoofd kan ook naar rechts draaien.

De bedoeling is bij elken stand een beeldende compositie te geven, en de tusschenruimten op het fond in die compositie op te nemen.

HUSZAR 1922

Solda, *Merz* dergisinin ilk sayısında Schwitters'in metni: "Hollanda'da Dadacılık". Sağda, aynı sayıda yer alan Huszár'ın "mekanik dans figürü".

Schwitters'in *Merz* dergisinin ilk sayısında yayınlanan, "Hollanda'da Dadacılık" başlıklı yazısında açıkladığı, "stillere karşı stil" gibi düşüncelerin, Van Doesburg'dan ne ölçüde etkilendiği ortadadır. Van Doesburg'un, formların yeni bir evrenin kurulmasındaki gücü ve sanatın özerkliği konusundaki düşünceleri de *Merz*'le uyuşur. Ama Schwitters, Merz'in üstünlüğünden taviz vermez: dünyayı "muazzam bir sanat eseri halinde yeniden şekillendirmeye MERZ ve yalnızca Merz yetkindir."[3]

Schwitters "Hollanda'da Dadacılık" yazısının sonunda farklı sanatlar arasındaki sınırların aşılmasına değinirken mimarlık üzerinde duruyor; mimarlığın diğer bütün sanatları kapsadığından bahsediyordu. *Gesamtkunstwerk*'i yaratabilmek için en ideal sanat formu mimarlık olmalıydı. Ona göre bir mekânın dengede olması gerekir. Ve eğer herhangi bir şekilde bu mekânın dengesi bozulursa, örneğin yeni bir

insan veya nesne, ya da ses, ışık vb. devreye girerse, mekânı yeniden dengeye getirmek için bu mekânın bileşenlerinde değişiklikler yapılmalıdır. Schwitters bu ilkeyi Hollanda'daki Dada turunda yaptığı bir performansta uygular. Revon'daki "Büyük Şanlı Devrimin Nedenleri ve Başlangıcı" olarak anılan performans, sanatçının "Franz Müller'in Telden Baharı" öyküsünü canlandırır. Öyküde, hiç konuşmadan ve kıpırdamadan ayakta duran bir karakter etrafını öylesine kışkırtır ki, bu bir kaos ve devrime yol açar. Kışkırtıcı ajan, tellerle çevrilmiş olan ve birbirine çakılmış tahta tablalardan yapılmış bir elbise giymektedir ve bu haliyle Huszár'ın aynı gösteride sergilediği mekanik kuklayı andırır. *Merz*'in birinci sayısında yayınlanan bu kuklanın yanına Schwitters şunları yazar: "Aynı bu kukladaki gibi, yeni girenlerin mekâna getirdikleri yüke göre kendi kendine hareket eden soyut bölücü duvarlar yapmayı öneriyoruz."[4] Mimarlığın, mekânı belirleyen kişilere/öğelere ve ilişkilere göre dönüşmesi konusundaki ilke, gerek *Merzbau*'nun yaratılmasında, gerekse Schwitters'in Lissitzki'ye bağlanmasında etkili olacaktır.

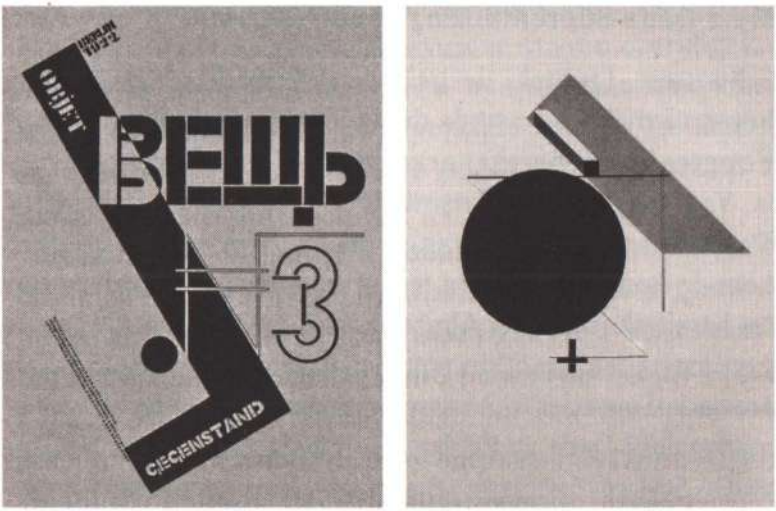
Merz-Dada-Süprematizm/Konstrüktivizm

Schwitters, Lissitzki ile 1922'de, Weimar'da dadaistler ve konstrüktivistler arasında düzenlenen kongrede tanışıyor.[5] Kongre, bu iki hareket arasında birlik sağlamak amacıyla, Van Doesburg'un girişimiyle toplanıyor. Lissitzki, 1917 Devrimi sonrası Rus avangardının, hem süprematizmin hem de konstrüktivizmin teorik önderlerinden biri. Ayrıca bu hareketlerin, başta Almanya olmak üzere, bütün Batı'ya yayılmasındaki en etkin temsilcisi. Zaten 1921-1925 yılları arasında Sovyetler'in Almanya nezdindeki kültür elçisi. Almanya'daki Dada ve Bauhaus sanatçılarıyla, ayrıca Hollanda De Stijl çevresiyle gayet sıkı fıkı. Bir yandan sanatını ic-

ra ediyor, diğer yandan kongrelere katılıyor, sergiler açıyor, konferanslar veriyor, kitaplar derliyor ve makaleler kaleme alıyor. Bu makaleler, *Merz*, *De Stijl* ve *G* dergilerinde çıkıyor. *G* dergisi, 1923-1926 yılları arasında Dada'nın kurucularından Hans Richter tarafından yayınlanıyor. Diğerleri gibi, konstrüktivizm, De Stijl ve Bauhaus hareketlerini Dada ile eklemlemeyi uman bir platform. Ama asıl bir de, sadece iki sayı yayınlanabilmiş olsa da, Lissitzki'nin kendi dergisi var: *veshch/gegenstand/objet*. Edebiyatçı İlya Ehrenburg'la birlikte 1922'de çıkardıkları ve üç dilde yayınlanan bu "Uluslararası Çağdaş Sanat Dergisi", daha ziyade Rus avangardını tanıtmakla birlikte, Van Doesburg'un ve Le Corbusier ile Ozenfant gibi Esprit Nouveau kurucularının yazılarını da içeriyor.

Schwitters, tanışmalarının ardından Lissitzki'yi Hannover'deki Garvens Galerisi'nde düzenlenen "Büyük Dada-Revon Festivali"ne davet ediyor (1922).[6] Daha sonra da, 1889'da Hannover'de kurulmuş olan Kestner Müzesi çevre-

Solda, El Lissitzki'nin dergisi *veshch/gegenstand/objet*'nin ilk sayısının kapağı. Sağda, *Kestnermappe* dizisinden bir *PROUN*.

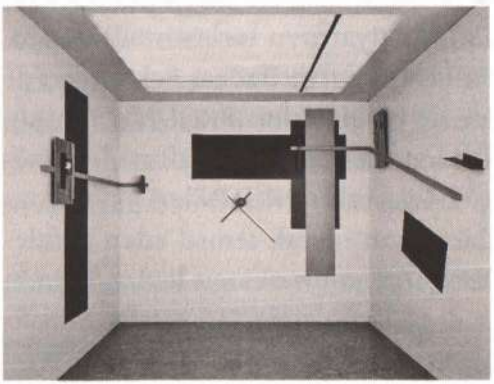


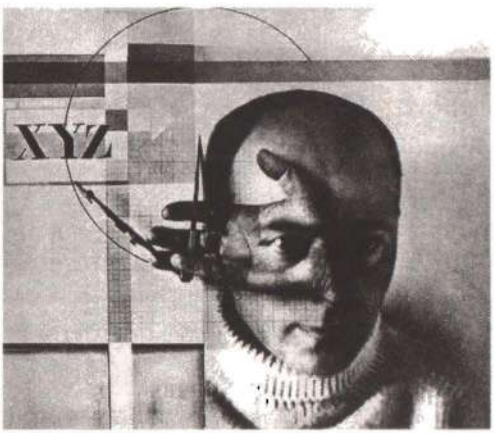
sinde biraraya gelen Kestner Cemiyeti ile tanıştırıyor. Bu cemiyettekiler, Lisstzki'nin işlerini, o sıralarda Berlin'de düzenlenen "Berlin Birinci Rus Sanat Sergisi"nden biliyorlar ve hemen bir sergisini açıyorlar. Lissitzki, açılışta "Yeni Rus Sanatı" üzerine bir konferans veriyor. Kestner Cemiyeti, bu serginin ardından, Lissitzki'nin altı özgün litografisini derleyen bir dizi yayınlıyor: *PROUN I Kestnermappe*. Sanatçının ilk kez 1919'da yarattığı ve estetiğinin temelini oluşturan *PROUN*'ların tanınmasında bu dizinin yayınlanmasının etkisi büyük oluyor. Sonuçta, Schwitters'le dostluğu sayesinde Lissitzki, Hannover sanat ortamının en ciddi simalarından biri haline geliyor.[7]

Lissitzki ile Schwitters arasındaki estetik çekim, en derinlerde, onların mimarlıkla tiyatroyu birleştiren tasarımları arasında doğar. Bu tasarımların ifadesi Schwitters'de *Merzbau* ise, Lissitzki'de de *PROUN*'dur *PROUN*, "Yeninin Doğrulanması Projesi"nden türeyen bir kısaltmadır (*proyekt utvrjdeniya novogo*) Lissitzki, *PROUN*'ları "yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler" olarak görür. *PROUN*, toplumun olduğu kadar, bilimin ve teknolojinin de yeni değerlerini simgeler; estetik olmaktan çok, fiziki bir hadisedir, "mekânın, enerjinin ve kuvvetlerin eklemlenmesidir".[8] *PROUN*'lar farklı sanatların, özellikle de mimarlık, tiyatro ve resmin bileşimleridir. Bu olay en iyi *PROUN Odaları*'nda kendini gösterir. *PROUN Odaları* ilkin 1923'te düzenlenen Büyük Berlin Sanat Sergisi'nde, daha sonra da 1926'da Dresden'de düzenlenen Uluslararası Sanat Sergisi'nde yer almıştır. Ayrıca *Soyut Kabine* olarak anılan bir *PROUN Odası*, 1928'de Hannover Müzesi'nde inşa edilmiş, ama on yıl sonra Naziler tarafından yıkılmıştır. Sanatçıya göre bu odalar, ya da kabineler, izleyicilerde dış dünyayı değiştirme gücü uyandıracak "sahne"lerdir, "gösteri"lerdir (*demonstrationsraaum*). Eserlerin asılı oldu-

ğu birtakım duvarların sınırladığı bir sergi mekânı değil, dönüşümlerin yaşandığı devingen bir atmosferdir; bir mikrokozmostur.[9] *PROUN*'larla Schwitters'in "Revon'da Devrim" gösterisinde sergilediği *Merzbühne* (Merz-Sahne) tasarısı özdeş bir mizansen üzerine inşa olur: bir gösteri mekânının, bir sahnenin içerdiği ses, ışık, yüzey gibi bütün 'malzeme'lerin, kendi aralarındaki ve insanlarla (izleyicilerle) aralarındaki ilişkilerin sürekli dönüştürüldüğü bir enerji santrali. Her türden formlar arası, Schwitters'in tanımıyla, "katı, sıvı ve gaz halindeki cisimler" arası dinamiğin, birbirlerini dur-

Üstte, El Lissitzki, *PROUN Odası*, 1923 (1971 rekonstrüksiyonu). Altta, El Lissitzki, *Otoportre: İnşacı*, 1924.





madan yeniden yarattıkları, sürekli bir "konstrüksiyon" evreni; bir sanat hayatı.

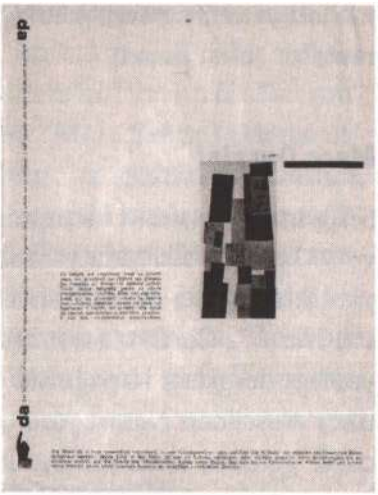
Merz Dergisi

Schwitters-Lissitzki birliğinin en önemli ürünü, 1924'te 8. ve 9. sayıları birarada yayınlanan ve editörlüğünü beraber yaptıkları *Merz* dergisidir. Derginin konusu "Doğa": "*Nasci, Natur*". Grafik tasarımını tipografi ustası Lissitzki'nin yaptığı derginin kapağında doğa şöyle tanımlanıyor: "Latince *Nasci*'den *Natur*, yani olmak veya doğmak. Kendi gücüyle gelişen, form sahibi olan veya hareket eden her şey." Dergi bir katalog gibidir. Her sayfasında başka bir sanatçının eseri yer almaktadır. Sırasıyla: Maleviç, Lissitzki, Mondrian, Schwitters, Arçipenko, Arp, Oud, Mies, Léger, Tatlin, Braque, Man Ray. Her eserin beraberinde birkaç satırlık metinler bulunur. İlk sayfada Maleviç'in ünlü *Siyah Kare*'sinin altındaki metin, dergiyi tanımlayan fikrin özü gibidir:

> Doğa olsun, sanatçı olsun, tekil ne olursa olsun, biteviyeliği yenmek için bir mecra inşa etmek zorundadır. Sadece eserimizi görünür bir şekilde gerçekleştirerek, geçmişten uzaklaşıp ileriye doğru hareket ederiz. Bu nedenle de, her zaman yeniyi yarattığımız için, ebedi güzellik sadece bir mittir. Doğanın güzelliğini tespit etmek için katlandığımız bütün zahmetler nafiledir ve öyle kalacaktır. Çünkü kendimiz de doğayız ve yeryüzünü değiştirmek için sürekli mücadele ederiz. Doğa ebedi güzellik istemez, çünkü formlarını hiç durmadan değiştirerek biteviye yeniyi doğurur. İnsandan türeyen modern dünya, doğanın diğer yarısıdır.

Maleviç üzerinden doğa ile 'yeni'nin ilişkisine değinen bu ilk sayfanın ardından gelen ikinci sayfa, doğa ve form meselesine ayrılmıştır. Fransa'daki Dauphiné bölgesi kuvarsının fo-





Solda, *Merz*'in 8-9. sayısında "Dauphinéer kuvarsı". Sağda, Arp'ın kolajı.

toğrafı yanında "elementer" formların bir listesi çıkarılmıştır: kristal, küre, silindir, spiral, koni... İlerki bir sayfada, Arp'ın "Rastlantı yasalarına göre düzenlenmiş kolaj" eserinin altındaki metin ise şu sözlerle biter: "Sanatçı organik olan formlara vücut veren bir yaratıcıdır." Schwitters'in bir resminin üstünde ise onun temel düsturunu okuruz: "Sanat formdur. Form vermek ve formu bozmak (*Formung und Entformung*)".[10]

Schwitters'in Lissitzki ile ortaklaşa yayınladığı *Merz* dergisinin "Doğa" sayısındaki yegâne tam sayfa metin, derginin arka kapağındaki "Makine"dir. Bu gayet sorunlu bir metindir, çünkü gerek Dada fikriyle gerekse sanatın özerkliği üzerine inşa olmuş avangard fikriyle bağdaştırılması zordur. Öte yandan, Dada'nın melezleşerek erimesi ve avangardın bundan sonraki seyri konusunda da gayet kritik bir metindir. Metin, makineyi sanat 'üretmenin' bir aracı gibi gören bir ifadeyle başlar: "...makine fırçadan başka bir şey değildir". Giderek doğa, makine ve sanat arasında bir özdeşlik kurar: üçü de doğanın kristalleştirilmesinin bir aracıdır. Yani ilk sayfa-

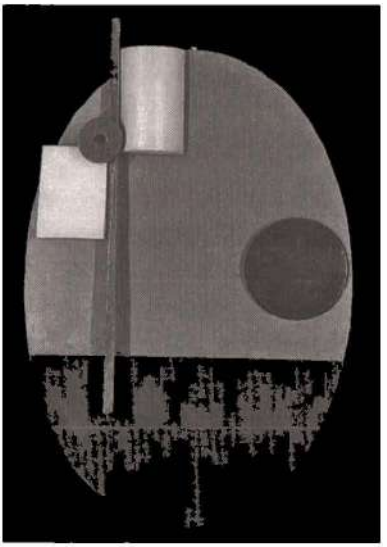
lardaki Dauphinéer kuvarsı hatırlanırsa, elementer formların keşfedilmesinin bir aracıdır: "Makineler bizi tabiattan koparmadı, bilakis makineler sayesinde doğanın önceden tasavvur bile edilemeyen yeni yönlerini keşfettik."[11]

Dada'dan Bauhaus'a

De Stijl ve konstrüktivistler, sanatı tanımladığını varsaydıkları birtakım temel/elementer (geometrik) formların, sadece doğadan değil, giderek teknolojiden de kaynaklandığına inanmışlardır. Sanatın doğayla ve teknolojiyle böylesine özdeşleştirilmesi, onlara içkin olan aklın, rasyonalitenin sanata bulaşmasını engelleyememiştir. Nitekim Van Doesburg, formların "bilimsel ve mantıklı" olduklarını savunmuştur. Hele Lissitzki'nin de aralarında olduğu Rus konstrüktivistleri öyle ileri gitmişlerdir ki, makineleri fetişleştirerek ve teknolojik üretimi yücelterek sanatı mühendislikle bir tutmuşlardır.

Bütün avangard hareketler gibi, Dada da, sanatın hakikatle, özgürlükle, antagonizmle, büyüyle, duyusallıkla ve tinsellikle ilişkisinin temelinde sanatın içeriğinin (tematik) değil formların olduğuna inanır (Adorno-*Estetik Teori*). Ama bu inanç, sanatın özerk olması koşuluyla, akla ve topluma meydan okuması koşuluyla geçerlidir. Karşılığında formlar da sanatın özerkliğini belirler. Ama formlar bir kez rasyonaliteyle uzlaşmaya başladıklarında, kimi amaçların, faydaların, işlevlerin peşine düşerler ve 20. yüzyıl başlarında sanayileşmeyle birlikte tırmanan tasarım kültürünün etkisine girerler. Nitekim, Dada'nın dinmesi üzerine başlayan, Merz/Dada-De Stijl-konstrüktivizm arası ittifak arayışları da nihayetinde tasarım atılımının merkezi Bauhaus'a kaynayacaktır. *De Stijl*, *veshch/gegenstand/objet*, *G* gibi dergilerin yanı sıra, *Dada*'yı yaşatmaya çabalayan *Merz* dergisi de adeta birer Bauhaus yayınına dönüşecektir. Kandinski, Naum Ga-

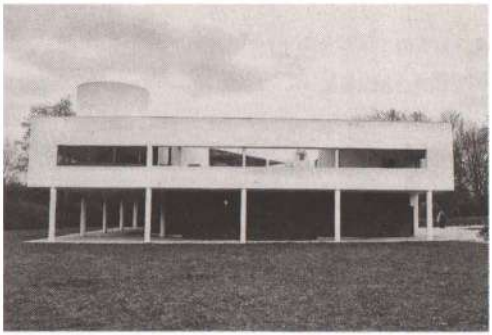




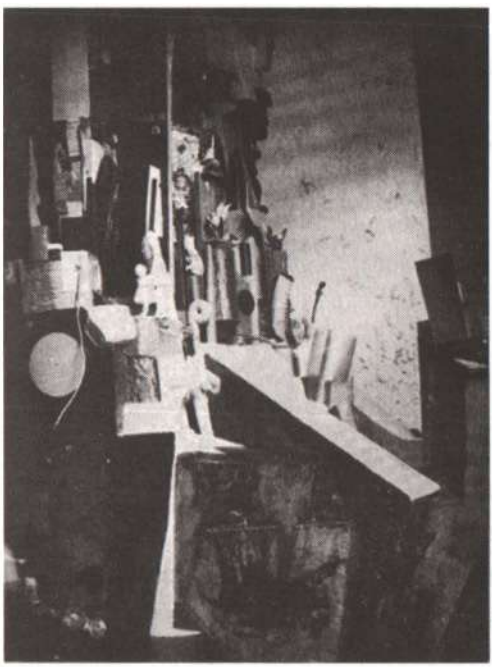
Kurt Schwitters, solda, ***Bild mit Raumgewächsen*** veya ***Bild mit 2 kleinen Hunden*** (Mekânsal Büyümeler Resmi veya İki Küçük Köpekli Resim), 1920.
Sağda, ***Oval Konstrüksiyon***, 1925.

bo, Moholy-Nagy gibi Rus ve Macar avangardları Bauhaus'ta hocalık yapacaktır. Maleviç dahi, Almanya ziyaretinde Gropius ile yaptığı görüşmeden Bauhaus'a davet edilmeyi bekleyecektir. Rus avangardının 1917 Devrimi'nden sonra kurduğu bütün deneysel laboratuvarların –stüdyo, atölye ve enstitülerin– birikimleri Lissitzki gibi kurucular tarafından Bauhaus müfredatına devşirilecektir.[12]

Bauhaus'ta form işlevin türevidir. Dada'nın hayatın şiirselleştirilmesi umudunun yerini Almanya'da, on yıldan daha kısa bir zamanda, hayatın rasyonelleştirilmesi hırsı almıştır. Schwitters 1925'te çöpten kolajlarını bir kenara bırakarak, Merz sanatını tamamıyla inkâr eden, "elementer" formlardan ve renklerden De Stijl tarzında bir 'konstrüksiyon' yapmıştır. 1927'de yazdığı bir makalede ise Mies'in mimarlığını göklere çıkarırken, Le Corbusier'den de bir "romantik dâhi" olarak söz etmiştir. Ne var ki, bütün bu uzlaşma, yakınlaşma



Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928-1931.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1928 civarı.

tasarılarına rağmen, Le Corbusier'nin konutu "ikamet makinesi" olarak tanımlayan mimarlığıyla, Schwitters'in ömrünü vakfettiği Erotik Katedral'in bir ilgisi yoktur. İkisi birbirine taban tabana karşıttır.

THEO VAN DOESBURG

Dadacılık

1923

Dada kendi kendine form verir.

Dada, hayat için gayet önemli ve değerli olan, insanlığın yüzyıllardır geliştirdiği direnişten doğdu. Kelimelere dökülemeyen ve sistemli herhangi bir inancı olmayan bu direniş, kendisini birtakım anlamsız davranışlarla ifade etti. Bu anlamsızlık muhakkak ki kasıtlıydı. Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck gibi genç ve zeki insanlar, 'nadir şahsiyetler', bütünüyle varoluşa karşı duydukları kayıtsız horgörüyü ifade etmenin daha iyi bir yolunu bilemediler. Her biri en bağımsız şekilde, bağımsızlık için mücadele etti. Düşüncelerin mikroskopla incelendiği ve aside konduğu laboratuvarlar artık yetmişti. Sanat ne için yapılır? Kıymetli burjuvaziyi okşamak için mi? 'Şöhretli' şairlerimizin soneleri, satın alındıkları bozuklukların delikleri kadar boş sesler çıkarmıyor mu? Sanat, tıpkı burjuvazinin yaptığı gibi, her bir kuşağın speküle edilmek için biriktirildiği bir bankaya benzemiyor mu?

İzleyenlere dadacılığın sunulduğu Kabare Voltaire'deki ruh buydu. Bu suarelerin ne kadar isyankâr olabildiğine Zürih Kroniği'nden (1915-19) bakabiliriz:

"Biri çığlık atıyor, diğeri dövüşüyor; ilk sıra onaylıyor, ikincisi itiraz ediyor, gerisi bağırıyor; aniden ortaya koca bir yazar kasa geliyor, Hoosenlatz Huelsenbeck'in 200'e gittiğini ilan ediyor, ziller çalıyor – biri protesto ediyor, biri şamata ediyor, biri camları indiriyor, kendini öldürüyor, biri ortalığı yıkıyor, biri müdahale eden polisle savaşıyor."

Acaba kalabalıklardan gelen bu şiddetli başkaldırı haklı mıydı? Yoksa, sadece vahşi bir elitizm gösterisi miydi? Dadacılık nereden geliyor ve ne istiyordu?

Dadacılık yaşadığımız kaosu temsil ediyor. Dada zaten atmosferde mevcuttu. Yani doğmadı, yaratılmadı – zaten vardı. Ama zamanında, bu tinsel durumu bütün diğerlerinden ayırt etmenin henüz bir ifadesi yoktu. Kuşkusuz, bir sözlükte kazara rastlanan DADA kelimesinin hiçbir anlamı bulunmaz. Belli bir âna karşı gösterilen duyarlılıktan türetilmiştir. Bütün dünyayı bir anda imgelemimizde canlandıracak bir sloganaya ihtiyaç vardır.

Hayır, dadacılık vahşi bir elitizmden ortaya çıkmamıştır. Tam tersine. Kendi kendilerine gayet önemli sorunlarla boğuşan insanların katıksız, derin özverilerinden doğmuştur [...][13]

ÇEVİREN **Ali Artun**

KURT SCHWITTERS

Hollanda'da Dadacılık

1923

Hollanda'da Dada yeni bir şeydir. Yalnızca Hollandalı bir adam, I. K. BONSET dadacıdır (Viyana'da oturuyor.) Ve Hollandalı bir kadın, PETRO VAN DOESBURG dadacıdır (Weimar'da oturuyor.) Sonra bir de Hollandalı bir sözde-dadacı tanıyorum, ama o bir dadacı değil. Oysa Hollanda,

HOLLANDA DADA'DIR.

Hollanda'da ortaya çıkışımız, muazzam bir zafer alayı gibiydi. Şimdi bütün Hollanda Dada, çünkü her zaman zaten Dada'ydı.

İzleyicilerimiz, Hollanda'nın DADA olduğunu hissediyor ve Dada gıcırdamak, Dada haykırmak, Dada fısıldamak, Dada şakımak, Dada ulumak, Dada şarlamak gerektiğine inanıyor.

Hollanda'da dadacı hareketin taşıyıcıları olan bizlerden biri sahneye adımını attığı anda, izleyicilerde uykuya dalmış

dadacı içgüdüler uyanıyor ve bizi dadacı bir uluma ve diş gıcırdatma olarak karşılıyorlar. Oysa biz dadacı küçük orkestrayız, onların isteklerini çalmayacağız.

Onlara büyük bir uyarı hazırlanacak, büyük İLKDADA'NIN: hans arp ve TRISTAN TZARA'nın aynalısokakdadacılığı ruhundan döküm yapıyoruz ve tüm bedenlerde yansımasında açıkça PRA isminin okunabildiği mavi bir alev alevleniyor. Üflüyoruz ve DADA'yı sunuyoruz, het publiek fait [kitle gerçeği] DADA. Uyandırıyoruz, uyandırıyoruz, uyandırıyoruz. DADA uyanıyor.

Kitlenin uyuyan dadacılığını uyandırıyoruz. Peygamberleriz biz. Bir kitle flütü gibi dinleyicilerimizden dadacı güzellikte sesler çıkartıyoruz. Bir deniz gibi. Boynuzsuz bir keçi gibi. Bugün dadacı düzenin karşısında bir dinleyici olarak değil devlet düzeninin temsilcisi olarak bulunan Bay Polis Komiseri bile Dada'nın gücüyle sarsılıyor. "DADA çağımızın ahlaki ciddiyetidir!" dediğimde resmî görevdeki suratında bir gülümseme titreşiyor. Peygambersiz boynuzlar gibi. Yalnızca bir anlığına gülümsüyor ama biz onu fark ettik, biz Hollanda'nın dadacı hareketinin taşıyıcılarıyız.

Kendimizi tanıtabilir miyim? Kijk eens [Bakın:], wij sijn [Bizler] Kurt Schwitters, Dada değil MERZ: Theo van Doesburg, Dada değil Stijl; Petro van Doesburg, inanmıyor ama kendine Dada diyor; ve Huszár, Dada değil, Stijl. Soracaksınız şaşkın şaşkın: "Neden bize Dada'yı göstermek için dadacılar gelmiyor?" Kijk eens, işte tam da bu: Bir dadacı, tam da bir dadacı olduğu ve kitlede uyuyan dadacılığı uyandıramayacağı için, sanatsal olarak arıtamayacağı için Geraffineerde van onze Kultuur [kültürümüzü arıttı]. Begrijp U dat [Anlıyor musunuz?] Ve bütün süt memeleri çıngırdıyor. Kijk eens, şimdiki çağ bizce Dada'dır, Dada'dan başka bir şey değildir. Bir klasik antikçağ, bir gotik ortaçağ, bir Rönesans, bir Biedermeier dönemi ve bir Dada yeniçağı vardı. Bizim çağımı-

zın adıysa Dada'dır. Dada çağında yaşıyoruz. Dada çağını idrak ediyoruz. Çağımız için Dada'dan daha karakteristik bir şey yok.

Çünkü kültürümüz Dada'dır. Hiçbir çağda, bizim çağımızdaki kadar muazzam gerilimler var olmamıştır. Bizim çağımız kadar stil yoksunu bir çağ olmamıştır. DADA STİLSİZLİĞİN İKRARIDIR. Dada, stili olmayan çağımızın stilidir. Begrijp U dat? [Anlıyor musunuz?]

Şimdi de diyorsunuz ki, Hollanda Dada olamaz, çünkü Hollanda Almanya kadar stil yoksunu değildir. Öyle mi? Oysa yanılıyorsunuz. Hollanda Dada'dır, hatta izleyicimiz Hollanda'nın Almanya'dan çok daha dadacı olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Hollanda hâlâ uyuyor, oysa Almanya ne kadar stil yoksunu olduğunu biliyor. Örneğin ekspres trende, 1. mevkide lirik yel değirmenlerinin önünden geçerken, altımızda bir oğlan gübre götürüyor ama üstümüzde posta havadan gidiyor, işte bu muazzam bir gerilim. Yoldaki trenden Kuzey Amerika'daki emprezaryoma bir telgraf çekiyorum, bu sırada küçük bir köpek Ay'a havlıyor. Şimdi de bir köpek arabası, bir otomobilin etrafını dolaşıyor. Bakın, bu Dada'dır. Örneğin ucu tıpalı bir oyuncak tabancam var. Dipçiğini çekerek doldurur ve saniyede 300 atış yapabilirim ve Helder'de büyük toplar var. Ya zihinsel gerilimler? Burada da her yerde olduğu gibi aynı cemaatin üyeleri olarak iç içe yaşanıyor, anarşistler, sosyalistler, monarşistler, empresyonistler, dadacılar birbirleriyle dostlar. Ya güzellik, bir anlamda sanat? Bunun izlerini nerede buluyorsunuz? Kijk eens [Bakın], örneğin evler oturmak için vardır. Evler ilan sütunu değildir. Boş bir alınlıksa evin iç donudur.[14] Berlin'deki gibi burada da evlerin iç donlarına reklamlar boyanıyor. Bu güzel mi yani? Yoksa? Birisinin donunda dadacı reklamlar taşıması Dada'dır. Yoksa bir ev Janssen usulü etli börek mi olmalı; alınlığında açıkça yazılıyorsa inanmam ge-

rekir buna. Bizim gibi etten yapılmış olmadıklarını hepimizin bildiği evlerin, taştan ve demirden yapılma evlerin kendilerini Janssen usulü etli börek olarak adlandırmaları delilik değil mi? Böyle bir şey budalalıktır bence. Bir ev Janssen usulü etli börek değildir ve bir evin üstüne bunun Janssen usulü etli börek olduğunu yazan ya kendini aldatıyordur ya da bizi aptal yerine koyuyordur. Ama söylüyorum size, sizin evleriniz çoğunlukla Dada'dır, ama çok ender olarak Janssen usulü etli böreklerdir. Reklamlar çağımızın bir alameti. Çağımız nesnel, pratik, nesnel değil ve pratik değil, nasıl isterse öyle. Yoksa? Çağımız reklamları güzelliğin pahasına çoğaltıyor. Bunun üstüne bir de *kitsch* geliyor, bilinçli ya da bilinçsiz. Amsterdam'da bir öğle yemeği salonu görmüştüm, eski damlataş artıklarıyla yapay bir damlataş mağarası gibi düzenlenmişti. Şaşkınlıkla soruyorum kendime "niye?". Amsterdam'daki bir damlataş grottosunun bir stili olduğunu mu düşünüyorsunuz? Evet mi? O zaman, Amsterdam'ın stilinin stil yoksunluğu olduğunu söylemekte haklıyım. Ama bu Dada'dır. Berlin'de olduğu gibi. Hadi damlataş mağarası yapılacak diyelim, o zaman neden bunun devasa aynalarla sonsuz ölçüde büyütülmesi gerekiyor? Amsterdam'daki "Bütün dünya, damlataş mağarası formundaki sonsuz bir yemek odasıdır" diyen o küçük oda, tamamen Dada'dır. Bu damlataş odada çiçekler ve yapraklar büyüyor ve damlıyor ve yansıyorsa, oryantal bir sonsuz damlayemektaşgrottosunda oturulduğu düşünülüyorsa, Dada'ya süslemeler yapılmış demektir. Deyim yerindeyse Dada çeşitli ordövr. Yoksa Haag'daki bir binanın çatısındaki Emser memba suyu şişesini stil sahibi mi buluyorsunuz? Üstelik bunun bir şişe olduğundan da kuşkuluyum, çünkü bunun için fazla büyük. Böyle çok değerli bir memba suyunu masaya değil de çatıya koymak nasıl bir israftır. Bağışlayın ama örneğin ben bunu reklam olarak kabul ederim. İyi ve nesnel mimarinin

neye benzediğini görmek istiyorsanız, *lijn drie*[15] ile son durağa kadar gidin ve Papaverhof[16] ve Kliemopstraat'ı görün. Yanlış anlaşılmış mimari çölünde bir vaha. Bunlar, kullanım amaçlarının bilinciyle, malzemelerinden ve zamanlarından, bir çiçeğin büyümesi ve çiçek açması gibi büyüyen binalardır. Çiçekler daima güzeldir. Siz hiç hayvanat bahçesi reklamı yapan bir menekşe gördünüz mü?

Bizler, dadacı hareketin taşıyıcıları, şimdi çağımız gerilimleri net görsün diye çağımıza bir ayna tutmak istiyoruz. Bir şarkı hatırlıyorum: "Ay batıyor diye düşünürsen, ay batmaz, yalnızca öyle görünür." Şimdi ben de niye özellikle bizlerin, dadacı olmadığımız halde, dadacı hareketin taşıyıcıları olmaya en yatkın kişiler olduğumuzu açıklayacağım.

Burada birbirimize rast geldik. Hep olduğu gibi. Oysa rast gelmek diye bir şey yoktur. Balık rast gelebilir, ama bu bile tesadüf değildir. Birbirimizi bulduktan sonra kendimizi ortak bir çalışma içinde bulduk. İzleyici kitlemiz hareketin yönünü belirledi. Bizden önce dadacı bir coşkuyla tantana yapan izleyici kitlesini yansıttık ve onun yankısı olduk. İşte şimdi, neden dadacılığı istemediğimizi öğreneceksiniz. Senin değerli suratını öfkeyle reddeden ve geri yansıtan ayna, bu ayna seni istemez, tam tersini ister. Biz stil istiyoruz. Stil istediğimiz için Dada'yı yansıtıyoruz. Bu yüzden dadacı hareketin taşıyıcıları olduk. Stile olan sevgimizden ötürü tüm enerjimizi dadacı harekete harcıyoruz.

Hollanda'da ortaya çıkışımız muazzam, görülmemiş bir zafer alayına benzedi. Fransızların toplarla ve tanklarla Ruhr bölgesini işgal ettikleri dönemde biz de Hollanda'nın sanat dünyasını Dada'yla işgal ettik. Gazeteler Dada hakkında sonu gelmeyen yazılar ve Ruhr bölgesi ve savaş tazminatı hakkında kısacık makaleler yayınlıyorlar. Fransızlar Ruhr bölgesinde büyük bir direnişle karşılaştılar; Dada ise Hollanda'da direniş görmeden zafer kazandı. Çünkü izleyici kitlemizin

muazzam direnişi Dada'dır ve bu yüzden geçersizdir. Bu direniş bizim mücadele aracımızdır. Kitleden daha kavrayışlı olan basın bunu gördü ve bizi dalgalanan bayraklarla karşıladı. Dadacı hareket hakkındaki hayranlığını hiç gizlemeden dile getirerek bize direniş gösteriyor. 24 saat içinde tüm Hollanda "dada" sözcüğünü öğrendi. Şimdi herkes biliyor bu sözcüğü, herkes bu sözcüğün bir nüansını, onu nasıl kötü haykırabileceğini biliyor. Muazzam bir başarıdır bu. Normalde çok ağırbaşlı görünen kültürlü modern insan, kendisinin ne kadar kötü görünebileceğini ve ruhunun derininde aslında ne kadar kötü olduğunu biliyor. Devasa bir başarıdır bu. Çünkü kültürlü insan birdenbire, o büyük kültürünün hiç de öyle göründüğü kadar büyük olmadığını görüyor. Utrecht'te izleyici kitlesinin birdenbire izleyici kitlesi olmaya son verdiği an, büyük bir andı. Çeşitli izleyicilerden oluşan kitlenin cesedini bir solucan hareketi kapladı. Solucanlar sürünerek sahneye (*het toneel*) geliyordu. Melon şapkalı ve redingotlu bir adam bir manifesto okudu. Dada'ya mezarlıktan gelme büyük, eski, paslanmış ve dağılmış bir defne çelengi verildi. Büyük bir sebze hali kuruldu sahnede. Birer sigara tüttürüp, izleyici kitlemizin bizim yerimize çalışmasını seyredebildik. Yüce bir andı. Kanıtımız tamdı.

Kültürümüzdeki büyük stil yoksunluğu hakkındaki aydınlatıcı faaliyetimizin, yakın bir tarihte stile yönelik güçlü bir istem ve büyük bir özlem uyandıracağını umuyoruz. Bundan sonra bizim için en önemli faaliyet başlıyor. Dada'ya karşı çıkacağız ve artık yalnızca stil için mücadele edeceğiz. Bizim faaliyetimiz bu bakımdan, daha biz Dada'yı ve önemini anlamadan önce, çoktan başlamıştı. Çeşitli yollardan bu hedefe ulaşmaya çalışıyoruz. Stil kolektif çalışmanın ürünüdür. Var mı böyle bir çalışma? Th. V. Doesburg'un yönetimindeki "De Stijl" dergisi yedi yıldır var. Orada Stijl sanatçılarının çalışması ve başarısına ikna olabilirsiniz.

[...]

Şimdi asıl konuma, Merz düşüncesinin dünyadaki önemine, geliyorum. Siz başka bir fikirdeyseniz, bu Merz için fark etmez, ama dünyayı henüz kestirilemez bir gelecekte muazzam bir sanat eseri halinde yeniden şekillendirmeye MERZ ve yalnızca Merz yetkindir. "Niçin?" diye soruyorsunuz. Kick eens [Bakın], MERZ tüm verileri hesaba katar; hem pratik hem de düşünsel önemi de buradan kaynaklanır. Merz, malzemesi bakımından olabildiğince hoşgörülüdür.

Ve iş ne kadar kötü olsa da

MERZ her şeyi doğru yapar.

Hatta Merz sanat yapıtında kendisinin göremediği ve değerlendiremediği malzemeleri ve bütünlükleri bile hesaba katar. Ama bütün dünyayı sanat eseri olarak şekillendirmek istiyorsak, dünyada bilmediğimiz, ya da gücümüzü aştıkları için onlarla başa çıkamadığımız devasa bütünlüklerin var olduğunu hesaba katmamız gerekir. Oysa bu,

MERZ

bakış açısından önemsizdir. Bir sanat yapıtında yalnızca tüm parçaların birbirleriyle ilişkili, birbirlerine göre değerlendirilmiş olmaları önemlidir. Ve bilinmeyen büyüklüklere de değer verilebilir. Merz'in büyük sırrı, bilinmeyen büyüklüklerin değerlerinde yatar. Merz, hükmedilemeyene böyle hükmeder. Böylece Merz, Merz'den daha büyüktür. Sır, bilinen ve bilinmeyen bir büyüklüğün ortaklığında bilinen değer değiştirildiğinde bilinmeyenin de onunla birlikte değişmesidir. Bilinen ve bilinmeyenin toplamı hep aynı kaldığı için, hep aynı kalması gerektiği için ve üstelik mutlak denge. Kick eens, değirmenleriniz varsa deniz seviyesinin altındaki arazinin suyunu da kurutabilirsiniz. (Kanıt Hollanda.)

Şimdilik MERZ genel üslup için kolektif dünya şekillendir-

mesinin ön çalışmalarını gerçekleştiriyor. Bu ön çalışmalar Merz resimleridir.

Resimde yegâne önemli unsur tondur, renklerdir [Couleur]. Bunun için gereken biricik malzeme de renktir. Resimdeki her şey renk sayesinde ortaya çıkar. Aydınlık ve karanlık, renklerin değerleridir. Çizgiler farklı renklerin sınırlarıdır. Resimde renklerin/boyaların değerleri de son derece önemlidir. Önemsiz olan ne varsa, önemli olanın tutarlılığını bozar. Bu yüzden tutarlı bir resmin soyut olması gerekir. Yalnızca rengin değerlendirilmesi. Renk/boya malzemesinin nasıl oluştuğu resimde önemsizdir. Önemli olan, yalnızca tüm renklerin birbirleriyle değerlendirilmeleri yoluyla sanat yapıtı için karakteristik olan dengenin oluşmasıdır. Amaca hizmet ediyorsa her araç meşrudur. Denge kurulduktan sonra, sanatçının resimde kullanılan renk tonlarını bilip bilmemesi önemsizdir. Kullanılan malzemenin, sanat yapıtında kullanılmadan önce ne anlama geldiği önemsizdir, yeter ki sanat yapıtında değerlendirme yoluyla sanatsal önemini kazansın.

Böylece ilk önce tramvay biletleri, vestiyer markaları, ahşap parçaları, tel, paket ipi, yamulmuş tekerlekler, pelür kâğıdı, teneke kutular, cam kırıkları vb. gibi, kolaylıkla ulaşabildiğim malzemelerden resimler yaptım. Bu nesneler resme oldukları halleriyle, ya da değiştirilerek, resim nasıl gerektiriyorsa öyle, eklendiler. Birbirlerine karşı değerlendirme yoluyla bireysel karakterlerini yitiriyorlar, asıl zehirleri uçuyor ve resim için bir malzeme haline geliyorlar. Resim kendi başına bir sanat yapıtıdır. Dışarıyla ilişkilenmez. Tutarlı bir sanat yapıtı, asla sanatla ilişkisini yitirmeden kendi dışında bir şeyle ilişkilenmez. Aksine, yalnızca dışarıdan birisi: sanat yapıtına bakan kişi, onunla ilişkilenebilir. Şiir sanatının malzemesi harfler, heceler, sözcükler, cümleler, satır başlarıdır. Sözcükler ve cümleler şiir sanatında birer parçadan iba-

rettir. Aralarındaki ilişki, bir şeyi dile getirmek gibi farklı bir amacı olan gündelik dildeki bildik ilişki değildir. Şiir sanatında sözcükler eski bağlamlarından koparılır, içerikleri boşaltılır ve yeni, sanatsal bir bağlama sokulurlar, şiir sanatının biçim-parçalarından ibaret olurlar.

Burada sanat türleri, örneğin şiir sanatı ile resim sanatı arasındaki sınırların silinmesine daha ayrıntılı olarak girmek istemiyorum. Bu konuda uzun bir makale yazmam gerekiyor, belki MERZ'in 2. ya da 3. sayısında. Sanat türleri yoktur, onlar birbirlerinden yapay olarak ayrılmışlardır. Yalnızca sanat vardır. Merz ise genel sanat yapıtıdır, bir spesyalite değildir.

En kapsamlı sanat yapıtı mimaridir. Tüm sanat türlerini kapsar. MERZ inşa etmek istemiyor, MERZ yeniden inşa etmek istiyor. MERZ'İN DÜNYADAKİ GÖREVİ: ZITLIKLARI DENGELEMEK ========== VE AĞIRLIK MERKEZLERİNİ DAĞITMAKTIR.

Günümüzde mimari oturulabilirliği hiç dikkate almıyor, insanların varlıklarıyla bir odayı değiştirdiklerini çok az dikkate alıyor. Mekân iyi dengelenmişse, içeri giren insan sanatsal dengeyi bozar. Yalnızca MERZ sonradan eklenen rastlantıları hesaba katabilir ve katması da gerekir. *Merz*'in gelecek sayılarından birinde bu konuda daha fazla yazacağım. Şimdilik, örneğin insan ile mekân arasında, bir mekâna adım atmakla mekanik olarak bozulabilen ya da kurulabilen dengeler yaratılabileceğini hatırlatıyorum. İnsan ile mekân arasında yoğun bir ilişki oluşturmak gerekiyor. Buna da hayvan izlerinin mimariye dahil edilmesiyle ulaşılır. Bu, evlerin ikamet edilemezliğini ortadan kaldıracak tamamen yeni bir fikirdir. Bunun hakkında ayrıca ayrıntılı olarak yazacağım. Şimdiden, özel olarak bu iş için oluşturulmuş Merz resimlerinde ikamet eden beyaz farelerle sessiz sedasız deneyler yapıldığını söyleyebilirim. Şu sıralar beyaz farelerin izleri inceleniyor. Tez-

gâhta, beyaz farelerin hareketini mekanik olarak dengeleyecek Merz resimleri var. Bazı temaslar çeşitli aydınlatmalara yol açıyor, mekanik olarak, farelerin hareketiyle ilişki içinde. Mekanik odaysa, sanatsal olarak biçimlendirilmiş ve buna rağmen içinde oturulabilen biricik tutarlı mekândır.[17]

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

THEO VAN DOESBURG, LÀSZLÒ MOHOLY-NAGY, HANS ARP, RAOUL HAUSMANN ve İVAN PUNI

Elementarist Bir Sanata Çağrı

1921

Sanatın yürekli bir biçimde keşfedilmesinden, yenilenmesinden hoşlanıyoruz. Sanat, bir çağa özgü güçlerin ifadesidir. Onun için, bizden önce var olmayan, bizden sonra da sürmeyecek, yalnızca kendi yaptığımız sanatla mümkün olan kendi zamanımızın ifadesini talep ediyoruz. Geçici bir moda değil, sanatın her daim yeniden doğduğu ve geçmişin ifadesi olmakla yetinmediği bir sanat. Kendimizi elementarist sanata adıyoruz. Bu sanat elementer, çünkü felsefe yapmıyor, çünkü yalnızca kendi temel elementlerinden oluşuyor. Form elementlerine boyun eğmek, sanatçı olmak demektir. Sanatın elementleri, yalnızca bir sanatçı tarafından keşfedilebilir. Ancak bu elementlere, sanatçının bireysel olarak aklına estikleriyle erişilmez; birey kendi başına var olmaz ve sanatçı sadece dünyamızın elementlerine sanatsal form veren güçleri kullanır. Sanatçılar, sanattan yana olduğunuzu ilan edin! Stilleri reddedin. STİL'e erişebilmek için stillerden kurtulmayı talep ediyoruz. Stil hiçbir zaman aşırmacılık demek değildir.

Bu bizim manifestomuz: Zamanımızın dinamizmine kapılarak, bir çağın ruhunu ve formunu biçimlendiren ve sana-

tı işe yararlıktan ve güzellikten azat edip herkesin içinde var olan elementer bir şey, saf bir oluşum olarak serpilmesine izin veren güç kaynaklarının bitmez tükenmez etkileşimi sonucunda bakış açımızı değiştirdiğimizi ilan ediyoruz.

Elementer sanatı ilan ediyoruz! Sanatta gericilik kahrolsun![18]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/merz/4/pages/44.htm (Erişim tarihi: 7 Kasım 2017).

2 *De Stijl*, cilt IV, sayı 10 (1922).

3 Kurt Schwitters, "Dadaism in Holland" [1923], çev. Michael Kane, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 294.

4 *Merz*, sayı 1 (Ocak 1923) s. 13.

5 "Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 609-613.

6 Kate Trauman Steinitz, *Kurt Schwitters-A Portrait from Life* (Berkeley: University of California Press, 1968) s. 70.

7 Lynn Gumpert, "Proun 1: Kestnermappe", *Bulletin, Museum of Art and Archaeology*, The University of Michigan, cilt. II (1979) s. 57-70.

8 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946* (University of Chicago Press, 1997) s. 67, 68.

9 Ali Artun, *Sanatın İktidarı-1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (İstanbul: İletişim/SanatHayat, 2015) s. 76.

10 Dawn Ades, *The Dada Reader*, s. 303, 304.

11 El Lissitzki, Kurt Schwitters, "Nasci", *Merz*, sayı 8-9, (Nisan-Haziran 1924), arka kapak.

12 Ali Artun, *Sanatın İktidarı*, s. 176-180.

13 Theo van Doesburg, "Dadaïsme", *Merz*, sayı 1 (Ocak 1923) s. 16; İngilizcesi: *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 288-289.

14 Mimari – yazarın notu.

15 Lijn drie: Üç numaralı otobüs hattı – ç.n.

16 Papaverhof, Lahey şehrinde, mimar Jan Wils tarafından tasarlanıp 1919 ile 1921 yılları arasında inşa edilen konut projesi – ç.n.

17 Kurt Schwitters, "Dadaismus in Holland", *Merz*, sayı 1 (Ocak 1923) s. 3-11.

18 İlk yayınlanışı, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, Hans Arp, Raoul Hausmann ve Ivan Puni, "Aufruf zur elementaren Kunst", *De Stijl*, cilt 4, sayı 1 (1922); İngilizcesi: "A Call for Elementarist Art" [1921], çev. Nicholas Bullock, *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 51-52.

Mécano Dergisi: Dada-Konstrüktivizm Karşıtlığı ve Birliği

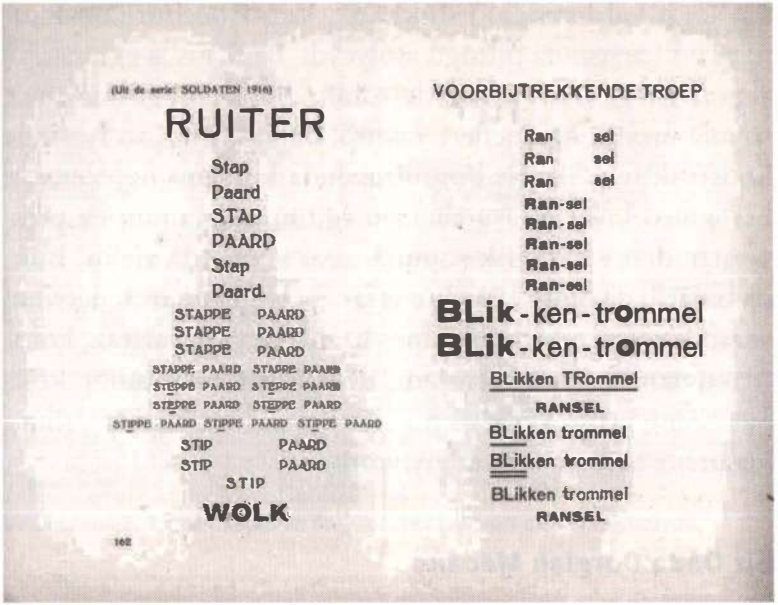
Theo van Doesburg, Piet Mondrian'la birlikte 1917'de çıkarmaya başladığı ve 1928'e kadar yayınını sürdüreceği *De Stijl* dergisi çevresinde, soyutlamaya, saf geometrik forma ve renge dayanan bir sanat ve mimarlık hareketi örgütlemişti. De Stijl, farklı disiplinler için uygulanabilir soyut ilkeleri benimsiyor ve gündelik hayatın bu yolla dönüştürülebileceğini öngörüyordu. Konstrüktivizme yakındı. Tıpkı Tristan Tzara'nın Dada'yı enternasyonal bir hareket olarak yaymaya çalışması gibi, Van Doesburg da De Stijl'i Hollanda dışında tanıtmaya gayret ediyordu. Yine Tzara gibi, "fikirlerini 'satma' sanatında pek mahirdi".[1] Kabına sığamıyordu. Hem El Lissitzki gibi Rus konstrüktivistleriyle ilişkisi vardı hem de Dada'yla. Van Doesburg 1919'da *De Stijl* dergisinde Tzara'nın ona gönderdiği Dada yayınlarını tanıttı; Dada manifestolarına yer verdi. Berlin ve Paris'teki Dada suarelerine katılmanın yanı sıra, Dada'nın Hollanda'da tanıtılmasını üstlendi.[2]

Theo van Doesburg'un Çifte Kimliği

Van Doesburg, dadaist şiirlerini ve kolajlarını, I. K. Bonset imzasıyla *De Stijl*'de yayınlamaya başladı. Bu sahte imzası sayesinde, De Stijl'i feda etmeden ve soyutlama konusundaki namına halel getirmeden De Stijl estetiğinin dışına çıkabiliyor, bu estetiğin karşısındaki Dada önderleriyle rahat rahat cilveleşebiliyordu. Öyle ki, *De Stijl*'in 1921 Kasım sayısını bir Bonset antolojisi olarak tasarlamıştı. Dadacıları "yıkıcı konstrüktivistler" diye niteliyordu.[3] Ona göre Dada yıkıcı ama yararlı bir hareketti, çünkü eski düzeni silip süpürecekti. Anarşik Dada hareketiyle De Stijl'in geometrik düzene dayanan estetiği arasında alttan alta bir bağ olduğuna inanıyordu. 1921 Ekim'inde Tzara'ya "Dada'nın ruhu giderek daha çok hoşuma gidiyor" diye yazmıştı, "onda modernist idealler için dile getirdiğimiz türden, yeni bir şey yaratma arzu-

De Stijl **dergisinin Kasım 1921 sayısının kapağı.**





Aynı sayıda yayınlanan I. K. Bonset'in 'görsel' şiirlerinden biri.

su var. Farklı olan yalnızca kullandığımız vasıtalar [...] Dada ile 'ciddi modern' sanat arasında gerçekten anlamlı bir ilişki (ve sentez) imkânı olduğuna inanıyorum".[4]

Weimar Safhası ve Bauhaus Macerası

Van Doesburg, 1921'de, De Stijl'in yeşerttiği fikirleri yaymak üzere Weimar'a taşındı. Burası Bauhaus'un kentiydi. Bauhaus'ta öğrenim gören ve ardından 1923'te László Moholy-Nagy ile birlikte orada eğitmenliğe başlayacak olan sanatçı Josef Albers, o sıralarda Weimar'daki ortamı şöyle anlatıyordu:

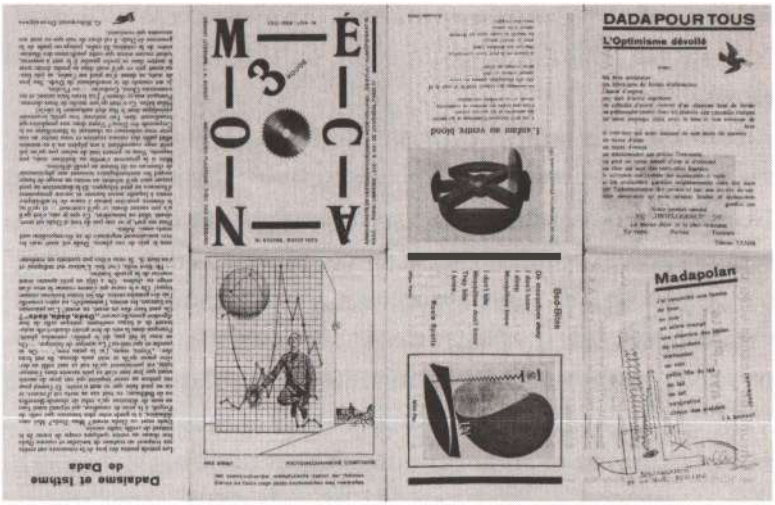
> Weimar'ın havasında her şey mevcuttu: fütüristler oradaydı, konstrüktivistler oradaydı ve Tanrı bilir başka kimler kimler. Van Doesburg karşı kaldırımda dükkân açtı. Deccal olmak niyetindeydi.[5]

"Karşı kaldırımdaki dükkân", Van Doesburg'un Bauhaus'un karşısında tuttuğu atölyeydi. Bauhaus'ta eğitmenlik yapma isteği Walter Gropius tarafından kabul görmeyince, soyuta meyilli öğrencileri ayartıp, onlara kendi atölyesinde konstrüktivist ilkeler doğrultusunda kurslar düzenlemeye başlamıştı.[6] Amacı, Bauhaus'un eğitim programını ekspresyonizmden geometrik soyutlamaya yönlendirmekti. Bunda başarılı da oldu.[7] Okulun efsanevi temel tasarım dersinin yaratıcısı olan mistik Johannes Itten'i karşısına alarak, konstrüktivizmi yaymaya başladı. Itten kendi tasarladığı, keşiş entarisine benzeyen bir kıyafetle dolaşırken, Van Doesburg kusursuz takım elbiseler giyiyordu.

Bir Dada Dergisi: *Mécano*

Van Doesburg, *Mécano* dergisini 1922 Şubat'ında yayınlamaya başladı. Derginin alt başlığı şöyleydi: "Tinsel Hijyen, Mekanize Estetik ve Neo-Dadaizm İçin Enternasyonal Dergi". *Mécano* adını, 1901'de Britanya'da piyasaya çıkan ve çocuklar için bir konstrüksiyon oyunu olan Meccano'dan alıyordu. Ayrıca, bu ad, derginin Dada'ya ve konstrüktivizme çifte aidiyetini de yansıtıyordu, çünkü dadacıların makine desenlerine, mekanik adamlarına da bir göndermeydi. İlk sayıda Francis Picabia'nın bir makine deseni, bir sonraki sayıda Raoul Hausmann'ın *Mekanik Kafa*'sı ile *Tatlin Evde* başlıklı fotomontajı yayınlanmıştı. *Mécano*'ya Picabia ve Hausmann dışında, Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters ve Max Ernst gibi birçok başka dadacı da katkıda bulunuyordu.

Van Doesburg, De Stijl çevresinden bir arkadaşına şöyle yazmıştı: "bulunabilecek en berbat kâğıda basılmış, ama yine de çok modern olabilen harika bir bülten çıkarmayı tasarlıyorum."[8] Derginin 1923 Ocak ayına kadar yayınlanan dört sayısından ilk üçünün her biri ayrı renkte basıldı; sa-



Mécano'nun 3. 'kırmızı' sayısının ön yüzü, 1922. Renkli olan arka yüzüydü.

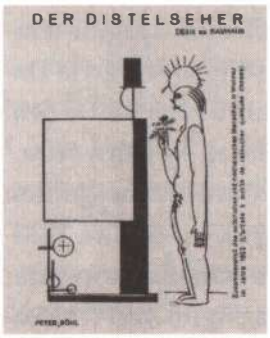
yılarından ziyade renkleriyle ayırt edildi: De Stijl'in renkleri olan sarı, mavi ve kırmızı. Bu aynı zamanda *Mécano*'nun De Stijl'le bağını ortaya seriyordu. Dergi, tek bir yaprağın üçe katlanmasından oluşuyordu, dolayısıyla, okuyabilmek için, açtıktan sonra farklı yönlere çevirmek gerekiyordu. Son sayısında renk yoktu ve geleneksel dergi formatında yayınlanmıştı.

Van Doesburg derginin sanat editörüydü, Bonset ise edebiyat editörü. Henüz kimse ikisinin aynı kişi olduğunun farkında değildi. Van Doesburg'a göre Bonset "samimi bir Dadaist" idi. Kısacası, o artık Dada'nın Hollanda ayağını temsil ediyordu. Van Doesburg bu ikinci kişiliği aracılığıyla Dada etkinliklerini Hollanda'nın tutucu kültürüne ve De Stijl düşmanlarına karşı stratejik bir silah olarak kullanıyordu.[9] "... şu sıralarda kişiliğimi bir kez daha bölmekle meşgulüm. Planım *De Stijl*'de I. K. Bonset adıyla büyük bir saldırı. Eskinin yok edilebilmesi ancak yeni ve güçlü karşıtlıkların yaratılmasıyla mümkün olabilir. Benim de yaptığım bu."[10] *Méca-*

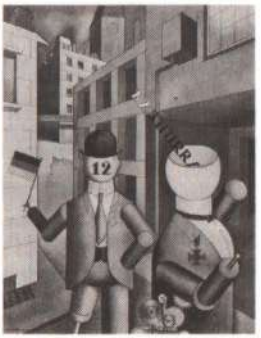
no'nun Sarı sayısında yayınlanan "Antisanatvesafakılmanifestosu"nu "Dada'nın inişli çıkışlı, dalgalanan ateşi"ne ithaf etmişti.[11]

Mécano'nun son sayısında bir diyagram yer alıyordu: "Weimar'daki Bauhaus'un bilançosu". Buna göre, Van Doesburg'un Weimar'a gidişiyle Bauhaus'ta dengeler daireden kareye, eğriden düz çizgiye, mistisizmden akla doğru değişmişti.[12] Mavi sayıda da, bir Bauhaus öğrencisi, "Weimar'da, 1922 yılında, doğal olan insanla mekanik olanın karşı karşıya gelmesini" betimliyordu. Karikatür Itten'le Van Doesburg'u temsil ediyordu. Itten elinde bir devedikeni ve başının arkasında bir hale oluşturan güneşle, çıplaktı. Van Doesburg ise silindir şapkalı bir robot gibi betimlenmişti. Biri doğayı, öteki makineyi; biri mistisizmi, öteki materyalizmi simgeliyordu. İşin ilginç yanı, Van Doesburg yalnızca bir kez silindir şapkayla Bauhaus'ta görünmüştü, o da, 4 Mart 1922'de dadacı kostümüyle Bauhaus'ta yaptığı performans sırasındaydı. "Belki de mekanik adam pek o kadar da rasyonel değildi."[13]

Solda, *Mécano* dergisinde Van Doesburg ve Itten karşı karşıya. Ortada, Van Doesburg 4 Mart 1922'de Bauhaus'ta düzenlenen baloda Dada kostümüyle. Kıyafeti, George Grosz'un sağdaki 1920 tarihli resmi *Republikanische Automaton* (Cumhuriyetçi Otomatlar)'da yer alan figürden esinlenmişti. Performansı davullar, trompetler ve çığlıklardan oluşuyordu.[14]







I. K. BONSET [THEO VAN DOESBURG]

Dadacılığın Nitelikleri

1923

Şimdiye kadar hiç kimse ceketinin
yakasına Güneş'i iliştiremedi.
Peter Rohl
Dada Zaman'ımızın ciddi ahlakıdır.
Kurt Schwitters

DADA – ve bir an için herkes, adına yaşamak dediği gündelik uyurgezerlik halinden uyanır.

DADA – ve hastalar şifa bulur, ortalıkta dolaşırlar ve 'Ren Nehri Üzerindeki Saat'i söylerler ya da salınarak dans ederler.

DADA – ve körlerin gözleri görmeye başlar; dünyanın dada olduğunu görürler ve ahlakçılarla politikacıların kılı kırk yarmalarına durmaksızın gülerler.

DADA – ve burjuva ter yerine kauçuk akıtır, en güzel Rembrandt'ını kamp yatağı niyetine kullanır, ve kilise korosunun müziğiyle dans eder. Her burjuva bir minyatür Landru'dur;[15] kültür, hümanizm, estetik ve felsefe maskesinin ardında, içgüdülerini serbest bırakır.

Kültür – hakiki içgüdülerimizi ifade ederken ulaştığımız incelik düzeyinden başka nedir ki?

Dada dünyanın halini keşfetti ve dünya da Dada'da kendini gördü. Dada, dünyanın kendini gördüğü aynadır. Dadacılar dünyanın kendi gördüklerinden farklı olmasını istemezler. Dada: aynı zamanda hem düzenli hem düzensiz, evet ve hayır, ben ve ben değil. Kurt Schwitters, "Dadacı, bir ayna taşıyıcısıdır" der ve Hans Arp "Bulut Pompası"nda bize hileden sakınmak için şiirsel tavsiyelerde bulunur.[16]

I. K. Bonset [Theo van Doesburg]

Konstrüktif Şiire Doğru

1923

İmha etme, şiiri yeniden inşa etmenin bir parçasıdır

Yeni şiire girişirken gerekli ilk adım sözdiziminin yok edilmesidir.

İmha aşağıdaki şekillerde ifadesini bulur:

1. Sözcüklerin kullanımında (anlamlarına göre).
2. Acımasızlıkta (psişik rahatsızlık).
3. Tipografide (sinoptik şiir).

(1.)'de etkili olanlar Mallarmé, Rimbaud, Ghil, Gorter, Appolinaire, Birot, Arp, Schwitters ve diğerleri.

(2.)'de, De Sade, Lautréamont, Masoch, Péladan, tüm dinî yazılar, Schwitters ve diğerleri.

(3.)'de, Appolinaire, Birot, Marinetti, Beauduin, Salvat Papaseït, Kurt Schwitters ve diğerleri.

ESTETİK BİR TEMELİ OLMADAN ŞİİR DÜŞÜNÜLEMEZ

Yeni sanatsal ifadenin yegâne dayanağı olarak, yalnızca yararcı olanı saymak = saçmalık.

Yararcı şiir

Yararcı müzik = saçmalık

Yararcı resim

Yararcı heykel

saçmalık – saçmalık – saçmalık ve saire.

Bir ara-dönemde yaşıyoruz. Ruhla kemik iliği arasında, çiftleşmeyle sanat arasında bir fark yoktur sanıyoruz.

Ancak sanat yaparken sabun kullanmıyoruz (belki temizliğe meraklı ressamlar kullanıyorlardır) ve insan bir domatesin üzerinde cennete erişemez.

İnsan dişlerini sanatla fırçalayamaz.

Her şeyin işe yararlılığı kendine göredir.

FRENGİ SEVİŞMENİN AMACI DEĞİLDİR

Fakat, yeni konstrüktivist sanatın gemicileri ısrarla diyorlar ki:

Ota çivilenmiş bir demir parçası;
Arkalığı olmayan bir iskemle;
Hareket etmeyen bir araba;
Sesi çıkmayan bir gramofon;
YA DA
Zemin kat planı olmayan bir ev;
Keskin kenarı olmayan kılıç;
İçeriği olmayan bir (kırmızı) şiir,
tüm bunlar yararcı sanat.
Başka bir deyişle, kökü gerçeklikte olan sanat!
Hayır, bütün bunlar yalnızca frengi-sanat.

İnsanın, tıpkı bir iskemle gibi, üzerine oturabileceği şiir olur mu? Ya da bir araba gibi içine oturup sürebileceği? Hayır. Belki de yalnızca insanın üzerine tükürebileceği şiir var: yararcı devrimci şiir. (Beylerden kafalarındaki domuz mesanelerini ve burunlarındaki tüpleri değiştirmelerini rica ediyorum.)

Böylelikle, Sanat'ın yeniden inşası, ürününün pratik bir yararı olup olmamasıyla ilgilenmez. Eğer bir resmin ya da heykelin amacı varsa – mesela üzerine oturuluyorsa – o artık sanat eseri değil, bir 'iskemle'dir:

Ve, her neyse, işe yararlık kendisini yalnızca bedensel varlığımızın uzuvlarıyla sınırlamaz. Öyle olsa bile, ruh dediğimiz şey de aynı derecede bedenimizin uzuvlarına dahildir.

Haydi ayakları olmayan bir şiir yapmaya çalışalım ki bir ayakkabı kadar iyi olsun.

Beyler, kent ne, biliyor musunuz? Kent enine bir gerilim, boyuna bir gerilim, başka bir şey değil. İki düz bağlantı kablosu kenti betimlemeye yeter. Her birey, bacaklar, el arabası ya da patlayıcılar (geleceğin ulaşım aracı) kullanarak bu iki gerilim hattının kesişme noktasını bulmaya çabalar.

Ve şiir tıpkı kent gibidir. Herkes, olabildiğince acilen, iki dış gerilimin karesini temsil etmeye çalışır. Acilen, yani:

Konstrüktivist şair alfabeyi kullanarak kendine yeni bir dil yaratır: büyük mesafeler, derinlik ve yükseklik dili. Ve bu yaratıcı dili kullanarak, mekân-zaman hareketini zapteder.

Yeni şair hümanist olmayan soyutlama aracılığıyla, yalnızca zaptederek, feshederek, (siyasetçilerimiz gibi) yok ederek betimler. Yeni şiirde inşa etmek demek eksiltmek demektir. Kısacası, yeni şair dilini geçmişin harabelerinden inşa eder ve her şey zaten dilde var olduğuna göre, 'tarafsız soyutlama'ya rağmen, yeni insana ve onunla birlikte dünyaya form verir.[17]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Bu yargıyı, Van Doesburg'un arkadaşı, De Stijl çevresinden mimar J. J. Oud dile getirmişti; aktaran, Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Berkeley: University of California Press, 2007) s. 200.

2 Richard Huelsenbeck'in 1920'de Berlin'de yayınladığı *Dada Almanach*'ın içinde Hollandalı sanatçı Paul Citröen'in Huelsenbeck'e hitaben yazdığı "Hollanda'dan Bir Ses" yayınlanmıştı. Citröen, Berlin'de Dada'yla tanışmış, Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'na katılmış ve sözde Amsterdam'da bir Dada Merkez Ofisi kurmakla görevlendirilmişti. Ancak böyle bir merkez hiç olmadı; Dada'nın enternasyonal imajını güçlendirmek için uydurulmuştu. Paul Citröen, "A Voice from Holland", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 108-109.

3 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 467.

4 http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/van-doesburg-and-international-avant-garde/van-doesburg-and-4 (Erişim tarihi: 1 Aralık 2016).

5 Aktaran, Achim Borchardt-Hume, "Two Bauhaus Histories", *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* içinde, der. Achim Borchardt-Hume (Londra: Tate Publishing, 2006) s. 68.

6 Van Doesburg'dan söz ederken Albers "bana göre mekanik dekorasyondan ibaret, düz çizgiler ve dik açılar konusunda amansız ısrarı üzerine, daha karşılaşır karşılaşmaz çatıştık" diyordu. *A.g.e.*

7 Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933* (Köln: Taschen, 2002) s. 54-56. Van Doesburg'un fazlasıyla agresif ve katı fikirli olduğunu düşünen Gropius, onun fanatik tavırlarıyla Bauhaus'ta kargaşa yaratacağından kaygılanmıştı. Gropius'a göre her ne kadar Van Doesburg'un felsefesi Bauhaus'takilerin ilgisini çekse de, etkisi geçici olmuştu ve fazlasıyla abartılmıştı. Howard Dearstyne, *Inside the Bauhaus* (Londra: Architectural Press, 1986) s. 65.

8 Leah Dickerman, *Dada*, s. 449.

9 *A.g.e.*, s. 467.

10 Arkadaşı J. J. Oud'a yazdığı mektuptan aktaran, Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 30-31.

Van Doesburg'un bir de ilk kez *De Stijl*'in 1921 Mayıs sayısında kullandığı Aldo Camini kimliği vardı. Bu takma ad altında fütürist bir roman yazmıştı: *Caminoscopie*. Van Doesburg romanını *De Stijl*'in 1921 Ağustos sayısında yayınlamış ve sunuş yazısında "yeni ölen bu tanınmamış ressam-yazarın" elyazmasını fütürist Carlo Carrà'nın atölyesinde bulduğunu iddia etmişti. https://ir.stthomas.edu/arthistory_pub/1/ (Erişim tarihi: 10 Kasım 2017).

11 I. K. Bonset, "Antiartandpurereasonmanifesto" [1921], çev. Michael White, *The Dada Reader: A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 264.

12 Michael White, "Mechano-Fracture: Dada/Constructivism and the Bauhaus", *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* içinde, der. Achim Borchardt-Hume, (Londra: Tate, 2006) s. 79.

13 *A.g.e.*, s. 80.

14 Rudolf Kuenzli, *Dada*, s. 123.

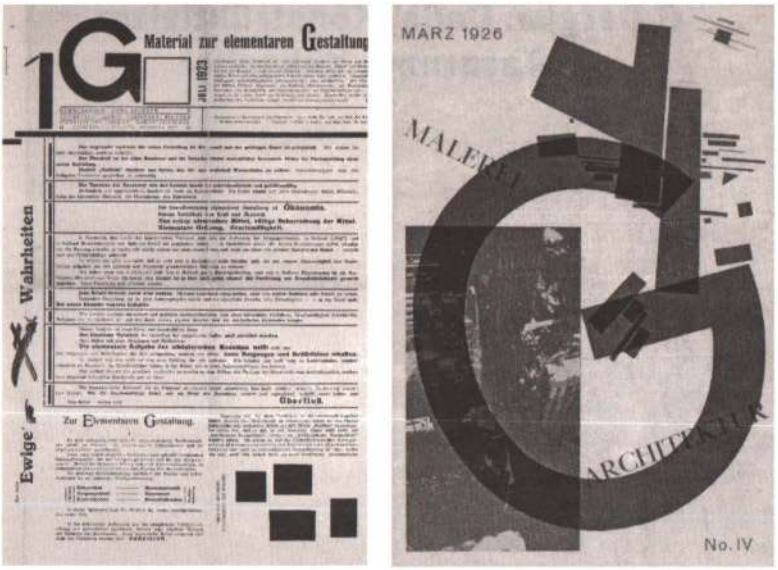
15 Henri Désiré Landru, Fransız seri katil, ç.n.

16 I. K. Bonset [Theo van Doesburg], "Karakteristiek van het Dadaisme", *Mécano*, Beyaz sayı 4-5 (Kış 1923). İngilizcesi: "Characteristics of Dadaism" [1923], çev. Claire Nicholas White, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli, s. 240.

17 I. K. Bonset [Theo van Doesburg], "Tot een constructieve Dichtkunst", *Mécano*, Beyaz sayı 4-5 (Kış 1923). İngilizcesi: "Towards a Constructivist Poetry", çev. Claire Nicholas White, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli, s. 240-241.

G Dergisi: Dada, Konstrüktivizm ve Tasarımın Yükselişi

Sonradan Dada'yı oluşturacak sanatçıların önemli bir bölümü, Birinci Dünya Savaşı'nın öncesinde ekspresyonizmle içli dışlıydı.[1] 1920'lerde ise Dada Almanya'da konstrüktivizme, Fransa'da sürrealizme evrildi. Dada tarihçilerinin birçoğu, cerbezeli Tristan Tzara'yla birlikte Dada'nın Paris faslını ve onun mirasını devralan sürrealizmi öne çıkarınca,[2] Dada'nın konstrüktivizmle ilişkisi de ikinci plana atıldı. Oysa bu yıllarda Dada ve konstrüktivizm yoğun bir işbirliği içindeydi. Hepsi ortaklaşa kotarılan "Elementarist Bir Sanata Çağrı" manifestosunun, Weimar'daki Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi'nin, *Merz* ve *Mécano* dergilerinin ardından yeni bir dergi geldi: 1923-1926 arasında Hans Richter'in editörlüğünde yayınlanan *G* dergisi: *Material zur elementaren Gestaltung* (Elementer Tasarım için Malzeme). *G* dergisi, formalist sanat tarihlerinin stillere göre sınıflandırıp, 'ekspresyonist', 'Dada', 'De Stijl', 'konstüktivist', 'sürrealist' diye birbirinden kopardığı eserleri ve sanatçıları biraraya getiriyor; bir anlamda, bir önceki yıl Düsseldorf'da toplanan Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği kongresinin başaramadığını



G'nin solda 1923 Temmuz ve sağda 1926 Mart sayılarının kapakları.

gerçekleştiriyor ve bir 'enternasyonal' oluşturuyordu. *G*, bütün bu gelişmelerin öncüsü olarak Zürih Dada'yı öne çıkarıyordu.[3]

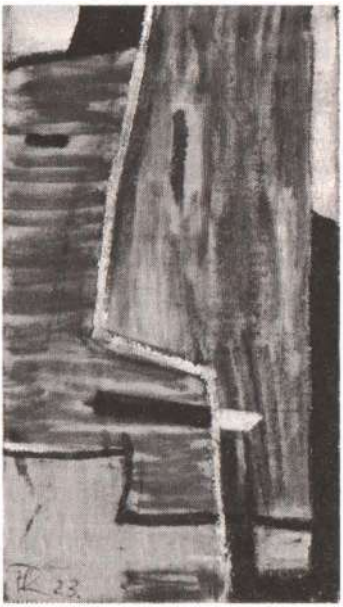
Richter, Dada, Konstrüktivizm

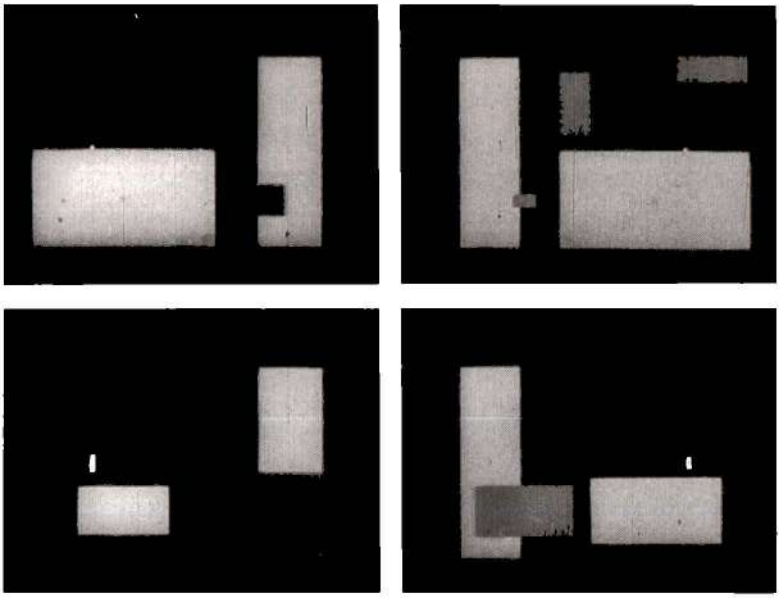
Sanat eğitimi alan Richter'in yolu, ekspresyonizmle başlayıp, Dada'yla kesişmiş, sonra da konstrüktivizme varmıştı. 1914'te *Die Aktion* grubuna katılmıştı. Savaşta yaralanıp ordudan ayrılınca İsviçre'ye gitmiş ve 1916 Eylül'ünde Zürih'te Dada'ya dahil olmuştu. 1922'ye gelindiğinde, bu kez "Romanya, İsviçre, İskandinavya ve Almanya'daki konstrüktivistleri temsilen", Konstrüktivist Enternasyonal deklarasyonunu imzalayacaktı.[4] Sanat tarihçisi Werner Haftmann'a göre Richter, Dada'nın coşkulu bir üyesi olduğu sıralarda bile, o kaotik taşkınlığın yerine, konstrüktivizme, onun düzene verdiği önceliğe yatkındı.[5] Dada yıllarında giderek soyut-

laşan portreler yapıyordu. 1918'de Tzara, Richter'i ressam Viking Eggeling ile tanıştırdı ve ikisi birlikte soyut film fikrine kapıldılar. 1920'de *Universelle Sprache* (Evrensel Dil) başlığını taşıyan bir bildiri kaleme aldılar. Onlara göre Evrensel Dil, "tüm ulusal dillerin sınırlarının ötesinde", Birinci Dünya Savaşı'na yol açan milliyetçi aidiyetlerden bağımsız, elementer formlara dayanan soyut sanatın diliydi.[6] Richter, ilk soyut filmi olan *Rhythmus 21*'i ertesi yıl tamamladı. *Rhytmus 21,* tek bir formun, dikdörtgenin, ritmik dönüşümlerini yansıtmaktan ibaret, üç dakikalık bir sessiz filmdi. Maleviç'in ve Mondrian'ın etkileri açıktı.[7] Zaten her ne kadar dadacılarla arkadaşlıklarını sürdürse de, Richter bu sıralarda Naum Gabo, El Lissitzki ve Theo van Doesburg'la yakınlaşmıştı.

Solda, Hans Richter, *Dadakopf* (Dada Kafası), 1917. Sağda, *Dadakopf*, 1923.







Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921.

Elementer Tasarım

Beş sayı boyunca yayınlanan *G*'nin, dörde katlanmış tek yapraktan oluşan ilk iki sayısının alt başlığı "Elementer Tasarım İçin Malzeme" iken, üçüncü sayıdan itibaren "Elementer Tasarım İçin Dergi" oldu. Binalardan uçaklara, otomobillere ve kent tasarımına, modern konstrüktif formlara yer veriyordu; film ve fotomontajı da içine alıyordu.[8] Resimde, heykelde, filmde ve her türlü tasarımda "elementer form" yaratılmasına öncelik veriyordu.[9] İlk sayıya yazan mimar Mies van der Rohe'ye göre böyle bir süreç, "minimum araç kullanarak maksimum etki" sağlamak anlamına geliyordu.[10] Bu düşüncelere göre, sanat ve tasarım üretici güçlerle birleşecek; sanatçıyla işçiyi, dâhiyle teknisyeni, kültürle ekonomiyi birbirinden ayıran seçkinci hiyerarşileri lağvedecekti.

Richter *G*'yi, Berlin'deki apartman dairesinden yayınladı. Dergiye 'tasarım, konstrüksiyon, kompozisyon, form

verme, düzenleme' gibi anlamları olan '*Gestaltung*' sözcüğünün baş harfi '*G*' adını vermek, El Lissitzki'nin fikriydi. Theo van Doesburg'a bir saygı ifadesi olarak 'G'nin yanına bir de kare iliştirmişti.[11] El Lissitzki ayrıca ilk sayının editörleri arasındaydı. Sonraki sayılarda Mies van der Rohe, Theo Van Doesburg ve Frederick Kiesler de derginin editörlüğünü Richter'le paylaşacaktı.[12] Dergiye katkıda bulunanlar da farklı farklı kanatlardandı. Örneğin, George Grosz'un bir metninin yayınlandığı üçüncü sayıdaki illüstrasyonlar arasında Hans Arp'ın bir deseni, Man Ray'in bir '*Rayogram*'ı, John Heartfield'ın bir fotomontajı, Piet Mondrian'ın resimleri, Grosz'un desenleri ve Kurt Schwitters'e ait *Merzbau*'nun bir fotoğrafı vardı. Filme adanan özel sayıda ise, hem Fernand Léger'nin *Ballet mécanique*'i tartışılıyordu hem René Clair'in *Entr'acte*'ı. Ayrıca Francis Picabia'nın bale yaparken çekilmiş bir fotoğrafıyla, Marcel Duchamp'ın *Rotary Demisphere* başlıklı işi de bu sayıya konmuştu.

G'nin kapsayıcılığının bir göstergesi de başka avangard dergileri tanıtmasıydı. İlk sayısının arkasında, yaklaşımlarını paylaştığı öteki dergiler *Mécano*, *Merz*, *Ma* ve *De Stijl* anılıyordu. Üçüncü sayıya gelindiğinde listeye başka avangard dergiler de eklenmişti. Örneğin, Prag'da yayınlanan *Disk* ve *Devětsil*; Bükreş'te çıkan *Contimporanul* ve Varşova'da basılan *Zwrotnika*.[13]

HANS RICHTER
G
1924

G, "elementer tasarım için dergi", varlığını zamanımızın araçları ve imkânları konusundaki topyekûn iyimserliğe borçlu. İyimserliğin kökeninde, bu çağa özgü kötücül kaosa,

uygarlığın hem aşırı hem de noksan olduğu bir ortamda yaşadığımız çözülmeye rağmen kaybolmayan bir kültürün var olma ihtimalinin peşine düşme isteği var.

Tutumumuz, ne kadar parlak olursa olsun, bireysel başarılara değil, bu başarıların nedeni olduğu artık tespit edilmiş olan bütüncül yaşamsal içgüdüye dayanıyor.

Üretimin endüstrileşmesi, üretim süreçlerinin normlaşması, üretim sorunlarının standartlaşması ve dolayısıyla hayatın her alanında genelleşmenin adeta hüküm sürmesi

tesadüf değil.

Bilimsel yöntemlerin hayatın her alanında uygulanıyor olması

tesadüf değil.

[...]

KÜLTÜR, bilimin, sanatın, ya da herhangi başka bir alanın tekelinde değil; hayırseverlerin ya da iyilikseverlerin sahası olmadığı gibi.

BÜTÜNÜYLE VAROLUŞ SORUNU

ile ilintili (tabii 1914 sonrasında hâlâ böyle bir bahsin geçerliliği kaldıysa).

Bu spekülasyonlar bugün var olan özel bir tür insana yönelik: önyargının, duygusal sınırların ve ortaçağa özgü hayat anlayışının esiri olmayan; zamanın elementarist düşünce ve pratiklerden ayrı tutulamayacak yaman sorunlarının sürekli uzlaşarak çözülebileceğine inanmayan; çağdaş ekonomi, siyaset, bilim, sanat ve diğer alanlarda yaşanmakta olan kaosa, kendi içlerinde hayli gelişmiş güçlerin yarattığı kaosa, uygar olmaktan ibaret bir hayat tarzına içkin kaosa pabuç bırakmayacak bir insana yönelik. Tüm bu soruları yalnızca soyut tanımlamalar olarak görmeyen, sahiden pratik ağırlıkları olduğuna inanan insana yönelik.

Bu anlamda *G*, belli bir amaca yönelmiş bir yayın organı. Ancak kapsadığı malzeme tek bir alana özel değil, zamanın

hem içinde hem dışındaki ihtiyaçlara uygun olarak, evrensel. Bu ihtiyaçların büyüklüğü, her alanın yalnızca kendine özgü değil, genel ilkelere bağlı. Böyle insanların, böyle merakların ve böyle standartların var olması bu derginin varlığını da meşrulaştıracak.

G kimi ilgilendiriyor?

1. Gerek bir bütünselliğe ilişkin, gerekse kendi başına bir fenomen olarak, yaşamsal enerjilerin özgürce hareket etmesiyle ilgilenen okurlar.

2. Kendi mesleğine özgü bir tasarı ya da dogmayla kendini sınırlı tutmayan; uzmanlık alanına dair ya da yaptığı işin kendi dışındaki sonuçlarına yönelik sorular sormaktan çekinmeyen bilim insanı, fizikçi ya da mühendis.

3. Kendi bireysel sorunlarının dışında ve ötesinde, genel anlamda geçerli olanın, evrensel olanın arayışındaki sanatçı: bireysel duyarlılığına ve dolayısıyla kendi etkinliğine anlam katacak atılımı yapmaya kadir sanatçı.

4. Kendisinin ve başka şeylerin hangi yönde "hareket ettiğini" bilmenin, kendisi için bir yararı olduğuna inanan; duruma hâkim bir bakış açısı geliştirerek yaşamsal kuvvetleri çözebileceğini düşünen; "nitelikli üretim" konusunu nihai olarak önemseyen iktisatçı, tüccar, organizatör ya da siyasetçi.

5. Binlercesi arasında hangi ürünlerin, hangi nedenlerle dikkatlerini çekmesi gerektiğine incelikle hükmedebilen üretici grupları.

6. Ait olduğu insanlık denen büyük topluluğun gelişimine ilgi duyan ve bundan haz alan; hayat söz konusu olduğunda kendisine ket vurmayan ve hayatla yakın bağ kurmasını sağlayan içgüdüsel vasıtaları algılamaya ve aktarmaya donanımlı çağdaşlar.

G'ye katkıda bulunanlar kim?

Bu meseleleri kendine dert edinen; belli bir kesinlikle ifade etmek istediği bir şeyler olmasını önemseyen ve bundan

memnuniyet duyan herkes, ki onlar tartışmasız elementarist bir biçimde düşünebiliyor ve ... form yaratabiliyor demektir.[14]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "Dada ve Ekspresyonizm", *Dada Kılavuz* içinde, s. 449-458.

2 "Devrimci Sanatçılar Birliği", *Dada Kılavuz* içinde, s. 259-274.

3 Dawn Ades, "G", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 306.

4 *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 67.

5 Werner Haftmann, "Postscript", Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964] içinde, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 220.

6 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 482.

7 Werner Haftmann, "Postscript", s. 221.

8 *A.g.e.*

9 Gideon Fink Shapiro, "G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926", *Domus* (25 Mart 2011). http://www.domusweb.it/en/reviews/2011/03/25/g-an-avant-garde-journal-of-art-architecture-design-and-film-1923-1926.html (Erişim tarihi: 26 Aralık 2016).

10 *A.g.e.* Mies van der Rohe, 1930'dan 1933'te Naziler tarafından kapatılıncaya kadar Bauhaus'un üçüncü ve son yöneticisi olacaktı.

11 Werner Haftmann, "Postscript", s. 221 ve Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism*, s. 90.

12 Dawn Ades, "G", s. 306.

13 *A.g.e.*

14 Hans Richter, "G", G, sayı 3 (Haziran 1924); İngilizcesi: çev. Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism* içinde, s. 93-96.

Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi

29-31 Mayıs 1922'de, Düsseldorf'ta düzenlenen *Kongress der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler* (Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi), farklı avangard grupları biraraya getirme amacını taşıyordu. Toplantının yapılmasına Almanya'dan Das Junge Rheinland, Werkbund ve Sezession grupları ile ekspresyonist Novembergruppe ve Sturm Galerisi önayak olmuştu; katılanlar arasında İtalyan fütüristler, Rus konstrüktivistler, De Stijl temsilcileri ve dadacılar vardı.[1] Kuruluş bildirgesinde şöyle deniyordu:

> Uzun süren hazin ruhsal yalnızlık artık sona ermeli. Sanat, uğraşları yaratıcılık olanların birliğine ihtiyaç duyuyor. Ulusal aidiyetleri unutmalı, siyasal önyargıları ve bireysel çıkarcılığı bir kenara bırakmalıyız; şimdi sloganımız: 'Tüm ulusların sanatçıları birleşin' olmalı. Sanat uluslararası olmalı, yoksa silinip gidecek.[2]

Avangard Sanatçılar Almanya'da

Böyle bir girişimin Almanya'da gerçekleşmesinin nedenlerinden birisi, 1921 sonlarından başlayarak, farklı avangard

hareketlerin Alman kentlerinde kesişmesiydi. İvan Puni ve Naum Gabo'nun yanı sıra, El Lissitzki bu sıralarda Berlin'e gelmiş, ertesi yıl *vesch/gegenstand/objet* başlıklı dergiyi Rusça, Almanca, Fransızca, üç dilde yayınlamaya başlamıştı. Konstrüktivizmi savunuyordu.[3] Almanya'daki ilk resmî Rus Sanatı Sergisi de 1922 Ekim'inde yine Berlin'de açılacaktı. De Stijl'in kurucusu Theo van Doesburg ise, 1921'de Weimar'a taşınmış, bir yıl sonra da *Mécano*'yu çıkarmaya başlamıştı. 1921'de Berlin'de kaleme alınan "Elementarist Bir Sanata Çağrı" manifestosu ise, iki konstrüktivist (İvan Puni ve László Moholy-Nagy) ve iki dadacının (Hans Arp ve Raoul Hausmann) ortak imzalarını taşıyordu.[4]

Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi 60'ın üzerinde sanatçıyı biraraya getirdi.[5] Aralarında, Hans Richter, Ra-

Werner Graeff, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Nelly van Doesburg, bilinmeyen birisi (De Pistoris?), El Lissitzki, Ruggero Vasari, Otto Freundlich (?), Hannah Höch, Franz Seiwert ve Stanislav Kubicki Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi sırasında Düsseldorf'da. Üzerinde "Kentin Sıhhileştirilmesi ve Çöplerin Tasfiyesi İçin Düzenlenen Ticaret Fuarına Gider" yazan tabelanın altında poz veren grup, Kongre'yi terk edip Konstrüktivist Enternasyonal'i destekleyecekti.



oul Hausmann, Hannah Höch, Otto Dix gibi dadacılar; De Stijl'i temsilen Theo ve Nelly van Doesburg; fütürist Ruggero Vasari; Rus konstrüktivizminin önde gelenlerinden El Lissitzki vardı. Bu etkileyici katılıma rağmen, kongre 'ilerici' bir enternasyonal oluşturamadan dağıldı. 'Birlikçiler' diye adlandırılan ve çoğunluğu oluşturan grup, Das Junge Rheinland adlı ev sahibi grubun yazdığı programı destekledi. Bu program, neredeyse tümüyle sanatın finansmanı ve sergilenmesi konularına ayrılmıştı; kongreye sunulunca, sanatsal sorunlara öncelik verilmesini talep eden ve azınlıkta kalan sanatçılar kıyameti kopardılar.[6] Çoğunluğun bu programı dayatmasını "Prusya geleneği" olarak niteleyip gayet sert tepki gösterdiler. Hiçbir grubu desteklemeyen Hausmann'ın, "yamyam olduğum kadar enternasyonalim" diyerek bağırması ve Enternasyonal Marşı'nı söyleyerek salonu terk etmesiyle ortalık birbirine girdi.[7] Dadacılar zaten baştan beri protesto halindeydiler; kongrenin mahiyetine ve düzenlenme şekline karşı çıkıyorlardı. Sonunda kongre, Dada gösterisini andıran bir havada, kargaşayla sona erdi; katılanların önemli bir bölümü kongreden çekildi. Van Doesburg, "Her neyse, gelecek kongre için kime güvenebileceğimizi öğrenmiş olduk" diyecekti. "Fütüristler, dadaistler ve başkaları bizimle birlikte kongreyi terk ettiler. İkinci sefer daha iyisini yapacağız. Rusların büyük desteği var! Moskova'dan geleli uzun zaman olmayan Lissitzki gayet tutarlı, harika bir adam. Ona kıyasla Almanlar altlarına etmekten başka bir işe yaramazlar."[8]

Konstrüktivist Enternasyonal

Kongreden 'ilerici' bir enternasyonal olmasa da Konstrüktivist bir enternasyonal çıktı. Van Doesburg'un başı çekmesiyle, Hans Richter ve El Lissiztki'nin imzaladığı bu enternasyonalin deklarasyonu *De Stijl* dergisinde yayınlandı. Dada'nın

kurucularından Richter, Romanya, İsviçre, İskandinavya ve Almanya'daki konstrüktivistleri temsil ediyordu; Van Doesburg *De Stijl* dergisini; El Lissiztki ise *veshch-gegenstand-objet* adlı kendi dergisini. Deklarasyonda, 'birlikçiler'in görüşlerine karşı kendi 'fraksiyonlarının' görüşlerini ilan ettiler.

THEO VAN DOESBURG, EL LISSITZKI ve HANS RICHTER

Birinci Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi Konstrüktivistler Enternasyonal Fraksiyonu Deklarasyonu

1922

Düsseldorf'a bir Enternasyonal kurmaya kararlı olarak geldik. Sonuç aşağıda:

Birlikçiler:

I. Birliğin açılış beyannamesi, kurucu ilkesinin, "zihinler arasında karşılıklı sıcak ve verimli enternasyonal etkileşim" olduğunu ilan ediyor.

Biz:

I. *İyi niyet bir program değildir* ve dolayısıyla bir örgütlenmenin temelini oluşturamaz; özellikle de Kongre sırasında, tam da muhalefet karşısında açık seçik bir gerçekliğe dönüşmesi gereken anda iyi niyet *boşa çıktıysa.*

Birlikçiler:

II. Birliğin asıl amacı konusunda tam bir belirsizlik var – kendi ekonomik çıkarlarını savunmak için bir tür işçi sendikası gibi mi çalışmalı, yoksa belirli kültürel amaçların peşine düşmek ve onları gerçekleştirmek için bir ekonomik forum mu oluşturmalı?

Biz:

II. Bizim için gayet açık ki, *sanatın sorunlarına dair belirli bir görüş belirlemek öncelikli* ve ancak bu yapıldıktan sonra konuyla ilgili ekonomik meseleler gündeme gelmeli.

Birlikçiler:

III. 'İlerici sanatçılar' tanımlanmış değil. Kongre, gündemini belirlerken, belirli kişilerin sanata ilişkin sorunlara yaklaşımını tamamen bireysel bir konu sayarak, bu tür soruları kapsam *dışında* bıraktı.

Biz:

III. Biz ilerici sanatçıları, *sanatta öznel olanın önceliğini sorgulayan ve reddedenler* olarak; işlerini geçici lirik heveslerdoğrultusunda değil, form vermeye dayanan yeni ilkeyle uyumlu bir biçimde –yani *evrensel olarak kavranabilir* biçimde– üretenler olarak tanımlıyoruz.

Birlikçiler:

IV. Kuruluş manifestosundan açıkça anlaşıldığına göre, Birlik, *enternasyonal sanat sergisi işletmelerinin yolunu açma amacını taşıyan* bir dizi girişim öngörüyor. Böylelikle Birlik etkin olarak bir kolonizasyon politikası gütmeyi tasarlıyor.

Biz:

IV. *Biz, birbirleriyle ilişkileri kurulmaksızın yan yana dizilen birtakım şeylerin ticareti için düzenlenmiş ardiyeler olarak gördüğümüz bugünün sanat sergilerini tanımayı reddediyoruz.* Biz bugün, bize gereksinimi olmayan bir toplumla, henüz var olmayan bir toplumun arasında duruyoruz. Bu yüzden bizim için kabul edilebilir olan yegâne sergi, halen hayata geçirmeyi umduklarımızı (projeler, planlar, modeller) ya da zaten sonuçlandırdıklarımızı ortaya koyanlardır.

Bütün bu nedenlerden dolayı, bir ilerici sanatçılar enternasyonali oluşturmanın dayanaklarının şunlar olması gerektiğine inanıyoruz:

a) Tıpkı bilim ve teknoloji gibi, sanat da *genellikle paylaştığımız hayatın* düzenlenmesi için bir yöntemdir.

b) Kabul etmemiz gerek ki, sanat artık gerçek dünyaya karşı *bir hayal dünyası olmaktan çıkmıştır. Sanat, insanlığın ilerlemesini düzenleyen yaratıcı enerjinin evrensel ve ger-*

çek bir ifadesidir. Bu demek oluyor ki: sanat evrensel emek sürecinin bir aracıdır.

c) *Eğer bu görüşü gerçeğe dönüştüreceksek, mücadele etmemiz gerek. Ve bu mücadeleye girişmek için de örgütlenmemiz gerek.* İnsanlığın kolektif enerjisini özgür bırakmanın yegâne yolu bu. İlkelere dair hususlarla ekonomik görüşler böylelikle bütünleşmiş olur.

Bu kongre, ilerici dayanışma ruhuna sahip bir enternasyonal örgütleyemez, çünkü bireyin zorbalığına öncelik vermeyi sürdürmektedir.

Düsseldorf, 30 Mayıs 1922[9]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 https://monoskop.org/Congress_of_International_Progressive_Artists (Erişim tarihi: 11 Aralık 2016).

2 Bildirgenin imzacıları arasında bu grupların yanı sıra, Vasili Kandinski, Oskar Kokoschka gibi sanatçılar da vardı. "A Short Review of the Proceedings", *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 59.

3 Bernd Finkeldey, "Hans Richter and the Constructivist International", çev. Carol Scherer, *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* içinde, der. Stephen C. Foster (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998) s. 97.

4 "Merz Dergisi: Dada, De Stijl, Konstrüktivizm İttifakı", *Dada Kılavuz* içinde, s. 557-581.

5 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 450.

6 Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism*, s. 58.

7 *A.g.e.*, s. 62.

8 Bernd Finkeldey, "Hans Richter and the Constructivist International", s. 102.

9 İlk yayınlanışı: Theo van Doesburg, El Lissitzky ve Hans Richter, "Erklärungder internationalen Fraktion der Konstruktivisten", *De Stijl*, cilt 5, sayı 4 (1922). İki farklı İngilizce çevirisi: *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Wood (Malden, MA ve Oxford: Blackwell, 2003) s. 314-315 ve Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism*, s. 68-69.

Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi

Theo van Doesburg, Düsseldorf'daki Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi sırasında, Berlin'den gelen Rus konstrüktivistlerle, Macaristan'dan göç eden sanatçıları ve dadacıları, *Ma* (Bugün) başlıklı bir dergi etrafında biraraya getirmeyi denemişti.[1] İlerici Sanatçılar Enternasyonali oluşturma girişimi başarısızlıkla sonuçlanınca, Van Doesburg, 1922 Eylül'ünde Weimar'da uluslararası bir Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi düzenledi. Zaten kendi şahsında iki hareketi, konstrüktivizmi ve Dada'yı biraraya getirmişti. En yakınlarının bile bilmediği çifte kimliği, Weimar'daki kongre sırasında ifşa oldu.

Dada Mikrobunu Weimar'a Bulaştırmak

Kongrenin amacı *Mécano* dergisinde Dada üslubuyla duyuruldu: "Weimar'a ve Bauhausçulara bakir Dada mikrobunun bulaştırılması".[2] Bu sözler, Tzara'nın kongrede yaptığı konuşmadan alınmıştı: "Beni daha iyi anlayabilmeniz için şöyle söyleyeyim: Dada öyle bir bakir mikroptur ki, aklın söz-

cükler ve kurallarla doldurduğu her köşeye, tıpkı hava gibi, mutlaka sızar".[3] Kongreye katılanlar arasında çekirdek dadacılar, Hans Arp, Sophie Taeuber, Hans Richter ve Tristan Tzara'nın yanı sıra, Kurt Schwitters, El Lissitzki ve László Moholy-Nagy de vardı. Eksik olan, bundan iki yıl önceki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nın ardından dağılan Berlinli dadacılardı; hiçbiri Weimar'a gelmemişti.

Macar konstrüktivistlerin devrime ve işçilere öncelik vermeleri kongrede tartışma yarattı. Sanat eleştirmeni Alfréd Kemény "konsrüktivist sanat, kolektif bir iradeye sahip olmalıdır" diyordu, "halbuki mevcut burjuva toplumunun kargaşası içinde bu imkânsız. Konstrüktivizm, geleceğin proleter toplumunun sanatı olarak saklı tutulmalı. Öncelik proletaryanın dünya devriminin gerçekleşmesinde". Moholy-Nagy ise "yüzyılımızın gerçekliği teknoloji [...] teknoloji ne gelenek tanır ne sınıf bilinci" diye yazmıştı. "Herkes makinenin efendisi de olabilir, esiri de. Sosyalizmin kökü buradadır, feodalizmin nihai olarak imhası bu sayede gerçekleşir. Makine, proletaryanın uyanışıdır [...] Konstrüktivizm gözün sosyalizmidir."[4] Van Doesburg komünizme göre sanatı ikinci planda gören bu görüşlere karşıydı. Sonunda kongre bir uzlaşmaya varılamadan dağıldı. Van Doesburg'a göre, "bir sürü lafın ardından enternasyonal tavuk ilk Konstrüktivist yumurtayı yumurtladı. Moholy'nin dinamik yumurtası aynı zamanda bir tavuktu". Moholy-Nagy ile Kemény'nin *Das dynamisch-konstruktive Kraft-system* (Dinamik-konstrüktif Güç Sistemi) başlıklı manifestolarına atıf yapıyordu.[5]

Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi sırasında Weimar'da bir dizi *Mécano* suaresi düzenlendi. Bu suareler daha sonra, Schwitters'in ev sahipliğinde Hannover ve Jena'da da sürdü ve hepsi de gayet başarılı geçti.[6] *Mécano* suarelerinde Van Doesburg *Wat is Dada?* başlıklı broşürünü dağıtıyor; gösteriler sırasında, gözünde monokl, yüzü beyaza boyanmış



Önde Werner Graeff ve yerde yatan Hans Richter; arkalarında Alexa Röhl, Nelly van Doesburg, Tristan Tzara, Sophie Taeuber, Hans Arp; üçüncü sırada omzundaki çocukla Max Burchartz, Harry Scheibe, başında kâğıt şapkayla Theo van Doesburg, Hans Vogel, Peter Röhl; dördüncü sırada Lotte Burchartz, şapkalı El Lissitzki, Cornelis van Eesteren, Bernhard Sturtzkopf; en arkada Lucia Moholy, Alfréd Kemény ve László Moholy-Nagy.

vaziyette, broşürün içinde yayınlanan metninden okumalar yapıyordu. Bu esnada Schwitters sahne arkasından havlama sesleri çıkarıyordu. Sonra Van Doesburg şiirlerini okuması için onu sahneye davet ediyordu. Sunuluşundaki bütün bu oyunlara rağmen, Van Doesburg'un metni gayet ciddiydi. Sanatsal değer konusundaki düşüncelerini artık daha pervasızca dile getirir olmuştu. Sanat, ticarileşme tehlikesi karşısında sağlam durmalıydı. Çağdaş dünyanın giderek bir "sahte kültür" ortamına dönüştüğünden, tüm kültürel sembollerin birer "reklam"a çevrilebilir olduğundan dem vuruyordu: "dinin, haça; Odol diş macununun, yuvarlak şişesine; Nietzsche'nin, koca bıyığına; Oscar Wilde'ın, homoseksüelli-

ğine; Tolstoy'un, kaftanıyla sandaletlerine" indirgendiği böyle bir ortamda, yegâne anlamlı tepki Dada'nınkiydi.[7]

Dada Mikrobu Dada'yı Öldürüyor

Dadacılarla birlikte düzenledikleri her ortak etkinlikte, Van Doesburg ve konstrüktivistler, giderek Dada'yı kendilerine mal ediyorlardı. Nitekim, başta kongrenin amacını "Weimar'a ve Bauhausçulara bakir Dada mikrobunun bulaştırılması" olarak açıklayan Tzara kongrede yaptığı her iki konuşmada da sanki Dada'nın yasını tutuyor gibiydi: "*ölüme*, onun sürekli aramızdaki varlığına dünyanın dikkatini çeken" Dada, şimdi kendi kendini öldürüyordu. Ama Tzara bir yandan da Dada'nın her dağılışının ardından yeniden canlandığından bahsediyor, her zamanki iyimserliğini koruyordu.[8]

ANONİM
ChRoNIEk – MECANo
1922

Telgraf Mesajı
Weimar-Paris-Zürih-Budapeşte-Moskova
1922 Weimar Uluslararası Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi
19 Eylül: Tristan Tzara Weimar'da – Hava ılık – Aziz Siegenzack-arp'ın flütü namevcut[9] – 20 Eylül: on sekiz telgraf – 21 Eylül: Tzara, hasta sanatçıların evi olan Bauhaus'u ziyaret ediyor (çoğu Mazdaznan[10] derdinden ve telsiz ekspresyonizmden mustarip) – gözlem: her türlü yaratıcı alanda 'De Stijl' yönü – 'Üstatlar'ın mutlak iktidarsızlığına dair gözlemler (özellikle, kendi felaket dürtülerinin zavallı bir ürünü olan yöneticinin!)[11] – öğrenciler 'üstatlar'dan daha dona-

nımlı – – 22'si: İç – iç – iç – sarhoş – 23'ü: Schwitters'in gelişi – Bauhaus'ta bir kartpostal satın aldıktan sonra, bacadan çıkıp kaybolur – Residenz Kafe'de Kuwitter'e 'Sonniermerz' adı verilir[12] – akşam Van Doesburg'un atölyesine baskın – Arp hâlâ havada süzülüyor – herhangi bir yerde 24'ü: Arp Jena'ya gelir – ülkeyi boydan boya kateden büyük hareket – Yiyecek içecek vagonlarıyla ek tren – İstasyonda büyük beklenti, Jenalılar Dr. Dexel'in komutasında pozisyon almış durumdalar[13] – Caz topluluğundan selamlama – Arp. Kentin içinde geçit töreni. – 25'i: Weimar'a dönüş. Weimar'a ve Bauhausçulara bakir Dada mikrobunun bulaştırılması.[14] – Bortniyk[15] Macaristan'da Dadaizm için uğraştı. Lissitzki-Moskova Dadaizm hakkında diyor ki: "Burjuvazinin karnındaki beyni içinden yardınız". – Şampanya yağmuru. Madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam – madam[16] – Arp flütünü kara kediye kaptırdı – 26'sı: Baskılar sonucunda enternasyonal tavuk ilk konstrüktivist yumurtayı yumurtladı. Moholy'nin dinamik yumurtası aynı zamanda bir tavuk. – 27'si: Pétro[17] oybirliğiyle Avrupa'nın tartışma götürmez Dadaist müzik enstrümanı ilan edildi. – Müzenin önünde bir timsah[18] için askerî geçit töreni. – Jenahijyen-sırtlan-dada. Kuwitter'in eşarbıyla Jena'nın yıkımı[19] – 28'i: Münih'ten Hannover'e kadar dada Alman turnesi – Büyük Pra[20] flütünün sırtında Zürih'e geri döner.[21]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Berkeley: University of California Press, 2007) s. 207.

2 Aktaran, Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 262.

3 "ChRoNIEk-MECANo", *The Dada Reader* içinde, der. Dawn Ades, s. 317, sonnot 6.

4 Her iki alıntıyı aktaran, Bernd Finkeldey, "Hans Richter and the Constructivist International", çev. Carol Scherer, *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* içinde, der. Stephen C. Foster (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998) s. 105 ve 108.

5 *A.g.e.*, s. 109.

6 Her gösteri Van Doesburg'un "Dadazofiye Giriş" başlıklı sunuşuyla başlıyor, izleyicilere onun "Dada Nedir?" (Wat is Dada?) broşürü dağıtılıyordu. *A.g.e.*, s. 467.

7 "Wat is Dada?"dan aktaran, Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes*, s. 208-209.

8 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 451.

9 Siegenzack sözcüğünün anlamı yok; ancak Fransa'daki Segonzac kentine, dolayısıyla Alsas doğumlu Arp'ın Fransız-Alman çifte aidiyetine bir atıf olabilir.

10 Bauhaus'ta eğitmenlik yapan mistik Johannes Itten'in bağlı olduğu inanış. Muhtemelen bu metnin yazarı olan Van Doesburg, Itten'in öğretisine şiddetle karşı çıkıyordu ve *Mécano*'nun Mavi sayısında ikisini karşı karşıya gösteren bir karikatür yayınlanmıştı.

11 Walter Gropius'u kastediyor. Van Doesburg, Bauhaus'ta kendisine iş vermeyen Gropius'a düşman olmuştu. Van Doesburg'u Weimar'da Gropius'un mimarlık ofisindeki iş ortağı Adolf Meyer desteklemişti.

12 Schwitters'in bir sürü isminden biri.

13 Walter Dexel, birkaç önemli konstrüktivist sergi düzenlemiş olan bir sanatçı ve sanat tarihçisi.

14 Tzara'nın Weimar'daki kongrede yaptığı konuşma.

15 Sandor Bortnyik, tıpkı Moholy-Nagy gibi, *MA* dergisiyle ilişkili Macar sanatçı.

16 Tzara'nın şiiri "Petro'ya" (Nelly van Doesburg), 'madam' sözcüğünün tekrarından ibaretti.

17 Nelly van Doesburg, usta bir piyanist.

18 Vittorio Rieti'nin piyano için bir kompozisyonu, muhtemelen Nelly van Doesburg tarafından Weimar'daki Dada suaresinde çalındı. Rieti'nin besteleri Hollanda'daki Dada turunun standart parçalarıydı.

19 Weimar kongresi sırasında çekilmiş bazı fotoğraflarda Schwitters'in başında çok büyük, çizgili bir eşarp görülür.

20 Schwitters sıklıkla Arp'a böyle değinir.

21 "ChRoNIEk-MECANo", *Mécano*, Kırmızı (Ekim 1922). İngilizce çevirisi Michael White, *The Dada Reader* içinde, der. Dawn Ades, s. 267-268.

Dada: Zürih-Paris Hattı

Zürih'te dinmeye yüz tutması üzerine, Tristan Tzara Dada'yı Paris'e taşıdı. Birinci Dünya Savaşı'nı sona erdiren mütarekenin hemen ardından yayınlanan, *Dada* dergisinin Aralık 1918 tarihli üçüncü sayısı bu yolda bir dönüm noktasıydı çünkü Tzara'nın Dada'yı yayma stratejisinin başta gelen ara-

Tristan Tzara'nın *Dadaglobe*'a gönderdiği portresi, arkasında *Dada* dergisinin 3. sayısı, 1920 civarı.



cı haline geldi. *Dada* dönemin öteki dergilerinden farklıydı; sadece Dada grubunun kendi etkinliklerini duyurmanın ötesine geçiyordu. Ekspresyonizm, kübizm ve fütürizm de *Dada* dergisinde temsil ediliyordu. *Dada* kapsayıcıydı. Çokulusluydu; çokdilliydi. Ama tıpkı anlamsız 'dada' sözcüğü gibi, derginin bakış açısı da son derecede muğlaktı.

Tzara-Breton Yakınlaşması

Özellikle Paris'te okunmasını sağlamak için, Tzara bu sayının iki farklı versiyonunu hazırladı. Fransa'ya gönderdiği nüshalardan Almanların katkılarını çıkarıp, yerlerine Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy ve Pierre Albert-Birot gibi Fransız yazarların şiirlerini koydu.[1] Taktiği gayet başarılı oldu. Dada'nın isyankâr çağrısı Paris'in sanat ve edebiyat çevrelerinde karşılık buldu. Bundan böyle, *Dada*'ya Fransız şairlerin katkısı eksik olmadığı gibi, Paris'te yayınlanmaya başlanan *Littérature* dergisi de Dada'ya yanaştı. Tzara'nın Paris avangardıyla flörtü, 1919 boyunca bu iki dergi üzerinden yürüdü. Breton ve Tzara bir yıl boyunca yazışıp durdular. Tzara'nın 1918 manifestosuyla mantığa ve edebiyata meydan okumasından etkilenen Breton, ona kendini şöyle tanıtmıştı: "22 yaşındayım. Rimbaud, Lautréamont, ve Jarry'nin dehasına inancım tam; Guillaume Apollinaire'e sonsuz hayranlığım var; Reverdy'ye derin bir şefkat duyuyorum. En sevdiğim ressamlar Ingres ve Derain; De Chirico'nun sanatına da son derece duyarlıyım." Ayrıca,"göründüğüm kadar naif değilim".[2] Tzara, Breton'a cevabında "anlaşılan sizin için önemli, ben de 27 yaşındayım" demişti. Halbuki her ikisi de 1896 doğumluydu ama Tzara, sanki daha yaşlıymış gibi, büyüklük taslıyordu.[3] 17 Ocak 1920'de, nihayet Paris'e taşındığında, *Littérature* çevresinde biraraya gelen şairler ve yazarlar Tzara'yı ve Dada'yı kucaklamaya hazırdı.



André Breton, René Hilsum, Louis Aragon ve Paul Éluard ellerinde *Dada* dergisinin 3. sayısıyla.

Tzara'nın Paris'te bunca kabul görmesinde bir etken daha vardı. Paris'teki edebiyat ve sanat çevreleri, Dada'ya ilişkin birinci elden haberleri ilkin, 1919 sonbaharında birkaç haftalığına Paris'e giden Marcel Janco'dan almışlardı. Tzara'yla ilişkileri bozulmuş olan Janco, bu kısa boylu, soluk benizli, monokllü adama ilişkin oldukça olumsuz şeyler anlattı. Breton ve Soupault'nun aklını çelen ise tam da bu nahoş ayrıntılar olmuştu.[4]

Littérature Dergisi

André Breton ve Louis Aragon, 1917'de Birinci Dünya Savaşı sırasında tanışmışlardı. İkisi de tıp öğrencisiydi ve edebiyata düşkündü. Savaşta bir süre aynı askerî hastanede görev yapmışlardı. Zürih'in aksine, savaş yıllarında Paris, sanatsal etkinlikler düzenlemeye elverişli koşullara sahip değildi. Kü-

bizmin, fütürizmin ve Ballets Russes'un uyandırdığı heyecan, savaşla birlikte dinmişti. Savaş sona erince, Breton, şair Philippe Soupault ile birlikte *Littérature* başlıklı bir dergi çıkarmaya başladı. Dergiye ismini Paul Valéry vermişti; ciddi anlamda edebiyattan ziyade, 'edebiyat yapmak, boş konuşmak' anlamında.[5] *Littérature,* 1919 Mart'ından 1921 Ağustos'una kadar yirmi sayı yayınlandı.[6] Hem Dada'yı tanıttı hem de ilerde sürrealizmin çekirdeğini oluşturacak grubu etrafında toparladı. Savaşın sonrasında birçok şair, yazar ve sanatçı Paris'e sökün ediyordu. Tam da *Littérature*'ün yayınlanmaya başladığı sıralarda Paris'e yerleşen Francis Picabia'yı, Marcel Duchamp, Hans Arp, Max Ernst, Walter Serner ve Tristan Tzara izlediler.

Littérature bir yandan André Gide, Paul Valéry gibi Fransız edebiyatının önde gelen avangard yazarlarına yer veriyordu, bir yandan da edebiyat karşıtlarına. Ustalar, Rimbaud, Jarry, Apollinaire ve Lautréamont'du.[7] Ama hepsinden önce Jacques Vaché geliyordu. Breton onu 1916'da yaralı olarak getirildiği hastanede tanımıştı. İkisinin ortak noktası Alfred Jarry'ye olan hayranlıklarıydı; o kadar ki, Vaché kimi zaman Jarry'nin anti-kahramanı Übü'nün kisvesine bürünüyordu.[8] 1919'un ilk günlerinde, aşırı dozda afyon kullanarak yirmi üç yaşında ölen Vaché'nin ardından Breton, *Littérature*'de onun "Savaş Mektupları"nı yayınlamaya başladı. Vaché'nin sanata, edebiyata ve hayata karşı takındığı umursamaz tavır, hatta dile getirdiği nefret, savaş travmasını atlatmaya çalışan *Littérature* takımına gayet yakın geliyordu. Breton'a yazdığı mektupların ikisinde sanata değinmişti:

> Tabii ki SANAT diye bir şey yok – Öyleyse onun üzerine şarkılar söylemek anlamsız – her neyse! Sanat yapıyoruz – çünkü öyle ve tersi geçerli değil – Pekâlâ – sen bu konuda ne yapacaksın?

> Demek ki ne SANAT'ı seviyoruz ne de sanatçıları (kahrolsun Apollinaire!) [...]
>
> Edebiyat kalabalığından kesinlikle çok uzaktayım – korkarım Rimbaud'dan bile, sevgili dostum – SANAT AHMAKLIKTIR – hemen hemen hiçbir şey ahmakça değil – sanat matrak olmalı ve biraz da usandırıcı – hepsi bu –[9]

Breton, Vaché'nin ölümü üzerine kaleme aldığı dokunaklı yazıda, onun sanatı hor görmesinden bahsettikten sonra, ilginç bir şekilde sözü Tzara'ya getiriyor ve Dada'nın sanat karşıtlığıyla Vaché'ninki arasında bir tür bağ kuruyordu:

> Jacques Vaché'nin hiçbir şey yaratmamış olduğunu kabullenmekten kaçınıyoruz diye bize serzenişte bulunuyorlar. O, sanat eserini hep bir kenara itti – ölümden sonra bile ruhu zapt eden pranga. Zürih'te Tristan Tzara'nın gayet kararlı bir biçimde yayınladığı bildirilerle tam da aynı sıralarda, Jacques Vaché ondan tümüyle bağımsız olarak Tzara'nın temel tezini doğruluyordu: felsefe, hayata Tanrı Fikri açısından mı, yoksa başka fenomenler açısından mı bakmamız gerektiği sorusundan ibarettir. Baktığımız her şey yanlış. Bitmiş bir ürünün doğası, tatlı niyetine, pastayla kiraz arasında yapılan tercihten daha önemli değil diye düşünüyorum.[10]

Aynı sıralarda Tzara şunları yazıyordu: "yeni bir dünyanın doğması uğruna sanat uykuya dalıyor / 'SANAT' – bir papağan sözcüğü – yerini DADA'ya bırakıyor." Tıpkı Zürih'teki son Dada suaresinde Walter Serner'in ilan ettiği gibi: "Sanat öldü. Yaşasın Dada!"[11]

Dada ve *Littérature*

Dada'yı yayma konusunda Tzara'yı destekleyen; Paris, New York ve Barselona'daki avangard çevrelerle bağlantılar ku-

ran Francis Picabia olmuştu. Zaten Tzara Paris'e taşındığında doğruca onun evine gitti. *Dada*'nın son üç sayısını burada hazırladı. Paris'e yerleşir yerleşmez, *Littérature* çevresi Tzara'yı ziyarete gitti.[12] Hemen arkasından, "ilk Dada sezonu" diye anılacak beş ay süresinde Tzara, André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault ve Paul Éluard ile birlikte altı gösteri düzenledi, iki sergi açtı ve bir düzineden fazla yayın çıkardı.

Littérature her ne kadar yenilikçi bir dergi olarak düşünülmüş olsa da, ilk sayıları sıradan bir edebiyat dergisi formatında ve içeriğindeydi. Ancak 1920'de, Dada'nın Paris'i fethetmesiyle, *Littérature* de bir Dada dergisine dönüştü. Her zamanki sarı kapak yerli yerinde kaldı, ama içerik giderek değişti ve sonunda *Littérature* başlığı alaycı bir şaka haline geldi. 1920 Mayıs'ında yayınlanan on üçüncü sayı ise, artık tümüyle Dada'ya ayrılmıştı ve içeriği Paris'teki gösterilerde okunan manifestolardan ibaretti.

Tzara Paris Sahnesinde

Tzara Paris'e gelişinin üzerinden daha bir hafta bile geçmeden, 23 Ocak'ta *Littérature* grubunun düzenlediği Cuma matinesinde ilk kez Paris sahnesine çıktı ve bir şiir ve müzik akşamı olarak tasarlanan toplantıyı Zürih usulü bir curcunaya çevirmeyi başardı. Sözde bir şiir okuyacaktı ama gazetede çıkan sıradan bir haberi okudu; üstelik kuliste Breton'la Aragon'un çaldıkları kulak tırmalayıcı zil sesleri eşliğinde. Söylendiğine göre aksanı o kadar berbattı ki, –Tzara Fransızcayı Alman aksanıyla konuşuyordu– zil sesini o yüzden akıl etmişlerdi. Aragon'a kalırsa, Fransızca 'Dada' demeyi bile Tzara'ya belletmeleri gerekmişti.[13] Seyirciler kıyameti kopardı, ortalık karıştı. Bundan böyle Tzara, Paris'teki kışkırtıcı Dada gösterilerinin hem düzenleyicisi hem de baş atraksiyonu

oldu. Ölçüsüz taşkınlık ve edepsizlik, seyircilerden karşılık gördükçe arttı. Ses çıkarmadan sahneyi izlemeye alışmış seyirciler zaman içinde karnaval havasındaki isyana kapıldılar, ayaklanmaya hazır bir güruha dönüştüler. "Bir yeni başyapıt ortaya çıkarmak dadacıların umurunda değildi", sanatın tezahür ettiği başka formlarla benzerlik aramak boşunaydı; Dada olaylarının amacı "insan ruhunu bir nebze olsun prangalarından kurtarmaktı".[14] Breton, 1921 Mayıs'ında kaleme aldığı "Les Enfers artificiels" (Yapay Cehennemler) başlıklı yazıda, izleyenleri afallatan Dada stratejilerini ve gösterilerini anlatmıştı. Başlığı, Baudelaire'in afyonun ve esrarın etkilerini anlattığı kitabı *Yapay Cennetler*'e göndermeydi. Tzara'ya göre "çoğu gepegenç adamlar olan Fransız Dadaistler, Dada'ya bir saçmalık karnavalı olarak bakıp mest oldular ve herhangi bir nirengi noktası oluşturmaya kalkıştıklarında da bu sanata karşıydı."[15] Dada gösterileri Paris'te öylesine baş döndürücü bir atmosfer yarattı ki, buradaki dadacılar anlaştıklarından değil, çatıştıklarından birleştiler. Zaten sahnedekiler, baş göstermesi muhtemel uzlaşma tehlikesini ortadan kaldırmakta ustalaşmışlardı.[16]

RICHARD HUELSENBECK
En Avant Dada: Bir Dadaizm Tarihi
1920

[...] Zürih'te tüm imkânları tüketip, grubun fikirlerine hayatiyet kazandırmak için beyhude yere Serner'i saflarına katıp, epeyce sansasyonel gösteri ve Dadaist geçit töreni düzenledikten sonra, Tzara Paris'e vardı; Napolyon'un, edebiyatın kendisi için bir öbek hayvan pisliği kadar bile değeri olmadığını söylediği kente gitti. Napolyon Piramit'lerin dibinde duruyordu. Tzara gider gitmez, *Littérature* dergisini Da-

daist bir yayın organına çevirdi; bruitist konserlerin ve simültane şiirlerin müthiş bir etki yarattığı bir açılış sahneledi. Kendisini Dada hareketinin dünya çapındaki Papası seçtirerek tahta oturdu ve kutsandı. Dada ortalığı fethetmişti. Picasso ve Marinetti, kendi fikirlerinin 'Dada' adı altında başarı elde ettiğini duyunca oldukça garip hissetmiş olmalılar. Korkarım Dada'yı anlayabilecek kadar Dadaist değillerdi. Fakat yıllardır bütün bu sahtekârlığı kenardan izlemiş olan Picabia şaşırmamıştı. O, daha Tzara ona Dadaizm'in örtük bilgeliğini ifşa etmeden önce zaten bir Dadaist'ti [...] Tzara Paris'te, Picabia New York'a geri döndü. Birleşik Amerika dahil müttefik ülkelerde Dada zafer kazandı.

[...]

Yine de Tzara'ya şapkamızı çıkarmadan onu bir kenara bırakmak nankörlük olur. Elimde Parisli Dadaistlerin henüz çıkardıkları dergi *Dadaphone* var. İçinde İtilaf Dadaizminin başkanlarının fotoğraflarına yer vermişler: André Breton, Louis Aragon, Francis Picabia, Céline Arnaud, Paul Éluard, G. Ribemont-Dessaignes, Philippe Soupault, Paul Dermée, Tristan Tzara. Tümü kemik çerçeveli veya kelebek gözlüklü ya da monokllü, hoş ve zararsız gözüken bu beyefendiler; uçuşan kravatları, güven veren bakışları ve anlamlı jestleriyle, uzaktan bile baksanız edebiyatçı olduklarını fark edeceğiniz insanlar. Dergide, bir Dadaist canavar gösterisinin duyurusu var: program Francis Picabia'nın "Karanlıkta Yamyam Manifestosu"nu ve Tristan Tzara'nın "Dadaphone"unu da içeriyor. Bunların tümü fazlasıyla neşe dolu. [...]

Dadaphone, bir Dadaist serginin, bir Dadaist balonun, çoğu muhtemelen *Dadaphone*'un editörünün dileği olmaktan öteye gitmeyen bir sürü Dadaist derginin duyurusunu yapıyordu. Kısacası, Tzara'nın teşvikiyle *une vie dadaique extraordinaire* [olağanüstü bir Dadaist hayat] tomurcuklanmıştı.[17]

TRISTAN TZARA

Dadaizm Anıları

Temmuz 1922

Dadaizm, karmakarışık modern dünyanın karakteristik bir alametidir. Ortaya çıkışına, savaş sırasında Avrupa'da yaşanan kargaşa ve çöküş neden olmuştur. İsviçre'ye iltica eden entelektüellere göre insanlık çıldırmıştı –her türlü düzen yıkılıyor, bütün değerler altüst oluyordu– ve bu ortamda dadacılar, uygulamaya koyuldukları bir dizi vahşi muziplikle, özenle düzenledikleri saçma sapan toplantılarla ve saçmalıkları ve vahşeti etraflarındaki hayatın saçmalığını ve vahşetini hicveden fantastik manifestolarıyla yola çıktılar.

Dadaizmin Alman kanadında işler daha acı bir tat aldı. Hatta, toplum ve siyasetle ilgili kaygılar devrimci bir çehreye büründü.

Fakat çoğu gepegenç adamlar olan Fransız Dadaistler, Dada'ya bir saçmalık karnavalı olarak bakıp mest oldular ve herhangi bir nirengi noktası oluşturmaya kalkıştıklarında da bu sanata karşıydı.

Dadaist Bağ

1920 yılı başında Paris'e döndüm. Eski dostlarımı yeniden gördüğüm için çok memnundum. Aragon, Breton, Dermée, Éluard, Ribemont-Dessaignes, Picabia, Péret, Soupault, Rigaut, Marguerite Buffet ve başkalarıyla birlikte Paris halkını öfkeyle ayağa kaldıran gösterilere katıldım. Dadaizmin Paris'te sahneye ilk çıkışı, Ocak ayının yirmi üçünde, Dadaist dergi *Littérature*'ün düzenlediği matinede gerçekleşti. Kadınsı hatlara sahip incecik genç adam Louis Aragon, davranışları sekter dindarlara özgü işaretler barındıran A. Breton, sade görüntüsü insanlığı itham edenlere özgü ateşli mizacını gizleyen G. Ribemont-Dessaignes ve ifade gücü ağzın-

dan dökülen tuhaf imgelerde beliren Philippe Soupault yazılarından bölümler okudular. Başta Marcel Duchamp'ın berrak ve güçlü zihni olmak üzere, bir sürü etkiye maruz kalmış olan Picabia birkaç resmini sergiledi. Tebeşirle karatahtaya çizdiği bir tanesini sahneye çıkıp sildi; yani resim topu topu iki saat boyunca var oldu. Bana gelince, 'Dada' olarak anons edildim. Bir yandan elektrikli zil çalarken, yüksek sesle bir gazete yazısını okudum, tabii kimse ne dediğimi duymadı. Çileden çıkan halk bundan hiç hoşlanmadı ve "Yeter! Yeter!" diye bağırdılar. Bazıları bunu fütüristik bir eylem olarak yorumladı, oysa benim derdim sahnedeki mevcudiyetimin, yüzümün ve hareketlerimin insanların merakını tatmin etmesiydi, o kadar. Neyi dile getirdiğimin hiçbir önemi yoktu.[18]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "Dada Dergisi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 195-213.

2 Matthew S. Witkovsky, "Dada Breton", *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı, 105 (Yaz 2003) s. 128.

3 *A.g.e.*

4 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 140.

5 Dawn Ades, "Littérature", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 162 ve Alex Danchev (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011) s. 166.

6 Fransız edebiyatçıların Dada'yla arasının soğumasıyla, *Littérature* Mart 1922-Haziran 1924 arasında, '*nouvelle série*' olarak önceki sayılardan ayırt edildi ve 13 sayısı daha yayınlandı.

7 Dawn Ades, "Littérature", s. 162.

8 Paul Lenti, "Is Suicide 'Umorous?'", *4 Dada Suicides* içinde (Londra: Atlas Press, 2005) s. 183.

9 "War Letters", *a.g.e.*, s. 205. İlk mektubun tarihi 18 Ağustos 1917, ikincininki 9 Mayıs 1918.

10 Aktaran, Paul Lenti, "Is Suicide 'Umorous?'", s. 187.

11 Aktaran, Emily Hage, "The Magazine as Strategy: Tristan Tzara's D*ada* and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern Periodical Studies*, cilt. 2, sayı 1 (2011) s. 42. Tzara'nın "İddiası Olmayan Bildiri"si ve Serner'in "Son Çözülme Manifestosu" her ikisi de D*ada* dergisinin Mayıs 1919'da çıkan ve Zürih'teki son sayısı olan 4-5. sayısında yayınlanmıştı.

12 André Breton, "Artificial Hells, Inauguration of the '1921 Dada Season'", çev. Matthew S. Witkowsky, *October*, 105, Dada özel sayısı içinde, der. Leah Dickerman (Yaz 2003) s. 138, dipnot 2.

13 Alex Danchev (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011) s. 136.

14 Breton'dan aktaran, Matthew S. Witkovsky, "Dada Breton", s. 130.

15 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism", *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70. Yeniden basımı, "Memoirs of Dadaism", *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, Edmund Wilson (Glasgow: Collins, 1959) içine konmayan giriş paragrafından.

16 Matthew S. Witkovsky, "Dada Breton", s. 131.

17 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 35, 37.

18 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism", s. 70.

Dada'yı 'Fransızlaştırmak'

Dada, estetik ve politik bir başkaldırı olarak başlamış ve yayılmış; gösterileriyle izleyicileri sarsmış; hem edebiyatta hem sanatta geleneksel ifade biçimlerine bayrak açmıştı. Dadacılar önce Zürih, ardından Berlin, Köln ve Hannover'de boy gösterdiklerinde, söze ve imgeye dair alışılmış ne varsa yıkmaya girişmişlerdi. Bir yanda Ball'ın sözcüksüz, Tzara'nın simültane, Hausmann'ın optofonetik şiirleri, Schwitters'in Merz şiirleri ve Ursonatları; öte yanda Arp'ın rastlantısal kolajları ve rölyefleri, Berlinli dadacıların fotomontajları, Ernst'in kolajları, yine Schwitters'in Merz resimleri ve mimarlığı, bu yolda yapılmış denemelerdi. Zürih'teki son suarenin tantanasını tekrar etmenin ötesinde, Paris'teki dadacılardan kayda değer bir katkı ortaya çıkmadı. Burada Dada'ya dahil olan yazarlar grubunun pusulası Tzara idi. Zürih'teki başlangıcı da dahil, Dada hareketinin onca kentteki deneyimlerine ilişkin ne bir bildikleri vardı ne de ilgileri. Kaldı ki, Fransa'yla Almanya savaş halindeyken bilgi kanalları da tıkalıydı. Ve savaşın son bulmasına rağmen, Almanların kültürü yozlaştırdıklarına dair propaganda sürü-

yordu. *Nouvelle revue française* Dada'dan "Berlin'den gelen saçmalık" diye bahsetmiş; André Gide aynı dergide Tzara'yı "tumturaklı anlamsızlıklar saçan Yahudi" diye anmıştı. Buna karşılık André Breton ve Louis Aragon'dan, "bir kültürel geleneğin meşru vârisleri" diye bahsediyordu.[1]

Dada'nın Paris'e taşınmasından önceki bir yıl süresince, Breton'un Tzara'ya yazdığı mektuplarda, genel anlamda Dada'ya ilişkin bir merakın izi yoktu. Almanya'daki Dada hareketine dair tek bir şey sormamış, Hugo Ball'ı bir kere bile gündeme getirmemişti.[2] Zaten Dada'yı anlattığı "Yapay Cehennemler" başlıklı yazısında da, kısaca Zürih'teki başlangıcına değindikten sonra, "Dada'nın Fransa'ya gelmeden önceki dönüşümlerini anlatmadan geçiyorum, ne de olsa bu tarih gayet iyi bilinmeye mahkûm" deyip devam ediyordu.[3]

Fransız Edebi Geleneği ve Dada

Paris'te Dada neredeyse tümüyle edebiyatçılardan oluşuyordu; Dada etkinliklerinde sanat eksik olmuyordu ama Paris'e özgü bir varlık gösteremedi.[4] Buna karşılık, başta Breton olmak üzere *Littérature* çevresi, Dada'yı edebiyatta Baudelaire'le başlayan, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire gibi üstatları da içeren başkaldırı geleneğine bağlamaya, onu 'Fransızlaştırmaya' çalışıyordu. Tzara'nın böyle bir geleneğe pek aldırdığı yoktu. Saldırgan ve yıkıcı bir üslupla ipe sapa gelmez şiirler yazıyor; ses efektleri ve ritimler kullanarak onları sahnede kendisi canlandırıyordu. Kısacası, şair onun nezdinde bir aktör ya da emprezaryo haline gelmişti.

Tzara daha Paris'e gelmeden Breton'la yazışmalarında "şiire bakış konusundaki iddiam, hiçbir ölçüte bağlı olmamamdan dolayı" diyordu.[5] Aynı mektubunda, Breton'un Dada'yı tarihselleştirme çabalarına mesafeli durduğunu da yazmış-

tı. Dada bir sürekliliğin parçası değil, değişimin vasıtasıydı. Breton ise, bir yandan Dada'nın izleyicileri harekete geçirme ve durgun edebi hayatı sarsma gücüne inanıyordu, ama öte yandan da dozu sürekli artan bir saldırganlığa bağımlı hale gelmek onu kaygılandırıyordu: "Kırıp dökmek, yok etmek konusunda sizin kadar hevesli ve tutkuluyum ama bunu gizli tutmak gerekmez mi? Eninde sonunda kendinizi oyun dışında bulma riskini alıyorsunuz."[6] Bu iki baskın karakter arasında daha ilk yazışmalarında ortaya çıkan farklılık, sonunda çekişmeye dönüşecek ve nihayet yollarını ayırmalarına neden olacaktı. Dada Zürih'te kargaşa, gürültü, patırtı, şamata arasında okunan şiirlerle ve manifestolarla başlamıştı, Paris'te öyle tükendi.[7]

Dada'nın Markalaşması

Dada'nın yayıldığı kentler içinde, bir tek Paris, bu hareketi herkesin bildiği bir 'marka' haline getirdi. Dada Paris'te moda oldu.[8] André Breton "bizim nezdimizde Dada, yaratılmasına katkıda bulunmadığımız bir ruh halinin ham imgesi olmaktan öte bir anlam taşımadı" diyecekti.[9] Paris'e geldiği haliyle Dada, başka yerlerde olduğu gibi bir kapı açmamış, "hiçbir yere varmayan bir koridor" olarak kalmıştı.[10] Georges Hugnet'ye göre *Littérature* grubu için Dada, savaş sonrasında kendilerini buldukları dönemsel yol ayrımında karşılarına çıkan bir bostan korkuluğundan başka bir şey değildi.[11] Paris de Dada'ya pek bir şey katmadı; ama estetik modernizmin başkentinde kabul görmüş olması Dada'ya mercek tuttu; onu 'büyülttü'; tarihçi Robert Short'a göre, boş sansasyon hevesini kızıştırıp, kaçınılmaz olarak değersizleştirdi de: "çok geçmeden Paris Dada'yı ölesiye şımartarak heba etmişti."[12] Ayrıca, Paris'te bir Dadacı ruhtan bahsetmek gerekirse, Tzara'dan önce, Alfred Jarry'ye ve onun aydınlat-

tığı "intihar sanatçıları"na değinmek gerekir. Onların hakikati nedeniyledir ki, Zürih'te sahip olduğu Ball gibi filozofların, Huelsenbeck gibi militanların desteğini yitiren Tzara'nın Paris çıkartması, parladığı anda sönüverdi.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Dadaland

1920

Dada bir suç işlemiş olmakla itham edildi: Alman olmakla. Bir mücadele haline geldi. Burunlarını çekmekten kör olmuş küçük bir oğlan ya da kız çocuğu topu havaya attı, halkın sesi olan bin bir tane embesil onu bir bomba haline getirmek için havada kaptı. Alman sanatı. Peki ya Fransız sanatı?

Fiziksel özellikleri nedeniyle, okyanusun eritici gücünün hâkim olduğu ruhu uyandıran bir toprak parseli var. Bu ruhun pençesine düşen, kendi gözle görülebilir tenine dönüşür. Fransız ruhu ve Fransız sanatı.

Fransa anlamına gelen şanın madalyaları, ya Almanya'da üretilir, ya İtalya'da, ya da başka bir yerde; yalnızca yaldızı Fransa'da yapılır. Klasik çağlar Yunanistan'dan, İtalya'dan, Flander'den, Arabistan'dan, Çin'den çıktı. Modern çağ İngiltere, İskandinavya, Almanya ve son zamanlarda Afrika, Polinezya, Japonya ve İspanya'da peyda oldu.

Öyleyse, her Fransız'ın ülkesini dünyanın geri kalanına sattığını ve kendi süt annesine ihanet ettiğini farz etmek doğru mudur? Keyifli servet.

Ve herhangi birisi bana böylesine yozlaşmamış birinin ürettiği tek bir yerli Fransız sanatı örneği gösterebilir mi?

Fransızların meziyeti, bir yığın farklı ürünü, ölümcül sonuçlara vardırmadan kendisine katmasında ve onları kimsenin nerede yapıldığına dair bir kuşkuya kapılmasına meydan vermeden yeniden kurmasında. Dolayısıyla, Amerika'dan

Çekoslovakya'ya kadar her yerde aynı terane duyulur: "Ne zarif! İşte size Fransız zevki!"

Dada Fransız değil. Ama Alman da değil. Milliyeti yok. O bir intikam hastalığı mı, bir veba mı? Varsın olsun. Yaldız nasılsa dökülecek. Fransız ya da değil.

Beyler, eğer eşlerinizin ahlakından, çocuklarınızın eğitiminden, aşçılarınızın gönül rahatlığından, metreslerinizin sadakatinden, koltuklarınızın sağlamlığından, oturaklarınızdan ve kurulu düzenden, Devlet'in genelevlere izin belgesi dağıtma ve onları denetleme biçiminden yana kuşkunuz varsa, haklısınız. Ama ne yapacaksınız? Siz çürümüşsünüz ve ateş yakıldı.[13]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Her üç alıntıyı aktaran, Elizabeth Legge, "Nothing, Ventured: Paris Dada into Surrealism", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 90.

2 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", *Journal of European Studies*, ix (1979) s. 81.

3 "Yapay Cehennemler", *Dada Kılavuz* içinde, s. 706.

4 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 168-170.

5 Aktaran, Matthew S. Witkovsky, "Dada Breton", *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı, 105 (Yaz 2003) s. 128-129.

6 *A.g.e.*, s. 129.

7 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 171.

8 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 361.

9 Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 162.

10 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 96.

11 Huelsenbeck'e göre Tzara'nın "vakanüvisi" olan Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and*

Poets içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 167.

12 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 78.

13 Ilk kez, Francis Picabia'nın çıkardığı *Cannibale* dergisinin Mayıs 1920 tarihli ikinci sayısında basılan yazı, sonra aynı yıl Richard Huelsenbeck'in derlediği *Dada Almanach*'da yayınlandı. Ingilizcesi, *The Dada Almanac* [1920] der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 103-104.

Paris Dada'nın Atası: Alfred Jarry

Paris Dada hareketinin ve sürrealizmin atalarından bahsedilirken en başta Alfred Jarry anılır. André Breton'a göre "yollarını gösteren ve aydınlatan" odur.[1] Breton ve Philippe Soupault, editörleri oldukları *Littérature*'de, Alfred Jarry'ye "sonuna kadar hayran olduklarını ve eserlerine itiraz ederek onu lekelemeye kalkışanlara meydan okuduklarını" yazarlar: "Ahmakların Kral Übü'yle taşak geçmelerinden haz duyuyoruz."[2] Breton ayrıca birinci "Sürrealizm Manifestosu"nda Jarry'nin "alkolde [apsentte] sürrealist"[3] olduğunu yazar; *Nadja* romanında ondan alıntılar yapar. Antonin Artaud ise kurduğu "vahşet tiyatrosu"na "Alfred Jarry" adını verir. Bütün bu nedenlerle Paris Dada'yı kavramak için Alfred Jarry'nin edebiyatına, patafizik felsefesine ve eylemlerine değinmek gerekir.

Alfred Jarry'nin Külliyatı

Dergiler

Alfred Jarry'nin yazarlığı ve yayıncılığı Paris'e gelmesinden hemen sonra, 18 yaşında başlıyor. İlk yazılarından biri, Ulu-



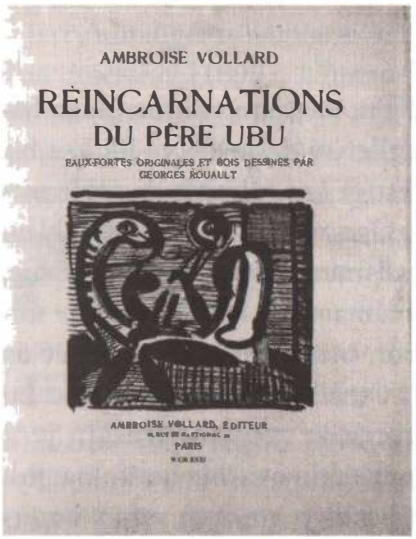
Alfred Jarry portresi, fotoğraf Nadar, 1894 civarı.

sal Kütüphane'de çalışırken keşfettiği Lautréamont üzerine. Jarry'nin olduğu kadar, bütün avangardın rehberi haline gelecek Lautréamont'u, Paris sanat ve edebiyat çevresine bu yazının takdim ettiği söyleniyor. Yazı, 1890'da yayınlanmaya başlayan *Mercure de France* dergisinde çıkıyor. *Mercure*, her sayısı özgün ahşap baskılarla özel olarak tasarlanan bir dergi. Jarry hem derginin tasarımıyla uğraşıyor hem de özel baskılar yapıyor.

Jarry'nin eserinin büyük bölümünü dergilere yazdığı edebi ve eleştirel yazılar oluşturuyor. İlk edebi metni sayılan bir şiiri, 1893 yılında, üç editöründen biri olduğu *L'Art Littéraire* dergisinde yayınlanıyor. Fars havasındaki kukla gösterileri hakkında "Guignol" başlıklı yazısı da aynı yıl *L'Éc-*

ho de Paris'de çıkıyor. 1894'te, *Kral Übü*'nün kısa bir versiyonu olan *Caeser-Antichrist*'in ilk bölümü de *Mercure*'de yayınlanıyor. *Übü* ilerde ayrıca *Le Livre d'Art* dergisinde tefrika ediliyor. Jarry'nin makalelerini yayınladığı dergilerden bir diğeri *Les Essais d'art libre*. Bu arada Jarry kendi dergilerini de yayınlıyor ve özgün baskılarla birlikte derlenen bu dergilerle uğraşmaktan büyük bir keyif alıyor. Bunlardan ilki 1894-1896 yılları arasında yayınlanan *L'Ymagier*. 1896'da kendi başına derlediği, tasarladığı, üstelik dağıtımını bile yaptığı başka bir dergi daha çıkarıyor: *Perhinderion*. Dergi, kısa bir sunuş dışında baştan aşağı baskılardan oluşuyor; özellikle ortaçağ dönemine ait baskılar, ve başta İsa'yla ilgili "Yüce Tutku" dizisi olmak üzere, Dürer gravürleri. *Kral Übü* oyununun yarattığı büyük sansasyon üzerine, 1899'da Jarry, baskıların derlendiği bir dergi daha çıkarıyor: *Almanach du Père Ubu, illustré* (Resimli Kral Übü Almanağı). Üç ayda bir yayınlamayı düşündüğü ve resimlerini dostu Pierre

Solda, *Rèincarnations du Père Ubu*'nün kapağı. Sağda, Georges Rouault, *Le Père Ubu Chantre*. Her ikisi de 1931.





Bonnard'ın yaptığı bu dergi ancak bir kez çıkıyor. Yıllar sonra, 1931'de, Paris'teki ilk galerilerden birini açan ve Jarry'yle ahbap olan Ambroise Vollard, Almanak'tan esinlenen ve Rouault'nun Übü desenlerinden oluşan harika bir gravür dizisi yayınlıyor: *Rèincarnations du Père Ubu.*

Jarry o zamanlarda çıkan başka avangard dergilerin de aranan kalemlerinden. Yıllarca anarşist galerici ve yazar Felix Fénéon'un editörü olduğu *Revue Blanche* dergisine de yazıyor. "Dağların Yaşlı Adamı" oyunuyla başlayan bu yazılar, patafizik 'spekülasyonlar'la sürüyor. Jarry, 1905 yılında, fütüristlerin lideri Marinetti'nin Milano'da yayınlanan *Poesia* dergisine de iki 'spekülasyon' yazıyor. Sembolistlerin *La Plume* dergisinde de bir sütunu var. 1903'te, desenlerle bezeli satir dergisi *Le Canard sauvage*'ın kadrosuna giriyor. Bu dergiye yazdığı ve Hıristiyanlığı alaya aldığı "Bayır Yukarı Bisiklet Yarışı Olarak Görülen Tutku" metni büyük etki uyandırıyor. Aynı yıl, Apollinaire'in kurduğu *Le Festin* dergisine de 'bilardo haberleri' yazıyor. Ölümüne yakın *Le Figaro*'da da beliriyor. Son zamanlarındaki bütün geliri bu tür dergi ve gazete yazılarıdır.

Romanlar

Jarry'nin ilk kitapları ise 1894'te Mercure yayınlarından basılıyor. Bunlar, önceki eleştirilerini derleyen ve ilk kez bir dipnotta patafizikten bahsettiği *Les Minutes de sable memorial* ile homo-erotik romanlarının ilki olan *Haldernblau.* Jarry'nin en kapsamlı biyografisinin yazarı Alastair Brotchie, onun romanlarının nerdeyse tamamının homo-erotik ve misojen olduğundan bahsediyor. Mizojini, özellikle 1896'da *Revue Blanche*'ta yayınlanan "Öteki Alkestis" dizisindeki kısa düzyazılarında zillet derecesine varıyor. Örneğin yeni doğmuş bir bebek şöyle tasvir ediliyor: "bir herif, aşağılık bir yumruya ait o cerahatli pis yarayı gizleyen yarığa umur-



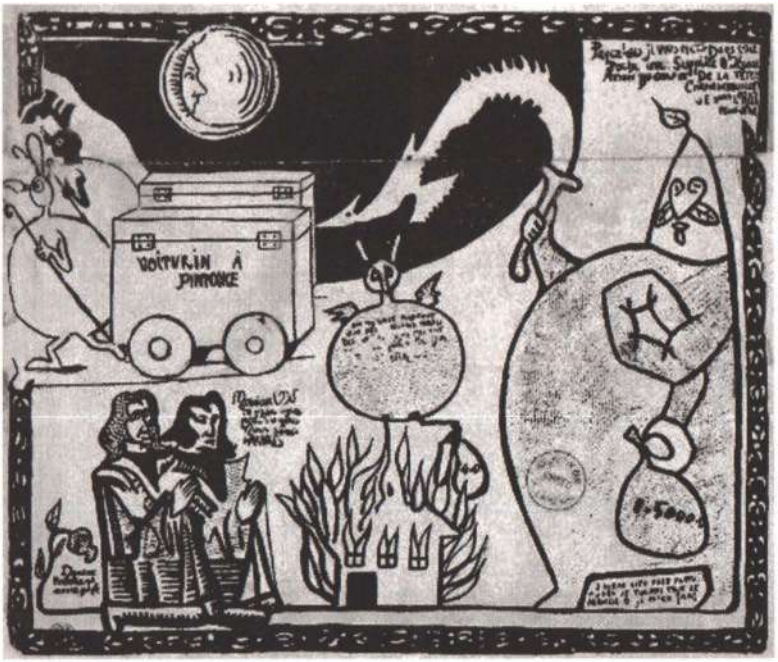
Edvard Munch, *Peer Gynt* afişi, 1896.

samazca işediği için, kopuk bir tümörden kan ve irin içinde fırlayan bilinçsiz varlık."[4]

Jarry'nin diğer romanlarından *Les Jours et Les Nuits-roman d'un déserteur* (1897), *L'Amour en Visites* (1897), *L'Amour Absolu* (1899), ve ancak 1943'te yayınlanabilen *La Dragonne* da cinsellik, homo-erotizm, mizojini, ensest yüklü kitaplar. Geriye ilerde değineceğim patafizik eserleri kalıyor: *Le Surmâle* (1901) ve *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* (1911).

Tiyatro

Kral Übü, başlı başına bir kitap olarak 1896'da yayınlanır ve sembolizmin ustası Mallarmé tarafından övgüyle karşılanır. Aynı tarihlerde Jarry, Théâtre de l'Œuvre'da çalış-



Alfred Jarry, *Ubu Roi* afişi, 1896.

maya başlamıştır. Jarry "İbsenist-anarşist" ilgileri nedeniyle, İbsen'in eserlerini sahnelemeye meraklı olan bu tiyatroya gayet yakındır. Zaten ilkin, Henrik İbsen'in *Peer Gynt* oyununun sahnelenmesinde çalışır. Müzikler özel olarak bu oyun için Edvard Grieg tarafından bestelenmiştir. Program ve afiş ise Edvard Munch'un eseridir. İbsen'den sonra sıra Jarry'nin *Kral Übü* eserine gelir. İlerde bir efsane haline gelecek olan bu oyun, yarattığı tepkiler sonucunda yalnızca bir kez sahnelenebilir. Daha sonra, ancak 1901'de, Quat'z'Arts kabaresinde tekrarlanır. Ne var ki, Jarry çok önceleri Übü'yü, arkadaşları Terrase ve Pierre Bonnard ile birlikte kurdukları kukla tiyatrosu Théâtre des Pantins'de sahnelemiştir. Müzikleri Terrase besteler, kuklaları da Bonnard yapar. İki arkadaş daha sonra da Jarry'nin ustası ola-



Pierre Bonnard'ın *Kral Übü* için yaptığı kuklalar.

rak kabul ettiği Rabelais'nin *Pantagruel* eseri üzerine çalışırlar. Ancak baştan kukla tiyatrosu için yazdıkları bu oyunu, önce sahneye, oradan da operaya uyarlamaya karar verirler. Bunun üzerine Jarry, *Pantagruel*'in librettosunu yazar. *Pantagruel*, Jarry'nin ölümüne kadar kaleme alacağı birçok librettonun ilkidir.

Dostlar, Sefalet, Apsent ve Ölüm

Alfred Jarry Paris'in avangard salonlarının en gözde simalarından biridir. Sanat-edebiyat çevrelerinin düzenli olarak kendi aralarında gerçekleştirdiği toplantılardan oluşan salonlar, öteden beri Paris'in entelektüel ve bohem hayatının odaklarıdır. Habermas, kamusal alan konusunun klasiği haline gelen *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* kitabında, 18.

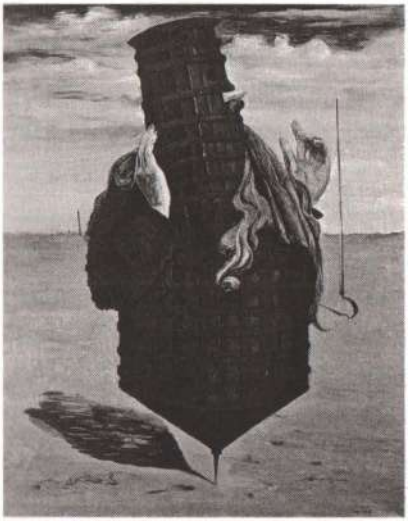
yüzyıldan itibaren Londra'da *pub*'ların, Paris'te ise salonların kamusal alanın en etkili merkezleri olduğunu anlatır. Kültür hayatının figürleri salonlarda birbirleriyle tanışır ve ilişki kurarlar, birçok ortak tasarı bu ortamlarda kotarılır. Ayrıca bu davetlere katılmak bir paye gibi kabul edilir, bir ayrıcalık oluşturur. O zamanlarda radikal bir tavrı ve tarzı olan her yayın, bir bakıma avangard bir hücre, bir salon çevresinde örgütlenir. Jarry bu tür salonlardan, *Mercure*'ün, Fénéon'un başı çektiği *Revue Blanche*'ın ve sembolistlerin çıkardığı *La Plume* dergisinin suarelerine katılır. Bir de, genellikle avangard hareketlerin önde gelenlerinin düzenledikleri salonlar vardır. Jarry bu davetlere de çağrılır. Bunlardan en ünlüsü, kuşkusuz sembolizmin önderi, "Şairlerin Prensi" Mallarmé'nin salonudur. Bir diğeri Gauguin, Rousseau, Apollinaire, Munch ve Strindberg'in de müdavimlerinden olduğu Norveçli bestekâr William Molarder'in salonudur. Jarry, sanat dünyasına Cézanne, Picasso, Matisse, Gauguin, Bonnard gibi modernizmin öncülerini sunan Vollard'ın galerisinde düzenlediği Salı yemeklerinde de görülür. Ayrıca bohem ve *dandy*'lerin bulunduğu çevrelerde de tutulur. Ressam Paul Grollier'nin zengin metresi Boehmer-Clark'ın düzenlediği bohem suarelerde, ünlü *dandy* Cocteau'nun yıldızı olduğu kurtizan Misia'nın salonunda da boy gösterir.

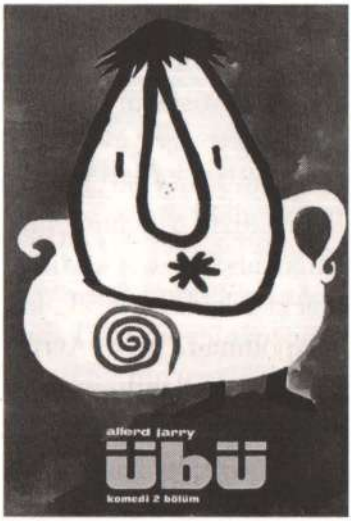
Çağdaşı olan avangard edebiyatçı ve sanatçılar Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'yle yarattığı devrimin bilincine varırlar ve bu patafizik üstadını gönülden desteklerler. Ona saldıran güruha karşı Jarry'yi savunurlar. Savunanların başında, zamanla içki arkadaşı olacak, kübizmin ve sürrealizmin isim babası Apollinaire gelir. Ayrıca Paul Valéry ve André Gide. Onu en çok onurlandıran, tabii Mallarmé'nin yakınlığıdır. Gauguin de Jarry'yi göklere çıkarır. Sokakta kaldığında ise, Rousseau'nun tek gözlü evinde kalmaya başlar. Aslında "gümrükçü" Rousseau'nun dehasını keşfeden Jarry'dir. Oscar Wilde,

W.B. Yeats gibi gözde çağdaş yazarlar da Übü'yü överler. Bonnard ve Fénéon dostlarıdır. Mercure yayınevinden şair ve yazar arkadaşlarıyla o kadar yakınlardır ki, birlikte yaşamak üzere Paris dışında bir falanster kurarlar. Falansterler, ütopik sosyalist Fourier'nin kurduğu serbest aşka dayalı komünlerdir.

Kısacası, 20. yüzyıl başında Paris'te hüküm süren sığlıktan ve bayağılıktan iğrenen özgür ruhlu, eleştirel kafalı kim varsa, toplum, fizik ve metafizik düşmanı Jarry'nin dostudur. Picasso da hayranları arasındadır. Rivayete göre, Picasso'yla birlikte oldukları bir davette, Jarry oradakilerden birine tabancasıyla ateş eder. Neyse ki bir kaza çıkmadan Apollinaire Jarry'nin tabancasını alır ve saklaması için Picasso'ya verir. Bu hadiseden sonra da tabanca onda kalır. Jarry'nin kimi elyazmaları ve bir pentürü de Picasso'ya hatıra kalmıştır. Diğer birtakım elyazmalarının da Éluard, Louÿs, Tzara ve Marinetti'nin elinde olduğu bilinmektedir. Jarry'nin avangard hareketlere rehber olması bir yana, Übü'nün kışkırtma-

Solda, Max Ernst, *Ubu Imperator*, 1928. Sağda, Mengü Ertel, *Übü*, afiş, 1969.







Alfred Jarry, Clément ismini verdiği bisikleti üzerinde, 1898.

dığı sanatçı yok gibidir. Picasso'nun yanı sıra, Dora Maar, Miró, Bonnard, Max Ernst, Rouault, Zadkine, Julien Torma, Jacques Vaché başta olmak üzere, birçok sanatçı yıllarca Übü'nün hayaletinden kurtulamamışlardır.

Jarry hayatı boyunca sefalet içinde yaşar. Tavanı kısacık boyuna rağmen kafasına değecek kadar alçak olan bir hücrede oturur. Mecburiyetten çalışmayı sevmez. Onun yerine balık tutar, "kas ve alkol gücüyle çalışan" bisikletine biner, arada sırada milleti korkutmak için kurşun atar, avarelik yapar ve alkol oranı %68 olan apsent içer. Ona da parası yoksa, eter içer.

André Breton *Kara Mizah Antolojisi*'nde, "uzun zamandır vazgeçilmez olarak kabul edilen sanat ve hayat arasındaki ayrımı" Jarry'nin yıktığını yazar.[5] Jarry'nin sanatının cevheri, bir tiyatroda oynuyormuş gibi yaşadığı ve son verdiği kısacık hayatıdır. Otuz dört yaşında, ölmek üzereyken dostlarından son isteği bir kürdandır.

Kral Übü

Alfred Jarry'nin avangard edebiyat, sanat ve özellikle de tiyatro alanında en etkili olan eseri kuşkusuz *Ubu Roi* (Kral Übü). *Kral Übü*, Jarry'nin Birinci Dünya Savaşı arifesinde özellikle Fransa'da hüküm süren siyasal ideolojileri, ahlaki değerleri, akli inançları ve dili sonuna kadar alaya aldığı üç oyunluk Übü dizisinin ilkidir. Diğerleri, *Boynuzlu Übü* ve *Zincire Vurulmuş Übü*'dür; ikisi de o hayattayken sahneye konamamıştır. Bu oyunlar aynı zamanda onun metafiziğe karşı geliştirdiği patafizik felsefesini canlandırır. *Kral Übü*, geleneksel tiyatroyu parçalar ve sembolist, anarşist, absürd tiyatronun temellerini atar.

Kral Übü'nün kaynağı, Jarry lisede okurken, bütün öğrencilerin nefret ettiği fizik hocası Félix-Frederic Hébert'le dal-

Solda, Alfred Jarry, *Mösyö Übü'nün Sahici Portresi*, ahşap baskı, 1896. Sağda, Jarry'nin bu baskı için oyduğu ahşap kalıp.





ga geçmek üzere iki arkadaşının yazdıkları kısa bir fars: *Les Polonais*. Bu farsla birlikte, Pére Hébe'nin hayalî bir Polonya ülkesinin kralı olduğu başka skeçler de yazılıyor ve bunlar öğrencilerin evlerinde kurdukları kukla tiyatrolarında sahneleniyor. Jarry, Übü dizisini, on beş yaşındayken kapıldığı bu oyunlardan geliştiriyor.

Kral Übü (Ubu Roi)

Sahne açıldığında Peder Übü Polonya'dadır: "Yani hiçbir yerde". İlk sözü "bok"tan türetme "bork" olur. *Zincire Vurulmuş Übü* oyununda, Übü'nün her vesileyle tekrar edip duracağı "bork"un büyülü bir kelime olduğu belirtilir. Polonya kralına bağlı süvari birliğinin başında olan Peder Übü, tam Kral'ın onu taltif ederek 'Kont' unvanına layık görmesinden sonra, eşi Übü Ana'nın kışkırtmasıyla, kralı ve çocuklarını katlederek tacı ele geçirir. Kaçmakta olan kraliçe de ölünce, kralın geriye kalan tek oğlu, hanedanın hayaletleri huzurunda babasının intikamını almaya ant içer. Ona kalırsa, Übü bir "çapulcu, cani ve düzenbazdır". Übü, tahta oturmasının ardından, bir yandan halka sandık sandık altın ve et dağıtırken, diğer yandan vergileri arttırır. Soyluları, maliyecileri, yargıçları ve bürokratları ölüm çukuruna attırarak bütün servetlerine el koyar. Arkasından yasa koymaya girişir ve köylülerden bizzat vergi tahsil etmeye başlar. Zorbalıkları karşısında köylüler, kralın hayatta kalan intikamcı oğlunu desteklemeye karar verirler. Rus çarı da Übü'ye karşı ayaklananlardan yana taraf tutunca savaş başlar. Ata binemeyecek kadar şişko olmasına rağmen Polonya ordularının başına geçen Übü, yerine Übü Ana'yı bırakır. Halbuki, Übü Ana, Peder'i dolandırmayacağına ilişkin verdiği söze rağmen, Polonya sarayındaki hazineleri soyar.

Übü, Çar'a yenik düşer. Savaş meydanından kaçarak sı-

gındığı mağaraya önce bir ayı, arkadan da tesadüfen Übü Ana gelir. Ve Übüler arasında kimin daha alçak olduğu üzerine tartışma başlar. Sonunda Peder Übü, üzerine ayıyı fırlatarak eşini öldürmeye kalkar. Ölmeyince, tam vahşi işkencelere başlayacaktır ki, intikamcı Prens dalar mağaraya. Bunun üzerine Übüler Baltık kıyılarından bir gemiyle Fransa'ya kaçarlar. Ve oyun biter.

Boynuzlu Übü (Ubu Cocu)

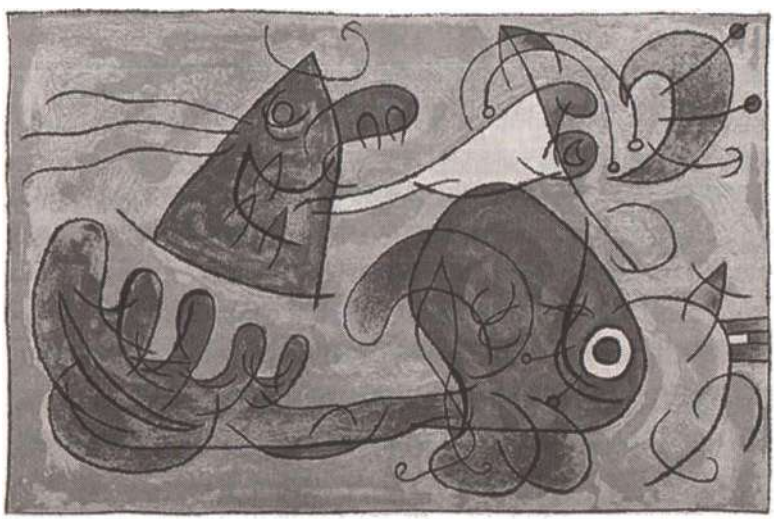
Boynuzlu Übü oyununun başında Peder Übü, bir *polyhedron* uzmanının evine dalar ve kendini patafizik doktoru olarak takdim eder. "İnsanların yalvarması sonucu patafiziği icat etmiştir." Übü, tanışmalarının ardından bilim adamının evine el koyar. Daha sonra da onu öldürmeye kalkar. Ama bir bavul içinde yanında taşıdığı vicdanı ona engel olur. Arkadan, Übü Ana'yla, Peder Übü'yü boynuzladığı Mısır'ın Mennon heykeli ortaya çıkarlar. Mennon "her sabah tan sökerken şarkı söylemekte, bütün akşam lağım tanklarını boşaltmakta, gündüzleri de Übü Ana'yla gönül eğlendirmektedir". Peder Übü bunun üzerine Übü Ana'yı kazığa oturtmaya kalkar. Daha sonra sahneye bir de banker dahil olur. Bu karakterler adamlarıyla birlikte sürekli birbirleriyle kavga ederler. Ta ki bir timsah belirene kadar. Bir timsah; veya bir balina, ya da yılan...

Zincire Vurulmuş Übü (Ubu Enchaîné)

Zincire Vurulmuş Übü, Peder Übü'nün özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ülkesi Fransa'da kendisini hiç de 'eşit' hissetmediğinden şikâyet etmesiyle başlar. Onun için ya herkesi öldürecek ve kendi kendisiyle eşit olacaktır ya da köle. Nitekim zorla Eleutheria ve amcası Sidikşerbet'in kölesi olur ve efen-



Pierre Bonnard, *Kral Übü*, litografi, *Almanach illustré du Père Ubu* içinde, 1901.



Joan Miró, *Suites pour Ubu Roi* dizisinden *Le Sommeil du Père Ubu* (Père Übü'nün Uykusu), 1966.

dilerinin çıplak ayaklarını boyamaya başlar. Eleutheria, Özgür İnsanlar Ordusu'nun aşçısı ve aynı zamanda bu ordunun başındaki çavuş Kolayişe'nin nişanlısıdır. Übü, sırf köleleri olmak uğruna Eleutheria ve amcasına yaptığı eziyetler dolayısıyla önce çavuş tarafından kırbaçlanır, arkasından yargılanır ve zindana atılarak zincire vurulur. Ama bu olaylar sırasında, Eleutheria ile amcası da, çavuş ve emrindeki özgür insanlar da zincire vurulup köle olmak isterler. Arkadan patronlar, ondan sonra da Özgür Ülke'deki herkes "özgürlüğün kölelik" olduğuna inanarak zindana hücum ederler. Sonunda Übüler, zaten onu Polonya Kralı olarak bilen Muhteşem Sultan Süleyman'ın kadırgalarına kürek mahkûmu olurlar. Hem de güle oynaya. Sultan iki yüz kişi beklerken, iki bin gönüllü 'özgürlük kölesi' gelmiştir. Son sahnede köle olarak özgürlüklerine kavuşmuş kürek mahkûmları, İstanbul Boğazı'nda bir yandan kürek çekerler, diğer yandan şarkı söyleyerek eğlenirler.

Kral Übü - *Kabare Voltaire*

Alfred Jarry tiyatrosuyla, Dada'yı kuran Kabare Voltaire gösterileri aynı güdüleri paylaşırlar. Temelde, her ikisi de egemen olan akla/mantığa (metafiziğe), ahlaka, sanata, dile karşı eylemlerdir. Ve bu eylemler, burjuvaziye karşı, onun 'özgürlük-eşitlik-kardeşlik' gibi sahte mitlerine karşı; vatanperverlik, milliyetçilik, kahramanlık söylevlerine karşı; açgözlülüğüne, bayağılığına, riyakârlığına karşı saldırılara, sövgülere dönüşür. Sanatlarının dayanağı yergidir, saçmalıktır, abartıdır, aşırılıktır, çılgınlıktır, çocuksuluktur, budalalıktır, şaklabanlıktır, soytarılıktır, gülmecedir; korkunç bir gülmece... Dada'nın kurucularından Richard Huelsenbeck kabare gösterilerinin 'gülünçlüğü'nü şöyle anlatıyor:

> Burjuvazinin dünyasının tepesine çıkarak, katılana kadar güldük. Ortalığı kırıp döktük, milleti aşağıladık, gırgırımızı geçtik ve kahkahalarla güldük. Herkese güldük. Kaysere, krala, anavatana, şişko patateslere ve enayilere güldüğümüz kadar kendimize de güldük. Biz gülmeyi ciddiye aldık. Kendi kendimizi keşfetmek için bir *anti-art* yarattık ve bunun ciddiyetinin yegâne garantisi gülmeydi.[6]

Dadacı Raoul Hausmann da çürümüş bir toplumun umursamazlığına karşı kahkahanın gücünden bahseder.

> İyilikle, güzellikle ve değerlerle ilgili safsatayı baştan aşağı yok etmek istiyoruz. Huzur ve güvence vaat etmeyen, dönüşüm ve mücadele içindeki yeni dünyayı içimizden dışarı fırlatabilmek için her şeyi yıkmak, paramparça etmek istiyoruz... Kimsek oyuz: kendi kendilerinin yıkıcıları olan insanlar... Adil ve iyi toplumu çoktan terk ettik. Onların dünyalarının sonu bizi güldürüyor. Çünkü bizim yeni deneylerden, burjuvaziyi kuşatan o panikten korkumuz yok![7]

Bu sözler sanki Alfred Jarry tarafından sarf edilmiş gibidir. 1916'da Zürih'te başlayan Kabare Voltaire suarelerinde, başından itibaren Übü'den pasajlar okunur.[8] Zaten bu gösterilerle Jarry'nin tiyatrosu, sadece güdüleri, hedefleri bakımından değil, formları ve stilleri bakımından da ortaktır. Bu form/stil de, varyete, burlesk, satir, parodi gibi türlerin bir karışımıdır. Jarry'nin kukla tiyatrolarıyla, Dada kabarelerinin kukla temsilleri de aynı mekaniklere sahiptir: gerçeküstü bir dekor, gürültü sınırlarında sembolist bir müzik; küfür, hakaret, zillet derecesinde anlamsız, saçma, uyduruk bir dil. Hugo Ball'ın 'sözcüksüz şiirleri' ya da Kurt Schwitters'in 'Ursonate'leri gibi birtakım seslerden oluşan 'şiirler'. Jarry'nin biyografi yazarlarından Alastair Brotchie, onun "ultra-sembolist" *Caesar-Antichrist* oyunundaki kimi pasajların dadacı



Bir 18. yüzyıl soytarısı: Farnos Kırmızıburun.

ses-şiirlerinin habercisi olduğunu belirtir ve şu repliği alıntılar: "*mammamouchi: apogrousalabos triphocaran tatalababa colocopicsoné zoufzouf lapatapoum bottocu pampam*".[9]

Dada tarihçilerinden Hanne Bergius, Jarry'nin absürd tiyatrosuyla Dada'nın paylaştığı oyunculuğu, 18. yüzyılda ortaya çıkan soytarılıkla, palyoçulukla, maskaralıkla ve budalalıkla ilişkilendirir. Huelsenbeck'e göre Dada sanatçıları "bu utanç verici çağı, [...] gönüllü budalalıkları ve yanılsamaya olan merakları" sayesinde dışlarlar. Soytarılık ve budalalık, gerek Dada gösterilerinde gerekse Jarry'nin tiyatrosunda ve edebiyatında giderek cinnete, megalomanik bir çılgınlığa dönüşür. Bu çılgınlık bir çocuğun dünyasını da hatırlatır. Bu kadar bastırılmış, ezilmiş olan toplum, deliliğin ve çocukluğun yaratıcı sınırsızlığındaki sanat tarafından özgürleştirilir. Soytarılık, budalalık, çılgınlık ve çocukluk yücelir, dâhileşir.

Übü, bütün saldırganlığıyla, ahlaksızlığıyla, bayağılığıyla üstüne üstüne yürüdüğü tiplerin abartılı bir taklididir aslında. Onların çürümüşlüğünü, kokuşmuşluğunu, korkunçluğunu benimser ve onların hakikatini tam da bu sayede teşhir eder. Kendi düzenbazlıkları ve hileleriyle onları yere serer. O yüce ideallerini kutsallıklarından, inandırıcılıklarından, anlamlarından soyar. Baş tacı ettikleri özgürlüğün kölelik olduğunu gösterir. Toplumun, siyasetin patafiziğini yapar. Unutmamalıdır ki, Jarry'nin hayatı en başta kendi kendisine oynadığı bir oyundur. Ve bu oyunda Jarry, Übü'dür. Jarry adındaki "bu farazi şahsiyetin arkasındaki her şey zamanla silinmiştir; yalnız Übü'nün maskesi sapasağlam yerinde kalmıştır".[10]

Patafiziğin Esasları

Alfred Jarry'nin patafizikle ilgili eseri, bir "neo-bilimsel roman" olarak tanımladığı *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri). Bu roman hem Jarry'nin patafizik evrenini canlandırır hem de bu dünya görüşünün ne olduğunu anlatır. Roman, birikmiş kira borçlarını ödeyemeyen Faustroll'a ait yirmi yedi kitabın, Asliye Hukuk Mahkemesi Mübaşiri René-Isidore Panmuphle tarafından haczedilmesiyle açılır. Haczedilen kitaplar arasında bir de Faustroll'a ait elyazması bulunmaktadır. Haciz sırasında Doktor'un evinde, "on iki metre uzunluğunda, verniklenmiş bakır gergiden yapılmış ve üzerinde çarşafı ve nevresimi bulunmayan bir yatak"[11] ortaya çıkar. Aslında, "bu bir yatak değil, uzun kalbur biçiminde bir gemidir". Üç kişi için yapılmış bir kanodur ve ismi de *As*'tır. "*As*'ı yalnızca kürekler değil, zemberekli kaldıraçların ucundaki vantuzlar da hareket ettirir. Ve omurgası aynı düzlemdeki üç çelik tekercik üzerinde kayar." Ve Faustroll

bu gemi/kano/kadırganın "hesaplarının mükemmelliğine ve batmayacağına öyle" ikna olmuştur ki, "her zamanki alışkanlığıyla suyun üzerinde değil, kıta üzerinde deniz yolculuğuna çıkar". Yanına mübaşir Panmuphle'yi de alır. Bir de büyük papion maymunu Bosse-de-Nage ya da Çıkık-Kıç'ı.

Bu üç seyyah "Paris'ten Paris'e deniz yoluyla yolculuğa çıkarlar". Paris sokaklarında süren bu yolculukta, kürekleri mübaşir Panmuphle çekmektedir. Enerjisini içkiden alır.

> Çıkık-Kıç, köpeksi başlı olması gerekirken sukafalı olmuş bir papion maymunuydu ve bu kusuru nedeniyle de hemcinslerinden daha az zekiydi. Bu türün kıçlarında kasıla kasıla taşıdıkları kırmızı ve mavi kabarıklığı Faustroll ilginç bir tedavi uygulayarak oradan almayı ve yanaklarına aşılamayı başarmıştı. Bir yanağına gök mavisini, ötekine lal kırmızısını aşıladığından, yassı yüzü üç renkliydi.

Çıkık-Kıç sadece "ha ha" diyebiliyordu "Fransızca olarak, ve başka da bir şey demiyordu." Çünkü "her türlü yararsız boş sözün düşmanıydı". Seyahati anlatan Panmuphle'ye göre, aslında "Çıkık-Kıç'ın bu özlü söylevi"nin anlamı gayet karmaşıktı. "Ha ha", "birbirlerine karışacak kadar çabuk telaffuz edildiklerinde bir birlik fikridir. Yavaş yavaş telaffuz edildiklerinde ise ikiliğin, yankının, mesafenin, simetrinin, büyüklüğün ve sürenin, iyiliğin ve kötülüğün ilk ilkesinin fikridir". Ayrıca, "bir bahçenin duvarında ağaçlı yol seviyesinde açılmış deliktir; kromajlı çelikten köprüleri yıkmaya yönelik askerî kuyular ya da kurt-deliğidir; ve Mez'de dövülmüş madalyaların üzerinde hâlâ AA harfleri okunabilmektedir..." Üstelik "ha ha" Faustroll'un *As*'ının "ek sereninin altına yerleştirilen özel yelken anlamına" da gelebilir.

Seyyahlar on dört ada gezerler, bu adaların insanlarını ve krallarını tanırlar. "Yolculuklarını anakarada yaptıkları için, adalar onlara göller gibi görünmektedir." Seyahatleri-

nin bir durağında, "Faustroll'un, çok sakince, kokulu, küçük bir mumu yakmasından" sonra, mum yedi gün sönmez. Ve bu yedi gün boyunca, önce "tüm lağım temizleyicileri ile askerler", sonra kadınlar ve çocuklar, arkasından tüm boynuzlular ve mübaşir yardımcıları, daha sonra da bisikletçiler yanarak telef olur. Bu katliam sırasında Faustroll, Çıkık-Kıç'ın "dört uzvunu yerde birbirinden ayırarak, onu arkadan boğazlar". Maymunun son sözleri "ha ha" olur. Ne var ki, ilerde Faustroll'un bir "duman yakısı" yapması üzerine, "zaten hayalî olarak var olduğundan, aslında kesin olarak ölü olmayan Çıkık-Kıç", "ha ha" diyerek yeniden peyda olur. Faustroll'un emirlerini yerine getirerek Monet, Manet, Degas, Whistler, Cézanne ve Renoir'ın ayaklarına kapanır.

Ardından "sanatçı-ressam-dekoratör-gümrükçü" Henri Rousseau belirir ve Faustroll onu bir "mekanik canavar" olan boyama makinesinin başına geçirir. "O da Lüksemburg Müzesi'nde asılı olan akademik tuvalleri güzelleştirmeye koyulur."[12] "Dünya'da kimse kalmadıktan sonra, kütlesiz bir zemberek sisteminin içinde harekete geçirilen Boyama Makinesi, ıssız ve kökten kazınmış Paris'in ayaktaki tek anıtı olan Makineler Sarayı'nın demir salonunda, güney yönünde bir topaç gibi [dönerek], temel direklerine çarparak, sonsuz değişik istikamete yönelir ve karnındaki tüplere göre kat kat dizilmiş temel renkleri, art arda, tıpkı bir bardaki aşk tomurcuğu gibi, en aydınlık ve çıkışa en yakın olanlardan başlayarak duvar tuvalleri üzerine keyfince üfler." Boya makinesi Clinamen,[13] kitapta her biri düzyazı şiirlerle betimlenen on üç pentür boyar. Sonunda Karanlıklar Adası'na gelindiğinde Faustroll gemisini "kanalın mavnalarını, nehre kusan altı yüz metrelik bir sukemerinin içine sokar." Ve "bir başka gökyüzü boyamak üzere teçhiz edilmiş makinenin kutsal suyuna batırılan bezlerden edinen Faustroll, Brahmanların *Khurmookum* dedikleri günlük ibadet pozisyonundayken [...] büyük Mour-

de-Zencle Kadırgası, siyah bir ütünün düzlediği gibi [geçtikten sonra] geçmiş zaman atlarının boynuzlu on altı parmağının yankısı, ruhla birlikte yükselerek, tonozun bitiminin altında *KHURMOOKUM* diye çalkalanır." Böylece 1898 yılında altmış üç yaşında doğan "Doktor Faustroll, altmış üç yaşında ölüm edimini tamamlamış olur".

Yolculuk sırasında Panmuphle, Faustroll'un patafizik üzerine elyazmasını okur. Buradaki tanımlara göre patafizik, fenomenlerle eklemlenen epifenomenlerle ilgilidir; örneğin düşler. "Metafizik fiziğin ne kadar ötesine uzanırsa patafizik de metafiziğin o kadar ötesine uzanır." Her ne kadar bilimin, genelin bilimi olduğu düşüncesi kabul görse de, "patafizik tikelin bilimidir, istisnaların [...] hayalî çözümlerin bilimidir." Patafizik açıdan her şey eşittir. Patafizik, sembolik olarak nesnelerin sanal varlıklarını canlandırır.

Alfred Jarry'nin *Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri* kitabında, patafiziği açıkladığı ikinci bölümün başlığı "Etherity".[14] Hem 'sonsuzluk'a (*eternity*) atıfta bulunuyor hem de Jarry'nin son zamanlarında içmeye alışık olduğu 'eter'e. Bir bakıma eter onun sonsuzluk enerjisi. Ayrıca matematik ve fizik üstadı Kelvin'e göre madde, sadece eter sıvısındaki vortekslerden (girdaplardan) oluşuyor. Nitekim, "Etherity" bölümündeki patafizik üzerine düşünceler Dr. Faustroll'un ölümünden sonra Lord Kelvin'e yazdığı iki "telepatik mektup"la başlıyor. Ölümün "yalnızca sıradan insanlar için" olduğundan bahsederek, "zaman ve mekân terk edildiğinde olunan o yerde" olduğunu belirtiyor, "ezeli sonsuzlukta, bayım". Ve ilerde şöyle devam ediyor, "HİÇBİR YERDE YA DA HERHANGİ BİR YERDE olduğumdan –ki bu ikisi aynı şeydir– çeşitli iblislere rastladığımdan, bir cam parçası imal edecek şeyi buldum; özel hareket kiplerini, ben istemememe rağmen, alümin silikat biçiminde her yana saçılmış kalıcı bir sıvı içinde toplamış (sizin elastik küçük ka-

tılar ya da moleküller dediğiniz şey) Maxwell'in Distribütörü'dür bu." Faustroll, Lord Kelvin'e ayrıca patafizik eseriyle ilgili şunları yazar: "Eğer birkaç milyon yıl içerisinde patafizik eserimi bitiremezsem, yeryüzünün kendi etrafında ve güneş etrafında dönme sürelerinin her ikisinin de şu anki değerlerden farklı oldukları kesin olduğu içindir." Kelvin'e yazılan mektuplardan sonra da devam eden "Etherity", Tanrı'nın tanımlanmasıyla son bulur. Tanrı'nın bu matematik tanımı şöyle sona erer: "TANRI SIFIR İLE SONSUZLUĞUN TEĞET NOKTASIDIR." Patafizik bilimdir... Bu aynı zamanda Jarry'nin kitabının da son cümlesidir.

Patafizik Evren

Alfred Jarry, *Dr. Faustroll*'u 1898'de bitirir. Neredeyse ölümünden on yıl önce. 1885'te kimi bölümleri *Mercure de France*'ta yayınlansa da, Jarry hayattayken kitabın son haliyle basılması yayınevleri tarafından reddedilir. Jarry'nin en kapsamlı biyografisini oluşturan *Alfred Jarry: Bir Patafizik Hayat* kitabının yazarı Alastair Brotchie'ye göre, Faustroll'un kendini Tanrı ilan etmesi ve Tanrı'yı ölçümlemeye kalkması zamanın avangard yayınevlerine dahi aşırı gelmiştir.[15] Bu yüzden *Dr. Faustroll*, ancak 1911'de, Jarry'nin ölümünden dört yıl sonra yayınlanır. Bu yayında kullanılan elyazması daha sonra Tristan Tzara'ya kalır. Picasso da kapağına Jarry'nin bir desenini çizer.

Brotchie, Dr. Faustroll'un Jarry'yi temsil ettiğini yazar, "onun kişiliğinin bir ifadesidir [...] otoportresidir".[16] Übü gibi, Dr. Faustroll de Jarry'nin alter egosudur. Zaten kitap Jarry'nin hayatından aktarmalarla doludur. Örneğin, mübaşirin haczettiği kitaplar gerçekten de Jarry'nin kendi kütüphanesindeki kitaplardır. Her bölüm Jarry'nin ilişkisi olan bir sanatçıya ya da şaire adanmıştır. Faustroll kimi sanatçı-



Picasso, *Alfred Jarry Portresi* (tarihsiz).

ları yüceltirken Jarry'nin ağzından konuşmaktadır. "Dünyada kimsenin kalmamasından sonra harekete geçen" boyama makinesini yöneten, bir zamanlar aynı evi paylaştıkları arkadaşı Rousseau'dur. "Paris'ten Paris'e" seyahat edilen adalar, diyarlar, Jarry'nin gündelik hayat coğrafyasıdır. Faustroll, Goethe'nin Faust'unu çağrıştırır. Mübaşir René-Isidore Panmuhle'nin ismindeki Réne, Réne Descartes'a gönderir, dolayısıyla aklı ve düzeni simgeler. Isidore ise Isidore Ducasse'a özgü çılgınlığı ve düzensizliği ifade eder. Pan, müziğin, şiirin, erotizmin tanrısıdır.

Jarry, çağdaşı Nietzsche gibi metafiziğe karşıdır. Faustroll'un sembolik evreninin felsefesi olan patafizik, fiziğe ve metafiziğe meydan okur. Patafizik, hayallerin, düşlerin, sembollerin, epifenomenlerin bilimi ele geçirmesidir. Hem de bilimin dilini, terimlerini ve işaretlerini kullanarak. Bunun en müthiş örneği Tanrı'nın tanımlandığı final bölümüdür. Pisagor ve Platon, idelerin temelinde sayıların olduğunu, aritme-

tik ve geometrinin olduğunu savunur. Ve ideler tanrısaldır. Aslında bir kaos halinde olan evren, sayılar ve formlar sayesinde bir armoni inşa eder ve bir kozmosa dönüşür. Sayılar, ideler ve tanrısallık arasındaki bu bağ, metafiziğin temellerini oluşturur. Alfred Jarry Tanrı'yı "sıfır ile sonsuzun teğet noktası" olarak tanımlarken, metafiziği patafiziğe tercüme etmektedir. Öte yandan Nietzsche'nin ilan ettiği gibi, Hıristiyanlığın düşüşüyle Tanrı öldüyse, o takdirde Tanrı Faustroll'dur. "Hıristiyan mısınız?" diye soran adama "Ben Tanrı'yım" diye cevap verir. Patafizik evreni o yaratmıştır.

Fenomenolojinin Habercisi

Deleuze'ün Alfred Jarry ve patafizikle ilgili iki makalesi var. İlki, "Jarry'nin Patafiziği Fenomenolojinin Yolunu Nasıl Açtı?";[17] ikincisi, "Heidegger'in Kadri Bilinmeyen Habercisi: Alfred Jarry".[18] Deleuze'e göre Jarry'nin "Tanrı'nın ölümü"nü ilan etmesi, onun metafiziği yadsımasını ifade eder. Çünkü, "felsefede Tanrı'nın ölümü, iki dünya arasındaki kozmolojik ayrımın, öz ile görünüş arasındaki metafizik ayrımın, doğru ile yanlış arasındaki mantıki ayrımın ortadan kaldırılması demektir."[19] Bu ise, antik felsefeden beri metafiziğin temelinde olan gerçek/görünüş, duyu/akıl, form/madde gibi ikiciliklerin (düalizmlerin) terk edilmesi anlamına gelir.

Jarry, patafiziği, epifenomenlerin fenomenlerle eklemlenmesi olarak tanımlar ve istisnaların bilimi olduğunu belirtir. Deleuze, Jarry'nin bu tanımıyla, Heidegger'in temel kavramı olan "Varlık" arasında "çarpıcı bir benzerlik" olduğunu söyler. Patafizikte fenomenler salt görünüşler değillerdir; hayal gücü dolayımıyla epifenomenlerle birleşerek, istisnai, tikel birer varlık haline gelirler. Deleuze'ün sözleriyle, "fenomenin Varlığı, epifenomendir; yararsız ve bilinçdışıdır [...] Epi-

fenomen, ya da Varlık, fenomenin kendini göstermesidir."[20] Denebilir ki, epifenomenler, görünüşlerin görünüşleridir. Heidegger'de ise "varlıklar", onları tanımlayan veya belirleyen birtakım karakteristikleri olan şeylerdir. Bilimin ve gündelik bilginin nesneleridir. Ama tekil olarak "Varlık", bu şeylerin varlığını, öylece var olmalarını ifade eder. Bize fenomenler olarak görünen varlıkların Varlığını ifade eder. Dolayısıyla, duyularla algılanmaya, tanımlanmaya, metalaşmaya, ölçümlenmeye direnir. "Varlıklar" ve fenomenler epistemolojiktir; Heideggerci anlamıyla "Varlık" ve epifenomen ise ontolojiktir. Ve Heidegger'e göre, baştan beri varlıklarla ve fenomenlerle sınırlanmış olan, gizemi ve şiirselliği reddeden Batı metafiziğini, ampirik ve pozitivist felsefeleri, bilim ve teknoloji kültünü yıkmak gerekir. Deleuze'ün gözünde Alfred Jarry'nin patafiziği böyle bir yıkıcılığın eseridir.

Patafizik-Dada

Jarry, hayal gücüne dayalı evrenini inşa ederken, muhakkak ki dostu ve hayranı olduğu Mallarmé'nin kurucusu olduğu sembolizmden etkilenmiştir. Mallarmé, kelimelerin rasyonel sentakslarından sökülerek, özgürce yeniden anlamlandıkları, imgelere ve seslere dönüştükleri bir şiir formunu savunmuştur. O zamanlarda bu hareketin kuramını yapan Gourmont'a göre, "sembolizm, Özgürlük kelimesine, daha da şiddetli takipçileri için Anarşi'ye tercüme edilebilir [...] Fantezi veya düş dediğiniz, bunları canlandırabilenler için hakiki gerçekliklerdir. Ve edebiyatta sınırsız bir özgürlük, edebi bir anarşi mevcuttur [...] Onun için hiçbir kural, formül tanımamalıyız; kendimizi tamamıyla yaradılışımıza bırakmalıyız, özgür olmalıyız ve öyle kalmalıyız".[21]

Jarry bu özgürlüğün doruğu sayılır. Dilin ve gerçekliğin parçalanması, burjuva bilgi ve anlamlandırma rejimi-

nin bozulması gibi amaçları doğrultusundaki savaşımlarında Paris'in Dada ve sürrealizm hareketlerine rehber olmuştur. 1948'de Reims'de kurulan Patafizik Koleji, Marcel Duchamp, Man Ray, Joan Miró, Max Ernst, Dubuffet, Michel Leiris, Ionesco, Jacques Prévert, René Clair gibi avangard sanatçı ve edebiyatçıların 'okulu' olmuştur. Zamanı (takvimi) Jarry'nin doğum yılına ayarlı olan Patafizik Koleji'nin, Londra, Milano, Napoli, Antwerp, Limbourg, Boston, Almanya, İsveç ve Çin'deki şubelerinde patafizik araştırmaları sürmektedir.

Süpererkek ve Makine-İnsan

Alfred Jarry'nin *Kral Übü* ve *Doktor Faustroll*'le birlikte üç temel eserinden sonuncusu, *Surmâle* (Süpererkek). Jarry'nin patafizik felsefesinin ve edebiyatının finali.

Süpererkek romanının kahramanı André Marcueil'in rakibi makinelerdir. Önce bisikletiyle bir yarışa katılır. Yarış, bir lokomotifle, beş sürücülü bir bisiklet arasındadır ve "Devridaim Besini"nin mucidi ünlü bir kimyager tarafından düzenlenmiştir. Kimyager, alkol esaslı bu besini sayesinde, insan mekanizmasının uzun yolda makineden üstün olduğunu kanıtlayacaktır. Menzil 10 bin mildir ve süratin saatte 300 kilometreye vardığı olur! İşte, Marcueil de habersizce bu yarışa katılır ve hem lokomotifi hem de beş sürücülü bisikleti geçmeyi başarır. Onun davası, insan gücünün sınırlarından öteye, sayısal sonsuzluğa ulaşmaktır. Nitekim, ilerleyen günlerde Marcueil, kimyagerin kızıyla peş peşe 82 kez birleşerek inanılmaz bir rekor kırar. Bu mucize üzerine, "burjuva bilimi", Süpererkek Mercueil'e bir ruh, bir aşk duygusu aşılama tutkusuna kapılır. Bu amaçla hemen oracıkta, iki saat içinde icat edilen bir dinamo marifetiyle Marceuil'e 11 bin voltluk bir akım verilir. Sonuç başarılıdır. Ne

var ki, dinamo makinesiyle 'birleşmesi' sonucunda, makine Süpererkek'e değil, Süpererkek makineye ruh verir ve makine ona âşık olur!

Makine İnsandan Makine Sanata

Alfred Jarry'in *Süpererkek* romanı, 16. yüzyıldan itibaren birbirlerini izleyen bilim ve teknoloji devrimleri sonucunda, 20. yüzyıl başında uyanan makine tapınmasının bir yergisidir. Burjuvazinin rasyonalite, üretkenlik, ölçümleme, performans gibi kültleriyle alay eder. Leonardo ile başlayan makine-insan tasavvurlarını maskara eder. Aynı zamanda bir anatomi üstadı olan Leonardo, durmadan kadavraları teşrih ederken insanın bir makine olduğunu keşfeder. "İnsanın ve diğer hayvanların kuvvet ve hareketlerinin" incelenmesinde mekaniği esas alır. Makine-insan tasavvurunun en ünlü mucidi La Mettrie ise, *L'Homme Machine* (İnsan: Bir Makine) kitabında (1748) daha da ileri gider ve insan ruhunun da nihayetinde kaslar gibi bir yay olduğunu 'ispat' eder. Ayrıca ona göre, insan nasıl kaslar sayesinde yürüyorsa, beyin de kaslar sayesinde düşünür. Ereksiyona gelince, o da "bir kadın görüntüsü veya düşüncesinin" beyinden başlayarak harekete geçirdiği yaylar mekanizmasının bir başarısıdır.[22] La Mettrie'nin çağdaşı ünlü filozof David Hume'a (1711-1776) gelince, onun gözünde bütün dünya sonsuz sayıdaki küçük makinelerin birbirlerinin hareketini tamamlayarak oluşturduğu koca bir makinedir. "Tasarım Argümanı"nda da bütün evrenin bir makine olduğunu önerir. Tasarımcısı Tanrı'dır!

20. yüzyıl başında bu makine kültü, sanatı ve edebiyatı da ele geçirir. Öyle ki, makine "ideal güzelliğin" ölçüsü haline gelir. Örneğin mimar ve mimarlık tarihçisi W.R. Lethaby'ye göre, hiçbir mimarlık eseri bir lokomotifle boy öl-

çüşemez: "Modern bir lokomotifin çarpıcı vakarı, güzelliği, mükemmel uyumu ve stili, günümüzün en iyi mimarının en iyi işinden karşılaştırılamayacak ölçüde daha üstündür."[23] Giderek avangardın kimi önderleri de makineyi putlaştıran sözler sarf ederler. Marinetti otomobilini antik şaheserlere değişmez. Le Corbusier ve Ozenfant, dergileri *L'Esprit nouveau*'da otomobili modern zamanların Parthenon'u addederler. Grosz ve Heartfield Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda pankart açarlar: "Sanat öldü. Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine Sanatı" (1920).

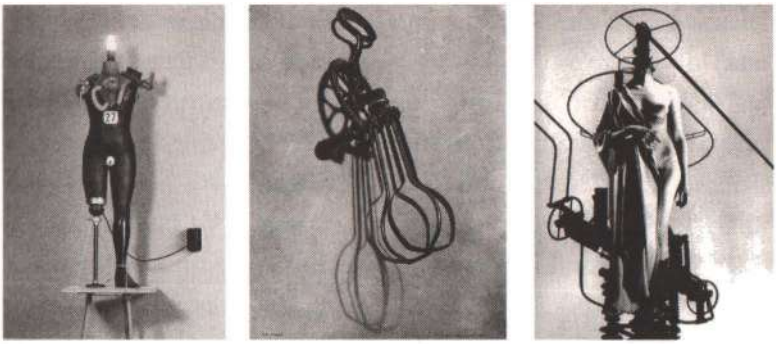
Her ne kadar kendisini bir "bisiklet makinesi"nin esiri saysa da, Alfred Jarry makinenin, onun arkasındaki bilimsel, teknolojik totaliterliğin insanı ve sanatı ele geçirmesine direnir. *Süpererkek*'te André Marceuil makinelerin pabucunu dama atmakla kalmaz, onlara ruh ve aşk duygusu aşılar. Makineleri fiziki niteliklerinden yalıtarak, onları patafizikleştirir. Arzuyla donatır. Birçok Dada sanatçısı cinselliği makineleştirirken Alfred Jarry'yi izlerler. Marcel Duchamp'ın *Large Glass* adıyla anılan işinde makineleşmiş olan *Gelin* ve onu arzulayan bekârlar "aşk benzini"yle hareket ederek cinselliğin mekanik evreninde birleşirler. Max Ernst'te *Gelin*, ana-

Solda, Marcel Duchamp, *La Mariée* (Gelin), 1912. Ortada, Francis Picabia, *Parade Amoureuse*, 1917. Sağda, Max Ernst, *Die Anatomie als Braut [Anatomie jeune mariée]* (Anatomi - Gelin Olarak Anatomi), 1921.









Solda, George Grosz ve John Heartfield, *Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektromecanische Tatlin-Plastik)* (Kültür Yoksunu Heartfield Çıldırmış [Elektromekanik Tatlin Heykeli]), 1915. Ortada, Man Ray, *La Femme* (Kadın), 1920. Sağda, Pierre Boucher, *Electra*, 1936.

tomik bir makinedir. George Grosz'un bir fotomontajında ise bu kez damat bir otomattır. Picabia'ya ait *Parade Amoureuse* resminde seks, makinelerin icraatıdır. Picabia'nın bir resminde ise *Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi* ateşleme makinesi bir bujiden ibarettir. Man Ray'in dişisi bir el mikseri, Pierre Boucher'inki bir santraldir.

Bisikletin Patafiziği

Deleuze, "Heidegger'in Kadri Bilinmeyen Habercisi: Alfred Jarry" başlıklı yazısında *Süpererkek* romanına da değinir. Jarry'nin, bisiklet ve onda temsil olan makine fenomenlerini nasıl hayalî birer epifenoma dönüştürdüğünden bahseder. Deleuze'e göre bu, Heidegger'in "*Dasein*" kavramına karşılık gelir. *Sein und Zeit* (Varlık ve Zaman) kitabında açıkladığı, varlığın varoluş meselesine karşılık gelir. Deleuze, Jarry'nin eserlerinin hep bilim ve teknoloji konularını uyandırdığını, Bisiklet'in göstergesi olduğu makinelerle dolup taştığını söyler. "Bisiklet basit bir makine değildir, zamana özgü olan makinenin basit bir modelidir. Arzuyu [...] tam anlamıyla

teknik bir röleler yarışına (mekanik düzenekler arası bir yarışa) dönüştüren Bisiklettir. Çarkları ve zincirleriyle Bisiklet, teknolojinin özüdür." *Süpererkek* romanında, makineyle insan arasındaki ilişki tersine döner: "Makineyle insan arasındaki ilişki, yerini makineyle insanın Varlığı (*Dasein* veya Süpererkek) arasındaki ilişkiye bırakır. Ve bu ilişkide insanın Varlığı makineden daha güçlüdür ve onu 'ateşlemeyi' başarır. Süpererkek, artık kadınla erkek arasındaki ayrımın farkında olmayan insanın Varlığıdır: kadın tamamıyla makine tarafından soğrulmuştur ve bakir olan kendi başına erkektir; Varlık-Gücü de kendi başına erkektir." Deleuze'e göre teknik bir makinenin bir 'arzu makinesi'ne dönüşümü, teknolojiden şiirselliğe geçişi ifade eder.[24]

Zaman Makinesi

1898 sonunda, Alfred Jarry'nin de yazarlarından olduğu, sembolist hareketin dergilerinden *Mercure de France*, H. G. Wells'in ünlü *The Time Machine* (Zaman Makinesi) romanını tefrika etmeye başlar. Jarry'nin "Zaman Yolculuğu Makinesinin Yapımı İçin Açıklama ve Yorumlar" başlığını taşıyan yazısı bundan bir ay sonra çıkar. Jarry yazısına patafizik felsefesini geliştirirken yararlandığı, sevgili lise hocası Henri Bergson'un, zamanın, mekânın dördüncü boyutu olmasına ilişkin formülünü anarak başlar. Makinesini anlattığı bölümlerden sonra, yazısının sonunda, gene Bergson'a dönerek, onun "süre" (*durée*) kavramının bu makinenin çalışması sayesinde kolaylıkla tanımlanabileceğini açıklar: "Süre, bir ardışıklığın geri dönüşe dönüşümüdür. Yani: BİR BELLEĞİN OLUŞU." Bu tanıma göre, makineye özgü olan hızla, insana özgü olan bellek birleşmiştir. İnsan ile makine arasındaki ayrım silinmiştir.

ALFRED JARRY

Patafizik-Tanım
Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri

1911

Bir gölge-görüngü [epifenomen], bir görüngüye [fenomen] eklenen şeydir.

Etimolojisi ìâôá ôá öõéêá olan ve gerçek yazımı ise –kolaycı bir cinastan kaçınmak gerekirse– başına bir apostrof koyarak 'patafizik olması gereken patafizik, metafiziğe, içinde ya da dışında, eklenen şeyin bilimidir; metafizik fiziğin ne kadar ötesine uzanırsa, patafizik de metafiziğin o kadar ötesine uzanır. Örneğin, gölge-görüngü çoğu zaman rastlantısal olduğundan, ancak genel olan şeylerin bilimi olduğu söylense de, patafizik özellikle tikelin bilimi olarak kalır. Patafizik, istisnaları yöneten yasaları inceler ve bu evrene ek evreni daha az tutkuyla tarif eder: Geleneksel evrene dair keşfedildiği sanılan yasalar da istisnaların bağlantıları olduğundan, bu istisnalar da daha sık görülmekle birlikte her koşulda rastlantısal olgular olduğundan, daha az istisnai istisnalara indirgenebilseler bile, tekillik özelliği taşımazlar.

TANIM: *Patafizik hayalî çözümler bilimidir; potansiyel olarak tanımlanmış nesnelerin özelliklerini, taslak görüntülere sembolik olarak atfeder.*

Güncel bilim, tümevarım ilkesine dayanır: Çoğu insan, falanca görüngünün bir başka görüngüden önce geldiğine ya da peşi sıra onu izlediğine çoğu zaman tanık olduğundan, hep böyle olacağı sonucunu çıkarmıştır. Öncelikle, bu sıklıkla doğrudur; bakış açısına bağlıdır ve kullanıma uygun olup olmamasına göre kodlandırılır. Bitmedi! İnsan bedenlerinin bir merkeze doğru düşüşünün yasasını açınlamak dururken, boşluk yoğunluksuz-olma durumunun birim değeri ka-

bul edildiği için, tutup da suyu pozitif bir yoğunluğun somut birimi olarak almaktan çok daha az keyfi bir varsayım olan "boşluğun bir çembere doğru yükselmesini" dikkate almaları yok mu?!

Çünkü bu bedenin kendisi de kitle duyusunun bir postulatı ve bakış açısıdır, ve, doğası bir yana, hiç olmazsa niteliklerinin çok fazla değişmemesi için, insan boylarının her zaman için hissedilir biçimde sabit ve karşılıklı olarak eşit kalacağını ilke olarak ileri sürmek gerekir. Genel mutabakat, zaten gayet mucizevi ve anlaşılmaz bir önyargıdır. Yanlışlığı apaçık ortadayken, neden herkes bir kol saatinin yuvarlak olduğunu iler sürer, ona karşıdan baktığımızda kabaca dikdörtgen, dörtte üçü eliptik bir şekil görüyoruz da, ne halt etmeye saatin kaç olduğuna bakarken onun şeklini ayırımsamıyoruz? Belki yararlılık bahanesiyle. Ama saati yuvarlak çizen çocuk, evi cepheden görünümüyle kare olarak çizer ve elbette bunun da hiçbir nedeni yoktur; çünkü kırlık alanlar hariç, bir binayı ender olarak tek başına görür ve bir sokakta bile ev cepheleri çok eğik yamuklar biçiminde görülür.

Öyleyse, kitlelerin (küçük çocuklar ve kadınlar da dahil olmak üzere) eliptik şekilleri kavramak için çok bayağı olduğunu, tek bir noktaya odaklanmak iki noktaya odaklanmaktan daha kolay olduğundan, tek merkezli eğrilerden daha fazlasını kavrayamadıkları için, güruhu oluşturan fertlerin sözde evrensel bir oydaşma çerçevesinde uzlaştıklarını kabul etmek gerekecek. Göbeklerinin kenarını sınır kabul ederek iletişim kurar ve teğet bir halde dengede dururlar. Oysa, kitle bile hakiki evrenin elipslerden oluştuğunu öğrendi ve burjuvalar bile şaraplarını silindirlerde değil, fıçılarda saklamaktadır.

Konudışı konuşmalara dalarak alışılmış "su" örneğimizden ayrılmamak amacıyla, bu konuda kitle ruhunun patafizik bilim yanlılarına saygısızca ifade ettikleri cümle üzerinde düşünelim.[25]

ALFRED JARRY

Tanrı'nın Yüzeyine Dair Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri

1911

Tanrı, tanımı gereği uzamsızdır, ama bizim anlatımımızın aydınlık olması için, hiç boyutu olmamasına karşın, ona sıfırdan büyük herhangi bir sayıda boyut atfetmemiz –bu boyutlar bizim ödeşliklerimizin iki üyesi içinde yok olsa bile– mümkündür. Bizler, bir kâğıt yaprak üzerinde düz geometrinin şekillerini kolaylıkla temsil edebilelim diye, iki boyutla yetineceğiz.

Sembolik olarak Tanrı bir üçgenle belirtilir, ama üç Şahıs ne Tanrı'nın zirveleri ne de köşeleri olarak kabul edilebilir. Bunlar, gelenekselle sınırdaş eşkenar başka bir üçgenin *üç yüksekliği*dir. Bu varsayım, (bizim Tanrı *Kayrası*'nın *sembolü* olarak kabul ettiğimiz) çarmıhı Y şeklinde görmüş olan ve bu fiziksel nedenle, insan uzunluğundaki hiçbir kolun bir T'nin kollarındaki çivilere kadar uzanamayacağını açıklayan Anne-Catherine Emmerich'in açıklamalarına uygundur.

Demek ki, POSTULAT:

En geniş soruşturma yapılana kadar ve geçici olarak rahatlamamız için, Tanrı'yı, sembolik şekil olarak, bir düzlem içinde ve *a* uzunluğunda, aynı noktadan doğmuş ve birbiriyle 120 derecelik açılar yapan üç eşit doğru halinde varsayıyoruz. Bunlar arasında içerilmiş yüzeyden ya da bu doğruların en uzak üç noktasını biraraya getirerek elde edilen üçgenden yola çıkarak Tanrı'nın yüzeyini hesaplamayı öneriyoruz.

A şahıslarından birinin kenarortay uzantısı *x* olduğunda, bunun dikey olarak kestiği üçgenin köşesi 2 *y*, doğrunun (*a* + *x*) iki yönde sonsuza kadar uzantıları da N ve P olsun.

Bu durumda:

$x = \sim - N - a - P$'dir

İmdi,

$N = \sim - 0$

Ve

$P = 0$.

Buradan

$x = \sim - (\sim - 0) - a - 0 = \sim - \sim + 0 - a - 0$

$x = - a$

Diğer yandan, köşeleri *a*, *x*, ve *y* olan dörtgen üçgen bize şunu verir

$a^2 = x^2 + y^2$

X'in yerine değeri (-a) konulduğunda

$a^2 = (-a)^2 + y^2 = a^2 + y^2$.

Buradan da

$y^2 = a^2 - a^2 = 0$

ve

$y = \sqrt{0}$

Demek ki, köşelerinin açıortayı üç a doğrusu olan eşkenar üçgenin yüzeyi

$S = y(x + a) = \sqrt{0}(-a + a)$

$S = 0\sqrt{0}$

SONUÇ: $\sqrt{0}$ köküne şöyle bir bakınca, hesaplanan *yüzeyin* artıdaki *bir çizgi* olduğunu ileri sürebiliriz; ikinci olarak, *x* ve *y* için elde edilmiş değerlerden yola çıkarak şekli kurarsak şunu saptarız ki, şimdi $2\sqrt{0}$ olduğunu bildiğimiz 2 *y* doğrusunun arakesit noktası, *a* doğrularından birinin üzerinde, birinci varsayımımızın tersi yöndedir, çünkü $x = - a$; ve üçgenimizin tabanı zirvesiyle çakışmaktadır; iki *a* doğrusu birinci doğruyla 60 dereceden daha küçük açılar yapar, dahası, $2\sqrt{0}$ ile ancak birinci *a* doğrusuyla kesişerek karşılaşabilirler.

Üç şahsın kendi aralarında denkliği dogmasına ve toplamlarına uygundur bu.

Şunu diyebiliriz ki, *a*, 0 à ~'da erişen bir doğrudur ve Tanrı'yı tanımlayabilir:

TANIM: *Tanrı sıfırdan sonsuza giden en kısa yoldur.*

Hangi yönde diye sorulabilir.

O'nun önadının Jules değil, *Artı-ve-Eksi* olduğu cevabını veririz. Ve şunu dememiz gerekir:

± Tanrı 0'dan ~'a giden en kısa yoldur, şu ya da bu yönde.

İki ilke inancına uygundur bu; ama + işaretini öznenin inancına atfetmek daha doğru olur.

Ama Tanrı, uzamsız olarak, bir çizgi değildir.

Gerçekten de şunu saptayalım ki,

$\sim - 0 - a + a + 0 = \sim$

özdeşliğine göre,

a uzunluğu sıfırdır, *a* bir çizgi değil, bir noktadır.

Demek ki, *kesin olarak:*

TANRI SIFIR İLE SONSUZLUĞUN TEĞET NOKTASIDIR.

Patafizik bilimdir...

.....[26]

ALFRED JARRY

Zaman Yolculuğu Makinesinin Pratik Olarak Yapımı İçin Açıklama ve Yorumlar

1911

I. Ortamın Doğası

Zaman'ı Mekân'ın dördüncü boyutu olarak kabul etsek de, ya da içeriği bakımından kökten farklı bir yer olduğunu düşünsek de, Zaman Yolculuğu Makinesi tasarlamak Mekân Yolculuğu Makinesi tasarlamaktan daha zahmetli değildir.

Genellikle, Zaman şöyle tarif edilir. nasıl ki Mekân cisimlerin yeriyse, Zaman da olayların yeridir. Ya da daha basit

bir deyişle: Ardışıklıktır, oysa ki Mekân eşzamanlılıktır... Zaman'ın eşzamanlı her bölümü uzamdır, dolayısıyla, Mekân'ı keşfetmek için yapılmış makineler yardımıyla keşfedilebilir... Mekân ve Zaman aynı ölçüyle ölçülebilir; Mekân'ın noktalarının bilinmesi yoluyla keşif ancak Zaman boyunca yapılabilir; ve Zaman'ı ölçmek için, Zaman, kronometre kadranlarının Mekânı'na indirgenir.

II. Makine Teorisi

Bizi Süre'den (*Durée*) ya da Süre'nin yaşlandıran ya da gençleştiren eyleminden bağışık tutan bir Makine, [...] bizi fiziksel görüngülere (fenomenlere) şeffaf kılmalıdır, bizi değiştirmeden ya da yerimizi değiştirmeden onlardan geçirmelidir... Zaman içinde hareketsiz olmak, ardışık koordinatı Kâşif'in HAREKETSİZ OLMA MAKİNESİ'nin yola çıkışı için seçtiği uzam noktası olan tüm cisimleri, tüm hareketleri ya da tüm güçleri kat etmek... anlamına gelir. Zaman Kâşifi'nin Makinesi şöyle olmalıdır....

III. Makinenin Tarifi

Makine, bir bisikletin çelik kadrosuna benzeyen abanozdan bir kadrodan oluşur. Abanoz çubuklar, bunların arasına katılmış bakır duylarla biraraya getirilmiştir...

IV. Makinenin İşleyişi

Jirostatik hareketler sayesinde makine, *Zaman'ın ardışık uzamlarına şeffaftır*. Süre işlemez, ve içeriğini görüngülerden [fenomenlerden] korunarak, süresiz muhafaza eder... Süre sürmediğinden, yolculuk sırasında... hiç zaman geçmemiştir...

V. Makineden Görülen Zaman

Makine'ye göre iki Geçmiş Zaman olduğunu belirtelim: Bizim geçmiş zamanımızdan önceki geçmiş zaman ya da ger-

çek geçmiş, ve bizim Şimdiki Zamanımız geri dönerken ve Gelecek Zaman'ın tersinirliğinden başka bir şey olmayan *Makine'nin inşa ettiği* geçmiş zaman.

Aynı şekilde, Makine Gerçek Geçmiş Zaman'a ancak Gelecek Zaman'ı kat ettikten sonra erişebildiğinden, bizim Şimdiki Zamanımıza simetrik bir noktadan geçer; bu da, bizim Şimdiki Zamanımız gibi gelecek ile geçmiş arasında bir ölü noktadır ve ona tam olarak *Hayali Şimdiki Zaman* denir...

Makine'nin çalışmasından, bir süre tarifi kolaylıkla çıkartılır...

Süre, *bir ardışıklığın geri dönüşe dönüşümüdür.*

Yani:

BİR BELLEĞİN OLUŞU.[27]

ÇEVİREN **Işık Ergüden**

Notlar

1 André Breton, "Alfred Jarry, initiateur et eclaireur: son role dans les arts plastiques", *Arts* (Kasım 1951).

2 Aktaran, Alastair Brotchie, *Alfred Jarry - A Pataphysical Life* (Cambridge: MIT Press, 2011) s. 178.

3 André Breton, "Sürrealizm Manifestosu", *Sanat Manifestoları-Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 204.

4 Aktaran, Alastair Brotchie, *Alfred Jarry*, s. 118.

5 Aktaran, Brotchie, *a.g.e.*, s. 308.

6 Aktaran, Hanne Bergius, "Dada as Buffoonery and Requiem at the Same Time", *Post-Impressionism to World War II* içinde, der. Debbie Lewer (Londra: Blackwell, 2005) s. 369.

7 Aktaran, Hanne Bergius, "Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada", *Nietzsche and Architecture of Our Minds* içinde, der. Alexandre Kostka ve Irving Wohlfarth (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999) s. 115.

8 "Kabare Voltaire", *Dada Kılavuz* içinde, s. 43-70.

9 Alastair Brotchie, *Alfred Jarry*, s. 105.

10 *A.g.e*, s. 306.

11 Alfred Jarry, *Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri* [1911], çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel, 2015). Bu bölümdeki bütün alıntılar, başka bir kaynak belirtilmedikçe, bu kitaptan yapılmıştır.

12 Roger Shattuck, "Introduction", *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*, çev. Simon Watson Taylor (Boston: Exact Change, 1996) s. xiii.

13 Clinamen, Epikuros'un atomlarla ilgili doktrinini savunan Lucretius'un, atomların önceden kestirilemeyen dönüşlerine verdiği ad.

14 Kitabın Türkçe çevirisinde bölüm "Esir-Sonsuzluk".

15 Alastair Brotchie, *Alfred Jarry*, s. 230.

16 *A.g.e.*, s. 228.

17 Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* [2002] içinde (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).

18 Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* [1993] içinde (Londra: Verso, 1998).

19 Gilles Deleuze, *Desert Islands*, s. 74.

20 Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, s. 92.

21 Alastair Brotchie, *Alfred Jarry*, s. 59.

22 Julien Offray De La Mettrie, *İnsan Bir Makina*, çev. Ehra Bayramoğlu (İstanbul: Havass, 1980).

23 Aktaran, Kurt F. Rowland, *A History of the Modern Movement: Art, Architecture, Design* (Londra: Looking and Seeing, 1973) s. 128.

24 Gilles Deleuze, "An Unrecognized Precursor to Heidegger: Alfred Jarry", *Essays Critical and Clinical* içinde (Londra: Verso, 1998) s. 93-96.

25 Alfred Jarry, *Patafizikçi Doktor Fautsroll'un Davranış ve Görüşleri*, s. 25-26.

26 *A.g.e.*, s. 120-122.

27 *A.g.e.*, s. 125-133.

İntihar Sanatı ve Dada

İntihar Sanatçıları

Hıristiyan Ortaçağ'ında Tanrı'ya ve insanlığa karşı işlenmiş en büyük günahlardan sayılan intihar, Rönesans hümanizmiyle birlikte meşruiyet kazanmaya başlıyor. Giderek edebiyatta ve tiyatroda kahramanlık mertebesine kadar yükseliyor. Felsefede ise delilik ve şiddetle ilgili konularla yan yana incelenmeye başlıyor. Romantizmle birlikte intihar sorunu estetiğe de sirayet ediyor. Ve sonunda, 19. yüzyıl kapanırken, Baudelaire ve Nietzsche ile, intiharın sanatsal bir performans olarak gerçekleştirilebileceğine inanılıyor. Dada'nın atalarından Alfred Jarry'nin, hayatın ve sanatın saçmalığı üzerine, hiçliği üzerine kurduğu "patafizik" edebiyatı ve tiyatrosu bu inancı pekiştiriyor. Ve arkadan, hepsi de Jarry hayranı olan intihar sanatçıları geliyor: Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché. Jarry'nin ardından Paris Dada'ya ruh veren onlar. André Breton etkilenmiş olduğu sanatçıları, "Rimbaud, Jarry, Apollinaire, Nouveau ve Lautréamont", saydıktan sonra, "asıl Jacques Va-

ché'ye borçlu olduğunu" ekliyor. Sitüasyonist Enternasyonal'in lideri Guy Debord'un da "dünyada herkesten daha çok saygı duyduğu, Arthur Cravan ve Lautréamont'dur".[1]

Arthur Cravan

Arthur Cravan (1887-1918?) kılıktan kılığa giren veya kendini sürekli yeniden icat eden bir şairdir, boksördür, profesördür, kasaptır, kerestecidir, eleştirmendir, hırsızdır, editördür, kaptandır, şofördür, sahtekârdır, dolandırıcıdır (Oscar Wilde'ın elyazısını taklit ederek yazdığı ve kendi uydurduğu yazılarla koleksiyonerleri ve Wilde âlimlerini dolandırmayı başarır), kumarbazdır ve hilekârdır, madencidir... Yeri yurdu yoktur, her gittiği yerde başka birisidir. Sanatı, bizatihi sanatı alaya aldığı skandallardır. Arkadaşı Marcel Duchamp'ın, R.Mutt imzalı pisuarıyla başvurduğu New York'taki Independents Sergisi'nde (1917) verdiği konferansta soyunmaya başlar ve kirli çamaşırlarını izleyicilere fırlatır. Bir keresinde Paris'te, bir performansla intihar edeceğini ilan eder. Bütün biletler satılır, salon hıncahınç dolar. "Hanımefendilerin hatırı için" sadece bir suspansuar giyecek ve performansını husyelerini masanın üstüne yayarak bitirecektir... 1918'de en son Meksika'da görülür. Kendini öldürdüğü rivayet edilir. Ama 'kendi' yoktur ki! O nedenle yokluğu gibi bir mesele de tartışmalıdır. O bir yapıntıdır! Bir sanat eseri gibi. Cravan, savaş öncesinde birkaç yıl küçük bir dergi yayınlar: *Maintenant*. Kasap kâğıdına çoğaltılan ve sebze satan bir el arabasından dağıtılan dergide birçok imza yer alır ama aslında bütün yazıları yazan odur. Bu dergi aracılığıyla Cravan sanata ve edebiyata, özellikle de büyük isimlere saldırır; topluma öfkesini kusar. Dergi onun bir tür manifestosudur ve savaş sonrasında yayınlanacak Dada dergilerinin ve manifestolarının öncüsü sayılır.





Solda, Arthur Cravan için hazırlanmış "Aranıyor" ilanı, 1919.
Sağda, Arthur Cravan boksör pozunda, 1914 civarı.

Jacques Rigaut

Jacques Rigaut (1898-1929) intiharın bir meslek olduğunu yazar. Breton'a göre, o daha yirmi yaşındayken kendini ölüme mahkûm etmiştir. Şairliği aylaklıktır, keşliktir, serserilikti r. Bir şeyler yazmasına yazar, ama aslen bir *flâneur* ve bir *dandy*'dir. Dadacılar arasında, Tzara'nın deyimiyle, "yamyamlık" tohumları eker. Devamlı parasızdır; alkol ve eroin bağımlısıdır. Bir sabah kaldığı klinikte kalbinden kendini vurur. Kalbinin yerini tutturmak için bir cetvel, tabancanın sesini boğmak için de bir yastık kullanmış, yatağı kirlenmesin diye de altına bir muşamba yaymıştır.

Julien Torma

Alfred Jarry hayranı Julien Torma (1902-1933) bir patafizikçidir. Sürekli hayal kurar ve dalga geçer. Dostlarının il-

gisi sayesinde yayınlanan ufak tefek kitaplarından ilki, 1920 yılında yazdığı şiir kitabıdır: *La Lampe obscure*. Avangard bohemyanın gözdelerinden, dostu Max Jacob havasındaki bu şiirler erotik bir gizem uyandırır: "Onun yokluğumu var eden cinselliği..." 1925'te bir şiir kitabı daha yayınlanır: *Le Grand Troche, sorite*. Arkadan iki oyunu çıkar: *Lauma Lamer* ve *Coupures*. Adından da anlaşılacağı üzere *Kupürler*, sağdan soldan kesilmiş ve rastgele montajlanmış satırlardan oluşmaktadır. Arkadaşı Jean Montmort'un derlediği *Euphorismes* (Öforizmalar)[2] da aynı zamanlarda basılır. Bu kitabıyla Julien Torma bütün köprüleri atar. Akıl, hakikat, bilgi, düşünce gibi kavramları kökten siler. Dada'ya bile sataşır. Yalnızca Jarry ve patafizikten yana olduğunu açıklar.

Julien Torma.



Julien Torına'nın hayatı, arkadaşlarının ilgisi sayesinde çıkan bu tesadüfi yayınlar dışında bir muammadır. Bu muammadan geriye kalan, Max Jacob, Robert Desnos ve diğer birkaç dostuyla mektuplaşmalarından ibarettir. 17 Şubat 1933'te bir gün Tirol dağlarında yürüyüşe çıkar ve hiçbir iz bırakmadan yok olur.

Jacques Vaché

Hayatını Kral Übü'ye adayan başka bir intihar sanatçısı Jacques Vaché'dir (1895-1919). Arthur Cravan gibi kimliksizdir. Ortaya sürekli türlü türlü uydurma kimliklerle çıkar. Ânında yeni hayat hikâyeleri uydurur. Hep tebdil-i kıyafet gezer. Onun için gerçeklik bir oyundan ibarettir. Breton'a yazdığı mektuplardan birinde, "sanat diye bir şey yoktur" diye yazar, "sanat ahmaklıktır". Olsa olsa "matraklıktır". Skandallara yol açan 'performans'ları bu görüşleri doğrular. Örneğin, bir keresinde, bir İngiliz havacı subayı kılığında Apollinaire'in bir oyununun prömiyerini basarak tabancasını çeker ve herkesi ölümle tehdit eder. Hadise, Vaché'nin yazara ve eserine karşı, sanata ve edebiyata karşı bir eleştirisidir – ya da saldırısı. O zaten bir şair ya da ressam yerine konmaktan nefret eder. Dolayısıyla bir eseri de yoktur – intiharından başka... "Ölmek istediğim zaman öleceğim ve bir başkasıyla birlikte öleceğim. Çünkü yalnız ölmek sıkıcı, en iyisi arkadaşlarımdan biriyle ölmek". Vaché'nin sonu, arzu ettiği gibi gerçekleşir: Savaşta aldığı bir yara dolayısıyla yattığı hastanede, iki askerlik arkadaşıyla birlikte aşırı dozda afyon çekerek, hem kendisini hem de bir "kastı olmaksızın" arkadaşlarını öldürür. "Vaché, kendisiyle birlikte iki kişinin daha canını almakla, ölümcül sanatların daha rahatsız edici bir yanını gündeme getirmişti."[3]

Hiçbir eseri olmadığından Vaché'den geriye kalan, katıl-



Jacques Vaché.

maya mahkûm edildiği Birinci Dünya Savaşı cephelerinden Breton'a yazdığı "Savaş Mektupları"dır. Savaş da, hayat da, ölüm de onun için bir oyundur. Kendi uydurduğu bir kelimeyle, Übü'yü hatırlatan bir *umour*'dur; baş harfi düşmüş *humour*: mizah ya da halet-i ruhiye. Vaché *umour*'u "her şeyin teatral (ve neşesiz) anlamsızlığı"na ilişkin bir duygu olarak tanımlar.[4]

Breton dostunun ölümü arkasından şunları yazar: "Kâinatı bugüne kadar gördüğüm en güzel gözlerle taramış bir adam, yirmi üç yaşında aramızdan ayrıldı [...] Aramızda ruhu en az örselenmiş, en ince zekâya sahip olanımızdı."[5]

İntihar Sanatı

Edebiyatta ve Felsefede İntiharın Uyanması

Dada'nın sanat ve intihar arasında kurduğu ilişkinin kaynakları Rönesans hümanizmine kadar gidiyor. Hıristiyanlı-

ğın "öldürmeyeceksin" emri uyarınca o zamana kadar lanetlenen ve yasaklanan intihar, Rönesans'la birlikte edebiyata ve felsefeye sızmaya başlıyor. Bu gelişmeye pagan antik çağda intihar eden efsanevi âlim ve filozoflara uyanan ilgi yol açıyor: Başta Sokrates, Pisagor, Diyojen, Zenon, Epikür... Zaten antik Yunan'da intihar soylu ve onurlu bir davranış olarak kabul ediliyor. Kayıtlara göre, o dönemde insanlar ya kederden ya yüce vatanseverlik ilkeleri uğruna ya da onurlarına leke sürülmesini engellemek için canlarına kıyıyorlar.[6]

İsevi dogmalar kendini öldürmeyi gayet vahşi biçimlerde, günahkârı ayağından asarak, yerlerde sürükleyerek, yakarak ve benzeri eziyetlerle cezalandırıyor. Fransa'da ancak 1789 Devrimi'nden sonra intihar suç olmaktan çıkıyor. Ne var ki İngiltere'de 1961 yılında bile intihara teşebbüs edenler hapse gönderilebiliyor. Ama ne kadar lanetlenirse lanetlensin, intihar, edebiyatta ve tiyatroda yer ettikçe, bir kahramanlık havasına bürünmeye başlıyor. Bu değişimin sembolü muhakkak ki *Hamlet*'in ünlü tiradı (1600): "Olmamak ya da olmamak; işte bütün mesele bu. Kör talihin darbelerine ve sıkıntılarına dayanmak mı daha onurludur ruh için, yoksa acılar ummanına karşı yaşamı reddetmek mi? [...] Ölmek, uyumak; uyumak [...] Ve belki de düş görmek."[7] William Shakespeare'in oyunlarındaki kahramanlardan 52'si intihar ederek ölür. 1580-1620 arasında İngiliz tiyatrosundaki intihar vakaları, Shakespeare'inkiler dışında, 200'den fazladır.[8]

İntihar, edebiyata nüfuz ettiği aynı yıllarda felsefeyi de meşgul etmeye başlar. Gerek Montaigne (1580), gerekse Francis Bacon (1607) intihar üzerine denemeler yazarlar. John Donne'un tamamıyla intihar konusuna ayırdığı kitabı *Biathanatos*, intiharı savunan ilk modern eser sayılır (1608). Thomas More *Ütopya*'sında istemli ölüm hakkını savunur: "Sürekli acı çekmek zorunda olacağımı bilsem, kendimi yaşamdan kurtarırdım."[9]

18. yüzyılda, Aydınlanma ile birlikte, intiharın bir suç olup olmadığı kamusal bir mesele haline gelir. Öte yandan, hem edebiyatın hem felsefenin ana temalarından biridir artık. Montesquieu 1721'de kaleme aldığı bir yazıda, yasaların kendilerini öldürenlere karşı son derecede acımasız olduğunu açıklar. Bu insanların alçaklıkla damgalanarak sokaklarda sürüklenmesi, mallarının müsadere edilmesi, defnedilmekten men edilmesi gibi cezaların zalimce olduğunu söyler. Ve sonunda intiharın ne Tanrı'ya ne de topluma bir zararı olduğunu savunur. David Hume da, *İntihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine Denemeler*'inde (1770), intiharın, Tanrı'ya, topluma ya da insanın kendisine karşı işlenmiş bir suç olamayacağını belirtir. İntiharı meşrulaştıran filozoflar arasında en ileri giden Voltaire'dir. Ona göre "İntihar bireysel özgürlük sorunudur. Ne Tanrı'ya ne doğaya ne de topluma zarar verir".[10] Voltaire'in gözünde insanlık, "içinde sadece cesetlerin bulunduğu küçük ve gülünç küre üzerinde yaşayan, korkunç ve bahtsız caniler topluluğundan başka bir şey değildir". Ve bu saçmalığa, ancak onunla alay ederek direnilebilir. Eğer bu alay yeteneğini kaybederse, Voltaire'in de "çekip gitmesi gerekecektir".[11] Diderot ve d'Alembert ise intiharı kınarlar. Ama deliliğin bir sonucu olabileceğini öne sürerek cezalandırılmasına karşı çıkarlar. Sonuçta, şeytanla özdeşleştirilen intihar, delilikle özdeşleştirilmeye başlar.

Fransız yazar Chamfort'un intihar felsefesi bir yaşam felsefesidir. Chamfort koyu bir nihilisttir. Ona göre "yaşamak bir hastalıktır [...] ölümse ilaçtır [...] Krallar ve papazlar, intihar öğretisini yasaklayarak, köleliğimizin devamını sağlamak istemişlerdir. Onlar bizi çıkışı olmayan bir zindana hapsetmek isterler".[12] 13 Nisan 1794'te kafasına sıktığı kurşun gözünü parçalamakla birlikte onu öldürmeyince, boğazını keserek intihar etmiştir.

İntiharın sanatla ilişkilendirilmesi yolundaki düşüncelerin kapısını açan, herhalde Marquis de Sade'dır (1740-1814). O tanrısızlığa inanır. Ahiret yoktur. Cennet, cehennem yoktur. Doğru, yanlış yoktur. Yegâne ahlaki pusulamız doğadır. Onun gözünde insan bir böcekten farksızdır. Ve doğa hayatı ölümle besler. O nedenle cinayet iyidir, toplu cinayet en iyisidir (*Justine*).[13] Ona göre tanrısızlık hayatı anlamsızlaştırır. Şiddete, suça, ölüme ve hazza kışkırtır. O da edebiyatında/sanatında bunları yüceltir. Ne kadar aykırı ve sapıkça olursa olsun, her türlü arzuyu sınırsızlaştırır. Zulüm ve arzuyu birbirinden ayırmaz. Sade'ın bu düşünceleri, ilerde intiharı bir sanat olarak hayal edecek romantiklerde, Baudelaire gibi estetik modernizmin babalarında, Dada ve sürrealizm üzerinde, Bataille, Camus, Foucault gibi filozofların estetiklerinde son derecede etkili olacaktır.

Foucault, *Delilik ve Uygarlık* kitabında (1965), Marquis de Sade'ın ve Francisco Goya'nın eserlerinden yola çıkarak, şiddet ve delilikle sanat arasındaki bağı inceler.

> Akıldışının hiçliğiyle, yok etme gücünü birleştiren Sade ve Goya, delilikle sanatı iç içe geçirir. Onlardan bu yana, modern dünya açısından, akıldışı, (bir sanat eserinin barındırdığı canice ve şiddete dayalı her şey) sanat için vazgeçilmez olmuştur [...] Sanat eserleri, bir boşluk, bir sessizlik ânı oluşturur, cevabı olmayan bir soru atar ortaya, dünyanın kendini sorgulamaya mecbur kaldığı bir yerde kapanması mümkün olmayan bir gedik açar.

İşte bu noktada hakikat, Foucault'ya göre, sanatın eseridir. Psikiyatrinin bilimselleştirdiği, tımarhanelerin disiplin altına aldığı deliliğin gizil gücü, sanatsal deha sayesinde fışkırarak rasyonel varlıkları soruşturmaya girişir. He-





Solda, Francisco Goya, *Saturno devorando a su hijo* (Oğlunu Yiyip Yutan Satürn) detay, 1819-1823. Sağda, Apollinaire'in derlediği *Marquis de Sade'ın Külliyatı* başlıklı kitap için H. Biberstein'ın yaptığı illüstrasyon, 1917.

gel felsefesinin kutsadığı, bürokrasinin hakikatini ve zaferini parçalar.[14]

Romantik İntihar

Edebi ve felsefi intihardan intihar sanatına geçiş romantiklerle uyanır. İntihar tarihçisi Georges Minois'ya göre "romantik intihar"ın üstadı Goethe'dir.[15] Onun intiharla biten umutsuz bir tutkuyu anlattığı *Genç Werther'in Acıları* romanı (1774), sadece Almanya'da değil, bir anda parladığı Fransa ve İngiltere'de bir "Werthermanya"ya yol açar ve birçok talihsiz âşığı intihara sürükler. Öyle ki, bazı yerlerde kitap yasaklanır. Eser "rezil"likle, "ahlakdışı" ve "halka zararlı" olmakla itham edilir. Goethe'nin diğer büyük eseri olan *Faust* da bir intihar felsefesi sayılır. Tanrı'nın, bilginin, ve dünyevi hazların bir hiç olduğunu kavrayan âlim Faust'un ölüm fikrine kapılmasını dramalaştırır.

Goethe ile, çağdaşları olan romantizmin önderleri Fichte'nin, Friedrich ve August Schlegel'in ve özellikle de Schiller'in ilişkileri gayet sıkıdır. Birbirlerini derinden etkilemişlerdir. Ama romantizmin uyanmasında hepsinden önce, Sturm und Drang (Fırtına ve Atılım) hareketi gelir (1760-1780). Goethe, Sturm und Drang'a katılmıştır. Bu hareket rasyonalizme karşı bir başkaldırıdır. Kurucu Johann Georg Hamann, Descartes'ın "düşünüyorum, öyleyse varım" sözünün tam aksini iddia eder: "varım öyleyse düşünüyorum". Hamann, o zamana kadar gelen bütün bilgi rejimini, bütün etik ve estetik değerleri yerle bir eder. Ona göre yaratıcılığın kaynağı arzulardır, özellikle de cinsel arzular. Tanrı'nın evrendeki her şeye içkin olduğu bir tür panteizm, gizemcilik düşüncesini savunur. Ve Tanrı'nın gizli dilini ancak sanatçıların sökebileceğine inanır. Dolayısıyla, hakikatin, varlığın ve yokluğun tözü sanattır.

19. yüzyıl sonlarına doğru, romantik estetik, modernizme evrilir. Ve "kuşku yok ki modernizm Baudelaire'le başlar, onunla mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır" (Arnold Hauser). Baudelaire, sanatla ölümü öylesine kaynaştırır ki, neredeyse ikisini özdeşleştirir. "Kahramanca Bir Ölüm" şiirinde, sanat, "cehennemin dehşetini perdelemekle" kalmaz, izleyenleri, ölüm gibi, "hayattan siler".[16] Baudelaire'de intihar, şairin hakkıdır, özgürlüğüdür ve sanatıdır. Walter Benjamin, modern metropolün vahşetine dayanamayıp intihar edenler için de bunun bir teslimiyet değil, bir ihtiyaç; hatta modernizmin yarattığı bir tutku olduğunu söyler: *Passion particuliére de la vie moderne*. İşte Baudelaire'in fark ettiği tam da budur.[17]

Baudelaire'e göre, alkolik olan Edgar Allan Poe gibi şairlerde sanatla ölüm iç içedir. "Poe'nun sarhoşluğunun [...] bir çalışma yöntemi olduğuna inanıyorum, tutkulu doğasına son derecede yatkın enerjik ve ölümcül bir yöntem [...]

Bugün ondan aldığımız hazzın kaynağı bir parça da onu öldüren bu sarhoşluktur." Dostu Nerval'in intiharını duyduğunda Baudelaire'in tepkisi de onun ölümüne değil, intiharının sefilliğinedir: "Niçin o rezil sokakta, boynunu saran o rezil paçavrayı seçti? İncelikli, tat veren zehirler var; onları kullandınız mı ölüm sevinçle başlıyor, en azından düş görerek."[18] Baudelaire annesine "hep intiharın eşiğinde" olduğunu yazar. 1845'te bir gün kendini göğsünden bıçaklar ama ölmez. 31 Ağustos 1867'de, şairlerin 'kardeşi' olarak gördüğü bir fahişeden bile bile kaptığı frengi sonucunda ölür. Âşık olduğu annesinin kollarındadır.

Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma ve Jacques Vaché'nin dadaist intiharları Baudelaire'in ölüm-intihar birliği konusundaki köktenciliğinin de ötesine geçer. Onlar, 20. yüzyılda sayıları giderek artan intihari sanatçılardan değildir. Onlar, intihar eden değil, sanatlarını intiharlarıyla icra eden sanatçılardır. Sanatlarıyla ölümlerini birleştiren değil, sanatları ölüm olan sanatçılardır. Sanat yaşamları ölümleridir. İntiharları bir trajedi değil, bir ironidir. Veya Jacques Vaché'nin icat ettiği deyimle, bir "*umour*"dur. *Kral Übü* gibi bir saçmalıktır.

Var Olmanın Saçmalığı, Ölüm, Sanat

Ve Tanrı'nın bize bahşettiği hayattan
Başka kaybedeceğimiz hiçbir şeyimiz yok.
Yalnızca ölüm var avcumuzda.
Kimselerin elimizden alamayacağı özgürlük:
Bilinmeyen topraklara yolculuk.[19]
Emmy Hennings

Romantiklerin izinden giderek, rasyonalizme cephe alan 19. ve 20. yüzyıl düşünürlerinden çoğu, intihar ve sanat ilişkisine takılmışlardır. Var olmanın saçmalığını (absürd) ortaya atarak, varoluşçu düşüncenin temellerini atan ise, bu

düşünürlerden Kierkegaard'dur (1813-1855). Kierkegaard için hayat umutsuzluktur ve var olmak bir hiçlikten ibarettir (*Ölümcül Hastalık*).[20] Bu hiçliği yenmek için ya intihar etmeniz gerekir ya da Tanrı'ya inanmanız.

Schopenhauer de (1788-1860) hayatta kalma mücadelesinin ve iradesinin boş olduğunu savunur. "Hayat, en önce hayatta kalma vazifesidir. Ve eğer bu vazifeyi yerine getirirseniz, arkadan sürekli başka vazifeler gelir ve sonunda kazancınız, eziyet çekmekten ibaret olur [...] Zaman, her şeyi hiçliğe çevirir".[21] Schopenhauer'e göre hayat, bir çeşit hatadır. Var olmak dayanılmaz bir ıstıraptır. O yüzden ölümü doğuma yeğ tutar: "Hiç doğmamış olmak, doğmuş olmaktan çok daha iyidir." Yaşamanın amacı ölümdür ve felsefenin kökeni de bu meseledir. Schopenhauer'in bütün bu koyu nihilizminde geçici de olsa bir tek çıkış vardır, o da sanattır. İnsan ancak sanat ve "saf entelektüel çalışma" sayesinde hayatın dışına adım atar ve sahnede oynanan bir oyun gibi onu izlemeye dalar.[22]

Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan eder. Tanrı'nın ölümüyle varlık, hayat, hakikat bütün anlamını kaybeder:

> Tanrı öldü. Ölü olarak kalacak. Onu öldürdük. Şimdi, katillerin katili bizler, kendimizi nasıl teselli edeceğiz? Dünyanın şimdiye kadar sahip olduğu en kutsal, en kudretli varlığı bıçakladık ve ölene kadar kanattık; bu kanı bizden kim temizleyecek? Hangi suyla temizleneceğiz? Matem tutmak için hangi törenleri icat edeceğiz? Bu işin azameti bizim için fazlasıyla muazzam değil mi? Ona layık olmak için bizlerin tanrı olması gerekmez mi?[23]

Heidegger'e göre, Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederken, aslında bütün Batı metafiziğinin, felsefenin ölümünü kastetmektedir. Yani artık insanı yok olmaktan, ölümden, intihardan alıkoyacak ne bir inanç vardır ne de bir düşünce. Var olmayı anlamlı kılacak bir tek sanat kalır geriye: "Sa-

nat bu hayatın en yüce görevi ve hakiki metafizik etkinliğidir." Artık "dünya ancak bir estetik fenomen olarak meşrulaştırılabilir".[24]

Dostoyevski'nin, "Tanrı'nın ölümü" karşısında, insanın kendisini tanrısallaştırması üzerine sözleri, başta varoluşçuluk olmak üzere, 20. yüzyıl edebiyatında son derecede etkili olmuştur. 1872'de yazdığı *Ecinniler* romanının kahramanı Kirilov bir yerde şunları söyler: "En büyük özgürlüğü isteyen herkes, kendi kendini öldürmek zorundadır [...] Bundan öte özgürlük yoktur [...] Kendini öldürebilen kişi Tanrı'dır."[25] Albert Camus, intihar ve saçmalık üzerine kitabı *Sisyphus Miti*'nde Kirilov'un bu sözlerine çok takılır. Ona göre Dostoyevski'nin bu sözlerdeki mantığı saçmadır: "Eğer Tanrı yoksa, Kirilov tanrıdır. Eğer Tanrı yoksa, Kirilov kendini öldürmelidir. Dolayısıyla, Kirilov Tanrı olmak için kendini öldürmelidir. Bu mantık absürttür. Ama gerekli olan da budur."[26]

"Tanrı'nın ölümü" üzerine dünyanın anlamsızlaşması, hayatın absürdleşmesi konusundaki nihilizm, Dada sanatçılarını da etkiler. Hiçliği sanatlarıyla ikame ederler. Ama "Dada'nın da hiçbir anlamı yoktur" (Tzara), ve dadaistler de "bir hiçten ibarettir" (Picabia). Dada Kabare'sini kuranlar için kabare, "Tanrı'nın ölümü" üzerine berhava olan kâinata karşı bir evrendir. Huelsenbeck şöyle der: "Nasıl ki dünya bir Dada kabaresiyse, dünyanın kabaresi de Dada'dır. Dada Tanrı'dır, ruhtur, maddedir ve aynı zamanda da dana rostodur."[27] İntihar sanatçılarının üstadı olan Alfred Jarry'nin kahramanı Faustroll de "Ben Tanrı'yım" der.[28] Nitekim metafiziğe karşı patafizik bir evren kuran da "Patafizikçi Doktor Faustroll" değil midir? Jarry kendi tanrısını icat eder ve saçmalığın bilimi patafiziğe göre bu tanrının "sıfır ile sonsuzun teğet noktası olduğunu" iddia eder.[29]

Albert Camus'nün *Sisyphus Miti* kitabı (1942), Kierkegaard'dan bir asır sonra, onunla aynı tartışmayı sürdürür: var

olmanın saçmalığı karşısında intiharın meşruiyeti. Camus'ye göre "ciddi bir tek felsefi mesele vardır, o da intihardır. Hayatın yaşamaya değer olup olmadığı sorusunun cevabı, felsefenin temel meselesidir [...] Bu denemenin konusu tam olarak absürd ile intihar arasındaki ilişkidir." İntiharın absürd için bir çare olup olamayacağıdır.[30] Camus her ne kadar intiharın "büyük bir sanat eseri gibi yüreğin sessizliğinde hazırlandığını" söylese de, onun var olmanın saçmalığı karşısında bir çare olabileceğini kabul etmez. Çünkü, "yaşamak absürdü canlı tutar. Bu da her şeyden önce absürdün düşünsenmesidir, tefekkür edilmesidir [...] Absürdü dışlarsak o ölür. Bu durumda tutarlı olan bir felsefi tutum vardır, o da başkaldırıdır. Başkaldırı, insanla, onun bilinmezliği arasındaki sürekli yüzleşmedir [...] Hayata değerini veren başkaldırıdır."[31]

Bir yerde Camus de, dadacılar gibi sanatın da hayat kadar absürd olduğunu söyler ve bu görüşünü Nietzsche'den bir aforizmayla destekler: "Absürdle birlikte nefes alıp vermeli, ondan ders çıkarmalıyız. Bu bakımdan absürd haz, tam anlamda (*par excellence*) yaratımdır [...] Nietzsche; sanatın 'hakikatten ölmemek için var olduğunu' söyler."[32]

Eğer hayata tutunmanın yegâne yolu sanatsa, ama sanat da hayat kadar absürdse, o zaman ölüm kaçınılmaz olur. Bu mantığı nihayetine götüren, Camus'nün çağdaşı olan, varoluşçuluğun ünlü filozoflarından Jean-Paul Sartre'dır (1905-1980). Ona göre, hayatın saçmalığı, hiçliği karşısında, felsefenin ortaya atmış olduğu iki çıkış yolundan sanat da, intihar da saçmadır.

Foucault

Foucault'ya göre, "intihardan daha güzel, daha derin düşünülmeyi hak eden başka bir tutum olamaz. Hayatımız boyunca intiharımız üzerinde çalışmalıyız."[33] Foucault, 1979

yılında, Fransa'nın ilk *gay* dergisi *Le Gai Pied*'nin ilk sayısına intihar üzerine bir yazı yazar: "Un plaisir si simple" (Hazların En Yalını). Bu yazıda intihar, Foucault'nun "kendiliği [*self*] yönetmenin teknikleri" konusundaki düşünceleri çerçevesinde incelenir. 1979, Foucault'nun Collège de France'ta "Biyopolitikanın Doğuşu" konusundaki derslerine başladığı yıldır. Ona göre "biyopolitikanın doğuşunun işaretini veren, 19. yüzyılda, 'intihara eğilimli insanın' icat edilmesidir."[34] "En Yalın Haz"da Foucault aynı zamanda "intihar otelleri"nden bahseder: "otelde kalan adsız komşularınızla birlikte kimliksiz olarak ölme fırsatı bulabileceğiniz mekânlar."[35] Foucault'nun, "bir gün eğer piyangodan milyarlar kazanırsa" kuracağını yazdığı ve insanların keyfince intihar edebileceği bu sayfiye oteli düşü, onun hayran olduğu yazar Raymond Roussel'in 1933'te, Palermo'daki bir otel odasında intiharını hatırlatır. Roussel ölürken geriye bütün eserinin şifresini açıkladığı bir "intihar notu" veya bir "sanat eseri" bırakmıştır: *Bazı Eserlerimi Nasıl Yazdım?* Bu "intihari eser" Foucault'yu çok etkilemiş, *Kelimeler ve Şeyler*'in teorik kuruluşunda Roussel'den esinlenmiştir. Başlı başına Roussel'e hasrettiği bir de kitap kaleme almıştır: *Ölüm ve Labirent: Raymond Roussel.*

Thomas Osborn'a göre, Foucault'nun "intihar estetiği" sadece biyopolitik bir mesele değildir, kendiliğin estetik kavrayışıyla da ilgilidir: "Kendiliğin estetik kavrayışı, kendiliğin biçimlenmesinin, özerk bir şey üretmenin, ne ölçüde insanın kendi yaratısının, kendi özgür iradesinin ürünü olduğunu vurgular."[36] İşte tam da bu anlamda, kendiliğin estetik kavrayışı çerçevesinde intihar estetik bir hadise olarak düşünülebilir; çünkü özerkliğin en azami ifadesidir.

JACQUES VACHÉ

Savaş Mektupları

1917

X'ten André Breton'a, 29 Nisan 1917

[...] Vasatlıktan bıktım ve öyle belirsiz bir süre uykuya dalmayı geçiriyorum kafamdan – Sadece bu birkaç sayfayı yazmak için bile, uyanık kalma çabası bana çok zor geliyor; belki gelecek sefere daha iyi olur. Kusura bakma – tamam mı ? tamam mı? Hiçbir şey insanı vatanına hizmet etme mecburiyetinden daha fazla öldüremez – Ayrıca.

Zaman zaman – böylece sonunda kimse huzur içinde öldüğümü sanmayacak, yapacağım bir hile veya başını okşayacağım tanıdık bir ölüm dolayısıyla zalim bir adam olduğumdan eminim – [...]

Apollinaire'in hâlâ yaşadığından veya Rimbaud'nun var bile olduğundan emin misin? Ben değilim – Sadece Jarry'yi görüyorum (Her neyse, ne istiyorsun, her neyse – ... –ÜBÜ) – MARIE LAURENÇIN'in[37] hâlâ yaşadığından eminim. bunu kanıtlayacak birtakım deliller mevcut – Bu doğru mu? – her neyse, ondan nefret ettiğimi düşünüyorum – evet – bu gece ondan nefret ediyorum. Ne istiyorsun?

Sonra benden, sana '*umour*'u tanımlamamı istiyorsun – hemen öyle! –

SEMBOLİK OLMAK SEMBOLLERİN ÖZÜNDEDİR

uzun zamandır, var olmayı hak eden yegâne şey, bir sürü yaşayan şeyi barındırmaya elverişli olan şey gibi görünüyor bana: ÖRNEK: çalar saatin dehşet verici hayatını biliyorsun – gözlerinin yansıttığı şeyler ve bir odaya her girdiğimde bu dosdoğru ruhun bana bakışı nedeniyle beni her zaman korkutan bir canavar – neden o zaman bu kadar '*umour*'a sahip, neden? Çünkü öyle ve başka türlü değil – *umour*'da bir dolu ÜBİK var – göreceğin gibi – Ancak – muhakkak ki bu

kesin değil ve '*umour*', ifade edilmenin çok zor olmadığı hissiyatından çok fazla şey devşiriyor – Hissiyat olduğunu düşünüyorum – HİS diyecektim – ayrıca – her şeyin teatral (ve keyifsiz) boşunalığından.

BİLDİĞİN ZAMAN

Ve sonra, başkaları tarafından ifade edilen coşkuların (bunlar daha baştan çok gürültülüler) bu kadar nefret uyandırması ondan – Çünkü – doğru değil mi? – Dehaya sahibiz – '*umour*'u anladığımızdan – Ve bu nedenle her şeyi – Zaten hiç kuşkun oldu mu? – yapmamıza izin var – Ve zaten, bütün bunlar çok sıkıcı [...][38]

JULIEN TORMA

Öforizmalar

1926

[...] Düşünmek bir miktar şarlatanlıktır.

Düşünmek *doğal* değildir: insanın, kendisinin ve başka şeylerin var olduğu, sahiciymiş gibi bir sahne yaratması gerekir; tabii akıl yürütmeyle ilgili düzenbazlık bir yana... Bütün bu sahtekârlıklar olmadan, düşünmek, budalalıktır. Konuşmak, yalan söylemeyi içerdiği gibi, zeki olmak da aldatmayı içerir.

[...] Düşünce, olayı öldürür... Eylem, başka deyişle *yaratmak*, bilinçli düşüncenin tam karşıtıdır. Saniyesinde içimde bir şeyleri öldürüveririm ve bunu düşüncemden bin kat daha iyi yaparım. Hadi artık düşünmeyelim, düşünmekten vazgeçelim [...]

Ölüm ironiktir [...]

Doğa da, diğerleri gibi bir kuruntudur [...]

Sayıların olup olmadığını bilmiyorum. Ya sen? [...]

Önem önemsizdir [...]

Şiir bir fikirdir: x [...]

Şiir sanatını şiire hapsetmek, onun hayata nüfuz etmesini engeller. Bundan sonra artık bir şey yazmayalım. Yarının şairi, şiirin adından bile habersiz olacak [...]

Şurası açıktır ki, her şeyi yeniden denemek bize düşmez. Lautréamont, Rimbaud ve Jarry'den sonra hâlâ ciddi ciddi yazmaya çalışanlar adidir [...]

Şiir sanatıyla meşgul olan şair bir esnaftır [...]

Kimi ahmaklar sanatın ciddi bir iş olduğuna inanıyor [...]

Aydınlık beni çekmiyor, ama karanlık tahrik ediyor [...]

Herhangi bir gelecek olmadığını bilmek mümkündür veya arzu edilebilir. Ben alarm çaldıktan sonra yeniden uyuyan birinin avuntusunu hissederim [...]

Haklı olanlar sadece salaklardır; kendilerini açıklayanlar sadece karaktersizlerdir; yaşamak için sebepleri olanlar sadece hastalardır [...]

Bizim için ölüm bir olgudur. Ne daha az, ve her şeyin üstünde, ne daha fazla [...]

Çalmak için öldürmek gayet sıradandır. Öldürmek için öldürmek, sıkıntıya duyulan ciddi eğilimi sergiler. Kafasızlıktan öldürmek, rutindir, saygınlık kaygısındandır, modadır. Bir kahkaha atmak için öldürmek dâhinin ayrıcalığıdır. Ama öldürmemek; işte dram burada başlar [...]

Kazananlar sadece embesillerdir [...] [39]

ÇEVİREN **Ali Artun**

Notlar

1 Guy Debord, *Panegyric* [1989] (Londra: Verso, 2004) s. 12.

2 Örtmece, hüsn-ü kelam anlamına gelen ***euphemism*** ile aforizma karışımı bir kelime oyunu.

3 Doug Harvey, "Jacques Vaché'den Yukoi Mişima'ya, Sanat Eseri Olarak İntihar", çev. Elçin Gen, *e-skop* (4 Nisan 2014).

http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-vach%C3%A9den-yukio-misi-maya-sanat-eseri-olarak-intihar/1869

4 Aktaran, Richard Burke, "Jacques Vaché ve Sürrealizmin Kökenleri", çev. Ayşe Boren, *e-skop* (11 Şubat 2015).

http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-vach%C3%A9-ve-surrealizmin-kokenleri/2317

5 Aktaran, Paul Lenti, "Is Suicide 'Umorous?'", Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* içinde (Londra: Atlas Press, 2005) s. 187. Türkçesi: Jacques Vaché, "Kainatı En Güzel Bakışlarla Taramış Adam", çev. Elçin Gen, *e-skop*, (19 Şubat 1914).

http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-dort-dada-intihari-i-jacques-vach%C3%A9-k%C3%A2inati-en-guzel-bakislarla-taramis-adam/1799

6 Al Alvarez, *The Savage God: A Study of Suicide* (Londra: Weienfeld and Nicholson, 1972) s. 52.

7 Georges Minois, *İntiharın Tarihi, İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumu*, çev. Nermin Acar (Ankara: Dost Yayınları, 2008) s. 102.

8 *A.g.e.*, s. 105.

9 Aktaran, *a.g.e.*, s. 82.

10 *A.g.e.*, s. 268.

11 *A.g.e.*, s. 264-265.

12 Aktaran, *a.g.e.*, s. 291, 292.

13 John Attarin, "Dostoyevsky vs. the Marquis de Sade", *Modern Age* (Güz 2014).

14 Mary Rawlinson, "Michel Foucault", *Encyclopedia of Aesthetics* içinde (Oxford University Press, 1998) cilt 2, s. 226-227.

15 *A.g.e.*, s. 308.

16 Charles Baudelaire, *The Parisian Prowler* [1869], çev. Edward K. Kaplan (University of Georgia Press, 1997) s. 65, 66.

17 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* [1969] (Londra: NLB, 1973) s. 85, 76, 75.

18 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* [1857], çev. Sait Maden (İstanbul: Çekirdek Yayınları, 1996) s. 347.

19 *Helle Nacht: Gedichte* içinde (Berlin: E. Reiss, 1922) s. 18. Almancası ve yazar tarafından yapılmış İngilizce çevirisi, Thomas F. Rugh, "Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada", *Woman's Art Journal*, cilt 2, sayı 1 (Bahar-Yaz 1981) içinde, s. 3 ve sonnot 21.

20 Søren Kierkegaard, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* [1849], çev. M. Mukadder Yakupoğlu (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2017).

21 Arthur Schopenhauer, *On the Suffering of the World* [1850], çev. R. J. Hollingdale (Londra: Penguin, 2004) s. 19, 16.

22 *A.g.e.*, s. 21.

23 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* [1882], çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974) s. 181.

24 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings* [1872], der. Raymond Geuss, çev. Ronald Speirs (Cambridge University Press, 1999), s. 14, 8.

25 Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler* [1872], çev: Ergin Atalay (İstanbul: İletişim, 2013) s. 120.

26 Albert Camus, *The Myth of Sisyphus* [1942], çev. Justin O'Brian (Londra: Penguin, 2005) s. 103.

27 Richard Huelsenbeck [Alexis], "Ein Besuch im Cabaret Dada", *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 140. İngilizcesi "A Visit to Cabaret Dada", *The Dada Almanac* [1920] içinde, der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 145.

28 Alfred Jarry, *Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri* [1911], çev. Işık Ergüden, (İstanbul: Sel, 2015) s. 42.

29 *A.g.e.*, s. 122.

30 Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, s. 1, 2, 5.

31 *A.g.e.*, s. 52, 53.

32 *A.g.e.*, s. 90.

33 Michel Foucault, "Passion According to Werner Schroeter", *Foucault Live: Collected Interviews 1961-1984* içinde, der. Sylvére Lotringer (New York: Semiotext[e], 1996) s. 313, 314.

34 Christian Hite, "The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol", *October* (Yaz 2015) s. 80-83.

35 Aktaran, *a.g.e.*, s. 82.

36 Thomas Osborne, "Fascinated Dispossession: Suicide and the Aesthetics of Freedom", *Economy and Society*, sayı 34 (2005) s. 284. Aktaran, *a.g.e.* s. 84.

37 Marie Laurençin (1885-1956): 20. yüzyıl başında Fransız avangard hareketine bağlı olan bir sanatçı. 1907-13 arasında Apollinaire'in metresi.

38 Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* içinde, s. 194-196.

39 *A.g.e.* içinde, s. 135-175.

Dada'nın Paris Gösterileri

Littérature dergisinin matinesinde, Paris'te ilk kez sahneye çıkmasının ardından, Tristan Tzara temkinli olmayı bir yana bırakıp en iyi yapmayı bildiği şeye koyuldu: Zürih'te deneyim kazandığı hayasız tanıtım faaliyeti; kışkırtma, yalan ve hakaretlerle tırmanan gösteriler. Philippe Soupault'nun bir mektubunda anlattığı kadarıyla, Tzara'nın Paris'teki otel odası bir tür karargâh haline gelmişti; kendisi ise "bir emprezaryo, dergi yönetmeni, bilet satıcısı, tanıtım şefi, tipograf, editör, orgcu..."[1]

Yedi Manifesto Gösterisi

Littérature matinesinden iki hafta kadar sonra, 5 Şubat 1920'de Grand Palais'de düzenlenen Dada gösterisi, Salon des Artistes Indépendants'ın on iki haftalık müzik, edebiyat ve sanat dizisi çerçevesinde gerçekleşti. Alıştığı üzere, Tzara kendi tanıtımını kendi örgütledi ve Dada gösterisine Charlie Chaplin'in katılacağını duyurdu. Tabii Chaplin'in geleceği yoktu ama Tzara bu haberle basını kolayca kandı-

rabileceğine güvenmişti. Nitekim öyle de oldu. Gazeteler ve dergiler yalan haberi yuttular ve "Dada hareketi şairlerinin düzenlediği toplantıya katılmak üzere", ünlü Amerikan aktörünün Paris'e geldiğini yazdılar. İzleyicilere kapıda *Dada* dergisinin son sayısı *Bulletin Dada* ve program dağıtıldı. Şarlo yoktu ama her birini sırasıyla 10, 9, 8, 7, 6, 5 ve 4 kişinin okuyacağı yedi manifesto vardı. Manifestolar büyük bir kargaşa içinde okundu, söylendi, oynandı. Bunlar, sonrakilerle birlikte, "Dada Hareketinin Yirmi Üç Manifestosu" başlığıyla *Littérature*'ün Mayıs'ta çıkacak 13. sayısında yayınlanacaktı. Kimi sanatçıların birden fazla manifestosu vardı. Tzara'nınki "Bana bakın!" diye başlıyor, "Ben budalayım, ben bir maskarayım, ben bir soytarıyım... Çirkinim, yüzüm ifadesiz, kısa boyluyum. Ben hepiniz gibiyim" diye devam ediyordu.[2] Soupault "Neden bir manifesto yazdınız?" sorusuna cevapları sıralıyordu. Céline Arnaud ise "Dada Şemsiyesi" başlıklı manifestosuna seyircilere meydan okuyarak giriyordu:

> Demek manifestomu beğenmediniz?
>
> Buraya husumetten çatlayacak halde geldiniz ve anlaşılan daha beni dinlemeden ıslık çalmaya başlayacaksınız?
>
> Harika! Devam edin, çark bir şekilde döner, Adem'den bu yana döndüğü gibi. Hiçbir şey değişmiyor. Tek fark, artık dört değil sadece iki bacağımız olması.
>
> Hakikaten beni güldürüyorsunuz. Beni güzel karşıladınız, ben de size Saanat'tan, şiirden, vesaireden bahsedeceğim, hippicackunna.[3]

Ama en saldırgan olanı, Dada'ya henüz katılan yazar ve sanatçı Georges Ribemont-Dessaignes'nin halka hitaben kaleme aldığı ve altı kişinin eşzamanlı olarak okuduğu şiir-manifestoydu. Olanları bir gazete eleştirmeni şöyle anlattı:

her zamanki saçmalıkları, altı 'düşünür'ün hep bir ağızdan tekrar etmesiyle tarif edilmez bir patırtı koptu, "Yazar! Yazar! Yazarın elbiselerini çıkarın" diye haykıran izleyicilerin protestoları da cabası. Okuma sürdü, "çürük dişlerinizi yerinden sökmek için aranıza karışacağız". "İnin aşağıya öyleyse!" diye cevapladı izleyiciler. [Ribemont-Dessaignes'nin] "kabuk bağlamış kulaklarınızı keseceğiz", "dilinizi koparacağız" benzeri çekici vaatlerinin ardından, göstericiler, "Da! Da! Da! Da! Da!" diye savaş çığlıkları atarak okumayı tamamladılar.[4]

Francis Picabia, daha gösteri başlarken kendini dışarıya atmıştı; ötekilerin kızgın kalabalığın önündeki şaklabanlıklarıyla kendilerini küçük düşürmelerini izlemeye tahammül edememişti. Sonraki gösterilerde de aynı tavrı sürdürecekti. Seyirciler arasındaki André Gide için de gösteri bir hayal kırıklığı olmuştu; ona göre toy 'sanatçılar' izleyicilerin tepki göstermesini hak edecek bir şey yapmayı beceremişlerdi.[5] Durumun farkında olan Tzara kendi manifestolarından birini sona bırakmıştı. İzleyicileri ancak o galeyana getirebildi. Sahneye bozuk paralar fırlatıp naralar atanların dağılmaları için ışıkların söndürülmesi gerekti. Görünüşe bakılırsa, gösteri istedikleri gibi sona ermişti ama Tzara, Paris'te Dada'nın henüz olgunlaşmadığının farkındaydı. 27 Mart'ta düzenleyecekleri asıl gösteriye hazırlanırken düzenledikleri iki toplantı Dada'yı işçilerle tanıştıracaktı.

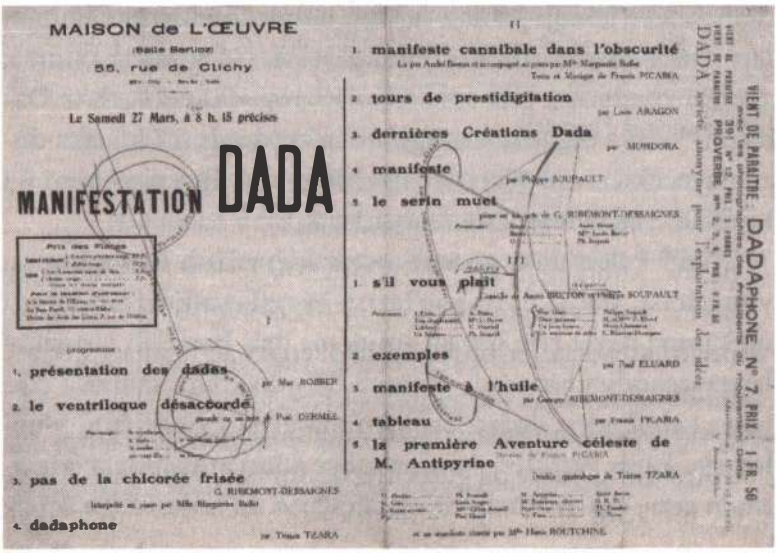
Grand Palais'deki gösteriyi seyreden Club Faubourg'un yöneticisi, dadacıları 'şov'larını sergilemek üzere kendi mekânına davet etti. Burası gündeme dair hararetli tartışmaların yaşandığı bir yerdi. Hemen iki gün sonra sahneye çıkmayı kabul eden dadacılar, aynı manifesto gösterisini yinelemeye karar verdiler. Ama sahneye adım atmalarıyla, aralarında genç entelektüellerle sanatçıların da bulunduğu seyir-

cinin yaygaraya başlaması bir oldu: ıslıklar, çığlıklar, bağırtılar, tam bir curcuna koptu. Aragon ortalığı sakinleştirmek için izleyicileri azarlayınca iş iyice çığırından çıktı.

Kışkırtma Sanatı

Bir sonraki gösteri Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine'daydı ve şöyle ilan edildi: "Dada hareketinin kadın ve erkek 291 başkanı, aşağıdaki sorunlarla ilgilenmek üzere Baylar Breton, Aragon, Dermée, Éluard, Fraenkel, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault ve Tzara'yı görevlendirmiştir: hareket kabiliyeti, hayat, Dada buz pateni, pastacılık, mimarlık, Dada ahlakı, kimya, dövmecilik, Dada finansı ve daktilolar; bu Perşembe 8:30'da Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine'da".[6] Bu kez izleyiciler salt işçilerden ibaretti ve kışkırtmalara rağmen azmak niyetinde değillerdi. Olan bitene anlam vermeye çalışıyorlardı. Tzara ise

27 Mart 1920'de Théâtre de l'Oeuvre'daki gösterinin programı.





Théâtre de l'Oeuvre'daki Dada gösterisinde Breton'la Soupault'nun yazdığı *Vous m'oublierez* (Beni Unutacaksın) başlıklı oyundan bir sahne. Éluard ve Fraenkel arkada ayakta, Soupault ve Breton önde. Oyunun karakterleri şemsiye, dikiş makinesi ve gecelikti.[7]

kendisini pasif kalabalığı baştan çıkarmaya yükümlü hissediyordu; kübizme ve modern şiire şiddetli saldırıları tepki çekmeyince, Lenin'in ve Marx'ın üzerine gitti. İşçiler ayaklanmadı ama saatler boyunca dadacıları açıklama yapmaya zorladılar.[8]

Asıl büyük iki Dada gösterisinden ilki, 27 Mart 1920'de Théâtre de l'Oeuvre'da gerçekleşti. Burası 25 yıl önce Alfred Jarry'nin *Kral Übü* adlı oyununun sahneye konduğu tiyat-

roydu. Gösteriler Zürih'teki Tzara suarelerini hatırlatıyordu. Théâtre de l'Oeuvre'da dadacıların önceden de okudukları manifestoların yanı sıra, skeçler, konserler ve danslar da yer aldı. Bir düzine kadar dadacı gösteriye katıldı, ayrıca bu kez Tzara'nın davet ettiği profesyoneller de vardı. Gelenlere Picabia'nın *391* adlı dergisi dağıtıldı. Kapakta Duchamp'ın bıyıklı Mona Lisa resmi yer alıyordu.[9] Tzara'ya kalırsa, izdiham o kadar büyük oldu ki, 1200 kişiyi geri çevirmelerine karşın her koltukta üç kişi oturmak zorunda kaldı![10] Göstericileri taciz etmeye niyetli seyirciler yanlarına müzik aletleri alarak hazırlıklı gelmişlerdi. Aslında onlara 'seyirci' demek yetersiz kalıyordu, onlar da artık performansın parçasıydılar.

Seyircileri kızıştıran, Ribemont-Dessaignes'nin rastgele seçtiği notalarla 'bestelediği' ve profesyonel bir piyanist olan Marguerite Buffet'nin gayet ciddi bir edayla icra ettiği parça oldu. Besteci piyanistin yanına oturmuş, ahenksiz başyapıtına ait nota sayfalarını çeviriyordu. Salonda kıyamet koptu.[11] Ardından Breton, karanlıkta Picabia'nın "Yamyam Manifestosu"nu okudu: "Hepiniz sanık sandalyesindesiniz: Ayağa kalkın! [...] DADA'nın karşısındaymış gibi ayağa kalkın [...] Islık çalın, haykırın, dişlerimi kırın – ya sonra? Her zaman aptal birer öküz olduğunuzu söyleyeceğim". Yanıt olarak seyirciler Dada karşıtı *Non* dergisinin dadacıları "meczuplar" diye andığı sayısını balkondan aşağıya fırlattılar. Arkadan, bozuk para, şemsiye, ellerine başka ne geçtiyse sahneye atmaya başladılar. Picabia geçmişin sanatına saygı gösterisi olarak bir eserini sundu; ahşap bir levhaya içi doldurulmuş bir maymun çakmış, altına "Rembrandt'ın Portresi, Cézanne'ın Portresi, Renoir'ın Portresi" yazmıştı. "Ölü Doğa" başlıklı bu eserinde aslında canlı bir maymun kullanmayı tasarlıyordu, ama olmadı.[12] Derken sıra Tzara'nın oyunu *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası*'na

geldi. Dekor, tavandan sarkan bisiklet tekerleği ve iplerle, üzerine "Felç Bilgeliğin Başlangıcıdır" gibi saçma sapan sloganlar yazılı pankartlardan oluşuyordu. Çıplak göğsünde bir slogan yazılı olan Tzara ile renkli çuvalların içindeki diğer oyuncular, dekorun önünde değil, berisindeydiler.[13] Türlü türlü saçmalıklardan oluşan skeçlerin ardından, sıra tanınmış bir sopranonun aryasına geldi. Skandal dolu gösteriyi sona erdirecek bir şaka gibi düşünülmüştü ama bundan haberi olmayan şarkıcının "umarım beni dinleme şerefini bahşedersiniz" demesiyle seyirciler öyle bir tepki gösterdiler ki, kadıncağız gözyaşlarıyla sahneden inmek zorunda kaldı. Sonuçtan herkes memnundu; dadacılar nihayet kendilerini göstermişlerdi; seyirciler ise skandalı hem izlemişler hem de yaratılmasına katkıda bulunmuşlardı. Ertesi gün gazeteler, "dadacıların hepsi bir meydana toplanıp yakılmalı" diye yazdılar:

> Halk onlara saldırdıkça, onları yuhalayıp ıslıkladıkça, dadacılar hiç istiflerini bozmadılar, hakaretleri sırıtarak karşıladılar. İnsan kendini tımarhanedeymiş gibi hissediyordu. Ve cinnet hem sahneden yükseliyordu hem de salondan. Dadacılar izleyicilerini çileden çıkardılar ve sanıyorum yapmak istedikleri tam da buydu.[14]

Yıllar önce *Kral Übü*'nün sahnelenmesinin yarattığı karşaşadan beri böyle tantana görülmemişti. Gösterilerle ilgili genel kanıya göre, Dada, savaşın neden olduğu entelektüel çözülüşü sergiliyordu: Savaş güçlüleri daha güçlendirmiş, sapkınları daha sapkınlaştırmış, ahmakları iyice azdırmıştı.[15]

GEORGEOS RIBEMONT-DESSAIGNES

Halk'a

Şubat 1920

Çürük dişlerinizi, kabuk bağlamış kulaklarınızı, aft çıkmış dillerinizi sökmek için aranıza karışmadan önce,

Ufalanan kemiklerinizi kırmadan önce –

Safrayla dolu midenizi yarıp, hayvanlara yem etmek için yağ bağlamış ciğerinizi, irin tutmuş dalağınızı ve diyabetli böbreklerinizi çıkarmadan –

Koparmadan önce o şehvet düşkünü, sümüksü ve iğrenç cinsel organınızı –

Güzellik, esriklik, şeker, felsefe, karabiber ve hıyar için metafizik, matematik ve şairane zevkinizi yok etmeden önce –

Sizi acı sözlerle dezenfekte edip, paklayıp, yeniden tutkuyla döllemeden önce –

Bütün bunlardan önce –

Hep birlikte devasa bir antiseptik banyoya dalacağız –

Ve sizi uyarıyoruz –

Tüm yeni doğmuş bebeklerinizin

Katilleri bizleriz –

Ve sözü bitirmek için bu şarkı var –

Ki Ki Ki Ki Ki Ki Ki

Tanrı burada bir bülbülün sırtına çıkmış –

O güzel, o çirkin –

Hanımefendi, ağzınız pezevenk spermi kokuyor.

Sabahleyin –

Çünkü gece olunca bir zambağa âşık meleğin poposuna benziyor –

Hoş, değil mi?

Hoşça kal dostum.[16]

ANONİM

Dada Hareketi Manifestosu

Şubat 1920

Artık ressam falan yok, yazar yok, müzisyen yok, din yok, cumhuriyetçi yok, kralcı yok, emperyalist yok, anarşist yok, sosyalist yok, Bolşevik yok, siyasetçi yok, proleter yok, demokrat yok, burjuva yok, aristokrat yok, ordu yok, polis yok, vatan yok; yeter tüm bu ahmaklıklar; artık hiçbir şey yok, hiçbir şey yok, hiçbir şey, *hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey.*

Tam da olmayı artık istemediğimiz şey olduk, bundan yeni bir şey çıkar diye umuyoruz, daha az tiksindirici, daha az bencil, daha az materyalist, daha az duyarsız, iyice daha az *grotesk.*

Çok yaşasın kapatmalar ve kap-kübistler.[17] DADA hareketinin tüm katılımcıları birer başkan.[18]

ANDRÉ BRETON

Dada Coğrafyası

Şubat 1920

Tarihî anekdotların fazla önemi yok. DADA'nın ne zaman, nerede ortaya çıktığını belirlemek mümkün değil. Gayet yerinde bir biçimde, tam anlamıyla muğlak olan ismini de içimizden biri buluvermiş.

Kübizm bir resim ekolüydü. Fütürizm bir siyasal hareket. DADA ise bir ruh hali. Onları kıyaslamak cehalet değilse bile özenti.

Dinî konularda özgür düşünmek kiliseyle bağdaşmaz. DADA sanatsal anlamda özgür düşünmek demektir.

Çocuklar, müze ziyareti ve yazılı ödev kisvesinde okullar-

da dualar okumaya zorlandığı sürece despotluğa karşı çıkacağız ve töreni aksatmaya çabalayacağız.

DADA hiçbir şeye kendini adamaz, ne işe ne aşka. Bir insanın yeryüzüne kendi varlığının bir izini bırakmaya gayret etmesi düşünülemez.

DADA ilke olarak tanımlamaları reddeder, yalnızca içgüdüyü kabul eder. Dada uyarınca, kendi üzerimizde hiçbir denetim uygulamamalıyız. Dogmaları bir kenara bırakalım, ahlak ve beğeniyle sonsuza dek işimizi bitirelim.[19]

PAUL ÉLUARD
Dada Gelişmesi
Şubat 1920

İnsanoğlunun dile ve düşünce kültüne büyük saygısı var; ne zaman ağzını açsa, camın altında dilini görürsünüz ve beyninin leş gibi kokan naftalin topları havaya yayılır.

Bizim için *her şey* eğlenmek için bahanedir. Her güldüğümüzde içimizi boşaltırız, ve rüzgâr kapıları ve pencereleri şangırdatarak, rüzgârın gecesini içimize yönelterek bize sahip olur.

Rüzgâr. Bizden önce gelenler sanatçılardır. Ötekiler şeytandır. Şeytanlardan yararlanmaya bakalım, kendimizi –ve budalayı da– başın ve elin olması gereken yere koyalım.

Eğlenceye ihtiyacımız var. Tıpkı olduğumuz ya da olacağımız gibi kalmaya kararlıyız. Özgür ve boş bir beden lazım bize, gülmeye ihtiyacımız var ve hiçbir şeye ihtiyacımız yok.[20]

PHILIP SOUPAULT

Dada Daktilosu

Şubat 1920

Doğduğumuz günden beri, kimi ciğeri beş para etmez tembeller, bizi sanat diye bir şeyin var olduğuna ikna etmeye çalışıyor. Peki öyleyse, ama biz daha da tembeliz ve bugün açık seçik diyeceğiz ki: 'Sanat hiçbir şeydir'.

Hiçbir şey yok. Çağdaşlarımızın bizim dediğimize gelmeleriyle, sanat denen o koca farsı unutmaları bir olacak.

İnatlaşmak niye?
Hiçbir şey yok.
Hiçbir zaman bir şey olmadı.

İstediğiniz kadar bağırıp çağırın, elinize ne gelirse bize fırlatın, gayet iyi biliyorsunuz ki biz haklıyız.

Sanatın ne olduğunu bana kim söyleyecek?
Kim cüret edebilir Güzelliğin ne olduğunu biliyorum demeye?

Dinleyicilerime kolaylık olsun diye, şu Sanat, Güzellik ve daha ne varsa onun için bir tanım öneriyorum:

Sanat ve Güzellik = HİÇBİR ŞEY

Ve tabii şimdi yine bağrışmaya ya da gülüşmeye başlayacaksınız.

Dinleyin beni.

Bir zamanlar, yıllar önce, kör ve sağır insanları sağaltan İsa diye bir adam vardı. Kimse onu umursamadı. Doktorlar endişelenip toplandılar. Sonra birkaçı Sağlık Bakanı'nı ziyarete gitti ve İsa denen adam eğitime katkıları dolayısıyla büyük bir ödül aldı.

Ben de aynı şeyi yapmaya çalışıyorum... Gözlerinizi açmak istiyorum ama sizin tek yaptığınız gülmek.

Hiçbir zaman ciddi olamayacaksınız.[21]

ANDRÉ BRETON

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı

Mayıs 1921

[...]

İlk Dada 'olayı' kimin fikriydi bilmiyorum. Kendiliğinden ortaya çıkmadığı muhakkak, başlangıcı Zürih'teki Kabare Voltaire suarelerinde aranmalı. Bu gösteriler daha o zaman tümüyle edebi nitelikteydi. Şimdiki hali açıklamak için bazı bağlantıları göz önüne almak gerek.

Yıl 1917. Zürih'te toplanan tüm savaşan milletlerden direnişçilerin ya da tarafsızların arasında çok sayıda sanatçı vardı. Kentte gerçekleşen gizli eylemin yarattığı gerilim, kimi dostlukların oluşmasına katkıda bulunmuştu. 'Dada hareketi' böyle bir zamana dayanıyor; başlatan, şartlarını daha sonra ele alacağımız gerçek bir akit. Söylemeden geçmeyelim, dadaistler geleceklerini tehlikeye atmaktan korkmaksızın, 1921 Mart'ında Madrid'de biraraya gelmeyi kararlaştırmışlardı. Sanıyorum maddi zorluklar bu projenin gerçekleşmesine engel oldu.

Dada'nın Fransa'ya gelmeden önceki dönüşümlerini anlatmadan geçiyorum, ne de olsa bu tarih gayet iyi bilinmeye mahkûm. 1919'da Fransız şairlerinin halk nezdindeki durumlarını hatırlatmakla yetineceğim. Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Louis Aragon, Philippe Soupault ve bana ait dizeler, her gün başka bir salonda aynı izleyicilere okunuyor ve istisnasız her seferinde alkışlanıyordu. Bu şiir buluşmalarının yarattığı usanç, yüksek sesle okumanın neden olduğu anlaşılmazlık (modern şiirlerin çoğu için geçerli olan, böyle okumalarda kaybolan anlatım gücü) ve nihayet yarım düzine şaşkın yazar dışında kimseye ulaşamamak, Dada'yı iyi niyetle karşılamamıza neden oldu çün-

kü canlı polemikler ve büyük bir izleyici kitlesi vaat ediyordu. Gerçekten de Dada'yla edebiyatın ve sanatın yol açtığı beyhude tartışmaların ötesinde güncel olaylara dahil olmak mümkündü. (Mesela şiirlerinde noktalama işaretleri kullanmamaları şairlerin aldatmaca yapmakla itham edilmesine yetiyordu; kübizme dair açıklamalar her yerde infialle karşılanıyordu; serbest şiir bile uğrunda yirmi yıl süren çabalara rağmen kendini kabul ettirememişti). İşlerin bu duruma varmasında Apollinaire'in çekingenliğinin ve ihtiyatlı olmasının payı büyüktü çünkü kabul görmek için gönülsüzce attığı her adıma kendisi ket vuruyordu (*Tiresias'ın Memeleri* gösterisini hatırlamak yeterli).[22]

23 Ocak 1920 Cuma günkü *Littérature* matinesinde, bir akşam önce Paris'e varmış olan Tzara yerleşik âdetleri yerle bir etti.[23] Şiirlerinden birini okuyacağını ilan etmişti, halbuki sesini boğacak kadar yüksek seviyede çalan elektrikli zil sesi eşliğinde siyasete dair bir makale okudu. Birkaç hafta sonra Champs Elysées üzerindeki Grand Palais'de gerçekleşen ilk Dada etkinliğinde şiir okunmasını boş yere bekledik; şiirin yerini manifestolar almıştı. Harekete geçirmekten çoktan umut kestiğimiz sessiz kalabalıkların yerine, kendimizi ayaklanan halkın önünde bulduk. Ve bu halk gösterilerimize dadandı. Azar azar da olsa, başka toplantılardan vazgeçenler, giderek artan sayılarla Faubourg'da, Université populaire'de, Théâtre de l'Oeuvre ve Salle Gaveau'da gerçekleşen Dada etkinliklerine katıldılar. Gerçek şu ki, gittikçe cüretkârlaştılar; bize bir şeyler fırlatıp duruyorlardı ama aynı zamanda artan bir biçimde bizimle suç ortağı oldular. Şunu söylemek mümkün, cüretimizden bu güruh sorumlu. Bu güruh uğruna bazı fedakârlıklar yapmaya sürüklendik. Üstelik, tuhaf bir biçimde, ne kadar hoşuna gittiğimizi bize karşı yükselttiği haykırışlarla ölçer olduk. Böylece Apollinaire için yalnızca bir vasıta olan skandal, bizim için bir amaç haline

geldi. Hiçbir şey skandal kadar gururumuzu okşamadı (*Anicet*'te bu konuyu yücelten bazı sayfalar var).[24] Böylece "Yapay Cehennemler" tabirinin tam uyduğu Dada etkinliklerine gelmiş olduk.[25]

TRISTAN TZARA
Dadaizm Anıları
Temmuz 1922

[...]

Grand Palais des Champs Elysées'de, her sınıftan binlerce kişi, beklenmedik bağırışları ve süregiden kahkahalarıyla, altı kişinin bir ağızdan okuduğu manifestolara mükemmelce eşlik ediyorlardı – keyiften mi yoksa hoşnutsuzluktan mı, bilinmez... Gazetelerde Charlie Chaplin'in Dada üzerine bir konuşma yapacağına dair haberler çıktığı doğru. Her ne kadar biz bu söylentileri yalanlasak da, bir gazete muhabiri beni takip edip durdu. Ünlü aktörün bir numarayla sürpriz yapacağına kanaat getirmişti. Gösteriye katılması beklenen Picabia'nın daha gösteri başlar başlamaz ortadan toz olduğunu sevecenlikle hatırlıyorum. Beş saat boyunca onu bulmak mümkün olmadı. Gösteri, 'Hint Fakirlerinin Kralı' Bay Buisson'un konuşmasıyla sona erdi. Garip bir işi vardı: gündüzleri Boulevard de la Madeleine üzerinde, dinlemek isteyen herkese geleceğe dair kehanetlerde bulunuyordu, akşamları ise metro çıkışlarında gazete satıyordu.

Birkaç gün sonra, üç binin üzerinde işçinin ve entelektüelin üye olduğu Club du Faubourg'dan aldığımız davet üzerine, sinemaya dönüştürülmüş bir kilisedeki lokallerinde Dada hareketini anlattık. Sahnede dört kişiydik: Ribemont-Dessaignes, Aragon, Breton ve bir de yönetici konumundaki I. M. Léo Poldès. Bu kez dinleyiciler daha ciddilerdi, bize

kulak verdiler. Katılmadıkları bir şey söylediğimizde çığlık atıyorlardı. Paris'te, Sokrates kılığında dolaşan filozof Raymond Duncan da şürekâsıyla oradaydı. Bize arka çıkıp dinleyicileri susturdu. Sonra bir tartışma başladı. Sosyalist hatiplerin en âlâları taraf tutup lehimizde ya da aleyhimizde konuştular. Biz saldırılara karşılık verdik ve dinleyiciler hep birlikte galeyana geldiler. Hatırda iz bırakan bu matine üzerine Aragon *Les Ecrits Nouveaux*'ya duygusal bir makale yazdı.

Bir hafta sonra, bu kez Université Populaire'de Dada üzerine kamuya açık bir tartışma gerçekleşti. Èluard, Fraenkel, Dermée, Breton, Ribemont-Dessaignes, Soupault ve ben siyasal ihtirasların paraladığı bu seansa tüm gücümüzle katıldık. Dada başkanlarının manifestolarının hepsi Dadaist dergi *Littérature*'de yayınlandı. Herkes bilir, Dada Hareketi'nin üç yüz doksan bir başkanı var ve kim isterse hiçbir engelle karşılaşmadan başkan olabilir.

[...]

Modern sanat cemiyetinin bağrındaki kimi kübistlerin riyakârlığının yol açtığı bir skandal üzerine Kübistler ve Dadalar arasında bir kopuş yaşandı. Bu hadise on dokuz muhalif dadaistin birbirine kenetlenmesiyle sonuçlandı.

[...]

Mayıs ayında Théâtre de l'Oeuvre'da, Lugné-Poe'nun yönetiminde gerçekleşen cüretkâr gösteri, Dada'nın hayatiyetinin doruğunda olduğunu gösterdi. Bin iki yüz kişi geri çevrildi. Her koltukta üç kişi oturdu; ortam boğucuydu. Heveskâr izleyiciler bizim gösterimizi bölüntüye uğratmak için yanlarında müzik aletleri getirmişlerdi. Dada düşmanları balkondan aşağıya Dada karşıtı gazete *Non*'un bizi meczuplar diye nitelediği sayısını attılar. Skandal tahmin edilemez boyutlara ulaştı. Soupault "Tamamınız ahmaksınız! Dolayısıyla Dadaist Hareket'in başkanları olmayı hak ediyorsunuz!" diye haykırdı. Mekân tamamen karanlığa boğulmuş bir haldey-

ken Breton gürleyen sesiyle hiç de mutedil olmayan bir manifesto okudu. Arkasından Ribemont-Dessaignes ortalığı yatıştırarak onu tamamlayan bir manifestoyu sundu. Paul Èluard bazı 'örnekler' verdi. Bir tanesini aktaracağım; biri elinde mektup tutan iki kişi, karşı karşıya sahneye çıkıp ortada buluştular ve aralarında şu konuşma geçti:

"Postane tam karşıda."

"– Ne yapmamı istiyorsunuz?"

"Affedersiniz, elinizde bir mektup gördüm ve düşündüm ki..."

" – Düşünmekle değil, bilmekle olur."

Sonra ikisi de kendi yoluna gitti ve perde kapandı. Böyle birbiriyle alakası olmayan altı örnek vardı; beklenmedik ve insancıl olmaları ve budalalıklarıyla, öteki numaraların kaba sabalığı karşısında tuhaf bir tezat oluşturuyorlardı. Bu gösteri için ben de bir klakson ve art arda üç kez yankılama yapan şeytani bir makine tasarladım; amacım Dada'nın gayelerini dinleyicilerin zihinlerine kazımaktı. En fazla sansasyon yaratanlar, "Dada hayat pahalılığına karşıdır" ve "Dada bakir bir mikroptur" idi. Ayrıca Soupault, Breton ve Ribemont-Dessaignes'nin yazdığı üç kısa skeçle, benim 1919'da kaleme aldığım "Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası" başlıklı oyunu sahneledik. Bu oyun, sözcüklerle yapılan bir boks maçı gibiydi. Çuvallara ve sandıklara giren karakterler, hiç kıpırdamadan kendilerine düşen rolleri ezberden okuyorlardı. Yeşilimsi bir ışıkta gerçekleşen böyle bir gösterinin zaten heyecanlanmış olan izleyicilerin üzerindeki etkisini tahmin etmek zor değil. Oyun sırasında söylenen hiçbir şey duyulmuyordu. Oyunun sonunda, Matmazel Hania Routchine, Duparc'ın duygulu bir şarkısını söyleyecekti. Amaç bir tezat oluşturmaktı. Ancak seyirci ya bunu kutsal addettikleri bir

şeye saygısızlık olarak kabul etti ya da böylesine basit bir numaranın yersiz olduğunu düşündü. Her neyse, ağızlarını bozmaktan kaçınmadılar. Vaudeville'de başarı kazanmaya alışkın Matmazel Routchine olan bitene anlam veremedi; laf atmalara karşılık verir gibi oldu ama şarkısını bitirmeyi reddetti. Sonra gözyaşlarına boğuldu; iki saat boyunca onu teskin etmemiz mümkün olmadı. [...][26]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Aktaran, Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 141.

2 "Tristan Tzara", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 182.

3 "Dada Parasol", *a.g.e.* içinde, s. 193.

4 "To the Public", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 105.

5 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, s. 142.

6 *A.g.e.*

7 Ruth Hemus, "Dada's Paris Season, *391* (1919-24); *Cannibale* (1920); *Projecteur* (1920); *Dada* (1920-1); and *Le Coeur à Barbe* (1922)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3: Europe 1880-1940 içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 189.

8 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, s. 143.

9 *A.g.e.*, s. 146.

10 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism", *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70. Ayrıca "Memoirs of Dadaism" başlığıyla yeniden basımı: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde (Glasgow: Collins, 1959) s. 306-307.

11 Malcolm Green'in İngilizce baskıya eklediği notlar, *The Dada Almanac* içinde, s. 88.

12 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 177.

13 Malcolm Green, *The Dada Almanac* içinde, s. 89.

14 Aktaran, Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, s. 146.

15 *Le Temps* gazetesinde 30 Mart 1920'de yayınlanan yazıyı aktaran, Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 39.

16 Yazarının sonradan reddettiği bu şiir-manifesto, Georges Ribemont-Dessaignes, "Au Public", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 18; İngilizcesi: "To the Public", *The Dada Reader* içinde, s. 192-193.

17 '*Concubine*' ve '*con-cubistes*' sözcükleriyle yapılmış söz oyunu.

18 Anonim, "Manifeste du mouvement Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 1; İngilizcesi: "Dada Manifesto", *The Dada Reader* içinde, s. 181.

19 André Breton, "Géographie Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 17; İngilizcesi: "Dada Geography", *The Dada Reader* içinde, s. 192.

20 Paul Éluard, "Développement Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 7; İngilizcesi: "Dada Development", *The Dada Reader* içinde, s. 184-185.

21 Philip Soupault, "Machine à écrire Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 19-20; İngilizcesi: "Dada Typewriter", *The Dada Reader* içinde, s. 193-194.

22 Önsözünde ilk kez 'sürrealizm' sözcüğünü kullandığı bu tiyatro oyununda Apollinaire kültür ve siyaset açılarından karışık mesajlar vermişti: hem oyunun karakterleri, konusu, metni, hikâyenin geçtiği yer açılarından tiyatro geleneklerine karşı çıkıyordu hem de, her ne kadar alaycı bir biçimde de olsa, aile değerlerini ve Fransız ulusunun bekası için üremeyi savunuyordu.

23 Tzara 17 Ocak 1920'de Paris'e vardı; doğru Picabia'nın apartman dairesine gitti. Hemen birkaç saat sonra Breton, Éluard, Aragon ve Soupault onu ziyaret ettiler.

24 Louis Aragon, *Anicet; ou, Le Panorama* (Paris: Gallimard, 1921) s. 83-84.

25 "Les 'Enfers artificiels'. Ouverture de la 'Saison Dada 1921'". Breton bu metni moda tasarımcısı ve sanat hamisi Jacques Doucet için yazmıştı. İngilizcesi, "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı, 105 (Yaz 2003) s. 137-144 [Türkçesi: "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", çev. Can Gündüz, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 167-178].

26 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism" s. 70.

Dada Festivali

Théâtre de l'Oeuvre'daki suarenin hemen ardından, Tristan Tzara hakaretler içeren bir imzasız mektup almıştı. Üslubuna bakılırsa, mektubu yazan bir dadacı da olabilirdi, bir Dada düşmanı da. Georges Ribemont-Dessaignes'nin aktardığına göre, aralarında mektubu Tzara'nın kendisinin yazmış olabileceğini düşünenler bile vardı.[1] Dadacıları bir süre meşgul eden bu mektup hadisesi, aralarında baş gösteren çatışmaları ima etmesi yönünden önemliydi. 1920 Mart'ında yayınlanan *Dadaphone*'da da ilan ettikleri gibi, aslında "hakiki dadacılar Dada'ya karşı" idi.[2] Opera Pasajı'ndaki Café Certá'da buluştuklarında, bir sonraki büyük etkinliğin, Dada Festivali'nin, hazırlıklarıyla uğraşırken, bir yandan da Dada'nın geleceğini tartışıyorlardı. O da, bir geleceği varsa. Ne yaptıklarından, niye yaptıklarından pek emin değillerdi. Ya amaçlarına ters düşecekler, aynı etkinlikleri tekrar ede ede kendilerine özgü bir stil, bir Dada sanatı oluşturacaklar, ya da bütün bunlara karşı çıkacaklardı. Ama karşı çıkacaklarsa, Dada'ya karşı çıkacaklardı; bir şeyi yok edeceklerse, bu Dada olacaktı. Ribemont-Dessaignes'nin dediği gibi, "trajik bir kader."[3]

Şiddet, Eğlence, Usanç

Pek çoklarınca Dada'nın Paris'teki doruk noktası olarak kabul edilen Dada Festivali böyle bir ortamda kotarıldı; heves eksik değildi ama en azından bazı dadacıların her şeyi yüzüstü bırakmanın eşiğine geldikleri de aşikârdı. Festival 26 Mayıs 1920'de Salle Gaveau'da gerçekleşti. Program, sahnede kendiliğinden ortaya çıkan gösterilerden değil, ince ince düşünülüp tasarlanmış birtakım numaralardan oluşuyordu. Her ne kadar alttan alta bir hınzırlık sezilse de, sanki Dada artık durulmuş gibiydi; herkes sonunun geldiğinin farkındaydı, o kadar ki, sahnede ölümünü canlandırıyorlardı.[4] Francis Picabia'nın "Uzak Görüşlü Festival Manifestosu"nu, programa göre André Breton ve Henri Hourly okuyacaktı. Hourly diye birisi bilinmiyordu; dolayısıyla, bir konuşmacıyla izleyicinin diyaloğu olarak kurgulanmış olan manifestodaki her iki kişiyi de Breton canlandırmıştı. Manifestoda, konuşmacı "DADA size hitap ediyor" diyordu izleyiciye, "ne bir zafer olabilir ne de yenilgi; Dada zamanda değil mekânda var olur". Bunun üzerine izleyici "Sefil" diye haykırıyordu konuşmacıya ve tabancayı çıkarıp konuşmacıda cisimleşmiş Dada'yı vurup öldürüyordu. Zaten fotoğrafında görüldüğü gibi, Breton'un önünde asılı ilan levhası aynı zamanda bir hedef tahtasıydı.[5]

Programın geri kalanında da şiddet eksik değildi. "Meşhur Sihirbaz" rolündeki Philippe Soupault, büyük bir kutudan üzerinde birtakım ünlü şahsiyetlerin isimlerinin yazılı olduğu rengârenk balonlar çıkarıp duruyordu. 'Jean Cocteau' yazılı olanı bir mutfak bıçağıyla patlatınca, seyirciler de öteki balonları patlattılar. Tzara hem "Bay Antipirin'in İkinci Göksel Macerası" adlı tiyatro oyunu hem de 20 kişinin icra ettiği "Senfonik Vazelin" başlıklı müzik parçasıyla programa katılmıştı ve seyirciler tarafından yumurta yağmuruna tutuldu. Dadacılar her ne kadar şevklerini bir miktar kaybet-



Solda, Dada Festivali'nin programını Tzara ve Picabia hazırlamıştı. Sağda, Breton Festival'de, Picabia'nın hazırladığı, "Bir şeyi sevmeniz için onu uzun süre görüp duymanız gerek, aptallar. Francis Picabia" yazan ilan levhasıyla. Muhtemelen Picabia'nın "Uzak Görüşlü Festival Manifestosu"nu bu 'sandviç-adam' kılığında okuyor. Levha, tıpkı Alfred Jarry'nin Kral Übü'sü gibi, göbeğinde bir hedef tahtası taşıyor.[6]

miş de olsalar, izleyicileri dehşet içinde bırakmayı becerdiler. Yalnız onları değil, salonlarını onlara tahsis eden Gaveau ailesinin fertlerini de. Görkemli orglarından Bach duymaya alışmışlardı, popüler bir fokstrot ezgisi yükselince bembeyaz kesildiler. Derken, izleyicilerden birkaç genç, yakındaki bir kasaptan aldıkları biftekleri aktörlere fırlattılar. "Hudut Dansı"nı yaparken Ribemont-Dessaignes'nin üzerine geçirdiği mukavva silindir salondan atılan domateslerle doldu; olgun bir domates de locada oturan Madam Gaveau'ya isabet etti.[7] Bütün bu olup bitenlerden kimi dadacılar hoşnut kalmamıştı. Mesela Breton. Hele Tzara'nın müziğini icra eden 20 kişiden biri olmak iyice ağrına gitmiş; zaten cra ... cra ... cri diye haykırmaktan usanıp, beş dakika sonra sahneyi terk etmişti.[8]



Salle Gaveau'da Dada Festivali, sahnede mukavva külahlarıyla dadacılar.

Dada'nın Sayılı Günleri

1920, Dada'nın Paris'te çok konuşulduğu bir yıl oldu. Gazete ve dergiler, gösterileriyle ilgili haberler ve yazılarla doldu taştı. Ama genel kanı, dadacıların artık usanç veriyor olmasıydı. *Nouvelle revue française*: "onların kendilerini ifade etmekte bu kadar beceriksiz olduklarına hiç şahit olmamıştık [...] aktöre dönüşmüş yazarlar, yeni yüzme öğrenen acemi çaylakların beceriksizliği ve korkusuzluğuyla kendilerini sahneye atmışlardı." Derginin başka bir yazarı "bu insanların yapabildikleri başka şeyler olduğunu biliyoruz; o halde evvelki günün teşhirciliği ve eziyeti neyin nesiydi? İltifatlar almaya layıkken, ne diye kendilerini kasten hakaretlere ve aşağılanmaya maruz bırakıyorlar ki?" diyordu.[9] Popüler Fransız dergisi *La Revue de l'epoque* "Dadacıları vurmalı mı?" diye bir kamuoyu araştırması bile yaptı.[10] Dadacılar ise kendi yayınlarıyla halkı adeta bombardımana tuttular. Bir yandan da Dada'yı sorguluyorlardı. *Dada* dergisinin

yedinci sayısı *Dadaphone* başlığıyla basılmıştı. Ribemont-Dessaignes "Enginarlar" başlıklı yazısına "Dada'nın günleri sayılı" diye başlamıştı; "Dada, ah, Dada, bu ne surat? Böyle hüzünlü? Böyle şen? Aynada kendine bak. Yok, yok bakma kendine."[11]

Dada Festivali, dadacılarda kötü bir tat bırakmıştı; seyircilerin tepkisinden dolayı değil, artık Dada'nın tükenmeye yüz tuttuğunun farkına varmalarına sebep olduğu için. İlerde gerçekleştirecekleri öteki etkinlikler ise, Tzara, Breton ve Picabia arasında yaşanmakta olan gerilimi iyice su yüzüne çıkarmaktan başka işe yaramayacaktı.

Paris'teki dadacılara kısa bir süre içinde Ribemont-Dessaignes, Théodore Fraenkel, Paul Dermée ve Celine Arnaud gibi sanatçı ve yazarlar katılmış; Dada heyecan uyandırmış ve izleyicilerini sarsmıştı. Ama Tzara'yla Parisli genç şairler ve sanatçılar arasında bir türlü uyum oluşamadığı da bir gerçekti. Ve her ne kadar sonraları, Dada'nın tarihi yazılırken, sürrealizmle eklemlenen Paris faslı öne çıkarılsa da, Dada Paris'te hiçbir zaman Zürih'te ve Berlin'de ulaştığı kolektif yaratıcılığa erişemedi. Dada Festivali'nden tam bir yıl sonra, bir gazete yazısıyla Dada'yı bıraktığını ilan ederken, Picabia buna değinecekti:

> Dada ruhu aslında yalnızca 1913'ten 1918'e kadar varlığını sürdürdü ve bu dönem boyunca sürekli evrim geçirdi, kendi kendisini dönüştürdü. Sonrasında, École des Beaux-Arts'da üretilenler ya da *Nouvelle revue française*'de ve Akademi'de kılı kırk yararak ortaya çıkarılan durağan işler kadar yavan hale geldi. Ömrünü uzatayım derken, Dada kendi içine kapanıp tükendi.[12]

TRISTAN TZARA

Dadaizm Anıları

Temmuz 1922

[...]

Salle Gaveau'daki Dada Festivali'nde de skandal eksik olmadı. Sadece yumurtalar, lahanalar ve bozuk paralarla saldırıya uğramadık, ilk kez insanlar bize biftek de fırlattılar. Büyük bir başarıydı. Halk had safhada dadaistti. Daha önce söylemiştik, hakiki Dadaistler Dada'ya karşıdır. Philippe Soupault sihirbaz rolündeydi. Papa'nın, Clémenceau'nun, Foch'un isimlerini andıkça, büyük bir kutunun içinden bir balon çıkıp tavana doğru süzülüyordu. *Le Temps*'da yazan Paul Souday, uzaktan bakıldığında balonların üzerinde adı anılan kişilerin yüzlerinin belirdiğini iddia etti. Seyirciler öylesine heyecanlıydı ve atmosfer öylesine duygusaldı ki, ima edilen kimi hadiseler göze gerçekleşmiş gibi göründü. Ribemont-Dessaignes hiç hareket etmeksizin bir dans yaptı, Matmazel Buffet ise Dadaist müzik icra etti. Benim bir oyunumun performansı sırasında *Comœdia* adlı gazetenin aldığı görüntüde, salondaki herkes kollarını havada sallıyor ve ağızları açık bağırıyor.

Paris'in tüm ünlüleri oradaydı. Madam Rachilde, yazdığı gazete makalesinde bir Fransız piyadesini bizi tabancayla vurmaya davet etmişti. Fakat bu onu bir yıl sonra ortaya çıkıp bizi savunmaktan alıkoymadı. Artık Fransız ruhu için bir tehdit olduğumuzu düşünmekten vazgeçmişti. Salle Gaveau'da kimse bizi öldürmeye kalkışmadı; bunu yapmaya yeltenen, yazılarıyla gazeteciler olacaktı. İnsanlara bundan böyle Dada hakkında konuşmamalarını telkin eden sütunlar dolusu yazı yazdılar. Bu da Jean Paulhan'a aşağıdaki nükteyi esinlendirdi (aslı İngilizce):

Dada hakkında konuşmanız gerekiyorsa, Dada hakkında konuşmalısınız;

Dada hakkında konuşmamanız gerekiyorsa, gene de Dada hakkında konuşmalısınız.

[...][13]

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Enginarlar

Mart 1920

Dada'nın günleri sayılı, vasiyetini yazması için ona bir avukat bulun.

Dada matematiği henüz geliştirilmedi. Şimdiye kadar sayılarla çalışmak insanı aptal etti. Matematikçiyi zehirleyen, başta aptallık.

Bir de bilinmeyen bir şey var: Dada Dadaizmi. Fakat Dada'nın göğüsleri ayak parmaklarına kadar sarkmış.

Dada her şeyden kuşku duyar. Söylenenlere göre, bu da bir ilke. Hayır, kuşku ilkenin gereği olamaz. Ama öyle olduğunda, Dada kuşkuya kapıldığında, hiçbir ilkesi olmadığını kanıtlamış olacak.

Dada hadım edilmiş domuzların jaguar sesi çıkarmaya başladığını görünce, tentürdiyot gibi tepki gösterecek, süblimleşecek. Ve hadım edilmiş domuzların nefes alıp verdiği havada, onların çamurlu çukurunda yeniden hayat bulacak. Aile sofrasında sunulan domuz beyninden yapılmış sosislerin içine, her şeye rağmen, Dada ruhu girmiş olacak.

Dada, ah, Dada, bu ne surat? Böyle hüzünlü? Böyle şen? Aynada kendine bak. Yok, yok bakma kendine.

Güzel ne? Çirkin ne? Büyük, güçlü, zayıf ne? Carpentier, Renan, Foch ne? Ben neyim? Bilemem. Bilemem, bilemem, bilemem.

Opera dürbünüyle yıldızlara ya da bir midenin içine bakmak sanatsal bir uğraş. Nihayetinde, insanın yegâne uğraşı. Ve onlar gözyaşı döküyorlar, sanki camın terkibine soğan katılmış gibi, gözyaşı döküyorlar.

Dada'ya sunulan ittifak gülücüklerinin hangi tarafa yöneldiğini izlemek ilginç. Siyaset ve evlilik. Kendini bir çırpıda yiyip bitirecek olana Dada'nın sunacağı bir çeyizi var. Fakat Dada'nın ırzına geçmek o kadar kolay değil. Bakire güç durumda.[14]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Georges Ribemont-Dessaignes'nin "Histoire de Dada" başlıklı bu Dada tarihinin ilk yayınlanışı, *La Nouvelle revue française*'in Haziran ve Temmuz 1931 sayılarında. İngilizce çevirisi: Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 111.

2 Emily Hage, "The Magazine as Strategy. Tristan Tzara's *Dada* and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern Periodical Studies*, cilt. 2, sayı 1 (2011) s. 45.

3 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", s. 110.

4 *A.g.e.*, s. 113.

5 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 358.

6 "Paris Dada'nın Atası: Alfred Jarry", *Dada Kılavuz* içinde, s. 635-671.

7 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", s. 113.

8 *A.g.e.*; ayrıca, Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 182 ve Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 148.

9 Aktaran, Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, s. 150-151.

10 Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 34.

11 Georges Ribemont-Dessaignes, "Artichokes", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades, çev. Ian Monk (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 64.

12 Francis Picabia, "M. Picabia se separe des dadas", *Comœdia* (11 Mayıs 1921). Matthew S. Witkovsky'nin İngilizce çevirisi "Mr. Picabia Breaks With the Dadas", *October* içinde, der. Leah Dickerman (Yaz 2003) s. 145.

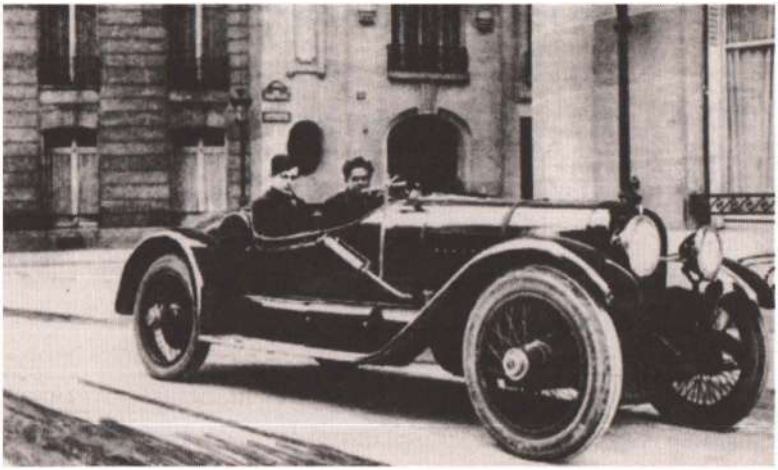
13 Tzara'nın *Vanity Fair* dergisi için kaleme aldığı anıları Zürih'le değil, Paris'le başlıyor. Ama yalnızca 1920'nin ilk altı ayındaki parıltılı olaylara odaklanıyor. Yazının geri kalan kısmı Almanya'daki Dada etkinliklerini ve Dada'nın dünyaya yayılmasını anlatıyor. "Some Memoirs of Dadaism", *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70.

14 Georges Ribemont-Dessaignes, "Artichauts", *Dadaphone*, sayı 7 (Mart 1920) s. 2; İngilizcesi: "Artichokes", çev. Ian Monk, *The Dada Reader* içinde, s. 64.

Dadacılar Arasında Çatışma

Dada, Zürih'te savaş yıllarında, 1916-1918 arasında ortaya çıkmıştı. Çoğu asker kaçağı ya da savaş sürgünü dadacıları, sanat karşıtlığı kadar savaş karşıtlığı ve milliyetçilik düşmanlığı biraraya getirmişti. Ayrıca Dada, Berlin'de savaş ertesindeki siyasal mücadelenin parçasıydı, 1918 yılının devrimci hareketleriyle eklemlenmişti. Bu konuda dadacılar gayet ciddiydi. Zürih'te, Berlin'de, hatta işgal altındaki Köln'de dadacıların kolektif bir siyasal tutumu vardı. Hepsi devrimciydiler.

Aynı sıralarda Zürih'te Tristan Tzara'ya katılan Walter Serner ve Francis Picabia ayrı telden çalıyorlardı. Özellikle Picabia, idealizm bir yana, hayatı tümüyle anlamsız buluyor, sanatı aşağılıyordu.[1] O kadar ki, Hans Richter, onun ötekilere de bulaştırdığı nihilizmin Dada'nın toplumsal dönüşüm ve siyasal değişim ideallerinin kökünü kazıdığına kanaat getirecekti.[2] Tzara'yla Picabia'nın Paris'e taşıdıkları, sanata ve siyasete yüz çevirmiş, sinik ve saldırgan bir Dada'ydı . Zaten binlerce izleyici toplayarak Paris'i ayağa kaldıran Dada gösterileri de Tzara, Picabia ve Serner'in 1919 Nisan'ında dü-



Picabia'nın Dada'yı yayma amacıyla, "dünyadaki tüm dadaistlerin işbirliğiyle" çıkardığı iki sayılık *Cannibale*'in 2. sayısında Picabia ve Tzara, 25 Mayıs 1920. Fotoğrafın altında "Otomobili kötüye kullanmaktan başı dönmüş 2 teşhirci" yazıyordu.

zenledikleri Zürih'teki son suareyi taklit ediyordu.[3] Richard Huelsenbeck'in dile getirdiği gibi: "Kabare'deki çalışmalarımız, en başından beri militarizm karşıtı, devrimci bir tavrı benimsemişti [...] Tzara Paris'te Dada'nın devrimci ve yaratıcı yanını bertaraf etti ve başka sanatsal hareketlerle rekabete girişti."[4]

Uyuşmazlıklar

Francis Picabia'nın Zürih'te Dada'yla geçirdiği üç ayın ardından 1919 Mart'ında Paris'e gitmesi, Tristan Tzara'nın epeydir aklında olan Dada'yı Paris'e taşıma tasarısını diriltmişti. Eğer Dada hakiki bir enternasyonal hareket olacaksa, Paris'i fethetmek gerektiğini düşünüyordu. Bu sıralarda Paris'te *Littérature*'ün ilk sayısını çıkaran Fransız şair ve yazarlarla Picabia'nın henüz bir irtibatı yoktu; o kendi dergisi *391*'i yayınlamakla meşguldü. 1920 başında Tzara'nın Paris'e gidi-

şi, başta birleştirici oldu, ama çok geçmeden hayal kırıklıkları yaşanmaya başladı. Daha Tzara'nın Paris'e gideceği duyulur duyulmaz *Nouvelle revue française*'in editörü Jacques Rivière, Dada için "Berlin kaynaklı bu tür zırvalara Paris yüz vermez" diye yazmıştı; "Aragon ve Breton'da yetenek var ama Dada'ya öncülük eden iki yabancı, şarlatan".[5] Picabia ve Tzara'yı kastediyordu. Dada henüz Paris'te hiçbir varlık göstermeden Rivière'in bu yazdıkları, yakında Picabia, Tzara ve Breton arasında belirecek uyuşmazlığın kehaneti gibiydi. Her ne olursa olsun, çalkantılı Paris macerası süresince, *Nouvelle revue française*'in herhangi bir sayısında Dada'nın bahsinin geçmediği neredeyse hiç olmadı.

Dada'ya katılan Parisli şair ve yazarların tanıdıkları ve önemsedikleri yegâne dadacı Tzara'ydı. Öte yandan, 1920'de Paris'te herkes, Tzara'nın anlamsız sloganlarına bakıp Dada'ya kendince bir anlam vermeye çabalıyordu: "Dada geleceğe karşıdır, Dada ölmüştür, Ölüm ahmaklıktır. Çok yaşa Dada." "Dada'dan sakının." "Hakiki dadacılar Dada'ya karşıdır." Picabia ise dergisi *391*'in sayfalarında Dada'yı herhangi bir kalıba sokmaya çalışanlara karşı koyuyordu: "Dada kendi namına hiçbir şey istemez, hiçbir şey, hiçbir şey; Dada bir şeyler yapıyorsa sırf halk şunu desin diye yapar: 'Hiçbir şey anlamıyoruz, hiçbir şey, hiçbir şey.' Dadaistler birer hiçtir, hiç, hiç – kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklardır. Hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey bilmeyen Francis Picabia."[6] Picabia'nın bu sözleri hemen Georges Ribemont-Dessaignes'de yankı buluyordu: "Güzel ne? Çirkin ne? Büyük, güçlü, zayıf ne? [...] Ben neyim? Bilemem. Bilemem, bilemem, bilemem."[7]

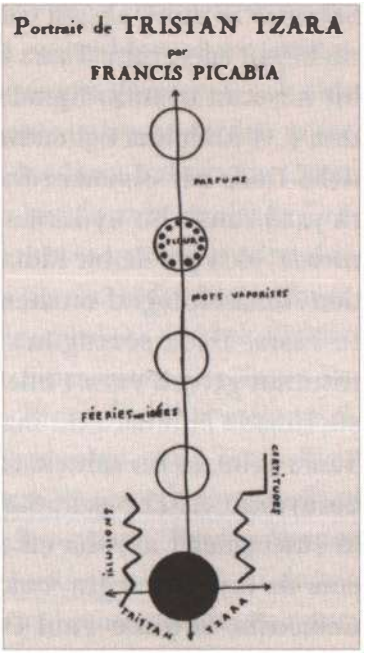
İlk başlarda Breton için Dada, varsa yoksa Tzara'ydı.[8] Paris'te hiçbir Dada etkinliği onsuz olmuyordu. Buna rağmen Tzara, yine de her durumda kendini öne çıkarmak için ayrı bir çaba göstermekten vazgeçmiyor, Dada'nın geçmişini de

kendine yontuyordu. Ona kalırsa 'Dada' sözcüğünü o bulmuş, Dada'yı o kurmuştu. Ribemont-Dessaignes "Dada'dan bahis açılınca. Aman Tanrım! – Bir de kendinden başkasıyla ilgilenmeyip papalığa özenenler var. Her adımlarında kişiliklerinin pıhtılaşmış izini bırakırlar" derken onu kastediyordu.[9] Huelsenbeck de benzer sözler sarf ediyordu Tzara için: "Kendisini dünya çapında Dada hareketinin Papası seçtirerek tahta oturdu ve kutsandı."[10]

Tzara'nın Seyahatleri ve İstanbul Ziyareti

İlk Dada sezonunun sonunda, tam da Dada Paris'i kasıp kavururken, Tzara beklenmedik bir kararla memleketi Romanya'ya gitti. Söylediğine göre, Dada'yı tanıtacaktı. Paris'e dönmeyi sürekli erteleyerek oradan Atina'ya, sonra işgal altındaki İstanbul'a geçti. Derken İtalya'yı katetti ve Ekim'de Zürih'e vardı. Dönüşünde yazdığı kısa "dadaizm hatıratı" Zürih değil Paris'le başlıyor, Paris etkinliklerini ayrıntılı bir biçimde anlattıktan sonra dönüp Zürih'le Berlin'e değiniyordu; asıl derdi, İspanya'da, Rusya'da, İngiltere'de, İtalya'da, hemen her yerde dadacılar bulunduğunu vurgulamaktı. Gezisi sırasında uğradığı yerlerde, en azından, Dada'ya aşina birileriyle karşılaştığını söylüyordu. Sözde Akropol'ü gezerken rastladığı bir din bilgini, yumruğunu Kanatlı Zafer tanrıçasına doğru sallayarak Tzara'ya "Tanrı Dada'yı ve bütün bu uydurma fikirleri cezalandıracak" diye bağırmıştı. İstanbul'da ise daha önce Paris'te bulunmuş bir Rum doktor, Tzara'yı gayet iyi tanıdığını iddia etmişti. Tzara sükûnetle "yaa, nasıl bir adamdı?" diye sorunca cevabı "uzun boylu ve kumral" olmuştu ama Tzara kısa boylu ve esmerdi![11] Picabia'ya buradan yolladığı Süleymaniye kartpostalının arkasına Tzara "beni gerçekten ilgilendiren bir şey duyalı ya da göreli neredeyse üç ay oldu" diye yazmıştı.[12]





Solda, *Picabia à Dada*, 1919 (fotoğraf: Giovanni Lista). Fransızca'da 'dada' oyuncak at anlamına geliyor. Sağda, *Cannibale*'in ilk sayısında yayınlanan Francis Picabia'nın *Tristan Tzara Portresi*, 1920.

Picabia'nın Dada Muhalefeti

Aslında Dada'nın Paris'teki kisvesine bürünmesinde, Tzara'nın başını çektiği bir enternasyonal hareket haline gelmesinde Picabia'nın payı az buz değildi[13] ama onun Dada'ya ilişkin hikâyesi Tzara'nınkinden farklıydı. Kısaca, "Dadaizm Marcel Duchamp ve Francis Picabia tarafından icat edildi –Huelsenbeck veya Tzara Dada sözcüğünü buldu– Dada Parisli ve Berlinli bir nükte oldu."[14] Tzara ise *Dada* dergisinin kapağında, Picabia'yı alaya almıştı: "Picabia 1899'da dadaizmi icat etti, 1870'te kübizmi, 1967'de fütürizmi ve 1856'da empresyonizmi."[15] Aynı sayının içinde Hans Arp'ın "Deklarasyon"u vardı: "DADA sözcüğünü 8

Şubat 1916 günü akşam 6'da Tristan Tzara'nın uydurduğunu beyan ediyorum. Tzara bu sözcüğü telaffuz ederek haklı bir heyecan uyandırdığında ben on iki çocuğumla oradaydım [...] Ama bizi ilgilendiren Dada'nın ruhu ve hepimizin daha Dada var olmadan Dada olduğumuz."[16] Belli ki Tzara yazdırmıştı bu uydurma metni Arp'a. Aynı derecede temelsiz, aksi yönde bir iddiayı da, Zürih'teki Dada çevresinden Alman fotoğraf sanatçısı Christian Schad ortaya atmıştı: Tzara, 'Dada' sözcüğünü bulmak bir yana, 1918 manifestosunun gerçek yazarı bile değildi.[17] Breton da benzer bir suçlamada bulunacaktı: manifestonun asıl yazarı Serner'di; Tzara yalnızca bir sahtekârdı.[18] Dada, tarihiyle birlikte kayboluyordu. 1921'e gelindiğinde Tzara ve Picabia arasındaki sürtüşmeler ayyuka çıktı. Kendi dergilerinden başkalarına da taştı. Örneğin, çok satılan bir günlük gazete olan *Comoedia,* ve yazar Paul Dermée'yle ressam Michel Seuphor'un editörlüğünde çıkan *L'Esprit nouveau*'nun sayfalarında da atışmayı sürdürdüler.[19] Picabia kimi Dada gösterilerine katılmadı. Dada'nın bir 'ekol' haline getirilmesine tepkiliydi: "Öyle bir izlenim edindim ki Dada'nın da, tıpkı kübizm gibi, onu anlayan müritleri olacak, ve tek bir düşüncem oldu: mümkün olduğu kadar uzağa kaçarak bu beyefendileri unutmak."[20]

Dada Dağılma Yolunda

Tzara'nın İstanbul'a gitmek için Şark Ekspresi'ne bindiği sıralarda, 1920 Ağustos'unda, Jacques Rivière *Nouvelle revue française*'de yine Dada hakkında bir yazı yazmış, grubun içinde, zaten ta baştan öngörmüş olduğu bölünmenin gerçekleştiğinden söz etmişti. Bu bölünme, Picabia'yla Tzara'nın çevresinde oluşan "negatif estetik" grubuyla, André Breton'un daha yapıcı tutumunu benimseyenler arasın-

daydı.[21] Paul Éluard bu sıralarda Paris'e dönmesi için Tzara'ya ısrar ediyordu: "Yeni Dada etkinlikleri olsun isterim. Ekim'e kadar Paris'e dön [...] Picabia'yı görmeyeli çok oldu ama kabahat benim değil. Korkarım o bir şeylerden rahatsız – Certá terk edildi." Certá dadacıların buluştuğu, Opera Pasajı'ndaki kafenin adıydı. Picabia da aynı sıralarda Tzara'ya yazdığı mektubunda *Littérature* grubuyla sorunlardan bahsediyordu; ama derdi Rivière'in iddia ettiği gibi estetikle ilgili değildi, Dada'nın temelindeki dostluk ilişkilerinin kaybolmasıydı.[22] Nihayet Ekim ortasında Tzara Paris'e döndü ve ertesi gün bu kez Breton'dan bir mektup aldı; Breton onun döndüğünü öğrenmişti, ama Tzara Picabia'nın evinde kalıyordu ve Breton Picabia'yla tartışmaktan çekindiği için Tzara'yı ziyaret edemiyordu. Breton "benim hakkımda sana söylemiş olabilecekleri ne yazık ki doğru; ona öyle garip davrandım ki, bana kızmamış olması mümkün değil" diye yazmıştı.[23] Nitekim Picabia, dergisi *391*'in Kasım sayısına, Breton dahil, hiçbir *Littérature* editörünün yazısını koymamıştı. Tzara'nın yokluğunda işler iyice sarpa sarmıştı.

"Cüzdan meselesi" diye bilinen bir hadise, sonunda Picabia'nin Dada'yı terk etmesine bahane oldu. Dadacılar hep buluştukları Café Certà'da içinde külliyetli miktarda para olan bir cüzdan buldular. Sahibi kahvenin bir garsonuydu. Tartışma cüzdan iade edilsin mi, edilmesin mi diye başladı; Dada'yı sınayan bir vakaya dönüştü. Breton'a göre Dada ahlakçılığı bir yana bıraktığına göre, parayı tutmak doğru olurdu; hatta bu parayla ne yapabileceklerini bile tasarlamaya başlamıştı: mesela yeni bir dergi çıkarmak. Ötekiler Dada'nın yoksullardan yana taraf olduğunu, bir emekçi olan garsonu zor durumda bırakmanın Dada'ya yakışmayacağını düşünüyorlardı. Tartışma sürerken cüzdanı emanet ettikleri Éluard, kimselere söylemeden parayı garsona iade edince,

Breton onu gruba ihanet etmekle suçladı. Picabia bu hadiseyi duyunca küplere bindi; zaten Breton'un buyurgan tavrına çoktandır zor tahammül ediyordu. Yüksek tirajlı bir gazeteye yazdığı yazıyla Dada'dan ayrıldığını ilan etti.

Tzara 1922'de yaptığı bir konuşmada "Dada'nın önemli bir niteliği, sürekli birilerinin ondan kopup ayrılıyor olması" demişti:

> Ha bire birileri Dada'yla ilişkisini kesip istifa ediyor. Dada hareketinden ilk istifa eden *ben*'dim. Herkes biliyor ki Dada hiçbir şey değil. Hiçbir şeyin ne olduğunu anlar anlamaz Dada'dan ve kendimden koptum. [...] Hakiki dadacılar hep Dada'dan uzak durmuşlardır. Dada sanki patırtı koparak istifa etmeye değecek denli önemliymiş gibi davrananlar, kendi adlarını duyurma arzusuyla hareket edenlerdir. Dinlerin içinde en saf ve aydınlık olanlarına sahtekârların, tıpkı pis solucanlar gibi, kıvrıla kıvrıla sokulduklarını kanıtlarlar.[24]

Aslında dadacılar arasında anlaşmazlıklar hiçbir zaman eksik olmamıştı. Hugo Ball 24 Mayıs 1916'da, henüz Dada'nın Zürih'teki başlangıç günlerinde, bu anlaşmazlıklara şöyle değinmişti:

> Beş kişiyiz. İşin ilginç yanı, aslında hemen hiçbir zaman aramızda tam ve eşzamanlı bir uzlaşma olmamasına karşın esas meselelerde anlaşıyoruz. Gruplaşmalar değişip duruyor. Bir bakıyorsunuz Arp'la Huelsenbeck aynı fikirdeler ve birbirlerinden ayrılmıyorlar. Bir bakıyorsunuz Arp'la Janco, H.'e karşı ittifak yapmışlar. Sonra H. ve Tzara, Arp'a karşılar. Böyle sürüp gidiyor. Sürekli değişen bir çekim ve iticilik söz konusu. Herhangi bir fikir, hareket, bir tedirginlik grupları değiştirmeye yetse de, küçük ekibimiz bir şekilde dağılmadan kalıyor.[25]

Ball'ın anlattıkları, köklü ve kalıcı bir uyuşmazlıktan çok, canlı bir tartışma ortamını ifade ediyordu. Ayrıca dadacıların, ne Zürih'te ne de Berlin'de bir önderleri vardı. Aralarındaki bütün tartışmalara rağmen, kolektif bir yapıyı sürdürebilmişlerdi. Paris'te böyle olmadı. Tzara'nın, Picabia'nın ve başını Breton'un çektiği grubun Dada'dan beklentilerinde derinden derine hep bir uyuşmazlık hüküm sürüyordu. Belki de bu uyuşmazlıkları Tzara sayesinde aşabileceklerini düşünüyorlardı. Özellikle *Littérature* grubu için Tzara Dada'nın timsaliydi. Breton, onu "adeta bir Mesih gibi" beklediklerini söylemişti. Ama Breton'un Picabia'yla yıldızı hiç barışmadı; 1921 Mayıs'ında yazdığı "Yapay Cehennemler"de "Picabia'nın entrikalarına ayrı bir fasıl açmak gerekir" diyordu.[26]

Dada'nın Paris'e sirayet etmesi savaş sonrasındaki toparlanma dönemine denk gelmişti. Üstelik burada Dada'ya katılan Fransız şair ve yazarların hepsi savaşa katılmışlardı; aralarında Aragon gibi cesaret madalyası almış olanlar bile vardı.[27] Tarihçi ve eleştirmen Robert Short'a göre, Paris'te Dada, bu grubun bir zaman önce vatanperverlik şantajına boyun eğmiş olmaya gösterdikleri gecikmiş bir tepki, savaştan sonra hayatın hiçbir şey olmamış gibi devam etmesi karşısındaki itirazı idi.[28] Yazmanın anlamını sorguladıkları bir dönemde, en azından bir süre için Dada imdatlarına yetişmiş, kendi kuşkularını bir yana bırakıp saldırgan gösterilerle avunmalarına izin vermişti.[29] Ne var ki, bütün bunlar Dada'nın parçalanmasına engel olamadı. Picabia'dan bir yıl kadar sonra, 1922 Mart'ında, Breton da Dada'yı terk etti. Aradaki bir yıl boyunca geride kalan dadacıların düzenledikleri zoraki Dada eylemleri ve gösterileri, ironik bir biçimde, "Azametli Dada Sezonu" diye anılır.

FRANCIS PIOABIA

Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor

11 Mayıs 1921

Tüm fikirleri alkışlarım, ama yalnızca beni ilgilendirenleri, başka bir şeyi değil, etrafında uçuşanları değil, fikirlerden çıkar sağlamak midemi bulandırır. "Yaşamak gerek..." bana mı söylüyorsunuz? Siz de benim kadar iyi biliyorsunuz ki, varoluşumuz, bir icattan kazanç elde etmeye kıyasla çok kısadır; bu dünyaya dün değil evvelki gün geldik ve yarın da öleceğiz. Kübizm, sabahında dünyaya geldiği bir günün akşamında öldü, sonra dada ortaya çıktı ve o da, aslında, bir o kadar geçiciydi. Evrim devam ediyor; birileri çıkıp geçmiş bir zamanın ruhuna ait yeni bir pakete isim bulacak, vesaire.

Dada ruhu, gerçekte yalnızca 1913'ten 1918'e kadar sürdü, evrilmeyi ve kendini dönüştürmeyi bir an olsun bırakmadığı bir dönem boyunca. O zamandan sonra, École des Beaux-Arts'dan çıkan işler ya da *Nouvelle revue française*'den ve Enstitü'nün kimi üyelerinin elinden çıkan statik ince nakış yazılar kadar cansızlaştı. Ömrünü uzatma çabası yüzünden Dada kendi üzerine kapandı. Bu satırlarda, çok sevdiğim kimi dostları incitiyor ya da dadacılıktan belki de bir çıkar elde etmeyi uman kimi meslektaşlarımı rahatsız ediyorsam, özür dilerim!

Size bu noktada neler olup biteceğini söyleyemem; şu hususta eminim ki, ruh halimiz 1913'ten (olsa olsa) 1920'ye kadar olan dönemdekiyle aynı değil ve bu da sonuç itibariyle kendini farklı dışa vuruyor. Temmuz ayı, bir geceyarısı, geceliğimle ayakta dikilip ay hakkında kafa patlattığımı zannetmeyesiniz, sağduyumu kaybetmedim – sağduyu diye bir şey varsa tabii! Şundan eminim ki, hareketi durdurmanın imkânı yok. Paranın kendisi değerli – ya da değil; belki de kâğıt altından daha çok ederdi, Cardiff'in kömür ocakları ka-

dar geniş altın madenleri bulmam için bana verilmiş olsaydı. İnsanlar, bireyleri iki kategoride sınıflandırır: "gayri ciddi" ve "ciddi". Şimdiye kadar hiç kimse ciddi bir insanın ne demek olduğunu bana açıklayamadı. Buna burada kendim kalkışacağım. Zannediyorum ki, ciddi addedilen birisi; komşularına, ailesine, arkadaşlarına bir şeyler sunarken, bunu sağlamak için sermayesinden elde ettiği kazancı işine yatıran kişidir. Gayri ciddi birisiyse; kazanç ile sermayeyi birbirine karıştıran, fikirleriyle para basma peşinde olmayan kişidir – sanatsal açıdan, Louvre'da resim kopya eden birisi benden her zaman daha ciddi olacaktır! Dada, görüyorsunuz ya, ciddi değildi; bu yüzden de dünyanın her yanını yangın gibi sardı. Şimdi birileri tarafından ciddiye alınıyorsa, bu, ölmüş olduğundandır! Pek çoğu bana katil diyecek, ama onlar sağır ve miyop. Zaten katiller yoktur; verem ve tifo katil mi? Hayatlarımızın ipleri bizde mi? Zannımca, yalnızca tek bir katil var; o da dünyayı yaratandır. Ne var ki, dünyayı kimse yaratmadığı için katiller de yoktur, Dada sonsuza dek yaşayacak! Bu sayede, sanat tacirleri servetlerine servet katacak, yayıncılar altlarına arabalar çekecek, yazarlar *Légion d'honneur* alacak ve ben... *Francis Picabia kalacağım!*

Göçebe olmalı insan, ülkeleri ve şehirleri dolaşır gibi kat etmeli fikirleri, muhabbet kuşu ve sinek kuşu yiyerek, marmoset maymunlarını canlı canlı yutarak, zürafaların kanını emerek, panter bacağıyla beslenerek! İnsan, martılarla uyumalı, boa yılanıyla dans etmeli, günebakanlarla sevişmeli ve zincifreyle yıkamalı ayaklarını!

Kilise iç mekânlarına transatlantik görünümü vermeli insan, transatlantiklere de kremalı enginar; heykelleri çıkartıp denizden, geçen vapurlara dizeler okutturmalı, sokağa çıplak çıkıp evde smokinle dolaşmalı; günah çıkartan papazların itiraflarını duymalı, tanıdığı birini asla bir daha görmemeli; her şeyden önce, aynı kadını ikinciye sokmamalı yatağına,

eğer onu her gün bir başka âşıkla aldatan bir metresi yoksa! Bütün bunlar, komik olan her şeye gülen, siyahı karanlık, beyazı aydınlık bulan bir bakırcının imanından çok daha kolaydır. Bakırcı üşüdüğünde ısınmak için çıkar güneşe; üşümeyin, göreceksiniz ne kadar da benziyor güneş yağmura!

Varoluş, art niyetli, fırsatçı olmayan insanlar arasında yaşadığınızda gerçekten katlanılabilir yalnızca, ama bu imkânsızı istemek olurdu...

Yetenek diye bir şey yok, şaheserler yalnızca kâğıt yığını, hakikatse kantarın topuzu. Her şey sıkıcı, değil mi? Düşen yapraklar sıkıcı, yerine çıkan yenileri sıkıcı, sıcak sıkıcı, soğuk sıkıcı. Çalmayan büyükbaba saatleri sıkıcı, çalanları sıkıcı. Telefon sahibi olmak sıkıcı, olmamak sıkıcı. Ölen insanlar sıkıcı, ölmeyenler de bir o kadar sıkıcı! Baksanıza, ne kadar da kötü biraraya getirilmiş dünya, neden beynimiz arzularımızın kudretine sahip değil? Ama tüm bunların pek bir önemi yok, müzelerdeki tablolar şaheser-fosiller. Biri zevk sahibi addediliyorsa, bu, diğerleriyle aynı zevkleri paylaştığı içindir; sizin için hayat hep aynı teraneyi tıngırdattığınız bir gitar, sonsuza dek.[30]

ANDRÉ BRETON

Yapay Cehennemler,
'1921 Dada Sezonu'nun Açılışı

Mayıs 1921

[...] Picabia'nın entrikalarına başlı başına bir bölüm hasredilmeli; ben bile burada bu konuyu açıklamak durumundayım.

Anlaşmazlık, [Picabia'nın kitabı] *Jésus-Christ Rastaquouère* için benden rica edilen bir önsöz yazısını yazmayı reddetmemden kaynaklandı. (Kanaatimce, akla gelen her

türlü altüst edici deyim ve paradoksun biraraya yığıldığı bir ajanda niteliğindeki bu kitapta yer alan, "insanlığın en büyük icadı kabartma tozudur; Tanrı Yahudi'ydi, Katolikler tarafından çöpe atılmıştı" gibi lafların, eleştirel incelemeye tabi tutulacak bir tarafı yoktu. Picabia'nın, özdeyiş gibi zorlu bir tür içerisinde sarf ettiği çaba, bence bir fiyaskoydu. Bir ahlakçının, kalemiyle işlediği kıymetli kelamların kapsamını tam olarak ölçmenin gerçek bir standardı var. Isidore Ducasse, *Poésies*'sinde bunun kanıtlarını sunar. La Rochefoucauld'nun ya da Vauvenargues'ın tek bir özdeyişi, Pascal'ın tek bir Pensée'si yoktur ki, ters çevrildiğinde ya da aksi iddia edildiğinde banalleşsin ya da savunulamaz hale gelsin. Buna karşılık, *J-C Rastaquouère*'deki hemen her aforizma, benzer bir muameleye tabi tutulduğunda, ya sıradanlığa ya da abukluğa yenik düşer. Picabia takdirimi mazur göremedi. Aragon ve Soupault aleyhine savlar ileri sürdü. Geçen yıl, "Aragon, Dada'nın pezevengidir" diye yazdı; "Soupault asabi bir tip, bunu iyi kullanıyor"; "Éluard ne zaman Bok demek istese, Atasözü diyor."[31] Bense, kısa bir süre içerisinde, "en takdir ettiği insanlardan biri" (*Cannibale* 1) olmaktan çıkıp, en az güvenilir olanı haline geldim. Picabia'nın merhametine sığınan Jean Cocteau'nun haince manevralar sergileyişi, *Comoedia*'ya yazılı olarak akseden nihai kopuşa yol açtı.

Picabia'yı tanıyan herkes kişiliğine sirayet etmiş olan derin vesvese ve nefreti bilir (bu onun esaslı ayartıcı güçlerinden birisidir); o yüzden [bizi] inkârı da sürpriz olmamalı. Her şeyle bağlarını koparmış olduğu sanılabilecek bu adam, kendi kör hırsına aittir. Picasso'nun kazandığı şan şöhret, uzunca bir süre uykularını kaçırdı. Ne Dada'nın bir edebiyat okulu olmadığını iddia etti, ne de kendisinin onun yıldızlarından biri olup olmadığını önemsedi. Dahası, dalavereye de karşı değildi. (Daha *Comoedia*'ya yazarken, dostluğundan sual olunmayacağını temin etmek için Tzara'ya gidip, tüm bun-

ların bir oyundan ibaret olduğunu, onu da oyuna davet ederek izah etti. Biri, buradan yola çıkarak, pek yakında Dada'ya methiyeler düzen diğer bir sayı yayınlayacak olduğuna inanabilir.) 11 Mayıs [1921] Çarşamba günü onun ismiyle çıkan makale, bundan böyle, hakiki Dada imanının bir ibrazı olarak kayda geçecek. Ancak, Dada kelimesi uzun zamandır bize ait. Büyük bir mücadeleyle onu reddetmeye kalkışmak enerji israfı olurdu. Herhalde, bu kelime ölene dek bizimle ilişkili olarak kalacak.

Bizim kadar ona da ait olan, ruhu incitecek bir hadisenin daha da büyümemesi için Picabia'ya cevap vermedik. (Bana sorarsanız, arkasındaki saik ne olursa olsun, elimde değil, ben böyle beyanatları alkışlarım: "Göçebe olmalı insan, ülke ve şehirleri dolaşır gibi kat etmeli fikirleri. [...] Bakırcı üşüdüğünde ısınmak için çıkar güneşe; üşümeyin, göreceksiniz ne kadar da benziyor güneş yağmura!!")[32]

ÇEVİREN **Can Gündüz**

TRISTAN TZARA

Dada Hakkında Konuşma

1922

Hanımlar, Beyler,

Söylememe gerek yok, genelde halk nezdinde ve sizin, yani toplumun has kesimi için, bir Dadaist bir cüzzamlıyla eşdeğerdir. Tabii bu lafın gelişi. Aynı insanlar bizim yakınımıza geldiklerinde, ilerlemeye olan inançlarından kaynaklanan bir alışkanlıktan geriye kalmış kibarlıkla davranıyorlar. Mesafe on metreye indiğinde nefret yeniden ortaya çıkıyor. Niye diye sorarsanız, size bir cevabım yok.

Dada'nın önemli bir niteliği, sürekli birilerinin ondan kopup ayrılıyor olması. Hiç durmadan birileri Dada'yla ilişki-

sini kesip istifa ediyor. Dada hareketinden ilk istifa eden *ben*'dim. Herkes biliyor ki Dada hiçbir şey değil. Hiçbir şeyin ne olduğunu anlar anlamaz Dada'dan ve kendimden koptum.

Bir şeyler yapmaya devam ediyorsam, bu oyalandığım için, daha doğrusu, fırsat bulduğum her yerde tatmin ettiğim faal olma ihtiyacımı karşıladığı için. Aslına bakarsanız hakiki dadacılar hep Dada'dan uzak durmuşlardır. Dada sanki patırtı koparırak istifa etmeye değecek kadar önemliymiş gibi davrananlar, kendi adlarını duyurma arzusuyla hareket edenlerdir. Dinlerin içinde en saf ve aydınlık olanlarına sahtekârların, tıpkı pis solucanlar gibi, kıvrıla kıvrıla sokulduklarını kanıtlarlar.

[...]

Dada hiç de modern değil. Daha ziyade umursamaz bir Budist dinine dönüş niteliğinde. Dada, nesneleri yapay bir nezaketle örter, bir hokkabazın şapkasından saçılan bir kelebek sağanağı. Dada hareketsizlik demektir ve tutkulara anlam vermez. Bunu bir çelişki olarak görebilirsiniz, ne de olsa Dada yalnızca şiddet içeren eylemlerde belirir. Evet, *tahribat* bulaştırılmış bireylerin tepkileri biraz şiddetli olur; fakat bu tepkiler dindiğinde, sürekli olarak sorulan "Ne diye?" sorusunda şeytani bir ısrarla yok edildiğinde, geriye kalan, hâkim olan *aldırmazlık*tır. Ama aynı derece ikna edici bir biçimde tersini de iddia edebilirim.

İtiraf etmeliyim ki, arkadaşlarım bu bakış açısını onaylamıyorlar. *Hiçbir şey* ancak bir bireyin düşüncesi olarak dile getirilebilir. Tam da o nedenle herkes için geçerli olacaktır, çünkü herkesin sadece kendini ifade eden birey için önemi vardır – ben kendi adıma konuşuyorum. Bu bile bana fazla geliyor. Nasıl olur da tüm insanlar adına konuşmam ve üstelik hepsini tatmin etmem beklenebilir?

[...]

Sıklıkla kulağınıza çalınır, Dada bir ruh halidir. Keyifli, üzüntülü, dertli, neşeli, hüzünlü ya da Dada olabilirsiniz. Edebi olmadan romantik olabilirsiniz, hülyalı, bezgin, uçuk, işadamı, sıska, şekil değiştirmiş, kendini beğenmiş, yumuşak başlı, ya da Dada olabilirsiniz. Bu, sonradan gerçekleşecek. Tarihin akışı içinde, Dada kesin bir anlam kazanıp benimsenen bir sözcük haline geldiğinde; halk tarafından rağbet görüp tekrarlandıkça içeriğiyle yapısal bağı olan bir sözcük niteliği kazandığında gerçekleşecek. Bugün kimse bir gölü, manzarayı ya da karakteri temsil ederken Romantik edebiyatı aklına getirmiyor. Ağır ama emin adımlarla bir Dada kimliği oluşuyor.

[...]

Dada'nın başlangıcı bir sanatın değil, bir tiksintinin başlangıcıydı. 3000 yıldır bize her şeyi açıklamakta olan (ne diye?) filozofların azametine duyulan tiksinti; Tanrı'nın-yeryüzündeki-temsilcileri-olan bu sanatçıların kurumlarına duyulan tiksinti; tutkuya ve dert etmeye değmeyecek gerçek patolojik kötülüğe duyulan tiksinti; insana özgü hükmetme içgüdüsünü yatıştırmak yerine vurgulayan, düzmece bir topyekûn sulta ve kısıtlama düzenine duyulan tiksinti; tüm sınıflandırılmış sınıflandırmalardan duyulan tiksinti; para çıkarı ve kibir marazına paravanlık yapmaktan başka bir işe yaramayan peygamberlere duyulan tiksinti; birkaç çocuksu kurala uyularak siparişe göre yapılan tecimsel sanatın teğmenlerine duyulan tiksinti; iyiyle kötünün, güzelle çirkinin (kırmızı değil de yeşil, sağda değil de solda, büyük ya da küçük olmak niye tercih edilir olsun?) ayrılmasına duyulan tiksinti. Nihayet, her şeyi açıklamaya kadir ve insanların zihnini fizyolojik temeli ya da etnik kökeni olmayan dar ve geniş fikirlerle dolduran, bütün bunları göz kamaştırıcı bir hüner ve rezil bir şarlatanlıkla yapan Cizvit diyalektiğine duyulan tiksinti.

Dada ilerlerken sürekli imha eder; etkisi dolayısıyla değil, doğrudan kendisi yok eder. Söylememe izin verin, bütün bu tiksintilerden kendine pay çıkarmaz; ne bir netice, ne bir övünme, ne de bir yarar. Faydası olmadığının, fark etmeyeceğinin ayırdına vardığı için, herhangi bir şeyle mücadele bile etmiyor artık. Bir dadacıyı ilgilendiren kendi hayat tarzı. İşte bu noktada büyük sırra yaklaşıyoruz.

Dada bir ruh halidir. Cereyanlara ve hadiselere göre kendisini dönüştürmesinin nedeni budur. Dada kendisini her şeye uygular ancak o hiçbir şeydir. O evetle hayırın ve bütün karşıtlıkların buluştuğu noktadır, ağırbaşlılıkla insana özgü felsefelerin şatolarında değil, tıpkı köpekler ve çekirgeler gibi, öylece, sokak köşelerinde.

Hayattaki her şey gibi Dada da beyhudedir.

Dada gösterişsizdir, hayatın da olması gerektiği gibi.

Eğer size, Dada, aklın sözcükler ve törelerle doldurmayı başaramadığı her yere tıpkı hava gibi sızan el değmemiş bir mikroptur dersem belki beni daha iyi anlayacaksınız.[33]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "Picabia-Tzara İttifakı ve Dada'da Kırılma", *Dada Kılavuz* içinde, s. 233-241.

2 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 1964) s. 71-74.

3 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", *Journal of European Studies*, sayı ix (1979) s. 80.

4 Richard Huelsenbeck, "Dada Lives!" [1936], çev. Eugene Jolas, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 279-281.

5 *A.g.e.*, s. 133.

Nouvelle revue française 1909'da André Gide'in girişimiyle çıkan ve hâlâ yayınlanan etkili ve prestijli sanat ve edebiyat dergisi.

6 *391*'in Mart 1920 sayısından aktaran, Emily Hage, "Dissemination: The Dada and Surrealist Journals", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 205.

7 "Enginarlar" 1920 Mart'ında çıkan *Dadaphone*'da yayınlanmıştı; Türkçesi: *Dada Kılavuz* içinde, s. 719-720.

8 Çoğu yazara göre, bir 'mürşit' arayışındaki Breton, Tzara'yı art arda ölmüş olan kahramanları Apollinaire ve Vaché'nin yerine koymak istiyordu; Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 81 ve Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 190.

9 Georges Ribemont-Dessaignes, "Buffet", *Littérature*, 19 (Mayıs 1921) s. 7-8. İngilizce çevirisi Margaret I. Lippard, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 250. Türkçesi: *Dada Kılavuz* içinde, "Büfe", s. 777-778.

10 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], *The Dada Painters and Poets içinde* s. 35.

11 Tristan Tzara, "Some Memoirs of Dadaism", *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70.

12 Marius Hentea, *Ta Ta Dada: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 2014) s. 156.

13 "Picabia-Tzara İttifakı ve Dada'da Kırılma", *Dada Kılavuz* içinde, s. 233-241.

14 Francis Picabia, "Funny Guy", 10 Temmuz 1920'de *Le Pilhaou-Thibaou* başlığıyla çıkan ve "391'in resimli eki" diye sunulan *391*'in 15. sayısında yayınlanan metnin İngilizce çevirisi Susan de Muth, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 134.

15 Aktaran, Emily Hage, "Dissemination", s. 206. Huelsenbeck'in adını muhtemelen bilerek yanlış yazmıştı.

16 6 Ağustos 1921'de yayınlanan metnin İngilizce çevirisi Ian Monk, *The Dada Reader* içinde, s. 68.

17 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 89.

18 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada" [1931], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 119.

19 Dergiyi Le Corbusier ve Amédée Ozenfant çıkarıyorlardı.

20 Aktaran, Emily Hage, "Dissemination", s. 205.

21 Marius Hentea, *Ta Ta Dada*, s. 156.

22 *A.g.e.*, s. 156-157.

23 *A.g.e.*, s. 157.

24 Tristan Tzara, "Conference sur Dada", *Merz*, sayı 7 (Ocak 1924); İngilizcesi: "Lecture on Dada (1922)", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 246-247.

25 24 Mayıs 1916; Hugo Ball, *Flight Out of Time*, s. 63-64.

26 André Breton, "Artificial Hells", çev. Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003) s. 141. Türkçesi: "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", *Sanat Manifestoları, Avan-*

gard Sanat ve Direniş içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 167-178.

27 Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 77.

28 *A.g.e.*

29 *Littérature*'ün Kasım 1919 sayısında "Niye yazıyorsunuz?" sorusuna cevap aradıkları bir anketi yayınlamışlardı. *A.g.e.*, s. 84.

30 Francis Picabia, "M. Picabia se sépare des dadas", *Comoedia* (11 Mayıs 1921). Türkçesi *Sanat Manifestoları*, içinde, s. 152-155.

31 Paul Éluard, 1920-1921'de altı sayı olarak yayınlanan *Proverbe* [Atasözü] dergisini çıkarıyordu.

32 André Breton, "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", *Sanat Manifestoları* içinde, s. 174-176.

33 Tristan Tzara, "Conference sur Dada", *Merz*, sayı 7 (Ocak 1924). İngilizcesi: "Lecture on Dada (1922)", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 246-251.

'Azametli Dada Sezonu'

Parisli dadacılar, 1920 Ekim'inde bir lokantada toplanarak, *Littérature* dergisinde artık edebiyatla ilgili hiçbir şey yayınlamamaya karar vermişlerdi; adeta derginin adına meydan okuyorlardı. Bu kararı aldıkları toplantıda söylenenleri kaydedip, dergi sayfalarını tartışma tutanaklarıyla doldurdular. Hatta karar almak için yaptıkları oylamaları bile yayınladılar: "*LITTÉRATURE*'de şiire yer vermeye devam edelim mi? Hayır, 2'ye karşı 6 oyla". Altında alaycı bir not vardı: "Üyeler arasında hiç kimse komiteler oluşturma ilkesini ve tabii ki oylama yapma fikrini desteklemese de, bunu bir deneyim olarak kabul ediyorlar."[1] Birkaç ay boyunca, edebiyattan kaçınmak için birtakım programlar geliştirdiler. Mesela, derginin Mayıs sayısında ilan ettikleri "1921 Azametli Dada Sezonu"nun etkinlikleri: Ziyaretler • Dada Salonu • Kongre • Anma Törenleri • Operalar • Referandum • El koyma • Suçlama ve yargılama.[2]

İlk ve Son Dada Gezisi

Bir önceki yıl, ilk Dada sezonu sırasında Paris'te düzenlenen Dada gösterileri her ne kadar büyük ilgi uyandırsa da, giderek birbirini tekrar eder olmuştu. O kadar ki, her gösterinin ardından dadacıların arasında "kolektif asap bozukluğu" yaşanıyordu.[3] 1921 sezonunun başında, André Breton kentte Dada gezileri düzenlemeyi önerdi. Paris'te Dada'yı öteki kentlerdeki deneyimlerinden ayırt eden, birtakım kentsel eylemleri gösteri haline getirmesi, kenti tiyatro sahnesine dönüştürmesi, kimi toplu etkinliklerini sokağa taşırması oldu. Bu Berlinli dadacıların sokağı bir siyasal eylem alanına dönüştürmelerinden farklı olarak, kentin kendisini odağına alıyordu. Geziler, "ilgi çekicilikten öylesine yoksun ki, varlığını sürdürmesi gereksiz" yerlere yapılacaktı.[4] Gerçekten de 1921 baharında, ilk gezi için Paris'in görkemli anıtlarından birini değil, harabelerle çevrili ortaçağ kilisesi Saint-Julien-le-Pauvre'u seçmişlerdi. Sonraki günler için tasarlanan gezilerde de böyle kimsenin pek kaale almadığı, kenarda köşede kalmış yerleri ziyaret etmeyi planlıyorlardı. Bir el ilanı dağıttılar: "Dada, dostlarını ve düşmanlarını bugün saat 15:00'te Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'nin bahçesine davet ediyor. Beklentilerinizin aksine, bu ruhban sınıfına karşı bir gösteri olmayacak, bu kez sanata değil hayata dair yeni bir yorum." Sonra devam ediyordu ilandaki açıklama:

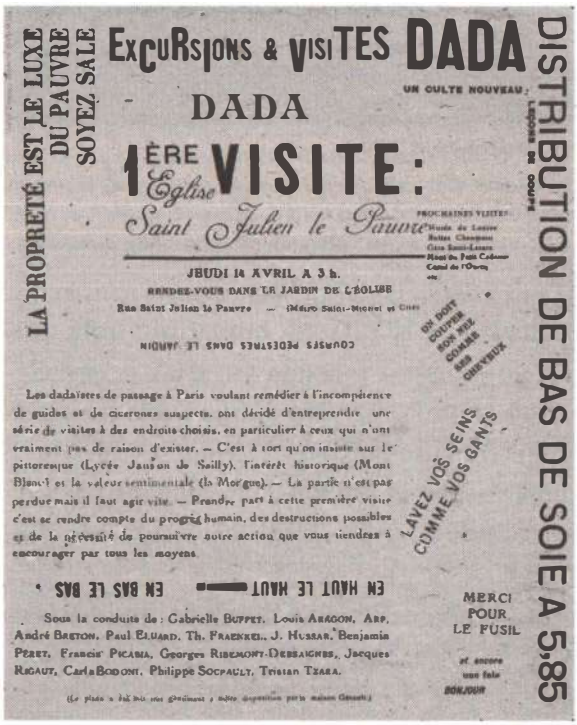
> Paris'in içinden geçen Dadaistler, rehberlerle tercümanların beceriksizliğine çare bulmaya niyet ettiler. Kentte belirledikleri noktalara bir dizi ziyaret düzenlemeye karar verdiler. Özellikle, var olmak için gerçekte hiçbir gerekçeye sahip olmayan yerleri seçtiler. –Pitoresk (Lyée Janson de Sailly), tarihsel (Mont-Blanc) ya da duygusal (Morg) değerler üzerinde ısrar etmek yanlış olur.– Henüz oyunu kaybetme-

dik ama acele etmemiz gerek. Bu ilk geziye katılanlar, harabiyeti görüp insanlığın ilerlemesinin farkına varacak ve bizim eylemimizi her türlü vasıtayla desteklemeyi isteyecek.[5]

İlanın orasına burasına "Temizlik fakirlere özgü bir lükstür, pis olun"; "Dada, yeni bir kült"; "Saçını keser gibi burnunu tıraşla"; "Eldivenlerin gibi memelerini yıka", "Yukarısı yukarı, aşağısı aşağı" gibi ibareler konmuştu.[6] Dadacılar ilanları dağıtırken, bir yandan da gelip geçenleri tahrik etmek için bu sözleri tekrar edip, etrafa hakaretler yağdırıyorlardı.

Breton, kiliseye vardıklarında büyük ölçüde kendi yazdığı manifestoyu okudu. "Saint-Julien-le-Pauvre diye bir kilise

Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'ne düzenlenen Dada gezisinin ilanı.





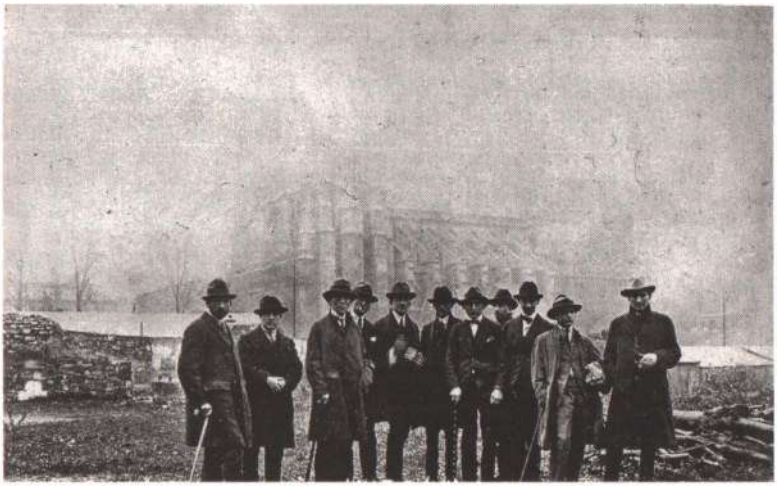
Breton kilisenin önünde manifestosunu okuyor.

var mı? Doğrusu biz bilmiyoruz" diye başlıyor, sonra bir gezi rehberi edasıyla devam ediyordu: "Başınızı çevirin, yeter. Paris'in orta yerindeyiz [...] İşte, Gotik mimarinin ünlü mücevheri önünüzde, gökyüzünü yansıtan yuvarlak pencereleri ve tıpkı Sonsuzluk çılgınlığına yem olmuş Dada havarilerine benzeyen, değerli madenlerden yapılmış azizleriyle".[7] Georges Ribemont-Dessaignes ise kilisenin avlusuna götürdüğü ziyaretçilere elindeki koca sözlükten rastgele seçtiği tanımları okuyordu.[8]

Dadacıların amacı, bir gezi süresi boyunca da olsa, bir kent parçasını işgal etmekti. Bir 'gösteri' olarak sunulmasına tepki gösterdikleri Paris'in pek de görülesi olmayan yer-

lerinde gezi parodileri sahneye koymaktı. Ancak bu sıkıcı gezi, Dada gösterilerinin şaşırtıcı ve sarsıcı yanına tav olan izleyicilerin beklentilerini karşılamadı. Zaten havanın yağmurlu olmasının da etkisiyle geziye beklenen katılım olmamıştı, tasarlanan öteki gezilerden de vazgeçildi. Breton yaşadıkları hayal kırıklığını dile getirmekten kendini alamayacaktı: "Yüz ya da iki yüz kişi şemsiyelerinin altında, birbirlerine sokulmuş sessizce bakıyorlardı, o kadar ki Dada yok olmak üzere mi diye aklımızdan geçirdik. Sık sık tekrarladığımız o sözü hatırlamıştık: 'Başarıya ulaşmış bir adam, ya da artık kimsenin saldırmadığı bir adam ölmüş demektir'".[9] Aslında geriye kalan bir fotoğrafa bakılırsa, geziye katılanlar aşağı yukarı elli kişiyle sınırlıydı; bu sayıya, tümü Saint-Julien-le-Pauvre'da hazır bulunan Parisli dadacılar dahildi, bir tek Dada'dan ayrıldığını ilan etmek üzere olan Picabia hariç. Sonuç dadacıları bir süre için de olsa yıldırdı. Neyse ki Bre-

Parisli dadacılar tam takım halinde, Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'nde: sol baştan, Jean Crotti, bir gazeteci, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara ve Philippe Soupault. Arkalarında görünen, Saint-Julien-le-Pauvre'un tam karşısındaki görkemli Notre-Dame Katedrali.





Geziye katılanlar kilisenin önünde.

ton kısa sürede toparlanıp, bir sonraki eylemi, Maurice Barrès davasını düzenlemeye koyuldu.

Duvar Gazetesi

Dadacıların salonlardan sokağa çıkmasındaki vesilelerden birisi de, *Littérature* dergisinin editörlerinin bir 'duvar gazetesi' eki çıkarma kararıydı. Bunun için dergide "banka kredisi tanıtımı yapan afişlerin üzerine 'HAYIR' yazan anonim kişi. Tuvalet duvarlarına yazılan yazıların altına Edith Cavell[10] imzasını atan bilmediğimiz adam. Diş macunu reklamlarına eklentiler boyayan sanatçı [...]" gibi kişilere dergide işbirliği çağrısı yaptılar.[11] Her ne kadar arkası gelmese de, dadacıların sokağa çıkma girişimleri, Berlin'deki sokak eylemleriyle birlikte, sonraki yıllarda sürrealistlerin ve sitüasyonistlerin düzenleyeceği kentsel gösterilerin yolunu açtı.

ANDRÉ BRETON

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı

Mayıs 1921

1. Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'ni ziyaret
2. Max Ernst sergisi açılışı
3. Maurice Barrès davası

[...]

Yukarıda özellikle konuyu yüzeysel olarak ortaya koymakla yetindim. Dada etkinlikleri tabii ki skandal yaratmaktan öte arzuları içerir. Tüm gücüne rağmen skandal (kolaylıkla Baudelaire'den günümüze izini sürmek mümkün) bir yapay cehennemden beklenecek hazzı vermekte yetersiz kalır. 'Derdini sokaktaki insana anlatmak' ve 'ayağını bastığı zeminle bağını korumak'tan duyulan garip zevki de yabana atmamak gerek. Doğrusu Kant gibi kimi filozofların kendi dünyalarını yaratmasının ve bir kadının gülümsemesi gibi önemsiz şeylere bel bağlamasının talihsiz bir yanı var. Çoğu büyük şair hayatlarının şu ya da bu döneminde yükseklerden aşağıya yuvarlanır. İnsanın aklına Paul Valéry'nin kahramanı Teste'nin bir balon pilotunun algılarını yeniden yaratmaya yeltendiği rüyalar geliyor.[12] Zamanımızda ise Bay Teste balona biniyor ve başka da bir şey söylemeye gerek yok. Dada düşünceyi davranışla birleştirerek, gölgeler âlemini terk etti ve sağlam zemine bastı. Şiirsel ve felsefi fikirlerin bilimsel fikirler gibi doğrudan uygulamaya sokulamaması saçma. Sürrealizm, psikanaliz ve görelilik ilkesi de, bizi tıpkı telsiz gibi hassas ve ihtiyaçlarımızı karşılamaya uygun aletler yapmaya yönlendirmeli. "Alet yapmaya" demiş olmam, tabii ki sözcüklere imge değeri veren bir rastlantıdan ibaret.

Dolayısıyla Dada'yı bir tür eğlence saymak gülünç. Yapacak büyük işler var ve her Dada etkinliği az ya da çok, belirli

aralarla tekrarlanan çığır açıcı bir nitelik taşıyor. Bize bir tane daha başyapıt sunup sunmamasının önemi yok – mesele başka (mesele, insan ruhunu bir nebze olsun prangalarından kurtarmak; özellikle onu paramparça eden ve fark etmesi kolay olmayan alanlarda). Bu sonuca götürecek bütün araçlar olumludur; ve şunu herkesin anlaması gerekir ki, kurtarma işlemi sırasında eğer hazine sayılabilecek bir 'eser' ortaya çıkarsa, keşfedilmiş olmasını geçici bir durum sayarız ve getirdiği övgülere kulak asmayız.

[...]

14 Nisan 1921'de Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'ni ziyaretle başlayan 'Dada sezonu' bir önceki sezona benzemeyecek. Geçtiğimiz yıl Dada etkinlikleri bütünüyle sanatsal (ya da tercihiniz öyleyse, anti-sanatsaldı – ben ikisi arasında bir fark görmüyorum). Bu yıl, Dada tartışmayı daha üst düzeye taşımayı ve ahlaki bir temele oturtmayı öngörüyor. Son yarım yüzyılın düşünce tarihini izlemiş olanlar kabul edecektir, zamanımızda şiirsel nizamın ahlaki nizama müdahalesi kaçınılmaz bir durumdu. Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jarry buna büyük katkıda bulundular. Eserleri bu müdahalenin izini taşır [...] İzleyicilerimizi, bir tiyatroya kıyasla dikkatlerini daha iyi toplayabilecekleri yerlere götürmeyi hedefledik, çünkü bir yere gitmeye yeltenmek bile onlar adına başlı başına bir iyi niyet göstergesi sayılırdı. Bir dizi ziyaretin ilki olan Saint-Julien-le-Pauvre gezisinin başkaca bahanesi yoktu. Büyük ölçüde benim kaleme aldığım ve kilisenin avlusunda okuduğum manifestonun bir bölümü şöyleydi:

> Saint-Julien-le-Pauvre diye bir kilise var mı? Doğrusu biz bilmiyoruz. Bu yeri seçen sizsiniz. Ancak yine de ne yaptığımızı gayet iyi biliyoruz. Sizi neye buraya getirdiğimizi gayet iyi biliyoruz. Bu sadece bir hazırlık buluşması. Şimdiye kadar Dada adına yapılanlar yan gösteriden ibaretti. Onlardan yola çıkarak şimdiki gösteriyi tahmin edebilmeniz

mümkün değil. Birazdan perde bir yıldan beri özenle hazırlamakta olduğumuz, başka açılardan fantastik bir oyun için açılacak... Başınızı çevirin, yeter. Paris'in orta yerindeyiz. (Ekinler için gayet iyi olan) ilkbahar yağmurunun altında Seine Nehri kenarında dolaşmak ve bize bakıp, 19. yüzyıla hayat veren genç romantiklere benzeyen haşarı bir gençlik görmek hoşunuza gidebilir. İşte, Gotik mimarinin ünlü mücevheri önünüzde; gökyüzünü yansıtan yuvarlak pencereleri ve tıpkı Sonsuzluk çılgınlığına yem olmuş Dada havarilerine benzeyen, değerli madenlerden yapılmış azizleriyle. Burada bizimle esenliktesiniz: ne kadar huzur verici! Oysa borçlarınız var; otelde bir kadın sizi bekliyor; İngiltere'de grevdesiniz; Claridge'de çay içiyorsunuz; yeryüzündesiniz.

Bundan aldığımız keyfe rağmen, kötü hava planlarımızı bozdu. Bazı fikirlerimizi yürürlüğe geçirmekten bizi alıkoydu; bir tanesi sansasyonel olabilecek bir soyut müzayedesiydi. [...][13]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Colby Chamberlain, "Dada on Trial", *Cabinet*, 45 (Bahar 2012) s. 24.

2 *A.g.e.*

3 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada" [1931], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 116.

4 Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, çev. Sharmila Ganguly (Cambridge, MA: MIT Press, 2009) s. 178.

5 Aktaran, Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", s. 115.

6 *A.g.e.*

7 André Breton, "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", çev. Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003) s. 142.

8 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", s. 115-116.

9 André Breton, "Artificial Hells", s. 141.

10 Birinci Dünya Savaşı sırasında her iki taraftan da çok sayıda hayat kurtaran ve Alman işgali altındaki Brüksel'den 200 askeri kurtarmaya çalışırken yakalanıp kurşuna dizilen İngiliz hemşire.

11 Aktaran, Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 354.

12 Paul Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste* (Paris: Bonavolot-Jouve, 1906).

13 "Les 'Enfers artificiels'. Ouverture de la 'Saison Dada 1921'". Breton bu metni moda tasarımcısı ve sanat hamisi Jacques Doucet için yazmıştı. İngilizcesi: "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", çev. Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003) s. 137-144 [Türkçesi: "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", çev. Can Gündüz, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 167-178].

Bir Dada Davası

André Breton'un kentte Dada gezileri düzenleme fikri daha ilk seferinde hüsranla sonuçlanınca, Breton Dada üzerindeki etkisini kaybetmemek için yepyeni bir etkinlik önerdi: bir zamanlar hayranlık besledikleri ama savaş yıllarında milliyetçiliğe savrulan yazar Maurice Barrès'i yargılamak. Breton'a göre yeni Dada sezonu bir öncekine benzemeyecek, tartışmaları sanatsal düzlemden ahlaki düzleme taşıyacaktı. "Şiirsel nizamın ahlaki nizamı ihlali", Baudelaire'den Lautréamont'a, Rimbaud'ya ve Jarry'ye zaten yarım yüzyıldır sürüyordu.[1] Tristan Tzara'nın direnmesine rağmen, Breton Dada'yı bu Fransız geleneğine bağlamakta kararlıydı. Ancak bu girişim de yalnızca Dada'nın aşınmasına hizmet etti.

Maurice Barrès

Barrés, 1880'lerde adı duyulmuş bir yazardı; mevcut toplumsal yapıların karşısında bireyi kültleştiren kitaplar yazmıştı. Sonradan uç noktada bir milliyetçiliğe kapılıp, on-



Louis Aragon, Pierre Deval, André Breton, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Théodore Fraenkel, Maurice Barrès'in mankeni, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Jacques Rigaut, René Hilsum ve Serge Charchourne, Barrès duruşmasında.

ca değer yüklediği bireyin yerine, toprak ve kan gibi kavramları koymuş, orduyla kilisenin savunucusu olmuştu. Savaş yıllarında, Vatanseverler Birliği'nin başına geçecek kadar eski görüşlerinden çark etmesine karşın, Fransız dadacılar nezdinde itibarı bir şekilde sürüyordu. Jacques Vaché'nin mektuplarını yayınlayacakları zaman ondan bir sunuş yazısı yazmasını istemişlerdi. Breton, Éluard ve Soupault 1920'de, hatta 1921 başlarında hâlâ ona kitaplarını imzalayıp gönderiyorlardı.[2] Ama Breton aniden fikir değiştirip, bu döneği hedef haline getirdi.

Duruşma

Tzara'nın isteksizliğine rağmen, Parisli dadacılar "Bay Maurice Barrès'in Dada Tarafından Yargılanması ve Hüküm Giymesi" başlığını verdikleri gösteriyi 13 Mayıs 1921'de gerçekleştirmeye karar verdiler. Bunun için bir salon tuttular, Sal-

les des Sociétés Savantes. Breton başyargıç rolünü üstlendi. "Kuşkusuz bu rol onu tam da mizacının gerektirdiği gibi, 'beşerin önderi' gibi hissettiriyordu."[3] Breton için bu sözleri sarf eden Georges Ribemont-Dessaignes savcı, Philippe Soupault ve Louis Aragon savunma avukatlarıydı. Hepsi beyaz kıyafetler giymiş, savcı kırmızı, savunma siyah püsküllü şapkalar takmıştı. Barrès'i takım elbiseli, papyonlu bir manken temsil ediyordu. Breton iddianameyi okuduktan sonra aralarında Tzara'nın da bulunduğu tanıklar dinlendi. Tanıklar sadece dadacılardan ibaret değildi, Paris'in entelektüel kesimini temsil eden başkaları da vardı. Gazetelerin yazdığına göre, önceki Dada gösterilerinin aksine, ağır ve sıkıcı bir gösteri olmuştu bu; sözde alaycı bir davaydı, ama neyle alay ettiği belli değildi. Sahneden kışkırtıcı hiçbir işaret gelmeyince izleyiciler harekete geçti. Balkondan orkestranın oturduğu yere bezelyeler atıldı, sahneye çiçekler fırlatıldı. Ama bu kez dadacılardan ses çıkmadığı gibi, Breton yargıç kürsüsünün ziliyle izleyicileri susturdu. Tzara'nın kışkırtıcı yöntemlerine başvurmadan bir Dada gösterisi yönetmeye çabalıyordu.

André Gide, üç gün sonra Aragon'a yazdığı mektupta, olan biten karşısındaki şaşkınlığını dile getirmişti:

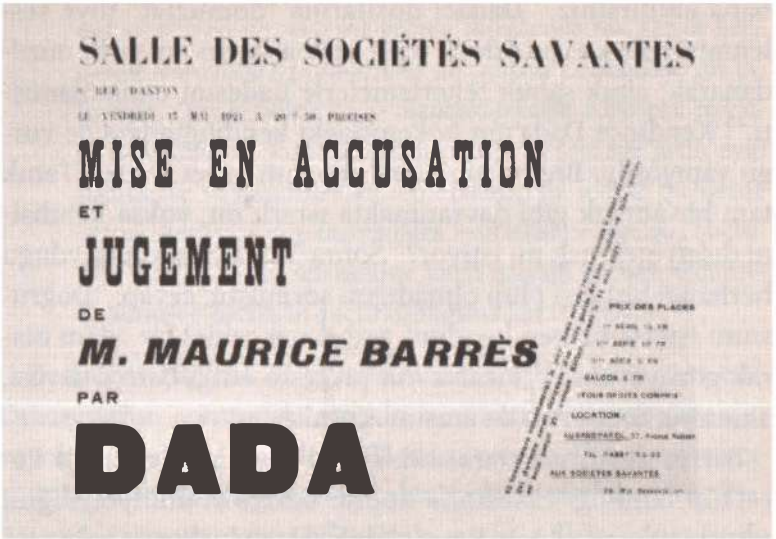
> Bir kez daha, esaslı bir provokasyondu geçen akşamki Barrès gösteriniz. "Nasıl oluyor da on iki kişi biraraya gelip daha iyi bir şey yapmayı beceremiyor?" diyenlerin sesi hâlâ kulaklarımda (biraz bilgili olanlar "dört" diyordu). Ben inanıyorum ki birbirinizden bağımsız olsanız ortaya çok daha iyi fikirler çıkar; dördünüz birlikte çalıştığınız için sadece can sıkıcı şeyler üretiyorsunuz [...] Nasıl anlamazsınız, sizi skandal değil usanç yok edecek?[4]

Breton'a göre, Gide Dada'yı hiç anlayamamıştı: Usandırıcı olmaktan kaçındıkları yoktu, bu olsa olsa Gide'in beklentile-

riyle ilintiliydi. Tümüyle Barrès duruşmasının tutanaklarına ayrılan *Littérature*'ün Ağustos'ta çıkan 20. sayısında yayınlanacak yazısında, davanın tanıklarından Madam Rachilde de dadacıların beklenmedik durgunluğunu ve ağırbaşlılığını yadırgadığını anlatacaktı:

> Önceden yüzlerine bezelye ve fasulye fırlattığınız aynı insanlara, şimdi ciddi bir konferans vermekle yetinirseniz, bu sefer onlar size bezelye ve fasulye atarlar. Eleştirilerinizi, hayvani haykırışlar bir yana, atılacak zerzevatı bile olmayacak kadar usandırıcı görünen bir felsefeye bağlayamazsınız.[5]

Madam Rachilde, Fransız yazar Marguerite Vallette-Eymery'nin takma adıydı. *Mercure de France* adlı edebi derginin editörüydü ve Dada'dan hoşnutsuzluğunu daha önce de dile getirmişti. Hatta bir seferinde, bir kabadayıyı dadacıları silahla vurmaya davet edecek kadar ileri gitmişti.[6] Onun nezdinde Dada hareketi, her ne kadar tarafsız görünse de, İsviçre'de Alman ana-babadan doğmuştu.[7] Yine de, Barrès'in yargılanması fikri çarpıcı geldiği için tanık olarak duruşmaya katılmayı kabul etmişti.[8] Aslında arasının iyi olduğu tek bir dadacı vardı, Francis Picabia, o da zaten duruşmadan iki gün önce Dada'dan ayrıldığını duyurmuştu. Picabia yargılama gösterisine katılmamış ama merakından yine de izlemeye gitmişti. Ancak bu tiyatronun Dada'yı ne hale getirdiğini görünce tahammül edemeyerek salonu terk etmişti. Aslında Picabia Dada'yı bırakırken kaleme aldığı yazıda, tam da Barrès davasında takınılan ciddi tavra karşı olduğunu beyan etmişti: "Dada, görüyorsunuz ya, ciddi değildi; bu yüzden de dünyanın her yanını yangın gibi sardı. Şimdi birileri tarafından ciddiye alınıyorsa; bu, ölmüş olduğundandır!"[9]



Maurice Barrès davası için hazırlanan afiş.

Dada Yargılarken Yargılanıyor

Breton'la Aragon'un, sonuçlarını pek fazla düşünmeden giriştikleri bu yeni Dada etkinliği, Paris'teki dadacıların zaten gayet kırılgan olan birliğini bozmuştu. Yargılanmakta olan Barrès'miş gibi görünüyordu ama aslında Dada'ydı. *Littérature*'de yayınlanan dava tutanaklarından anlaşıldığına göre, Breton yargıç, Tzara tanık konumundayken aralarında geçen tartışma, sahte duruşmadaki uydurma bir münakaşa değil, gerçek bir atışmaydı. Breton ahlaki bir temel arayışındaydı ve Barrès davasıyla Dada içinde böyle bir imkân olup olmadığını sınıyordu. Tzara ise, duruşmada ifade verirken takındığı 'dadacı' tavırla ötekilerden ayrılarak, Dada'ya yakıştırmadığı bu ahlaki yargı sürecinin ciddiyetini bozmuştu: "Adalete güvenim yok, adaleti yerine getiren Dada olsa bile. Sayın yargıç, biz bir piç sürüsüyüz; büyük ya da küçük piç kurusu olmamızın önemsiz olduğu konusunda sanırım

bana katılırsınız." Dadacı dostlarına "domuzlar" diye seslenmiş, sonra asansörlerle ilgili saçma sapan bir şarkı mırıldanarak, abuk sabuk tekerlemelerle ifadesini tamamlamıştı.[10] Kendince Dada'nın kökenindeki kendiliğindenliğe vurgu yapıyordu. Breton'un Tzara'ya yanıtı gayet sertti: "Tanık tam bir ahmak gibi davranmakta ısrarlı mı, yoksa kendisini dışarı attırmak mı istiyor?" Sonra Tzara'ya saygı duyduğu herhangi biri kişi olup olmadığını sormuştu; cevap: "Doğrusunu isterseniz ben kendimi gerçekten çekici bir adam olarak görüyorum."[11] Picabia'nın protesto ettiği Barrès davası, Tzara'yla Breton'un da arasını açacaktı.

Barrès duruşması sırasındaki asıl skandal, Benjamin Péret'nin tanıklığı esnasında koptu. Barrès'in milliyetçiliğini tartışmaya açmak için Péret olabilecek en kışkırtıcı yolu seçmiş, çamura bulanmış bir asker üniforması giyip gaz maskesi takarak, mezardan çıkmış Meçhul Asker kılığında duruşmaya katılmıştı. Yani savaştaki Fransız şehitlerinin sembolü olarak henüz Zafer Anıtı'nın dibine gömülmüş olan meçhul asker kılığında. Üstelik Alman millî renklerini kuşanmış ve ifadesini Almanca vermişti. Salonun tepkisi, toplu halde La Marseillaise'i söylemek oldu. Birisi perdeyi indirmeye çalıştı. Breton istediği kadar zilini çalsın, izleyicileri sakinleştirmek mümkün olmadı. Yine de duruşma sürdü. Aragon savunma yapmak için ayağa kalktığında, bu kez Picabia, salonun yarısını da arkasına alarak hışımla gösteriyi terk etti.

Savunma avukatı Aragon, temsil ettiği davalının ölümle cezalandırılmasını istedi. Yaşanan kargaşa sırasında toplanan jüri kararını verdi; Breton kararı okudu:

> Olumsuz tavrını yapıcı bir güce çevirme ve bu gücü diktatörlüğünü tehdit edenlere karşı kullanma zamanının geldiğine hükmeden Dada, bugünden itibaren gerekli tedbirleri almaya başlıyor. Belli bir süre boyunca kimi sorunları çöz-

meye gücünün yeteceğine inandığımız malum adam, sükûnet arzusuyla mı, eyleme geçme ihtiyacıyla mı, kendi kendisine yönelik kleptomaniyle mi, ahlaki nedenlerle mi bilinmez, eğer kendine özgü olandan feragat ediyorsa, hayatta deneyime ve sorumluluklara değer verenlerle artık aynı fikirdeyse ve kendisinden ders çıkarıp da içinde bir nebze olsun devrimci güç taşıyanlara müdahale ediyorsa, suçludur. Dada, zihnin selametine karşı işlediği cürüm nedeniyle Maurice Barrés'in suçlu olduğuna karar veriyor.[12]

Dadacılar Barrès'i 20 yıl zorunlu çalışmaya mahkûm etti. Duruşmanın sonunda Barrès'in mankeni yerli yerinde duruyordu; darbe alan o değil, Dada olmuştu. Davanın 'savcısı' Ribemont-Dessaignes sonradan şunları söylüyordu: "Dada artık sahnede yoktu bile. Dada suçlu, ödlek, yıkıcı ya da hırsız olabilirdi ama yargıç olamazdı. Bu 'ilk suçlama', yüzlerimizin asılmasına yol açtı ve ağzımızda kötü bir tat bıraktı. Zaten gerisi de gelmedi."[13]

ANDRÉ BRETON

Yapay Cehennemler, '1921 Dada Sezonu'nun Açılışı

Mayıs 1921

[...]

Picabia, Maurice Barrès davasında, Aragon savunmasına başlar başlamaz salonu terk ederken, tek bir işaretiyle Sociétés Savantes'ın yarısını da arkasına almakla böbürlenir. Basının bu olaya nasıl tepki verdiği hakkında fikir sahibi olmak için bir-iki gazeteye göz atmak yeterli olacaktır. Meçhul Asker'i duruşmaya çıkarmış olmamız, akıl almaz bir zevksizlik olarak görülmüş olmalı ki, hemen hepsi, sinirden köpürmüş halde, bizi kutsal bir sembole karşı saygısızlıkla itham ettiler.

Aslında, kendisi bir zevksizlik timsali olan bu sembolü karşımıza almış olabileceğimiz kimsenin aklına gelmedi ve 13 Mayıs Cuma'dan sonra bir kez daha lanetlendik. Bir gün, kanıtlardan yola çıkarak, hakiki niyetlerimizle, bize yapılan suçlamaları karşılaştırmanın hayli ilginç olacağını düşünüyorum [...]

O kadar dinleyici içinden yalnızca Madam Rachilde'in, bizi bir parçacık desteklemeyi başarabildiği düşünülünce, sesine kulak verilmesini umuyor insan. Oysa Madam Rachilde bizim dostumuz bile değildir. Ne var ki, dada başladığında onu "sessiz bir gülümseme"yle karşılamıştır. Hakkımızdaki karşı görüşlerini büyük bir zarafetle ifade ederek, bu bakımdan da farkını ortaya koymuştur. Meselenin, bizim için, ve kendisi için, eğlenceden ibaret olduğunu fark eden tek kişi neden oydu? Eski usul muhalefetin miadını doldurduğunu haykırırken yalnızca beni şereflendirmişti – André Breton dizginleri eline aldığından, artık dada'ya önem verilmeliydi; başından beri söylediklerimiz onu hayran bırakıyordu; bayağılık bizim yöntemimiz değildi ve hiçbir zaman da olmamıştı. Çıkışta konuştuğum Bay Fernand Vandérem de, bizimle ilgili cömert fikirlerini paylaşmaktan çekinmedi. Fakat olayımızın tabiatı, onu tam manasıyla tatmin etmemişti. Bizden biraz daha derinlikli bir şeyler beklemiş olduğunu ifade etti. *La Nouvelle revue française*'in 1 Ağustos 1920 sayısında yayınlanmış olan dada savunmamdaki ciddiyeti Barrès dosyasının etüdüne taşıyamamış olmamdan ötürü bana sitemde bulundu. Kendimizi birtakım bayağılıklara kaptırıp, kendi bakış açımızı yeterince açıklayamamış olmamızdan şikâyet etti. Bu sorunla ilgili meselemizin, bakış açısının farklı biçimlerde yorumlanabilmesi olasılığında yattığını ve de bir uyum oluşturmaya zerre kadar yatkın olmadığımızı anlamış gibi gözükmüyordu. Barrès davasıyla ilgili malzemeler, tam ta bu sebeple, edebiyat tarihi için çok büyük önem arz eden belgelerdir.[14]

ÇEVİREN **Can Gündüz**

GEORGES HUGNET

Resimde Dada Ruhu

1932-1934

[...]

Özünde Fransız olan bir yazara, üslupçu hokkabazlıklarıyla milliyetçi eleştirmenlerin zaten yanlış yönlendirdiği ahalinin aklını büsbütün karıştıran itibarlı yazar Barrès'e saldırıda bulunarak; bu entelektüel şarlatanın, bu korkak hainin tehlikeli soytarılıklarını açığa çıkarmaya girişerek; bitmez tükenmez çelişkilerin sallantılı temelinde ele alınması mümkün olmayan yeni bir eylem hattı önererek, Dada kendine yepyeni bir sorun yaratmış oldu. Manevi tavizlere karşı, Dada devrimci ruhu aşkına ayaklandı. Halen daha devrim sancıları çekmekte olan Berlin'deki gibi toplumsal zeminde hareket etmek yerine, isyanını düşünsel düzlemde billurlaştırmaya yeltendi. Picabia'yla Tzara uygun görmese de, 'Barrès duruşması' Paris'te o zamana kadar gerçekleşmiş olan Dada gösterilerinin tümünü aştı ve gerideki bu çözümlenmemiş sorunun yarattığı tehdit, gelecekteki etkinlikleri gölgeledi. Duruşma sonunda açıklanan kararın üslubu, alışılagelmiş Dada yazılarından oldukça farklıydı. Yargılamaya bir nebze dadaist, anarşist, çelişkili ve nükteli nitelik katan, tanık ifadelerinin birkaçı oldu. Bunu teyit etmek için, *Littérature* dergisinin 'Barrès duruşması'na ayrılmış sayısını okumak yeterli. Genel anlamda bu yeni gösterinin sonucu, uyandırdığı dehşetti; eleştirmenler nezdinde ise, bir daha Dada'yı hiç anmama tehdidi olarak ifade buldu. Kesin bir yanıta ulaşma konusunda Dada bir kez daha bocalamıştı: yargılama rolü ona hiç yakışmamıştı.[15]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 André Breton, "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", çev. Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı, 105 (Yaz 2003) s. 140.

2 Colby Chamberlain, "Dada on Trial", *Cabinet*, sayı 45 (Bahar 2012) s. 26 ve Matthew S. Witkovsky, "Dada Breton", *October* içinde, Dada özel sayısı, 105, s. 134.

3 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", [1931], çev Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 116.

4 Aktaran, André Breton, "Artficial Hells", s. 139.

5 Colby Chamberlain, "Dada on Trial", s. 27.

6 Tristan Tzara, "Memoirs of Dadaism" [1922], *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde, Edmund Wilson (Glasgow: Collins, 1959) s. 308.

7 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 352.

8 Madam Rachilde, bir önceki yıl Salle Gaveau'daki Dada Festivali sonrasında dadacıları eleştirmiş, okuyucularını da ısrarla onlara karşı tepki göstermeye davet etmişti. Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 148.

9 "Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor", çev. Can Gündüz, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 154.

10 Colby Chamberlain, "Dada on Trial", s. 28.

11 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance*, s. 154.

12 Aktaran, Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 185.

13 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 186.

14 "Les 'Enfers artificiels'. Ouverture de la 'Saison Dada 1921'". Breton bu metni moda tasarımcısı ve sanat hamisi Jacques Doucet için yazmıştı. İngilizce çevirisi, "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003) s. 142-143 [Türkçesi *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, s. 176-177].

15 İlk yayınlanışı, *Cahiers d'Art*, cilt 7, sayı 1-2, 6-7 ve 8-10 (1932) ve cilt 9, sayı 1-4 (1934). İngilizcesi, "The Dada Spirit in Painting", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 185.

Dada – Fütürizm Kapışması

Maurice Barrès duruşması Paris'te Dada'yı üç ayrı gruba bölmüştü: Dada'yı siyasetten arınmış sanat karşıtı bir başkaldırı hareketi olarak sürdürmeye kararlı olan Tristan Tzara'yla Georges Ribemont-Dessaignes; Dada'yı terk ettiğini ilan eden ama bir türlü kopamayan Francis Picabia; bir de artık 'anlamlı' eylemler yapma arzusundaki *Littérature* grubu, yani André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault ve Louis Aragon. Bu ayrışma zaman zaman birlikte hareket etmelerine engel olmadı. İtalyan fütüristlerin 1921 Paris çıkarmasında olduğu gibi.

Dada ve Fütürizm

Her ne kadar siyasetleri karşıt da olsa, Dada'nın Zürih'teki başlangıcında fütürizmin hatırı sayılır bir payı vardı. Kabare Voltaire'deki ilk gösteride duvarlarda fütürist afişler asılıydı; ilk Dada yayını *Cabaret Voltaire* antolojisi Hugo Ball'a göre, "ekspresyonizmin, fütürizmin ve kübizmin kurucularının katkılarıyla oluşmuş" çağdaş sanat ve edebiyat akımla-

rının ilk sentezi idi.[1] Galeri Dada'da, ekspresyonist, fütürist ve kübist resimler sergilenmişti.[2] Daha önemlisi, Ball'ın sözcüksüz ya da ses şiirleriyle Tzara'nın simültane şiirleri, Marinetti'nin "*parole in libertà*", yani serbest sözcükler diye adlandırdığı, gramer kurallarından ve sözdiziminin boyunduruğundan kurtararak özgürleştirdiği sözcüklerden yola çıkıyordu. Tipografik tasarımı da kullanarak şiiri görselleştiren ve dadacıları esinlendiren Marinetti'ydi. Dadacılar 'bruitizm'i ya da gürültü müziğini, yine Marinetti'den ödünç almışlardı. Zaten Ball'ın ve Tzara'nın aracılığıyla fütüristlerle doğrudan ilişki kurmuşlardı; Marinetti ile yazışıyorlardı.[3] Ancak sonra koptular. Tzara, 1918 manifestosunda fütüristlere karşı bayrak açtı: "Kübist ve fütürist akademilerden gına geldi artık; bu akademiler, biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değiller." Sonunda, Dada'yla fütürizm, 1921'de Paris'te karşı karşıya geldi.

Dadacılar Fütüristlere Karşı

Richard Huelsenbeck, 1920'de yazdığı Dada tarihinde, Tzara'nın Paris'i "bruitist konserler ve simültane şiirlerle" fethettiğini yazmıştı; "Picasso ve Marinetti, kendi fikirlerinin 'Dada' adı altında bunca başarı kazandığını duyunca garip hissetmiş olmalılar. Korkarım Dada'yı anlayabilecek kadar dadaist değillerdi" diye de eklemişti.[4] Gerçekten de Marinetti, Dada'nın Paris'te etkinleşmesinden rahatsızdı. Bir yandan da edebiyatta ve sanatta dokunma duyusunu öne çıkaran yeni bir akım başlatmakla meşguldü: taktilizm. 1921 başında entelektüellere taktilizmi anlatmak için Paris'e geldi ve büyük ilgi uyandırdı. Marinetti, bu sırada basına verdiği demeçlerde, Dada'nın fütürizmden türediğini iddia ederek dadacıları kışkırttı. Bunun üzerine dadacılar, Marinetti'nin 15 Ocak 1921'de Théâtre de l'Ouevre'deki konuşmasını protes-



DADA SOULÈVE TOUT

DADA connaît tout. DADA crache tout.

MAIS.....

DADA VOUS A-T-IL JAMAIS PARLÉ :

OUI = NON de l'Italie
des accordéons
des pantalons de femmes
de la patrie
des sardines
de Fiume
de l'Art (vous exagérez cher ami)
de la douceur
de d'Annunzio
quelle horreur
de l'héroïsme
des moustaches
de la luxure
de coucher avec Verlaine
de l'Idéal (il est gentil)
du Massachussetts
du passé
des odeurs
des salades
du génie . du génie
de la Journée de 8 heures
et des violettes de Parme

JAMAIS JAMAIS JAMAIS

DADA ne parle pas. DADA n'a pas d'idée fixe. DADA n'attrape pas les mouches

LE MINISTÈRE EST RENVERSÉ. PAR QUI? PAR DADA

Le futuriste est mort. De quoi ? De DADA
Une jeune fille se suicide. A cause de quoi ? De DADA
On téléphone aux capitales. Qui est-ce l'inventeur ? DADA
On vous marche sur les pieds. C'est DADA
Si vous avez des idées abracadabrantes sur la vie,
Si vous faites des découvertes artistiques
et si tout d'un coup votre tête se met à craquer de rire,
si vous trouvez toutes vos idées foutues et ridicules, sachez que

OUI = NON

C'EST DADA QUI COMMENCE A VOUS PARLER

"Dada Her Şeyi Altüst Eder" başlıklı manifesto.

to etmek için "Dada Her Şeyi Altüst Eder" başlıklı bir manifesto yazıp toplu olarak imzaladılar ve "fütüristin Dada'dan öldüğünü" ilan ettiler.[5] Manifestoyu Tzara yazmıştı ama imzacılar arasında Picabia ve Breton da vardı, Huelsenbeck, Hans Arp, Johannes Baader, Max Ernst gibi Zürih, Berlin ve Köln dadacıları da. Paris'tekiler manifestoyı dağıttıktan sonra hep birlikte Marinetti'nin konuşmasını bastılar ve bağırıp çağırarak onun sesini bastırdılar.[6] Kâğıda dökülmüş haliyle manifesto, hem Birinci Dünya Savaşı'nın propaganda afişlerini hatırlatıyordu hem de Marinetti'nin görsel tasarımlarını.

Bu olaydan birkaç ay sonra, fütüristlerle dadacılar arasında yeni bir sürtüşme yaşandı. Gürültü sanatı üzerine bir manifesto yazan ve gürültü makineleri icat eden fütürist Lui-



Marinetti, Luigi ve Antonio Russolo Paris'te konser afişinin önünde.

gi Russolo üç konser vermek üzere Paris'e gelmişti. Théâtre des Champs Elysées'deki konserlere Marinetti önayak oluyordu.[7] Russolo'nun ilk konserine dadacılar yine tekmili birden gittiler ve ıslıklarla, protestolarla konseri engellemeye çalıştılar. Marinetti dadacıları Russolo'ya saygılı davranmaya davet etti çünkü Russolo savaşta başından yaralanmış bir kahramandı. Tabii savaştan söz açılması, dadacıların protestolarını şiddetlendirmekten başka bir işe yaramadı.[8] Marinetti jandarma çağırıp dadacıları salondan attırdı. Gerçekten de Russolo'ya destek çıkmak arzusundaydı ama asıl Dada'nın Paris'i ele geçirmesine içerliyordu. Bu konserleri Dada'ya karşı fütüristlerin gövde gösterisi olarak tasarlamış ve muhtemelen Russolo'yu ve gürültü makinelerini dadacılara meydan okumak için Paris'e o getirtmişti.[9] Marinetti'nin Dada'ya saldırıları onun niyet ettiğinin tersi bir etki yapmış, dağılmakta olan dadacıları biraraya getirmişti.

TRISTAN TZARA ve DİĞERLERİ

Dada Her Şeyi Altüst Eder

12 Ocak 1921

(Bu manifestonun altında imzası olanlar Fransa, Amerika, İspanya, Almanya, İtalya, İsviçre, Belçika ve başka yerlerde yaşıyorlar ama tabiiyetleri yok.)

DADA HER ŞEYİ ALTÜST EDER

DADA her şeyi bilir. DADA her şeye tükürür.

FAKAT...

DADA SİZE HİÇ
İtalya'dan
akordiyonlardan
kadın pantolonlarından
vatandan
sardalyalardan
Fiume'den
Sanat'tan (abartıyorsunuz dostum)
nezaketten
D'Annunzio'dan
ne korkunç
kahramanlıktan
bıyıklardan
hayasızlıktan
Verlaine'le yatmaktan
idealden (hoş)
Massachusetts'ten
geçmişten
kötü kokulardan
salatalardan
dehadan, dehadan, dehadan
sekiz saatlik iş gününden

Parma menekşelerinden
BAHSETTİ Mİ?
ASLA ASLA ASLA
DADA konuşmaz. DADA'nın sabit bir düşüncesi yoktur. DADA sinek yakalamaz.
HÜKÜMET DEVRİLMİŞ. KİM TARAFINDAN?
DADA
Fütürist ölmüş. Neden? DADA'dan.
Genç bir kız intihar etmiş. Neden dolayı? DADA
Ruhlara telefon edildi. Kim akıl etti? DADA
Birisi ayağınıza basıyor. DADA
Hayat hakkında ciddi düşünceleriniz varsa,
Sanatsal keşiflerde bulunuyorsanız
ve aniden kafanız gülmekten çatlıyorsa,
Tüm fikirlerinizin işe yaramaz ve saçma olduğunun farkına vardınızsa, bilin ki
DADA SİZİNLE KONUŞMAYA BAŞLAMIŞTIR
kübizm *sanatsal* ciğer ezmesinden katedral inşa eder
DADA NE YAPAR?
ekspresyonizm *sanatsal* sardalyaları zehirler
DADA NE YAPAR?
simültaneizm hâlâ ilk *sanatsal* komünyonunda
DADA NE YAPAR?
fütürizm bir *sanatsal* lirizm-asansöründe yükselmek niyetinde
DADA NE YAPAR?
onanizm bütüncülüğü kapsar ve *sanatsal* bir oltayla avlanır
DADA NE YAPAR?
neoklasizm *sanatsal* sanatın iyi fiillerini keşfeder
DADA NE YAPAR?
paroksizm tüm *sanatsal* peynirlerden vakıf kurar
DADA NE YAPAR?
ultraizm bu yedi *sanatsal* şeyin karıştırılmasını önerir
DADA NE YAPAR?

kreasyonizm vortisizm imajizm de bazı *sanatsal* reçeteler sunar

DADA NE YAPAR?

DADA NE YAPAR?

DADA'yı bize en iyi anlatan kişiye

50 frank ödül

Dada her şeyi yeni bir süzgeçten geçirir.

Dada dilimizde beynimizde alışkanlıklarımızda *meydana getirilen kutsanan unutulan* her şeye gülücükler yağdıran öfkedir.

Dada size der ki: İnsanlık denen bir şey var ve bu ilerlemiş yaşına kadar onu mutlu eden hoş saçmalıklar var.

DADA HEP VARDI

KUTSAL BAKİRE ZATEN DADACIYDI

DADA HİÇ BİR ZAMAN HAKLI DEĞİLDİR

yurttaşlar, yoldaşlar, bayanlar, baylar

Taklitlerinden *sakının*!

DADA'nın taklitçileri DADA'yı hiçbir zaman olmadığı bir sanatsal form olarak sunmak istiyorlar

YURTTAŞLAR,

Bugün size pornografik bir formda sunulan bayağı ve şatafatlı ruh DADA'nın sahiplendiği SAF BUDALALIK değil

DOGMATİZM VE ÖZENTİ EMBESİLLİKTİR

Paris, 12 ocak 1921

E. Varèse, Tr. Tzara, Ph. Soupault, Soubeyran, J. Rigaut, G. Ribemont-Dessaignes, M. Ray, F. Picabia, B. Péret, C. Pausaers, R. Hülsenbeeks, J. Evola, M. Ernst, P. Eluard, Suz. Duchamp, M. Duchamp, Crotti, G. Cantarelli, Marg. Buffet, Gab. Buffet, a. Breton, Baargeld, Arp, W. C. Arensberg, L. Aragon

Daha fazla bilgi için
"AU SANS PAREIL"
37, Avenue Kléber'e yazın.
Tel. PASSY 25-22[10]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 50 ve 65.

2 Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: A History of Dadaism" [1920], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 32.

3 *A.g.e.*, s. 24.

4 *A.g.e.*, s. 35.

5 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values': A Moral History of Dada in Paris", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 252.

6 Alex Danchev (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011) s. 198.

7 Mithat Yıldız, "Gürültü Sanatı", *e-skop* (8 mayıs 2016).
http://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935

8 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada" [1931], *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 117.

9 Barclay Brown, "Introduction", Luigi Russolo, *The Art of Noises* içinde, çev. Barclay Brown (New York: Pendragon Press, 1986) s. 6.

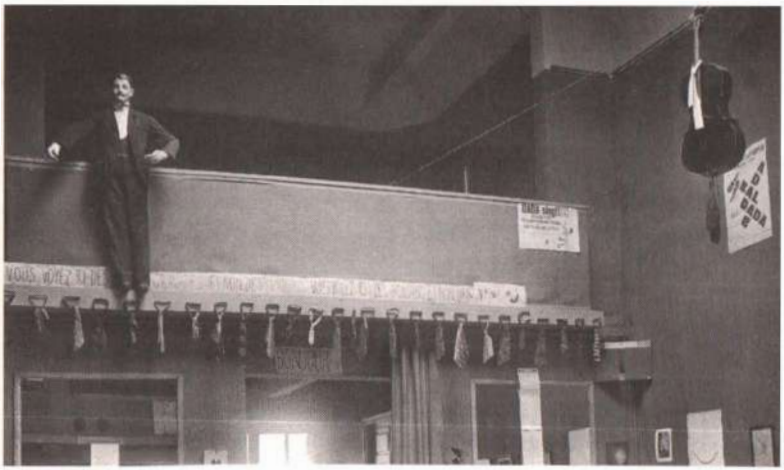
10 Tristan Tzara ve diğerleri, "DADA soulève TOUT", afiş-manifesto (12 Ocak 1921); İngilizcesi: "Dada Excites Everything", *100 Artists' Manifestoes* içinde, s. 198-201 ve *Manifesto, A Century of Ism's* içinde, der. Mary Ann Caws (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 2001) s. 290-291.

Dada Salonu ve Dada'nın Sonu

Tristan Tzara, başta Paris'e geldiğinden beri ona kucak açan Francis Picabia olmak üzere, dadacı arkadaşlarından kopunca, yabancı bir ülkede beş parasız ve yalnız kalmıştı; artık bir dergisi de yoktu. Çaresizlik içinde, Dada'yı yeniden canlandırmak üzere bir girişimde bulundu: 'Dada Salonu'. Bu, 1921 Haziran'ında Théâtre des Champs Elysées içindeki Galerie Montaigne'de düzenlenen bir sergiydi ve basında büyük yankı buldu; Maurice Barrès duruşmasından bile çok ses getirdi.

Dada Salonu – Enternasyonal Sergi

Tıpkı bir yıl önce Berlin'deki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'nda olduğu gibi, salonun her yanına türlü nesneler iliştirilmişti: tavana asılı bir şemsiye ve bir viyolonsel, balkon korkuluğuna raptedilmiş gece kıyafeti içinde bir cansız manken, altında bir dizi kravat, duvarlarda eski sergilerin afişleri, ayrıca Jacques Vaché, Paul Éluard, Tzara, Benjamin Péret, Hans Arp ve Louis Aragon'un şiirleri. Tza-



Dada Salonu'nun görünümü (fotoğraf: Roger Viollet).

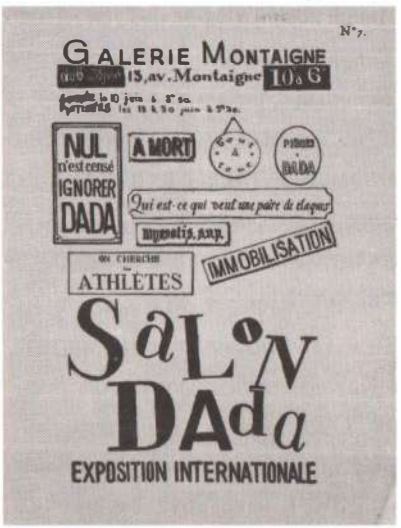
ra, dadacı şairlerin de salona sanat eserleriyle katılmalarını bekliyordu. Mesela, Philippe Soupault *Bir Embesilin Portresi* başlığıyla 18. yüzyıla ait bir ayna koymuştu sergiye ve bir de *Retiro Kenti* adlı asfalt parçası.[1] Yine Berlin'deki gibi sloganlar da vardı duvarlarda, ama oradaki gibi mücadeleci siyasal sloganlar değil: "Dada hiç sizinle konuştu mu?" ya da "Dada dünyanın en büyük aldatmacasıdır" gibi deyişler.[2]

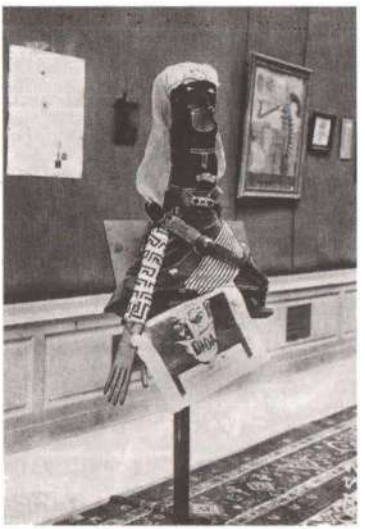
Devasa bir afiş, Dada Salonu'nu enternasyonal bir sergi olarak yaftalıyordu. Gerçekten de Tzara, sergiye Paris'in dışından, Zürih, Berlin, Köln ve New York'tan da eserler getirtmişti. "Muhteşem" sergi kataloğunun içinde, Hans Arp, Johannes Baargeld, Max Ernst, Man Ray gibi çok sayıda sanatçının eserleri vardı. Marcel Duchamp bir telgraf gönderip sergiye katılmayı reddetmişti ama *La Mariée* (Gelin) isimli eseri katalogda yer alıyordu.[3] Yıllar sonra sergiye niye katılmadığı sorulduğunda Duchamp "Dada'nın ne olduğunu bile bilmiyordum" diye cevap verecekti.[4] Sergide de, katalogda da adı geçmeyen, Picabia ve André Breton'du.

Aslında Paris'te Dada'ya sanatçılar değil, edebiyatçılar hâkimdi. Oysa öteki kentlerdeki Dada öyle değildi: Sophie Taeuber'le Hans Arp'ın kolajları ve asamblajları, Francis Picabia'nın makine desenleri Zürih'te ortaya çıkmıştı; fotomontajlar Berlin'de; Max Ernst'in rölyefleri, *frottage*'ları ve kolajları Köln'de; Kurt Schwitters'in Merz-resimleri Hannover'de... Ne var ki Paris'te dadacıların kayda değer bir sanatsal üretimi olmamıştı. Zaten Tzara da, Breton da sanatı edebiyatın yanında küçük görüyorlardı. Tzara'ya göre, "yegâne ölçüsü hayat olan bu yüce Dada hareketi sanata tali bir yer vererek" onu horlamalıydı. Breton da resmi "tuval üzerinde gerçekleştirilmesi mümkün olmayan dönüşümlere ihtiyaç duyan bir dünyada" acınası bir vasıta olarak değerlendiriyordu.[5]

Sergi sırasında Zürih usulü bir suare düzenlendi. Sahneye bir piyano kondu; tepesinde tahta merdivenle ulaşılan bir balkon vardı. Yüzlerce kişi salonu doldurdu. Program bir şarkıcının sergi kataloğunu okumasıyla başladı; ardından sokakta iş gören bir tamirciye –programda "hakiki bir

Solda, Dada Salonu'nun afişi. Sağda, sergiden bir görüntü.





porselen tamircisi" olarak yer alıyordu– şarkılar söylettiler; seyirciler yuhaladı. Soupault, yüzü siyaha boyalı, üstünde smokin ceketiyle Liberya devlet başkanı kılığındaydı. Salonu dolaşıp el sıkıyor, her eser ve sanatçısı hakkında fikir beyan ediyor, bir yandan da elindeki mumları yakıp söndürüyordu.[6] Aniden dikkatler balkona çevrildi, Aragon buradan ipe sapa gelmez bir vaaz verdi. Sonra Ribemont-Dessaignes müstehcen bir şiir okudu. Soupault, tüm dadacıları sahneye çıkarıp anlamsız sözlerin anlamı üzerine bir tartışma başlattı. Suarenin en önemli numarası, Tzara'nın skeci *Le Coeur à Gaz* (Gaz Yürek) idi. Tzara'nın "üç perdede yüzyılın en büyük dümeni" diye nitelediği oyunda, Soupault 'kulak' rolündeydi, Ribemont-Dessaignes 'ağız', Théodore Fraenkel 'burun', Aragon 'göz', Péret 'boyun', yazarın kendisi ise 'kaş'.[7] Ancak beklenmedik bir şey oldu, izleyiciler Tzara'nın oyunu sürerken birden salonu terk etti. Bunun üzerine, sokak tamircisiyle dadacılar, hep bir ağızdan La Marseillaise'i söyleyerek moral bozukluğunu gidermeye çalıştılar ama olan olmuştu, sonraki günler için planlanan iki matineden vazgeçildi.[8] Eski numaralar artık kendileri dahil kimseyi heyecanlandırmıyordu. Suareden bir hafta sonra dadacılar, serginin bitişiğindeki salonda fütürist Luigi Russolo'nun konserinde olay çıkarıp polis marifetiyle salondan dışarıya atılınca, her iki salonun da sahibi olan işletmeci, ertesi gün Dada sergisini kapattı ve basına yaptığı açıklamada "bu ele avuca sığmaz çocukların" cezalandırılması gerektiğini beyan etti.[9] Böylece dadacılar izleyicileri tarafından terk edilmiş ve mekânlarından kovulmuş olarak, öylece kalakaldılar.

Dada'nın İflası

Paris'te tutunacak dalı kalmayan Tzara, çareyi Dada'nın enternasyonalizmine sığınmakta buldu; 1922 sonbaharında,

Theo van Doesburg'un dergisi *Mécano*'nun himayesinde, Jena ve Weimar'da "Paris'te Dada" başlıklı konuşmalar yaptı. Bu arada New York'tan önce Marcel Duchamp, ardından Man Ray Paris'e gelip, Tzara'nın boşalttığı otel odasını mesken tuttular. Sonra da Max Ernst, nihayet Köln'den ayrılmayı başarıp, Paris'te Éluard'ların evine yerleşti.[10] Ve Paris'e gelir gelmez, *Au rendez-vous des amis* (Arkadaşlarla Randevu) başlıklı devasa bir resimle adeta Dada kardeşliğini kutsamak istedi. Oysa ortada bir kardeşlik kalmamıştı; birçoklarına göre "Arkadaşlarla Randevu", yeni yeni peydahlanmakta olan sürrealist grubu resmediyordu.

Bu sıralarda Duchamp, Tzara'ya bir mektup yazarak, Dada'nın uluslararası arenada tutunması için yeni bir yol öner-

Max Ernst, *Au rendez-vous des amis* (Arkadaşlarla Randevu), 1922. Yoruma göre tükenmekte olan dadaist ya da oluşum halindeki sürrealist grubu temsil eden resminde Ernst, Dostoyevski'yle Giorgio de Chirico'ya da yer vermiş; hatta kendisini Dostoyevski'nin dizinde oturur halde resmetmişti. Ötekiler, ön sırada, soldan sağa: René Crevel, Max Ernst (Dostoyevski'nin dizinde), Théodore Fraenkel, Jean Paulhan, Benjamin Péret, Johannes Baargeld, Robert Desnos; arkada: Philippe Soupault, Hans Arp, Max Morise, Raffaele Sanzio, Paul Éluard, Louis Aragon, André Breton, Giorgio de Chirico, Gala Eluard. Mevcut olmayan, Tzara.



di: Dada bundan böyle sağaltıcılardan oluşan gizli bir örgüt olarak örgütlenecekti. Her üye, bir dolar verip, üzerinde 'Dada' yazan, değerli madenden yapılmış küçük bir ikonu satın alacak ve sürekli üzerinde taşıyacaktı. Duchamp'a göre, bu ikonu satın alma işi, alıcısını dadacı olarak kutsamaya yetecek, üstelik bir muska gibi onu hastalıklardan koruyacaktı![11]

Derken, Paris'te yaşayan Rus sürgünlerin arasındaki dadacılardan İlya Zdaneviç Kasım'da bir konuşma yaptı. Konuşmada Tzara, Éluard ve Soupault da hazır ve nazırdı. 1923 Şubat'ında, bu kez Laryanov kardeşlerin başını çektiği Rus Sanatçılar Birliği, Rus şiiri ve Dada bağlantıları üzerine bir toplantı düzenledi; kataloğunda Tzara'nın da bir şiiri yer alıyordu.[12] Bütün bu etkinlikler üzerine, Tzara ve Zdaneviç, birlikte bir suare düzenlemeye karar verdiler: *La soirée du coeur à barbe* (Sakallı Yürek Suaresi). Amaç, önceki yılların gösterilerini yeniden canlandırmaktı. Programda Hans Richter ve Man Ray'in filmleri, İgor Stravinski ve Erik Satie'nin müzikleri ile şiir okumaları vardı. Asıl numara ise yine Tzara'nın *Le Coeur à Gaz*'ı idi. Gelin görün ki skeci sahnelemek mümkün olmadı; çünkü izleyiciler arasındaki eski dadacılar –Breton, Aragon ve diğer Tzara düşmanları– sahneye hücüm edip oyuncuları tartakladılar; izleyicilerin bazıları ise ceketlerini fırlatıp saldırıya uğrayanları savunmaya kalkıştılar. Théâtre Michel'deki bu son curcunayla Dada'nın Paris dönemi kapandı.

GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES

Büfe

Mayıs 1921

Sanat mı? Değil mi?

Dadaistler Sanat'a karşı. Yani?

Dadaist bir tene parmağınızla dokunursanız, elinizi çektiğinizde ıslak ve yapış yapış olacak ve pis kokacak. Kendine özgü bir koku. Kendi içlerinden Sanatı kovan Dadaistler, onu ebediyen vücutlarından dışarı atarlar. Doğruya doğru, kabahat onların değil. Kabahat hiç de onların değil. Başkaları nezdinde Sanat içerde de rahattır dışarıda da. Böyle bir dönüm noktasında bulunduğumuza göre, şimdi Dadaizmin yeni bir edebiyat, resim, vs. ekolü olup olmadığını sormanın tam zamanıdır. – Öyleyse lanet olsun!...

Fakat söylemek lazım: HAYIR. Duyuyor musunuz? HAYIR, HAYIR, hayır. Ve sonra küçük kuş öter durur: bir gün, sonra bir gün daha, yine bir gün daha.

İşte buradayız, hepimiz birbirimize düşman, her birimiz birer el bombası. Patlamış mı? Dada, dada, dada. Parçalar ortaya saçılmış. Hemen Sanat. Yeni bir an doğuyor. Yirmi altı mum, sonra Sanat. Sonra bir de insanın ortalıkta bırakamayacağı metaller var. Denizde Venüs yalnızca bir balık. Karada, büyük bir sanatçı.

Şiir: Sanat; Şiir değil: Sanat. Oyun gibi sözcükler: Sanat. Saf cümleler: Sanat. Yegâne anlam: Sanat; anlamsızlık: Sanat. Rastgele seçilmiş sözcükler: Sanat. Mona Lisa: Sanat. Bıyıklı Mona Lisa: Sanat. Bok: Sanat. Gazete ilanı: Sanat.

Onu istemiyoruz. Ancak bir saniye geçip de yeniden bakınca, öyleyse öyle. Bir kitap sayfasının üzerinde büsbütün öyle. Ve hele orada Dada'dan bahis açılınca. Aman Tanrım! – Bir de kendinden başkasıyla ilgilenmeyip papalığa özenenler var. Her adımlarında kişiliklerinin pıhtılaşmış izini bı-

rakırlar. Evet, evet kendilerini ifade ederler: gözlerinin ucuyla ayaklarına bir baksalar, sanata bastıklarının mutlaka farkına varacaklar. Bu üstelik onların kısmetini açar ve kalabalıkların da umurunda olmaz. Biteviye kendi elmasını tıraşlayıp durmak sanat değildir, sanatmış gibi de görünmez. Her tıraşlanmış yüzeyin izleyicinin ruhu üzerindeki etkisi, bakirenin bekâretini bozma işini görür.

Ne yapmalı? Kendi kendine karşı eyleme mi geçmeli? Sanat.

Geriye kalır arınma. Kuşku yok ki bu noktada kitleler arınma sürecinden kendilerine sanatsal bir iç çamaşırı devşirmeyi becerecekler ve kokusunu giderip düşük fiyata satacaklar. Dostum, sakın ha onu satın alma!

Kendi kendini arındır. Ve bir an için olsun, sağduyu ortaya çıkıp da kötü kokular geldiğini söylemesin, çünkü amaç kendini arındırmak olmalı. Zaten temizlenme ilkesinin gereği, geride kalan tortu, hoş kokulu sağlıklı bir nefes olmalı.

O ünlü elmasa gelince, onu hiçbir yerde aramayın. Ne orada ne burada. Midenize bakmanız yeterli çünkü röntgen sayesinde, Sanat'ın koca göbeğinin içini görmeniz mümkün.

Ya sonra? Sonrası yok. Kendinizi sürgit arındıracaksınız. Bunun yanı sıra, bakkallık yapın, tarımla, tıpla uğraşın, Habeşistan'la ticarete girişin, siyasete girin, cinayet işleyin, felsefe yapın, intihar edin, hatta Sanat yapın.

Ya Dada?

Fakat tabii ki, Dada ... - Hayır, hayır'dır.

HAYIR EVET[13]

GEORGE HUGNET
Dada Macerası
1923

Neredeyse kan dökmeye yaklaşan bir arbedeyle sona eren o akşamı hatırlıyorum. (Tzara'nın) skeci *Le Coeur à Gaz*'a sıra gelince, aktörler, koltuklardan yükselen şiddetli protestolar karşısında kalakaldılar. Sonra, beklenmedik bir anda, Breton kendini sahneye atıp aktörleri pataklamaya başladı. Biçareler, Sonia Delaunay'in hazırladığı sert mukavva kostümleri içinde zor hareket ettiklerinden kendilerini koruyamadılar ve küçük adımlarla kaçmaya çalıştılar. Breton, Crevel'in kulaklarını adamakıllı çekti, bastonuyla Pierre de Massot'nun kolunu kırdı. Sersemlemiş hallerinden sıyrılan izleyiciler tepki gösterdiler. Yatıştırılması mümkün olmayan Breton, apar topar sahneden indirildi. Aragon ve Péret de ona katılınca, üçü birden tartaklanıp sürüklendiler ve ceketleri paralanmış bir vaziyette, karga tulumba dışarıya atıldılar. Tam düzen sağlanmışken, bu sefer Éluard kendini sahneye attı. Tzara'nın arkadaşından beklenmeyen bu hareket yadırgandı. Ama bu tür incelikler, izleyicinin umurunda değildi. Sonunda, *Répétitions*'un yazarı, önceki dalaşmadan etkilenen bir grup izleyicinin saldırısına uğradı. O kadar insanla baş edemeyen Éluard, sahne ışıklarının üzerine yuvarlanıp birkaçını kırdı. Arkadaşları bu kibar şairi bir misillemeden kurtarmak için araya girdiler. Salondaki curcuna polisin müdahalesiyle son buldu. İtişip kakışma sona erince oluşan sessizlik, herkese yapmacıkmış gibi geldi. Koltukların kırılıp dökülmesini, sahnenin tarumar edilmesini izlerken Théâtre Michel'in yöneticisinin saçını başını yolması hâlâ gözlerimin önünde, "Ah küçük güzel tiyatrom" diye yakınıyordu.[14]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) içinde, s. 182-183.

2 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 355.

3 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting", s. 183.

4 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, çev. Ron Padgett (Boston: Da Capo Press, 1987) s. 65.

5 Her iki alıntıyı aktaran, William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: MoMA, 1968) s. 11.

6 Annabella Melzer, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994) s. 155-156.

7 *A.g.e.*, s. 156.

8 Leah Dickerman, *Dada*, s. 447.

9 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", s. 356.

10 Leah Dickerman, *Dada*, s. 450.

11 *A.g.e.*

12 *A.g.e.*, s. 452.

13 Georges Ribemont-Dessaignes, "Buffet", *Littérature*, 19 (Mayıs 1921) s. 7-8. İki İngilizce çevirisi: çev. Margaret I. Lippard, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 175-177 ve çev. Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 203-204.

14 Georges Hugnet, *L'aventure Dada, 1916-1922* (Paris: Galerie de l'Institut, 1957); Hugnet daha önce bu gösteriyi *Little Review* (Bahar 1923) için kaleme almıştı. İngilizcesi: Alan Young, *Dada and After: Extremist Modernism and English Literature* (Manchester: Manchester University Press, 1983) s. 27-28.

L'Esprit Moderne ve Paris Kongresi

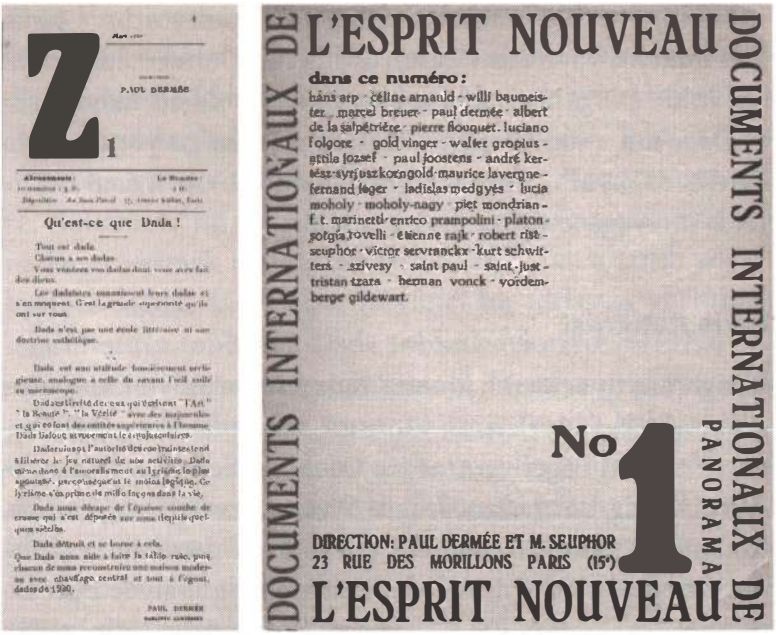
Maurice Barrès duruşması vesilesiyle Dada'ya 'ahlaki' kıstaslar getirme çabası hüsranla sonuçlanan André Breton, 1922 başlarında bir avangard dayanışması oluşturmaya girişti. Halbuki iki yıl önceki Dada manifestosunda "Kübizm bir resim ekolüydü. Fütürizm bir siyasal hareket. DADA ise bir ruh hali. Onları kıyaslamak cehalet değilse bile özenti" demişti.[1] Ama şimdi farklı düşünüyordu: "kübizm, fütürizm ve Dada, her şey hesaba katıldığında, birbirinden bariz olarak farklı, üç ayrı hareket değil [...] üçü birlikte, anlamını ve kapsamını tam da bilemediğimiz, daha geniş mahiyette bir hareketin parçası."[2] Breton buna "*l'esprit moderne*" (modern ruh) diyordu. Kısaca Paris Kongresi diye bilinen, *Congrès international pour la détermination des directives et la définition de l'esprit moderne*'i (Modern Ruhun Amaçlarını Saptamak ve Savunmak İçin Uluslararası Kongre) toplayarak, savaş sırasında gerileyen modern ruhu tanımlamayı, ona yeniden ivme kazandırmayı ve yüzyıl başının önde gelen avangard sanatçıları ile savaş sonrası neslini buluşturmayı öngörmüştü. Ama asıl amaç, farklı avangard hareketleri uzlaştırmak

değil, savaş sonrasının yeniden inşa sürecinde sanatın klasizme ve realizme dönmesini savunan "düzenin bekçileri"ne karşı bir avangard dayanışması oluşturmaktı. Breton, "*retour à l'ordre*", düzene geri dönüş çağrısı yapan modernizm karşıtlarının başlattıkları "sözümona geleneğe dönüş karşısında [...] modernizm iradesi"ni yeniden canlandıracaktı.[3] Tabii kendi önderliğinde.

L'esprit moderne / L'esprit nouveau

"*L'esprit moderne*" denince akla Baudelaire'in kullandığı anlamıyla modernlik gelir: şimdiye ait, anlık, gelip geçici, kural tanımaz ve yeniliğe mahkûm deneyim.[4] Aslında, 1917'de Guillaume Apollinaire de, "*l'esprit moderne*"le benzer anlama gelebilecek "*l'esprit nouveau*" ya da 'yeni ruh' tabirini ortaya atmıştı.[5] Jacques Vaché de, intiharının hemen öncesinde, 1918'de, Breton'a yazdığı mektuplarda aynı tabiri kullanmıştı.[6] Breton ise, henüz Dada Paris'e gelmeden önceki yazışmalarında, Tzara'ya "uğrunda mücadele ettikleri *l'esprit nouveau*"dan defalarca söz etmişti.[7] Öte yandan, "*L'Esprit nouveau*", aynı zamanda şair Paul Dermée'nin 1919'da kurduğu yayınevinin, ayrıca, 1920'de, ressam Amédée Ozenfant ile mimar Le Corbusier'nin birlikte çıkarmaya başladıkları çağdaş estetik dergisinin de adıydı. Dermée daha 1918'de Dada'ya kapılmıştı.[8] 1920'de *Z* adlı tek sayılık bir Dada dergisi çıkarmıştı. Kapağında "Dada nedir?" sorusu vardı; altında şöyle yazıyordu:

> Dada, 'Sanat', 'Güzellik', 'Hakikat' sözcüklerini büyük harfle yazanlara ve bu kavramları insan varlığından üstün görenlere ifrit olur [...] Dada, son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyırır. İmza: Kartezyen Dadacı.[9]



Solda, Paul Dermée'nin tek sayılık dergisi *Z*. Sağda, yine Dermée'nin editörlüğünde çıkan *L'Esprit Nouveau*'nun ilk sayısı.

Dermée, 1920 sonlarına doğru *L'Esprit nouveau*'nun editörlüğünü üstlenince, bu derginin sayfalarını da dadacılara açmıştı. Ancak öteki editörlerin anlayışı farklıydı; onlar Dada'yı estetik gelenekleri ortadan kaldıracak, ama sonunda meydanı onlara bırakacak bir imha aracı olarak görüyorlardı.[10] "Pislik tabakasını" Dada'nın sıyırdığı alan üzerinde, başta Le Corbusier, yeni bir dünya inşa etmeyi, dünyaya 'düzen' getirmeyi umuyorlardı. Bu noktada 'düzene çağrı', 'modern ruh'la çelişiyordu. Dermée, "Louvre'u yakmalı mı?" sorusuna yanıt arayan bir anketi *L'Esprit nouveau*'da yayınlamaya girişince, onun dadacılığı artık ötekilere yük oldu. Çünkü özellikle Ozenfant, avangardı meşrulaştırmak için tarihselleştirmek gerektiğini düşünüyordu ve avangard sanatçıları Fouquet'den Ingres'a ve Cézanne'a uzanan bir

soykütüğüne bağlamak için çalışmalar yapıyordu.[11] Nitekim anketin yayınlanmasının ardından, Dermée editörlükten atıldı. Dergi bir "makine çağı estetiği" oluşturmaya girişti. Dada'nın makineleşme eleştirilerine tam zıt yönde, standartlaşma, uyum, 'düzen' peşine düştü.[12] *L'esprit nouveau* ile Dada'nın yegâne çatışması bu değildi.

Paris Kongresi

Kongrenin düzenleme komitesinde Breton'un ve *Littérature* grubunun bazı üyelerinin yanı sıra, ressamlar Robert Delaunay, Fernand Léger ve Amédée Ozenfant ile besteci Georges Auric vardı, sonradan onlara Pierre Reverdy de katıldı. Kongre bir tiyatro salonunda, parlamento düzeninde toplanacaktı; karışıklık çıkması halinde polis müdahale edecekti. Kâtiplerin stenoyla kaydedeceği konuşmalar, kongreden çıkacak kararlarla birlikte yayınlanacaktı.[13] Kısacası, Breton kongreyi, Dada'ya yabancı bir ciddiyet, disiplin ve otoriteyle ele alıyordu. Ama kongrenin işleyişini anlatırken, daha önce dadacılar için kullandığı "bizi birarada tutan farklılıklarımızdır" düsturunu hatırlatan bir ittifak arayışından söz ediyordu:[14]

> Sanki düzenleme komitesinin üyelerinin arasında bir mutabakat varmış da, '*l'esprit moderne*' tartışması bu seçilmiş birkaç kişinin görüşleriyle kısıtlı olacak diye hayıflanmak gereksiz, çünkü aralarındaki fikir ayrılıkları herkesin malumu. Anlaşmazlıkları, Kongre'nin tarafsızlığının göstergesi. Ancak bu girişimi akamete uğratmamak için, üyelerin asgari müştereklerde buluşmalarına izin var.[15]

Bir önceki yıl, Paris'teki konuşması sırasında dadacıların saldırısına uğrayan fütüristlerin önderi Marinetti, kongreye davet edilince hiç gocunmadan katılacağını açıklamıştı.

Theo van Doesburg, kongrede hem De Stijl hareketini temsil edecekti hem de I. K. Bonset adı altında Dada'yı. Francis Picabia ise kongreyi desteklemekle kalmadı, Marcel Duchamp'ı ve başkalarını da katılmaya ikna etti. Tristan Tzara ise bu girişime toptan karşı çıkıyordu. Kongre, ona göre, "lokomotif mi daha modern yoksa silindir şapka mı", buna karar vermek için düzenleniyordu.[16] Zaten farklı görüşlerdeki çağdaş sanatçıları rasyonel bir tartışma yürütmek için biraraya toplamak Dada ruhuna aykırıydı. Dadacıların kongreye en baştan karşı çıkmaması, Tzara'ya göre bütün bu girişimi alaya almak ve yerin dibine batırmak hakkını saklı tutmak içindi. Eğer iyi bir dadacıysa, Breton'dan beklenen de kongreyi sabote etmesiydi.[17] Bunun üzerine, Breton'un bir hışımla basında Tzara'nın üzerine yürümesi ve onu "Zürih menşeli 'hareket'in destekçisi" ve "şöhret düşkünü sahtekâr" diye aşağılaması, aralarında amansız bir düşmanlığa yol açtı. Tzara, Breton'a yanıtında, Dada'nın uzlaşmazlığını vurguluyordu:

> Dada sözcüğünü dergi başlığı olarak ortaya atan bendim. Bu Zürih'te gerçekleşti. Ben ve birkaç arkadaşım, fütüristler ve kübistlerle ortak hiçbir yanımız olmadığını düşünüyorduk [...] Eğer üzerinde konuşmak istediğiniz entelektüel hamle buysa –ki zaten hep vardı ve Apollinaire'in *esprit nouveau* dediği de buydu– modernizm beni artık hiç ilgilendirmiyor. Ve Dada'yla kübizmin ve fütürizmin ortak bir esası paylaştığını söylemek doğru değil. Bu iki eğilim teknik ve entelektüel iyileştirme ilkesine dayanıyor halbuki Dada hiçbir kurama yaslanmaz ve yalnızca bir itirazdır.[18]

Gerçi başlangıcında Dada gündemde olan modern edebiyat ve sanat akımlarıyla iç içeydi; Apollinaire'in ve Marinetti'nin şiirleri, kübist ve fütürist resimler Dada'nın ilk yayınlarından ve gösterilerinden hiç eksik olmamıştı. Ama dada-

cılarda tutarlılık aramak boşunaydı. Aralarında Tzara'nın da olduğu kimi dadacılara göre 'modern estetik' Dada ruhuna aykırıydı, onun gerisinde kalıyordu. 1920'de kübistler, düzenledikleri Salon de la Section d'or sergisine dadacıları kabul etmediler; onlara göre, "artık modern sayılmamak korkusu dadacılara azap veriyordu". Picabia bu tavır karşısında çileden çıktı:

> *L'Esprit nouveau*'nun kurduğu küçük kübist güzel sanatlar okulu: onlar her şeyin nedenini bilirler, kuralları vardır, iyiyle kötüyü ayırt ederler, Adem'le Havva'yı cennetten kovan Tanrı'yı taklit ederler. Tanrı günaha müsamaha edemez. Halbuki günah dadaizmdir, yılan dadaizmdir.[19]

Kübistlerle yaşanan bu çatışmadan bir yıl sonra, 1921'de, bu sefer dadacılar fütüristlerin Paris'teki gösterilerine saldırmışlardı.[20] O yıl, Max Ernst'in sergisinin kataloğuna yazdığı sunuşta Breton, "Dada kendisini modern olarak sunmaz" demişti; aynı sıralarda Paul Èluard da "Dada moderni sevmez" diyordu.[21]

Kongre dadacılar arasındaki saflaşmayı şiddetlendirdi. Georges Ribemont-Dessaignes, Èluard, Théodore Fraenkel, Erik Satie ve birçok dadacı Tzara'nın yanında yer aldılar. Breton'u destekleyen bir Picabia kalmıştı, o da artık Dada karşıtıydı. Zaten Breton'a yazdığı bir mektupta dile getirdiğine göre Picabia, kongrenin "bu kadar insanı biraraya getirmenin amacının onları biraraya getirmenin ne kadar anlamsız olduğunu onlara söylemek" için toplanacağını ummuştu.[22] Ardından düzenleme komitesi de dağılmaya başlayınca, kongre suya düştü. Tzara ve Ribemont-Dessaignes *Coeur à barbe* (Sakallı Kalp) adlı bir "saydam gazete" yayınladılar. Hem "Panama modernisthmus" gibi deyimler uydurarak Breton'u alaya aldılar hem de kongreden vazgeçildiğini ilan ettiler.[23] Tzara, kongrenin düzenleyicilerinin "neyse

ki ünlü teorisyenleri tasmalı köpekler gibi" ortalıkta dolaştırma fikrini terk ettiklerinden dem vurdu.[24] Picabia ise, *La pomme de Pin* (Kozalak) adlı, tek nüshalık bir gazete çıkararak Tzara'ya bayrak açtı. Breton, kimisi doğru olmayan birtakım suçlamalarla Tzara'yı karalamaya girişti. Aslında Breton ve Tzara, her ikisi de Paris avangardı içindeki itibarlı konumlarını Dada'ya borçluydu. Ama sonunda işler öyle sarpa sardı ki, Closerie des Lilas adlı kafede toplanıp kozlarını paylaşmaya karar verdiler. Burada işler daha da kızışınca, Dada nihayet sona erdi.[25]

Dadacıları öteki modernistlerle buluşturmayı hedefleyen, Paris'tekine benzer bir kongre de Düsseldorf'ta örgütlenmişti. Alman sanatçıların başını çektiği gruplar tarafından yürütülen bu kongre, Paris'tekinin aksine, 1922 yılının Mayıs ayında gerçekleşti: Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi (*Kongress der Union Internationaler Fortschrichttlicher Künstler*).[26] Her ne kadar bir İlerici Sanatçılar Enternasyonali oluşturma amacına ulaşamasa da, Düsseldorf kongresi, 60'ın üzerinde sanatçıyı biraraya getirmeyi başarmış ve buradan Konstrüktivistler Enternasyonal Fraksiyonu çıkmıştı. Ardından, aynı yılın Eylül'ünde Weimar'da, uluslararası Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi düzenlendi. Tzara'nın burada yaptığı konuşma, Dada'ya yakılmış bir ağıttı.[27]

PAUL DERMÉE
Dada Nedir!
Mart 1920

Her şey Dada.
Herkesin bir Dada'sı var
Tanrılara dönüştürdüğünüz o dadacılara tapınacaksınız.

Dadacılar Dada'larını bilir ve aldırmazlar. Size üstünlükleri budur.
Dada ne bir edebi ekoldür ne de estetik doktrin.

***

Dada tamamen din dışı bir tavırdır, tıpkı gözü mikroskobuna takılı kalmış bilim insanınınki gibi.

Dada, 'Sanat', 'Güzellik', 'Hakikat' sözcüklerini büyük harfle yazanlara ve bu kavramları insan varlığından üstün görenlere ifrit olur; Dada büyük harf düşkünleriyle acımasızca dalga geçer.

Dada kısıtlamaları alaşağı ederek, kendi halindeki oyunlarımızı özgür bırakır. Böylelikle Dada ahlaksızlığa götürür. Ve en kendiliğinden, dolayısıyla en az mantıklı lirizme götürür. Bu lirizm, bin bir yolla hayatta ifadesini bulur.

Dada, son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyırır.

Dada imha eder ve bununla yetinir.

Umalım Dada boş sayfa açmamıza yardım etsin, sonra her birimiz merkezî ısıtması ve kanalizasyona erişimi olan birer modern ev inşa ederiz, 1920'de dadacılar
PAUL DERMÉE
Kartezyen Dadacı[28]

ANDRÉ BRETON
Dada'nın Ardından
Mart 1922

Eğer dersem ki bizim için 'Dada', aslında yaratılmasına hiçbir katkıda bulunmadığımız bir ruh halinin kaba görüntüsü olmaktan öte hiçbir anlam taşımadı, arkadaşlarım Philippe Soupault ve Paul Éluard aksini iddia etmeyecektir. Onlar da benim gibi bu etiketi reddederlerse ve kurbanı olduk-

ları suiistimali kaydederlerse, belki başlangıçtaki ilkeyi kurtarmak mümkün olabilir. Bu arada, beni mazur görsünler, herhangi bir yanlış anlamaya meydan vermemek için *Comoedia* okuyucularına şunu söylemem gerekir ki, 'Dada' sözcüğünün icat edilmesinde Bay Tzara'nın hiçbir katkısı olmamıştır. Savaş sırasında Zürih'te yoldaşları olan Schad ve Huelsenbeck'in buna tanıklık eden mektuplarını yayınlamaya hazırım. 1918 tarihli Dada Manifestosu'nun yazılmasında da muhtemelen payı yok; halbuki bizim ona kucak açmamızın ve saygı göstermemizin temelinde bu manifesto vardı.

Her neyse, zaten Cenevre'de yaşayan doktoralı Max Serner manifestoyu resmen sahiplendi. Onun 1918 öncesinde yazdığı Almanca manifestolar Fransızca'ya çevrilmedi. Üstelik, Francis Picabia'yla Marcel Duchamp'ın daha savaş öncesinde vardıkları sonuçlar, üstüne Jacques Vaché'nin 1917'de formüle ettiği görüşler, bu manifesto olmasaydı da bize rehberlik etmeye yeterdi. Bay Tzara'nın kötü niyetini ifşa etmek bana şimdiye kadar nahoş geliyordu ve el koyduğu metinleri pervasızca, tepe tepe kullanmasına izin verdim. Ama şimdi, dilden dile dolaşmak için eline geçen bu son fırsatı istismar etmeye kalkışıp, bir de bu uğurda hiçbir çıkar gözetilmeden yapılan iyi niyetli bir girişime haksız yere saldırınca,[29] artık onu susturmak gerektiği konusunda tereddüdüm kalmadı.

Bereket versin artık Dada bir mesele değil; 1921 Mayıs'ında gerçekleşen cenazesinde arbede çıkmadı. Pek kalabalık olmayan kortejin eşliğinde, kübizmin ve fütürizmin takipçilerinin yolunu izledi, Beaux-Arts öğrencileri, temsilen Seine Nehri'nde boğuldu. Her ne kadar Dada bir dönem nam salmış olsa da, ardından yeise kapılan doğrusu pek azdı; sultası ve zorbalığı uzun vadede tahammül edilmez olmuştu.

Hal böyleyken, öfkelenerek farkına vardım ki, ona katkıda bulunanlardan bazıları, özellikle de katkısı sınırlı olanlar,

sefalete sürüklenmişti. Geriye kalanlar çok geçmeden Francis Picabia'nın etkili sözlerinin arkasında hizalandılar. Hepimizin bildiği gibi, yalnızca hayat sevgisinden ve her türlü yolsuzluk karşısında duyduğu dehşetten ilham alan Picabia'nın bizi yeniden kendi etrafında birleştirmek gibi bir niyeti olduğunu söylemiyorum:

> Başarının insanları ne denli sakin ve sersem kıldığını
> Hayal etmesi güç

Ve tanıdıklarım içinde bundan vazgeçmeye en fazla teşne olan kişi zaten o. Bireylerin yerine tekrar bir grubu koymak söz konusu değil (Bay Tzara'nın aklında böyle güzel fikirler var!) ama, Louis Aragon, Pierre de Massot, Jacques Rigaut, Roger Vitrac ve ben, tıpkı Picabia gibi, her şeyden böyle harikulade bir biçimde kopuk olmak fikrine duyarsız kalamayız.

Benim için bu tutum yeni değil. Geçen yıl Dada'nın Galerie Montaigne'de düzenlediği gösterilerden uzak durmuştum, çünkü bu tür etkinliklerden bana gına gelmişti. O zaman bana öyle görünmüştü ki, sanki herhangi bir hamle yapmaksızın yirmi altı, derken otuz yaşıma böyle gireceğim. Rahatlık maskesini taşıyan her şeyden uzak durmaya karar kıldım. Yayınlanmadığı için pek az insanın bildiği, o sıralarda yazdığım bir makalede, hareket tarzımızın basmakalıp bir hale gelmesine yerinmiş ve şöyle demiştim: "Neticede, tehlikede olan yalnızca kaygısız varoluş biçimimiz ve keyfimiz değil. Kendimi oyalamak hiçbir zaman benim derdim olmadı. Bana öyle geliyor ki, bir dizi düpedüz beyhude 'Dada' eylemini onaylamış olmak, hâlâ şiddetle önemsediğim özgürleşme çabalarını ciddi bir şekilde tehlikeye sokuyor. En âlâsından sayılabilecek fikirler, düşüncesizce bayağılaştırılmanın kurbanı."

İçinde yaşadığımız çağ, üst düzeyde bir yoğunlaşmayı sağlayamadı diye, hep birtakım geçici heveslerin peşinde koşmaya rıza mı göstereceğiz? Bize dendi ki, "Ruh, etrafında kopan velveleden etkilenmeyecek kadar bağımsız değildir."

Peki, ya velveleyi idame ettiren ta kendisi ise, bu ruh için nasıl bir gelecek öngörebiliriz?

Yargıçlık taslamak, bugün bile, bana düşmez. "Öz ve yöntem", muhtemelen bana hep uzak kalacak ve –tekrarlamadan edemiyorum– önemli olan arayış, başka bir şey değil. İçimizde yarattığımız büyük boşluk bundan. Dokunaklı olana karşı had safhada bir düşkünlüğü açığa vurmadan, hemen her şeyden vazgeçmeye hazırım. Duygusallık zemininde kaymak istemiyorum. Açıkçası, hata diye bir şey yok; en fazla yanlış ata oynamaktan söz edilebilir. Yazdıklarımı okuyanlar, zahmete girmeye değmez diye düşünmekte serbestler. Bana gelince, ben bir kez daha mümkün olan en ön safta mücadeleye geri dönmeye çalışacağım, ama "göçebe olmalı insan, ülkeleri ve şehirleri dolaşır gibi kat etmeli fikirleri" diyen Francis Picabia misali, hijyeni kural haline getirmediğim gibi, ondan kendime bir görev de çıkarmıyorum. Tüm fikirler bizi hayal kırıklığına uğratacak nitelikte olsa bile, ben yine de hayatımı onlara adamaktan gocunmayacağım.[30]

ANDRÉ BRETON

Her Şeyi Yüzüstü Bırakın

Nisan 1922

[...]

Bugünlerde her şeyin karşıtına dönüşmesi ve sonra birlikte tek bir kategori oluşturması fikriyle meşgulüz. Oluşan bu kategori, baştaki hal ile uzlaşabilir ve bu böyle sürer gider, ta ki zihin mutlak düşünceye ulaşana dek: her karşıtlığın uzlaşması ve her kategorinin birlik oluşturması. Eğer 'Dada' böyle olabilseydi, o kadar da kötü olmazdı. Buna rağmen, karşıma çıkacak ilk sokak fahişesinin kanlı canlı varlığını Hegel'in rehavetine tercih ederim. Ama Dada bu tür hususların

oldukça dışında kalır. Kanıtı bugün apaçık ortada, en büyük numarası, erdem ve etkinlikten mahrum bıraktığının farkına varmadan, kendisini bir kısırdöngü diye yutturmak. ("Bir gün gelecek anlayacaksın ki Dada'dan önce, Dada'dan sonra, Dada olmadan, Dada için, Dada'ya karşı, Dada'ya rağmen, hâlâ Dada"). Dada bugün yanında yalnızca birkaç zavallı yezitten başka kimsenin kalmadığını görerek hayrete düşmüş durumda. Onlar şiirlerine sıkıca sarılmış, tıpkı eski kabahatlerinin anılarını geride bırakan iyi burjuvalar gibiler. Tehlike, ne zamandır yer değiştirdi. Ve kendine acınası bir yol seçen Bay Tzara'nın bir gün gelip Marinetti ya da Baju ile şanını paylaşması kimin umurunda! Denir ki ben çoğu kişinin çorap değiştirdiği gibi insan değiştirirmişim. Lütfen izin verin, bu kadarcık bir zevkim olsun; ne de olsa hep aynı bir çift çorabı giyip duramam: eğer herhangi biri bana uymaz olursa, hizmetkârlarıma veririm.

Francis Picabia'ya derin bir sevgim ve hayranlığım var. Bana dair iğnelemelerini ısıtıp ısıtıp yeniden önüme getirseniz de alınmam. Benim hakiki hislerim konusunda onu yanıltma çabaları hiç eksik olmadı; ne de olsa ikimizin arasının iyi olması, kimi 'yerleşik' zevatın daha az güvende hissetmesine yol açacaktı. Başka birçok şey gibi, Dadaizm de bazı kişiler için yerinde oturup kalmanın aracından başka bir şey değildi. Biraz önce sözünü etmediğim bir nokta, aslında mutlak düşünce diye bir şey olmadığı. Hep birlikte maruz kaldığımız zihinsel şaklabanlık bizi herhangi bir konuyu derinlemesine ele almaktan alıkoyuyor ve eskiden değerli bulduğumuz kimi şeylere karşı hoyratlık etmemize neden oluyor. Hayatını bir düşünceye adamak, bu ister Dada olsun, isterse şimdilerde geliştirmekte olduğum düşünce, entelektüel zafiyetin kanıtı olmaktan başka bir şey değil. Düşünceler ne iyidir ne de kötü; yalnızca vardırlar. Hoşa gidip gitmemelerinin benim için önemi yok; beni belli bir yöne sevk edecek kadar heyecan-

landıranlar tabii ki çok daha değerli. Sarmaşıkların aksine, bir şeye bağlandığımda ölürüm dersem, kusuruma bakmayın. Bay Binet-Valmer'in[31] belli bir ağırlık taşıyan görüşüne göre, sözlerim kestirmeden vatanseverlik kültüne yönlenen arkadaşlık kültüne zarar verecek diye tasalanmalı mıyım?

Sizi temin ederim, bunların hiçbiri umurumda değil; dolayısıyla tekrarlayacağım:

Her şeyi yüzüstü bırakın.
Dada'yı yüzüstü bırakın.
Karınızı yüzüstü bırakın. Metresinizi yüzüstü bırakın.
Umutlarınızı ve korkularınızı bir kenara bırakın.
Veletlerinizi kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde terk edin.
Gölgeye tutunup, maddeyi bir kenara bırakın.
Eğer gerekirse, rahat hayatınızı ve parlak geleceğinizi geride bırakın.
Yollara dökülün.[32]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 İlk yayınlanışı *Littérature*, 13 (Mayıs 1920). "Dada Geography", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 192. "Dada Coğrafyası", *Dada Kılavuz* içinde, s. 703.

2 Aktaran, Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values': A Moral History of Dada in Paris", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 241.

3 Breton'dan aktaran, Arnauld Pierre, *a.g.e*, s. 242.

4 Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2009) s. 45.

5 "L'Esprit nouveau et les poètes", Apollinaire'in Kasım 1917'de yaptığı bir konuşmanın başlığıydı; ertesi yıl ölümünden hemen sonra yayınlandı.

6 Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* (Londra: Atlas Press, 2005) s. 212.

7 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values'", s. 248.

8 *A.g.e.*, s. 246.

9 "What is Dada!", çev. Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 248.

10 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values'", s. 247.

11 *A.g.e.*, sonnot 27, s. 264.

12 Leah Dickerman (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 444.

13 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada" [1931], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 119.

14 André Breton, "For Dada", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 202.

15 Breton'dan aktaran, Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", Leah Dickerman, *Dada* içinde, s. 367.

16 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 187.

17 *A.g.e.*

18 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values'", s. 243.

19 Aktaran, Arnauld Pierre, *a.g.e.*, s. 249-251.

20 "Dada-Fütürizm Kapışması", *Dada Kılavuz* içinde, s. 763-770.

21 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values'", s. 251.

22 Aktaran, Michel Sanouillet, *Dada in Paris*, çev. Sharmila Ganguly (Cambridge, MA: MIT Press, 2009) s. 437.

23 Arnauld Pierre, "The 'Confrontation of Modern Values'", s. 248-249.

24 Elizabeth Legge, "Nothing, Ventured: Paris Dada into Surrealism", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 92-93.

25 Georges Ribemont-Dessaignes, "History of Dada", s. 119.

26 "Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi", *Dada Kılavuz* içinde, s.603-608.

27 "Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 609-613.

28 İlk yayınlanışı, "Qu'est-ce que Dada!", *Z1* (Mart 1920). İngilizcesi, "What is Dada!", çev. Ian Monk, *The Dada Reader* içinde, s. 248.

29 Paris Kongresi girişimi.

30 İlk yayınlanışı, "Après Dada", *Comoedia* (2 Mart 1922). İngilizcesi: "After Dada", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 204-206.

31 Roman ve gazete yazarı.

32 İlk yayınlanışı, "Lâcher tout", *Littérature* (yeni seri), sayı 2 (Nisan 1922). İngilizcesi: "Leave Everything", çev. Mark Polizzotti, André Breton, *The Lost Steps* [1924] içinde (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1996) s. 77-79.

'New York Dada' Meselesi

Besbelli Dada'yı yekpare bir hareket olarak tanımlamak mümkün değildir. Bu, onun enerjisini çatışmalardan, zıtlaşmalardan, kavgalardan alan doğasına aykırıdır. Üstelik Dada çeşitli kentlerde birbirinden farklı biçimlerde boy göstermiştir. Dolayısıyla, Dada'yla ilgili kaynaklar çoğunlukla kentlere göre bölümlere ayrılır. Zürih, Berlin, Köln, Hannover, Paris diye giden fasıllara sıklıkla bir de New York bahsi eklenir. Hatta, New York döneminin 1915'ten başladığı varsayılarak, Zürih öncesinde bir 'ön-Dada' oluşumu tasavvur edilir: "New York Dada, kısmen bir Dada icadıydı. O, Dada olmadığı için Dada'dır. Belki de *pre-Dada* ya da *proto-Dada* demeli."[1] Dada'nın henüz adı bile konmadan New York'ta belirdiği varsayımına göre, Dada'nın habercisi, kılavuzu, "önde gelen üyesi" ise 1915'te buraya taşınan Marcel Duchamp'dır.[2] Ne de olsa, 1913'te Paris'te bir bisiklet tekerleğini bir tabureye raptederek, 'hazır nesne'yi, ya da kendi tabiriyle, "sanat eseri olmayan sanat eseri"ni, icat eden odur. Başta pisuar olmak üzere, Duchamp'ın hazır nesneleri, New York Dada'nın timsalleri olarak yorumlanır. Duchamp'ın ke-



Marcel Duchamp, 1920 civarı (fotoğraf: Man Ray).

sin olarak Paris'e döndüğü 1923'te noktalandığı varsayılan New York Dada, bu hesaba göre en uzun süreli Dada kanadı haline gelir.[3]

Duchamp'ın İtirazı

2006'da Paris'te Centre Pompidou'da, Washington'da National Gallery of Art'ta ve New York'ta MoMA'da peş peşe açılan iddialı Dada sergisinin kataloğundaki New York bölümü aynen şöyle başlıyor: "Marcel Duchamp'ın, hiç değiştirmediği porselen bir pisuarı, takma adla, New York'ta 10 Nisan 1917'de açılan ve ilk kez düzenlenen Müstakil Sanatçılar Sergisi'ne göndermesi sonucunda, bilerek yarattığı skandal, Amerikan sanatını Dada kavramıyla tanıştırdı. Dolayısıyla *Fountain* kasten kışkırtıcı olan bir Dada jestiydi."[4] Ya-

zar, aynı metnin başka bir yerinde de Duchamp'ın *Fountain* (Çeşme) başlığını verdiği pisuara "bir Dada nesnesi" diyordu.[5] Oysa, yıllar sonra yapılan bir söyleşide, Duchamp'a Dada'yı ilk ne zaman duyduğu sorulduğunda "1916 sonunda ya da 1917 başlarında, Tzara'nın kitabı *Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası* elime geçtiğinde" diye cevap verir. Ancak Tzara'nın bu savaş karşıtı tiyatro oyunundaki, rastgele biraraya gelmiş anlamlı-anlamsız sözcükler, ipe sapa gelmez diyaloglar, sayılar, Dada'nın ne olduğuna dair bilgi vermekten uzaktı. Nitekim Duchamp "İlgimizi çekti ama Dada nedir hiçbir fikrim yoktu, hatta böyle bir sözcük olduğundan bile haberdar değildim" diye ilave eder, "ta ki Picabia Avrupa'ya gidip de mektuplarında Dada'dan söz etmeye başlayıncaya kadar [...] onun Zürihli dadaist grupla ilk teması 1918'de Lozan'da oldu." Aynı söyleşide Duchamp'a 1917'de New York'ta Man Ray'le birlikte yayınladığı iki derginin, *The Blind Man* ve *Rongwrong*'un "Dada ruhunda" olduğu söylenince itiraz eder: "İsterseniz [Dada'ya] koşuttu diyelim, doğrudan etkilenmiş değildi. Dada değildi ama aynı ruhu taşıyordu. Ancak bu Zürih'in ruhu değildi [...] *The Blind Man* her şeyden önce Çeşme-Pisuar'ı meşrulaştırıyordu".[6] Nitekim, Alfred Stieglitz'in ünlü *Çeşme* fotoğrafının yayınlandığı *The Blindman*'de Dada'ya hiçbir atıf yoktu. Duchamp'ın Dada'yla doğrudan ilk teması, 1919'da Paris'te geçirdiği altı ay sırasında gerçekleşecekti.

Burada bir tuhaflık var. 1915'te başladığı varsayılan 'New York Dada', bir ibare olarak ilk kez Nisan 1921'de, Alman asıllı sanatçı Katherine Dreier'in Amerika'da kurduğu Société Anonyme'in düzenlediği bir sergi için kullanılıyor. Yani 1921'e kadar ortada 'New York Dada' lafı yok. Üstelik, Picabia'nın ve onun aracılığıyla Duchamp'ın Dada'ya uyanmaları 1918'den önce değil. Bu tuhaflık, özellikle 1950'lerden sonra yazılan Dada tarihlerinde, Tzara'nın başını çektiği da-

marın, daha 1913'ten itibaren Hugo Ball ve arkadaşlarının Münih'te düzenledikleri etkinliklerle uyanan asıl Dada hareketi aleyhine öne çıkarılmasıyla ilintili.[7]

Münih-Zürih-Berlin Damarı

Dada, yalnızca sanat karşıtı bir sanat hareketi değil; temelde, derin felsefi köklere sahip siyasal bir başkaldırı hareketi. Ve bu yönüyle Dada'nın kaynakları aranacaksa, Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki New York'a değil, savaş öncesindeki Münih'e bakmak gerek. Dada'nın kurucusu ve filozofu Hugo Ball, Münih'te Alman edebiyatı, felsefesi ve tarihi okumuş, Friedrich Nietzsche üzerine tezini burada hazırlamıştı. Felsefe, Ball'ın "meselesiydi, hayatıydı, azabıydı". Ömrü boyunca Alman ahlak felsefesinden Rus anarşizmine, modern psikanalizden erken Hıristiyan mistisizmine birçok düşünce hareketine kapıldı.[8] Zürih'te Dada'nın başkaldırısına felsefi bir temel kazandıran da, Dada'yı bir 'eylem' olarak tasavvur ederek sanatta bir devrim başlatan da oydu.[9] Ball, birlikte Kabare Voltaire'i ve Dada'yı kuracağı Emmy Hennings'le 1913'te Münih'te tanışmıştı. Keza, Richard Huelsenbeck'le de yolları 1912'de Münih'te kesişmişti. Anarşizmle ekspresyonizmi eklemleyen *Revolution* (Devrim) adlı dergiyi Ball, 1913 Ekim'inde şair arkadaşı Hans Leybold'la birlikte yine Münih'te yayınladı.[10]

Ball ve Hennings'in girişimiyle 1916'da Zürih'te, Kabare Voltaire'de düzenlenen gösteriler, hem sanatın hayatla ve siyasetle ayrımını ortadan kaldırmayı hedefliyordu hem de tiyatro, müzik, şiir, resim gibi farklı sanatları bütünleştirmeyi. Ball,"sadece sanatın değil, tüm yenileyici fikirlerin kaynaşmasını" öngörüyordu. Ve ona göre, "yeni toplumu yaratmaya yalnızca tiyatro kadirdi. Dekorları, renkleri, sesleri ve sözcükleri bilinçaltından söküp, gündelik alışkanlık-

ları bütün sefaletiyle içerecek biçimde diriltmek yeterli olacaktı."[11] Sanat, "zamanın hakikatinin kavranması ve eleştirilmesi için bir fırsattı" ve "dadacı içinde yaşadığı çağın ıstırap ve ölüm sancılarına karşı mücadele eden" birisiydi.[12] 1917'de Ball ve Hennings Zürih'i ve Dada'yı bırakıp bir köye çekilince, Huelsenbeck Berlin'e taşındı ve orada "Dada'yı bir politik silaha" dönüştürdü.[13] Huelsenbeck ve diğer Alman dadacılar, Münih'te uyanan siyasetlerine sadık kalarak Almanya'daki devrimci hareketlere katıldılar, Dada'yı Berlin sokaklarına taşıdılar.[14] Zürih'te kalan Marcel Janco, Hans Arp, Hans Richter ve Viking Eggeling ise 1919'da bir Devrimci Sanatçılar Birliği kurdular. Amaçları, devrimci sanatçıları Münih'te ve Budapeşte'de henüz alevlenen siyasal devrimle kaynaştırmaktı.[15]

Münih'ten Zürih'e, oradan Berlin'e ve sonra yine Münih'teki devrime uzanan bir Dada damarı oluştu.

Zürih-Paris-New York Damarı

Ball'ın, Hennings'in ve Huelsenbeck'in Zürih'ten ayrılmalarının ardından, Tzara'nın iyiden iyiye Dada'yı sahiplenmesi ve Francis Picabia ile yakınlaşması sonucu, başka bir Dada kanalı açıldı. Picabia'nın nihilizmi, Dada hareketiyle ilgili kavrayışı zaten olumsuzlama, tutarsızlık ve çelişki üzerine kurulu olan Tzara'nın üzerinde hatırı sayılır bir etki yarattı. İkisi birlikte, sanata, hayata, siyasete, kısacası her şeye 'karşı' bu öteki Dada kanalını enternasyonal bir hareket olarak yaymaya giriştiler: *Mouvement Dada.* New York, Barselona, Paris, Zürih arasında mekik dokuyan ve geniş imkânlarını Dada için seferber eden Picabia, Dada'nın yayılmasında kilit isim oldu. Önce Dada'nın Paris'e taşınmasına öncülük etti; ardından New York'taki sanatçı çevresini Dada'yla tanıştırdı. Hans Richter'e göre Picabia'nın katılımı Dada için bir kırıl-

ma noktasıydı; o zamana kadar "anarşist sanat karşıtı beyanlarına rağmen sanatın sahası içinde kalan Dada devrimi"nin sonunu getirecek ve Tzara'yı üne taşıyacak bir kırılma noktası.[16] Tzara'nın, Dada'yı salt yıkıcı bir karşı-hareket olarak örgütleyerek, siyasal muhalifliğine sadık kalan asıl Dada damarından koparışını, daha açık olarak Huelsenbeck anlatır: "Tzara, Paris'te, Dada'nın devrimci ve yaratıcı yanını bertaraf etti ve başka sanatsal hareketlerle rekabete girişti".[17]

Tzara, Picabia aracılığıyla New York'taki arkadaşları Duchamp ve Man Ray'le de irtibat kurdu. Huelsenbeck'in "Tzara'nın zabıt kâtibi" diye andığı şair ve sanatçı Georges Hugnet, 1930'ların başında yazdığı kısa Dada tarihinde Picabia'nın Dada'ya katılmasını bu nedenle önemser, çünkü o gelirken, yanında "Duchamp ruhunu" da getirir; "böylece Dada kendine akraba bir geçmişe sahip olur; üzerinde Duchamp'ın ruhunun dolaştığı bir geçmiş".[18]

Dada'ya böyle bir geçmiş inşa etme konusunda kimse MoMA'nın kurucusu Alfred Barr kadar etkili olmamıştır. Barr, 1936'da MoMA'da açtığı *Fantastic Art, Dada, Surrealism* sergisinin kataloğuna koyduğu kronolojide Duchamp, Picabia ve başka sanatçıların ta 1911'den başlayarak ürettikleri işleri "*proto-Dada*" olarak etiketlendirir. Ona göre, Duchamp'ın daha New York'a gitmeden çok önce, 1911'de Paris'te yaptığı "kübizmin altını oyan" resim, "mekanomorfik" niteliğiyle "*proto-Dada*"dır. Arçipenko'nun ertesi yıl yine Paris'te, cam, ahşap ve metalden ürettiği figür ise "güçlü bir Dadaist tat bırakır". Picabia'nın aynı yılki soyutlamalarına koyduğu isimler de keza "*proto-Dada*"dır; New York'a gidince, 1913'te "ilan ettiği Amorfizm ise bir *proto-Dada* sanat taşlamasıdır". 1914'te Duchamp sıradan bir litografiye müdahale ederken, "*proto-Dada*" bir düzeltme gerçekleştirmiştir. Nihayet aynı sıralarda Duchamp'ın imzasını koyarak sanat eseri mertebesine yükselttiği şişe askısı –Barr'a göre ilk ha-

zır nesne– "tamamıyla bir *proto-Dada* jestidir". Bu böyle devam edip gider.[19]

Ancak sonradan yazılan tarihlerin bir 'ön Dada' yaratma çabaları bir yana bırakılırsa, Duchamp'ın ve çevresindeki birkaç sanatçının Dada'yla ilişkileri birkaç ayla sınırlıdır. Üstelik gayet muğlak olan bu ilişki de, ta 1921 yılında gerçekleşmiştir, 1910'ların başında değil. Yani, Dada'nın Zürih'te ve Berlin'de çoktan sona erdiği, Paris'te ise can çekiştiği bir zamanda.

New York Dada

Gabrièlle Buffet, kendisinin de dahil olduğu New York macerasını "Dada-Öncesine Dair Hatıralar: Picabia ve Duchamp" başlıklı yazısında anlatır. Yazısına, "bu iki sıradışı kişinin" 1910'da buluşmasının, her ikisi için de büyük önem taşıdığına değinerek başlar: "yıkıcı ilkelere karşı bağlılıklarında; yalnızca sanata ilişkin eski mitlere karşı değil, hayatta kutsal sayılan ne varsa hepsine yönelik saldırılarında ve acımasızlıklarında birbirleriyle yarışıyorlardı."[20] Duchamp da, Picabia ile tanışmasını, sanatında ve hayatında bir dönüm noktası olarak kabul eder; Picabia sayesinde, sanatçıyı "*dandy* kılıklı iflah olmaz bir itirazcı" olarak düşünmeye başladığını söyler.[21] Yani Picabia, yalnız Tzara üzerinde değil, vaktiyle Duchamp üzerinde de etkili olmuştu. Savaş çıkınca iki sanatçı 1915 Haziran'ında art arda New York'a taşınmışlardı. Orada, kendileri gibi savaştan kaçan başka sanatçılarla buluştular. Her ne kadar bundan bir 'ön-Dada' faslı çıkarılmaya çalışılsa da, bu sanatçıların biraraya geldikleri Alfred Stieglitz'in galerisi 291 ile varlıklı sanat hamisi Walter Arensberg'in 'salon'undaki atmosfer, Zürih'teki savaş karşıtlarının toplaştığı Kabare Voltaire'den çok farklıydı. Ne de olsa New York savaşın vahşetinden uzaktaydı. Buffet, "gece-

nin gündüze çevrildiği [...] akıl almaz bir cinsellik, caz, ve içki âlemi" olarak hatırlıyor o günleri.[22] Sonra devam ediyor anlatmaya:

> Bir tesadüf eseri, aynı sıralarda Zürih'teki bir grup sanatçı ve yazarın etkinlikleri, New York'taki grupla benzerlikler taşıyordu. Ama o zaman, birini ötekinden haberdar edecek herhangi bir bağlantı yoktu aralarında. Farkları şuydu, New York'takiler kendi hayatlarını yaşamakla yetinirken, seçtikleri bir isim altında örgütlenen ve kaynaşan Zürihli dadacılar ne istediklerini daha iyi biliyorlar ve düzenli merasimleriyle bunu resmiyete dökülyorlardı [...] 1918'de, Picabia Lozan'a gittiğinde yayınlanan şiir kitabı *Annesiz Doğan Kız Evlat* (başka bir deyişle, makine), Zürih'teki bilmediğimiz yoldaşların dikkatini çekti ve 1918 Şubat'ında iki grubun arasında ilk buluşma gerçekleşmiş oldu. Zürih'teki dadacıların içinde yaşadıkları gösteri, yayın ve sergi hummasıyla [Picabia'nın dergisi] *391* grubu arasında gerçi benzerlikler vardı ama, dadacılar bireysel öfkeyi değil, otomatik, kolektif, primitif güçleri harekete geçirmek istiyorlardı ve daha az benmerkezci, daha gizemli ve naif bir eğilim içindeydiler.[23]

Hans Richter de Zürihli dadacılar açısından durumu Buffet'ninkine benzer sözcüklerle ifade ediyordu: "Biz Zürih'tekiler New York'ta bizden tamamen bağımsız olarak meydana gelen gelişmelerden 1917 ya da 1918'e kadar bihaberdik. Kökenleri farklıydı ama katılımcıları bizimle aynı sanat karşıtı telden çalıyorlardı."[24]

29 Ocak 1921'de *New York Evening Journal*'da "Ayağınızı Denk Almazsanız Dada Sizi Ele Geçirir: Buraya Doğru Yola Çıktı" başlığıyla çıkan yazı, New York'ta Dada'ya değinen ilk yayınlardan biriydi. Alt başlığı "Paris Bu Yeni Edebi Cereyana Kapıldı; Londra Gülüyor Ama Muhtemelen Bir Sonraki Kurban O Olacak; New York'un Teslim Olması ise An Mese-

lesi".[25] Muhabir, Société Anonyme'de biraraya gelen sanatçılara "Dada Nedir?" sorusunu yöneltiyordu. Dreier "Dada ironidir"; Man Ray "Dada bir ruh halidir" diye yanıtlıyordu. Duchamp da "Dada hiçbir şeydir" diyor ve ekliyordu: "Paris'te resimden ziyade edebiyata dair bir hareket [...] Resim zaten geçmişi alaşağı etmeye girişti, edebiyat niye yapmasın ki? [...] Ben kendi adıma Dada'dan yanayım."[26]

Amerikalı bir ressam olan Katherine Dreier, savaştan sonra, 1919'da bir Avrupa gezisine çıkmıştı. Berlin ve Köln seyahatlerinde Dada'yla tanıştı. New York'a döner dönmez, Berlin'deki ünlü Sturm'u örnek alan bir galeri kurmaya girişti. Dostları olan Duchamp ve Man Ray'in de yardımlarını aldı. Galerinin adını Société Anonyme Inc. koydular. Société Anonyme, İngilizce ve Fransızca'daki farklı karşılıkları bakımından hem "anonim topluluk" hem de "anonim şirket" anlamlarına gelir. Buna bir de Inc. eklenince "Anonim Şirket A.Ş." gibi oyunlar çıkar ortaya. Dreier'ın amacı Avrupalı çağdaş sanatçıları New York'ta tanıtmaktır. İşe Alman dadacılarla başlamak ister. Önce, Köln'de, Sanat Cemiyeti'nde gördüğü sergideki dadacıları New York'a getirmeyi tasarlar ama başaramaz. Bunun üzerine, 1920 Kasım-Aralık aylarında bir Kurt Schwitters sergisi açar. Daha sonra, Berlin'deki Birinci Enternasyonal Dada Fuarı'ndan seçtiği eserlerle bir sergi açmaya girişir, ama bu sergi de eserlerin nakliyesi mümkün olamadığı için suya düşer.

Tasarladığı Dada sergileri olmayınca, Dreier, 1 Nisan 1921'de Société Anonyme'de bir Dada sempozyumu düzenler: "Dadaizm Nedir?"[27] Ertesi gün bir eleştirmen şöyle yazacaktır: "Dada felsefesi, şimdiye kadar insan beyninin ürettiği en iğrenç, en felç edici, en yıkıcı şeydir."[28] Tam aynı sıralarda, Duchamp ve Man Ray, *New York Dada* başlıklı tek sayılık bir dergi çıkarırlar. Bunun için Tzara'dan izin almışlardır. Ucuz gazete kâğıdına basılan derginin kapağında "Belle Haleine/ Eau

de Voilette" etiketli bir parfüm şişesi vardır; etiketin üzerinde ise alter egosu Rrose Sélavy kisvesinde Duchamp'ın fotoğrafı yer alır. Dergideki yazıların çoğunu, Duchamp'la Man Ray'in, Arensberg'lerin salonunda tanıştıkları Amerikalı sanatçılar kaleme almıştır; hiçbirinin Dada'yla alakası yoktur. Genel kanı, derginin içeriğiyle değil, kapağıyla sivrildiği yönündedir. Dergide Tzara'nın Dada ismi için icazet veren mektubu da yer alır: "Hanımefendi, temkinli olun ve gerçek bir Dada ürününün parlak bir etiketten fazlası olduğunun farkına varın."[29] İşin ilginç yanı, Dada adının Dada'ya konmasından önce Zürih'te bir saç losyonu markası olmasıdır. Dönüp dolaşıp, New York Dada'nın alameti de bir parfüm şişesi olmuştur.[30]

Paris faslı beklendiği gibi gitmeyip, herkesin herkesle arası bozulunca, 1921 yılının Haziran'ında Tzara son bir hamleyle Dada Salonu başlıklı bir 'Enternasyonal Sergi' kotarmaya girişmiş ve Zürih, Berlin, Köln ve New York'tan eserler getirtmeyi becermişti. Man Ray sergiye New York'tan iki

Solda, *New York Dada*'nın kapağında Marcel Duchamp, *Belle Haleine*, 1921. Sağda 'Dada' marka saç losyonunun ilanı, Zürih 1914.





fotoğrafını gönderdi. Duchamp'a gelince, o üç kelimelik bir telgraf göndererek sergiye katılmayı reddetti: "PODE BAL – DUCHAMP." Bu,"yağma yok" ya da "canınız cehenneme" anlamına gelen Fransızca deyim "*peau de balle*" ile yapılan bir kelime oyunuydu. Tzara, sergide Duchamp'a ayrılan yere, üzerinde yalnızca resimlerin katalog numaralarını yazan boş çerçeveler asmak zorunda kaldı.[31] Tam bu sıralarda Duchamp Paris'e gitmiş ve vaktini, başta André Breton olmak üzere, *Littérature* grubuyla geçirmişti. Breton, *Littérature*'e yazdığı "Marcel Duchamp" başlıklı yazıda onun bağımsız ruhunu överken, kendisini Dada'ya mesafelendiren ve Tzara'yı zor durumda bırakan yukardaki telgrafa da değiniyordu.[32] Duchamp için Dada "resmin fiziksel yanına karşı uç noktada bir protestoydu [...] çok işe yarayan bir temizlik aracıydı".[33] Duchamp'ın sözleri bir yıl önce Paul Dermée'nin söylediklerini hatırlatıyordu: "Dada, son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyırır."[34]

New York'ta Dada 1921 yılında bir parlayıp bir söndü. Man Ray, Haziran'da Tzara'ya "Dada New York'ta yaşayamaz" diye yazmıştı, "Tüm New York zaten Dada. Onun için rekabete tahammül etmez, Dada'yı kaale almaz."[35]

Duchamp üzerine yayınlarıyla bilinen sanat tarihçisi David Hopkins, yakın tarihli bir makalesinde "eğer Dada Zürih'te keşfedilip Paris'te söndüyse, New York Dada da Duchamp'ın kendine yonttuğu, hesaplı kitaplı bir son dakika hamlesi" idi diyor; "o Dada'ya katkıda bulunmadı, Dada'nın kendi işine yaramasını sağladı" ve hem Paris'te hem New York'taki avangard çevrelerde öne çıktı.[36]

Aslında, kendi tabiriyle, Marcel Duchamp için de "tam olarak özgürleşmesinin mahalli" 1912 yazını geçirdiği Münih olmuştu.[37] Duchamp'la hiç karşılaşmasalar da, Hugo Ball'la Richard Huelsenbeck de aynı yıl Münih'te buluşmuşlar ve Dada'yı doğuran eylemlerine başlamışlardı bile...

TRISTAN TZARA

İcazet Mektubu

Nisan 1921

Derginize Dada ismini vermek için izin istiyorsunuz. Fakat Dada zaten herkese ait. Adı Dada olan pek çok mükemmel insan tanıyorum. Bay Jean Dada; Bay Gaston de Dada; Francis Picabia'nın köpeğinin adı Zizi de Dada; G. Ribemont-Dessaignes'nin skecindeki papanın ismi de aynı, Zizi de Dada. Düzineyle örnek verebilirim. Dada herkese ait. Tıpkı Tanrı fikri ya da diş fırçası gibi. Çok Dada, fazla Dada olan insanlar var; her bir tarafa yayılmış ve her bireyin içinde olan Dadalar var. Tıpkı Tanrı fikri ya da (gerçekten müthiş bir icat olan) diş fırçası gibi.

Dada yeni bir tür; beyni temizlemek için sabundan yapılmış bir insan; naftalin, sünger, ebonitten yapılmış bir hayvan ve biftek karışımı. Mideyi iyi dişler, çekici gülümsemeyi güzel dişler yaratır. Kadim yağa ve kauçuk zerkine şükürler olsun.

Kendi dergim için Dada başlığını seçmemde şaşılacak bir şey yok. İsviçre'de etrafımda dostlar varken, her dilde kulağa hoş gelecek bir sözcük bulmak için sözlük karıştırıyordum. Bütün çirkinliğiyle yeşil bir el Larousse sayfasında Dada'ya işaret ettiğinde çoktan karanlık çökmüştü. Seçimimi yapmıştım. Bir sigara yakıp kahvemi yudumladım.

Dada hiçbir şey söylememek ve filizlenen bu şeye dair hiçbir açıklama yapmamak demekti, çünkü o ne bir dogmaydı ne de bir ekoldü; o daha ziyade bireylerden ve özgür yüzlerden oluşan bir yıldız kümesiydi.

Dada biz olmadan da vardı (Kutsal Bakire). Ama onun var olan bu ruha eklenen büyülü gücünü ve şimdiki formuna özgü nüfuz etme yetisini ve çeşitliliğini inkâr etmek de olmaz.

Dada kadar anlaşılmaz bir şey yoktur.

Ya da tanımlanmaya gelmez.

Bütün iyi niyetime rağmen, size onun hakkında ne düşündüğümü anlatamam.

Dada bir bahanedir diyen gazeteciler haklı, fakat Dada bilmediğim bir şey için bahane.

Dada her küçük köye ulaştı, Dada günün en fazla getirisi olan ortaklık.

Dolayısıyla, Hanımefendi, temkinli olun ve gerçek bir Dada ürününün parlak bir etiketten fazlası olduğunun farkına varın.

Dada 'nüansları' yok eder. Nüanslar sözcüklerin içinde değil, yalnızca hücreleri fazlasıyla sıkışıp dumura uğramış bazı beyinlerde var olur. Dada 'nüans' karşıtı bir kremdir. 7 veya 8 bin yıl boyunca keşfettiğimiz, hepsi hepsi dört ya da beş sırrı ifade etmeye sağır-dilsizlerin işaret dili yeterlidir. Dada her türlü avantajı sunar. Yakında Dada insanlara 'sol' yerine 'sağ' demenin ne daha az mantıklı ne de fazla mantıklı olduğunu; kırmızıyla bavulun aynı şey demek olduğunu; 2765=34 olduğunu; 'ahmaklık'ın bir erdem olduğunu; evet=hayır olduğunu göstermiş olmakla övünecek. Siyasette, ticarette, dilde güçlü etkiler varlıklarını belli ediyor. Bizimle birlikte tüm dünya ve üstünde ne varsa sola kaydı. Dada şırıngasını sıcak ekmeğe, mecazi olarak ise dile batırdı. Ufak ufak (büyük büyük) onu yok ediyor. Mantıkla her şey çöker. Duygusal âlemde, toplumsal hayatta, ahlak alanında kendimize tanıdığımız bazı özgürlüklerin yeniden normal standartlar haline geldiğini göreceğiz. Bu özgürlüklere bundan böyle suç olarak değil, güçlü arzular olarak bakılacak.

[...][38]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 22.

2 Marjorie Perloff, "Dada Without Duchamp / Duchamp Without Dada: Avant-garde Tradition and the Individual Talent" (1998). 1923 Duchamp'ın Paris'e döndüğü tarihti. https://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html (Erişim tarihi: 23 Mart 2017).

3 David Hopkins, "New York Dada: From End to Beginning", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 70.

4 Michael Taylor, "New York", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 277.

5 *A.g.e.*, s. 287.

6 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, çev. Ron Padgett (Boston: Da Capo Press, 1987) s. 55-56.

7 "Devrimci Sanatçılar Birliği", *Dada Kılavuz* içinde, s. 259-274.

8 Aktaran, Leah Dickerman, *Dada*, s. 463.

9 Aktaran, Andreas Kramer, "Speaking Dada: The Politics of Language", *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 203.

10 "Berlin Dada ve Alman Devrimi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 281-299.

11 Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927], der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 8.

12 *A.g.e.*, s. 58 ve 66.

13 John Elderfield, "Introduction", Hugo Ball, *Flight Out of Time* içinde, s. xxxvi.

14 "Berlin Dada ve Alman Devrimi", *Dada Kılavuz* içinde, s. 281-299.

15 "Devrimci Sanatçılar Birliği", *Dada Kılavuz* içinde, s. 259-274.

16 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 70-71.

17 Richard Huelsenbeck, "Dada Lives!" [1936], çev. Eugene Jolas, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 281.

18 Georges Hugnet, "The Dada Spirit in Painting" [1932-1934], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 134, 136. Hugnet için "Tzara'nın zabıt katibi" tabirini kullanan Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951], der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. 51.

19 Alfred H. Barr (der.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* içinde (New York: MoMA, 1936) s. 9-11.

20 Gabrièlle Buffet-Picabia, "Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp" [1949], *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 256, 257.

21 Aktaran, Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 127.

22 Gabrièlle Buffet-Picabia, "Some Memories of Pre-Dada", s. 259.

23 *A.g.e.*, s. 265.

24 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, s. 81.

25 Marjorie Perloff, "Dada Without Duchamp / Duchamp Without Dada", sayfa numarası yok.

26 *A.g.e.* ve Leah Dickerman, *Dada*, s. 445-446.

27 Michael Taylor, "New York", s. 291-293.

28 Leah Dickerman, *Dada*, s. 447.

29 David Hopkins, "New York Dada", s. 72.

30 Bu bağlantıya dikkat çeken, Hopkins, *a.g.e.*

31 *A.g.e.* ve Marjorie Perloff, "Dada Without Duchamp / Duchamp Without Dada".

32 André Breton, "Marcel Duchamp" [1922], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 210.

33 Marcel Duchamp, "Eleven Europeans in America" içinde, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, cilt 13, sayı 4/5 (1946) s. 20.

34 Emily Hage, "Dissemination: The Dada and Surrealist Journals", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, s. 205.

35 Leah Dickerman, *Dada*, s. 446.

36 David Hopkins, "New York Dada", s. 70-71, 73.

37 Aktaran, Hal Foster, Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900*, s. 127.

38 Tristan Tzara, "Authorization Letter", ilk yayınlanışı *New York Dada* (Nisan 1921) s. 2. Ayrıca, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 214-215.

Dada – Sürrealizm

Dada'nın 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki öteki avangard hareketlerle –ekspresyonizmle, kübizmle, fütürizmle, konstrüktivizmle– ilişkileri kimi zaman yakın, kimi zaman mesafeli ya da çalkantılı ama hep canlıydı.[1] Sonunda Dada kendi kendisine de mesafelendi ve buradan yeni bir avangard hareket, sürrealizm, peyda oldu. Dada Paris'te sona ererken bir bakıma sürrealizme evrildi. Baştan dadacı olan sanatçıların önemli bir kısmı sonradan sürrealist oldu. Manifestosu, dergisi ve bürosuyla André Breton'un başını çektiği örgütlü bir hareket olarak sürrealizm, 1924 yılında ortaya çıktı. Ancak, 1919-1925 arasındaki yılları Breton sürrealizmin "sezgisel olarak var olduğu dönem" olarak anıyor.[2] Sürrealizmin gerisindeki bu beş yıllık deneyimin bir bölümü ise, sonradan sürrealizmi kuracak ekibin Paris'te Dada'ya dahil olduğu döneme denk geliyor. Ancak iki avangard hareketin ilişkisi konusunda yorumlar muhtelif. Kimi dadacılara ve tarihçilere göre, sürrealizmin asıl kaynağı Dada; sürrealizm ondan türeyen ve onun kimi vasıflarını sahiplenen bir hareket. Kimilerine göre ise *Littérature* çevresindeki Breton, Louis Ara-

gon ve Philippe Soupault gibi öncüler, Dada henüz Paris'te yokken, ondan bağımsız olarak, sürrealizmi tanımlayacak olan çoğu ilkeyi zaten geliştirmişlerdi. Yol göstericileri ise, Baudelaire'den başlayarak, Lautréamont, Rimbaud, Jarry ve Apollinaire gibi Fransız edebiyatçılardı.

Dada tarihçisi Michel Sanouillet, sürrealizmi "Dada'nın Fransız hali" diye niteliyor: "Breton'un becerisi, karmaşık Dada ideolojisinin içinden bazı unsurları basitleştirip, Parislilerin yenilir yutulur bulacağı akılcı bir hale getirmesinde."[3] Keza, Robert Motherwell de, 1951'de yayınladığı Dada derlemesinin sunuşunda, "fazla basite indirgemek pahasına, sürrealizm Breton'un Dada'yı soktuğu haldir demek yanlış olmaz" diyor.[4] Sürrealizmden uzak duran az sayıdaki Fransız dadacıdan birisi olan Georges Ribemont-Dessaignes'nin görüşüne göre ise, "sürrealizmin içinde özgürlüğe, başkaldırıya, düzen karşıtlığına dair ne varsa zaten Dada'ya aitti".[5] Hans Richter, benzer bir değerlendirmeyi daha sert sözlerle dile getiriyor: "Sürrealizm Dada'yı yiyip yuttu ve hazmetti. Buna benzer yamyamlıklar tarihte hiç de ender değil. Sürrealizmin sindirimi gayet iyiydi; midesine indirerek tükettiği şeyin niteliklerini, kendi sağ kalan bedeninde canlandırdı."[6] Bu görüşü paylaşanların bazıları Dada'ya kıyasla sürrealizmde bir şeylerin eksik olduğu düşüncesindedir. Örneğin, Sanouillet sürrealizmin "gülmekten yoksun Dada" olduğunu söyler.

Öte yandan, alaycı, kışkırtıcı Dada hareketini isyankâr bir ergen, sürrealizmi ise onun olgunluğa ermiş, durmuş oturmuş yetişkin hali olarak yorumlayanlar az değildir.[7] Dada'yı Paris'e taşırken, onu kasıtlı olarak karmaşık, tutarsız ve anlamsız bir hareket olarak sergileyen iki eski dadacı Francis Picabia ve Tristan Tzara ise, geriye dönüp baktıklarında, Dada'nın pek de matah bir şey olmadığı kanısına varırlar. Onlara göre, Dada'nın Paris'teki işlevi, kendisini takip eden da-

ha esaslı bir hareketin yolunu açmış olmasından ibarettir.[8] Ne var ki Picabia, Dada'ya özgü bir tutarsızlık örneği sergileyerek aksi bir görüşü de savunmuştur. Editörü olduğu *391* dergisinin son sayısında (Ekim 1924), Breton'la sürrealizmi yerden yere vurmuştur: "Bana kalırsa Bay Breton'la –adı neydi?– Philippe Coupeaux'nun işleri, Dada'nın kötü taklitleri; sürrealizmleri de o denli berbat [...] Breton'unki, açıkçası, Breton & Şti. müessesesi için reklam balonu kisvesinde Dada'dan ibaret."[9] İmza: "Francis Picabia, André Breton'a ait Sürrealizmin Sahne Amiri".[10]

Sürrealizmin Şafağı

Breton ile Tzara arasındaki temel ayrımlardan biri, daha Tzara Paris'e gelmeden, aralarındaki mektuplaşmalar sırasında, psikanaliz konusunda ortaya çıkmıştı. *Littérature* grubunun başını çeken Breton, tıp eğitimi dolayısıyla ve savaşta bir askerî hastanedeki görevi sırasında, psikiyatri konusunda etraflıca okumalar yapmış ve Freud'u keşfetmişti. Psikanalizin sağaltıcı bir yöntem olarak kullanılmasına kuşkuyla yaklaşsa da, bilinçdışının özgür bırakılmasının devrimci olanaklar yaratacağına daha o zamandan inanmıştı. Mektuplarında Tzara'ya birkaç kez Freud ve Jung hakkında ne düşündüğünü sormuştu. Tzara ise psikanalizi "tehlikeli bir hastalık" olarak görüyordu çünkü ona göre psikanaliz "insandaki gerçeklik karşıtı eğilimleri uykuya yatırıp, inişe geçen burjuvaziye payanda oluyordu".[11]

Breton ve Soupault 1919 yılında *Littérature* dergisinde "Les Champs magnétiques" (Manyetik Alanlar) başlıklı bir metin yayınladılar. Bu metin, ilerde sürrealizmin düsturu olacak psişik otomatizm alanındaki ilk deneme sayılır. Esin kaynaklarını kendi edebi öncellerinde bulmuşlardı: Lautréamont'un *Les Chants de Maldoror*'unda (Maldoror'un Şarkıla-



1924 civarında sürrealistler bir rüya seansında.

rı) ya da Rimbaud'nun *Les Illuminations*'unda (Aydınlanışlar)... Breton çevresindeki sanatçılar, giderek otomatik yazıdan başka yöntemlerle de bilinçdışını deşmeyi sürdürdüler. 1922 Eylül'ünde, Breton'un evinde düzenlediği seanslarda, hipnoz ve trans halindeyken söylediklerini kaydetmeye, bunlardan 'sözlü kolajlar' üretmeye başlamışlardı. *Littérature*'ün Kasım 1922 sayısında Breton sürrealizmi "psişik otomatizm" olarak tanımlarken, bu seanslarda yaşadıklarına ve rüya deneyimlerine dayanıyordu.[12] Henüz Dada'ya dahil oldukları zamanlarda, bilinçdışıyla ilgili bu gibi arayışlarına 'sürrealist' demeye başlamışlardı. Breton 'sürrealist' kelimesini, ilk kez 1920'de yazdığı Dada savunması "Dada İçin" başlıklı metnin içinde kullanmıştı:

> Bilinçdışının sistemli bir biçimde araştırılması konuşuluyor [...] Neredeyse tüm imgeler bana kendiliğinden oluşmuş yaratılar olarak görünüyor. Guillaume Apollinaire "mercan dudaklar" gibi kimi klişelerin bir değer ölçütüymüş gibi ka-

bul edilmesini, haklı olarak sürrealist diye nitelediği etkinliğin sonucu olduğunu düşünüyordu.[13]

Aynı yıl, *Nouvelle revue française*'in editörü Jacques Rivière, "açıkça itiraf etmeye cesaretleri olmasa da, dadaistler Apollinaire'in emeli olan sürrealizme kaymaya devam ediyorlar" derken, sürrealizmin kuruluşunu dört yıl önceden haber veriyordu.[14] Gerçekten de sürrealizm, Paris'teki Dada birikiminin üzerine kurulmuştu.

Dadacıların 1921'de Paris'te, Au sans Pareil kitabevinde açtıkları Max Ernst'in ilk kişisel sergisinin kataloğuna yazdığı metinde Breton, kolajı harikuladenin mükemmel bir ifadesi olarak niteleyecekti:

> Dada ve yalnızca Dada birbirinden apayrı iki gerçekliğe, kendi deneyim alanımızı terk etmeden erişebilme, onları biraraya getirme ve temasları sırasında bir kıvılcım çaktırabilme [...] ve bize kendi hafızamız içinde yolumuzu kaybettirebilme becerisine, o harikulade yetiye sahiptir.[15]

'Harikulade'nin peşinde koşmak, ilerde sürrealistler için farklı bir gerçeklik yaratmanın yollarından biri olacaktı. Çünkü, 'harikulade', doğal işleyişte bir kopukluk, akılcı nedensellikte bir kırılma demekti. Breton, her ne kadar yukardaki katalog metninde Dada'yı anlatıyor gibi görünse de, aslında sürrealizmi açıklıyordu. Zaten Ernst'in eserleri, 1924'e kadar 'dadaist' diye bilindi, ama sonra aynı eserler, yine Breton tarafından 'sürrealist' diye yaftalandı. Au sans Pareil de önce Paris'teki dadacıların yayınevi ve karargâhı olmuştu, sonraki yıllarda da sürrealistlerin. *Littérature* dergisi için ise temiz bir sayfa açıldı; dergi Mart 1922-Ekim 1923 arasında birinci sayıdan başlayarak "yeni seri" olarak yayınlandı.

Littérature grubu, şiirsel imgede "Tzara'nın hiçbir zaman deneyimlemediği" bir umudu bulma arayışından hiç vazgeçmedi. Aragon, bunun Breton ve Soupault'yla birlikte Dada'ya karşı gizliden gizliye kurdukları bir komplo olduğunu yazmıştı, "henüz iyi tanımlanmamış ama giderek berraklaşan" bir kumpas.[16] 1921'e, Azametli Dada Sezonu'na gelindiğinde, dadacılar da artık durumun farkına varmıştı; Ribemont-Dessaignes "sinsice ama gayet sistematik bir biçimde Dada'nın altını oyan kendi içindeki bir yeraltı hareketi"nin varlığından söz ediyordu.[17] Henüz ilan edilmemiş olsa da, bu sürrealizmdi.

ANDRÉ BRETON
Medyumlar İçeri
Kasım 1922

[...]

Arkadaşlarımın ve benim *Sürrealizm*'den ne kastettiğimiz aşağı yukarı biliniyor. Kendimiz bulmadığımız ve kolaylıkla tanımsızlığa terk edebileceğimiz bu sözcüğe gayet kesin bir anlam veriyoruz. Sınırlaması güç bir rüya haline tekabül eden bir tür psişik otomatizm anlamında kullanıyoruz bu sözcüğü. Geldiğimiz noktada bireysel bir gözlemimi aktaracağım için özür dilerim.

1919'da tam uykuya dalarken aklıma üşüşen farklı uzunluklardaki sözcük dizileri dikkatimi çekti. Bunları önceden tayin edebilecek hiçbir unsur bulamadım. Sözdizimsel olarak doğru ve uyandırdığı imgeler açısından gayet zengin olan bu cümleler bana birinci sınıf şiirsel öğeler olarak göründü. Önceleri bunları bir kenara yazmakla yetindim. Ama

sonra Soupault ile birlikte bu söz dizilerini oluşturan durumu isteyerek kendimizde yeniden yaratmak aklımıza geldi. Tek yapacağımız, dış dünyaya kendimizi kapatmaktı. Aynen böyle yaptık ve iki ay boyunca sözler giderek artan bir biçimde önümüze dökülüp durdu. Durmaksızın, o denli hızla beliriyorlardı ki, kâğıda geçirebilmek için *kısaltmalar kullanmak zorunda kaldık*. "Manyetik Alanlar" bu keşfin ilk uygulaması. Her bölüm, günün sonunun gelmesiyle bitiyor. Bölümlerin farklı etkiler uyandırması, sözlerin bizde uyanma hızının değişmesinden dolayı [...][18]

ÇEVİREN **Nur Altınyıldız Artun**

Notlar

1 "Dada ve Ekspresyonizm", *Dada Kılavuz* içinde, s.449-458; "Dada-Fütürizm Kapışması", s. 763-770; "Merz Dergisi: Dada, de Stijl, Konstrüktivizm Ittifakı", s. 557-581; "Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi", s. 609-613.

2 Aktaran, Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", *Journal of European Studies*, ix (1979) s. 75-76.

3 Aktaran, Robert Short, *a.g.e.*

4 Robert Motherwell (der.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. xxvi.

5 Aktaran, Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 76.

6 Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* [1964], çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 194.

7 Mark Hutchinson, "Dada Contra Art History", *Dada/Surrealism*, sayı 20 (2015) s. 12.

8 Aktaran, Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 76.

9 *391*, sayı 19 (Ekim 1924). İngilizcesi: Francis Picabia, "Opinions and Portraits", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 143.

10 Irene E. Hofmann, "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", (The Art Institute of Chicago, 2001). http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php (Erişim tarihi: 7 Nisan 2017)

11 Aktaran, Hofmann, *a.g.e.*, s. 86.

12 Janine Mileaf ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 370.

13 André Breton, "Pour Dada", *Nouvelle revue française* (Ağustos 1920). İngilizcesi, "For Dada", *The Dada Painters and Poets* içinde, s. 201.

14 Aktaran, Irene E. Hofmann, "Documents of Dada and Surrealism", s. 92.

15 Rudolf Kuenzli (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006) s. 33.

16 Aktaran, Robert Short, "Paris Dada and Surrealism", s. 85.

17 Aktaran, Robert Short, *a.g.e.*, s. 89.

18 André Breton, "Entrée des médiums", *Littérature* (yeni seri), sayı 6 (Kasım 1922). İngilizcesi: "The Mediums Enter [1922]", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli, s. 194.

Adamowicz, Elza ve Eric Robertson (der.), *Dada and Beyond*, cilt 1: *Dada Discourses* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011).

—, *Dada and Beyond*, cilt 2: *Dada and Its Legacies* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2012).

Adamson, Walter L., *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Berkeley: University of California Press, 2007).

Ades, Dawn (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

—, "Hannah Höch, Dada and the 'New Woman'", *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel ve Whitechapel, 2014) s. 18-29.

Ades, Dawn ve Daniel F. Herrmann (der.), *Hannah Höch* (Münih: Prestel, 2014).

Alford, John. "The Prophet and the Playboy, 'Dada was Not a Farce'", *College Art Journal*, cilt 11, sayı 4 (Yaz 1952) s. 269-276.

Altshuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition, New Art in the Twentieth Century* (New York: Harry N. Abrams, 1994).

Alvarez, Al, *The Savage God: A Study of Suicide* (New York: Random House, 1972).

Andrew, Nell, "Dada Dance: Sophie Taeuber's Visceral Abstraction", *Art Journal Open* (Temmuz 2014) s. 1-17.

Anonim, "Der Letzte Schrei", *Kölnische Volkszeitung* (1 Mayıs 1920); İngilizcesi: "The Latest Fashion", *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde, William A. Camfield (Münih: Prestel, 1993) s. 70-71.

Anonim, "Manifeste du mouvement Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 1; İngilizcesi: "Dada Manifesto", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 181.

Anonim, "ChRoNIEk-MECANo", *Mécano*, Kırmızı (Ekim 1922); İngilizcesi: çev. Michael White, Dawn Ades (der.), *The Dada Reader, A Critical Anthology* (Chicago: University of Chicago Press, 2006) içinde, s. 267-268.

Ansell-Pearson, Keith, "Nietzsche on Art and Politics", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 3, der. Michael Kelly (New York: Oxford University Press, 1998) s. 366-369.

Aragon, Louis, *Anicet; ou, Le Panorama* (Paris: Gallimard, 1921).

Arp, Hans, "Déclaration", *Dada Intirol Au Grand air* (Eylül 1921); İngilizcesi: "Declaration", çev. Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 68.

—, "Konkrete Kunst", *Konkrete Kunst* içinde (Basel: Kunsthalle, 1944); İngilizcesi: "Concrete Art", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 196.

—, *Dadaland, Zürcher Erinnerungen aus der Zeit des ersten Weltkriegen*, (Zürih: Atlantis, 1948).

—, "Dada Was Not a Farce" [1949], çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 291-295.

—, *Unsern täglichen Traum* (Zürih, Verlag der Arche, 1955).

Artun, Ali, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2009) s. 7-86.

—, (der.), *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010).

—, *Sanatın İktidarı-1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik* (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2015).

—, "Georges Bataille'da Ölümle Erotizmin Birliği ve Sanat", *e-skop* (31 Ocak 2015). http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304

Attarin, John, "Dostoyevsky vs. the Marquis de Sade", *Modern Age* (Güz 2014).

Baader, Johannes, "*Deutschlands Größe und Untergang oder die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada*,", *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 91-95; İngilizcesi: "Germany's Greatness and Decline or The Fantastic Life Story of Superdada", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 97-102.

Ball, Hugo, "Eröffnungs-Manifest" [1916], *Literatur-Revolution 1910-1925*, 2. cilt *Zur Begriffsbestimmung der Ismen* içinde, der. Paul Pörtner (Neuwied am Rhein: Luchterhand, 1961) s. 477-478; İngilizcesi: "Dada Manifesto", çev. Christopher Middleton, Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* [1927] içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. 219-221.

—, (der.), *Cabaret Voltaire: eine Sammlung künstlerischer Beiträge* (Zürih: Meierei, 1916).

—, *Die Flucht aus der Zeit* (Münih: Duncker und Humblot, 1927); İngilizcesi: *Flight Out of Time: A Dada Diary*, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974); Türkçesi: *Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü*, çev. Sibel Erduman (İstanbul: Paris Yayınları, 2017).

—, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (Bern: Der FreieVerlag, 1919).

Bann, Stephen (der.), *The Tradition of Constructivism* (New York: Viking Press, 1974).

Barr, Alfred H. (der.), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: MoMA, 1936).

Baudelaire, Charles, *Fleurs du mal* (Paris: Auguste Poulet-Malassis, 1857); Türkçesi: *Kötülük Çiçekleri*, çev. Sait Maden (İstanbul: Çekirdek Yayınları, 1996).

—, *Les Paradis artificiels* (Paris: Auguste Poulet-Malassis, 1860); Türkçesi: *Yapma Cennetler*, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Telos, 1994).

—, *Le Spleen de Paris* (Paris, 1869); İngilizcesi: *The Parisian Prowler*, çev. Edward K. Kaplan (University of Georgia Press, 1997); Türkçesi: *Paris Sıkıntısı*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Adam, 1961).

Baumann, Hans, "Eine dadaistische Privatgelegenheit", *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 29-35. İngilizcesi: "A Personal Matter", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 37-43.

Beals, Kurt, "Text and the City: George Grosz, *Neue Jugend*, and the Political Power of Popular Media", *Dada/Surrealism*, sayı 19 (2013) s. 1-25. http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1280&context=dadasur

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [1936], *Illuminations* içinde, der. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969) s. 237-238.

—, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* [1969] (Londra: NLB, 1973).

—, *The Arcades Project* [1982] (Cambridge: Harvard University Press, 1999).

—, *Selected Writings Volume 1, 1913-1926*, der. Marcus Bullock ve Michael W. Jennings (Cambridge, MA ve Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2002).

Benson, Timothy O., "Mysticism, Materialism, and the Machine in Dada", *Art Journal*, 46:1 (Bahar 1987) s. 46-55.

Berger, John, "The Political Uses of Photo-Montage", *Selected Essays* içinde, der. Geoff Dyer (Londra: Vintage, 2003) s. 219-223.

Berghaus, Günter, *Avant-garde Performance, Live Events and Electronic Technologies* (Basingstoke ve New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Bergius, Hanne, "Architecture as the Dionysian-Apollonian Process of Dada", *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"* içinde, der. Alexandre Kostka ve Irving Wohlfarth (Los Angeles: Getty Research Institute, 1999) s. 115-139.

—, "Dada as 'Buffoonery and Requiem at the Same Time'", *Post-Impressionism to World War II* içinde, der. Debbie Lewer (Malden, MA: Blackwell, 2005) s. 366-380.

Berlin, İsaiah, *Romantikliğin Kökleri*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: YKY, 2004).

Biro, Matthew, "Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg", *Art History*, cilt 30, sayı 1 (Şubat 2007) s. 26-56.

—, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 2009).

Biron, Lionel A., "The Secret French and German Editions of Tristan Tzara's Dada 3 or How to Launch an International Movement at the Height of European Nationalism", *Racham Literary Studies*, sayı 6 (1975) s. 35-40.

Blazwick, Iwona, "Foreword, The Beauties of Fortituity: Hannah Höch (1889-1978)", *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel & Whitechapel, 2014) s. 4-7.

Boldyrev, Ivan, *Ernst Bloch and His Contemporaries, Locating Utopian Messianism* (Londra: Bloomsbury, 2014).

Bonset, I. K. [Theo van Doesburg], "Antikunstenzuiverederedmanifest", *Mécano*, Sarı (Şubat 1922); İngilizcesi: "Antiartandpurereasonmanifesto", çev. Michael White, *The Dada Reader*, der. Dawn Ades, *A Critical Anthology* içinde (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 264-265.

—, "Karakteristiek van het Dadaisme", *Mécano*, Beyaz sayı 4-5 (Kış 1923). İngilizcesi: "Characteristics of Dadaism", çev. Claire Nicholas White, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 240.

—, "Tot een constructieve Dichtkunst", *Mécano*, Beyaz sayı 4-5 (Kış 1923); İngilizcesi: "Towards a Constructivist Poetry", çev. Claire Nicholas White, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 240-241.

Borchardt-Hume, Achim, "Two Bauhaus Histories", *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* içinde, der. Achim Borchardt-Hume (Londra: Tate Publishing, 2006) s. 68.

Boswell, Peter, "Hannah Höch: Through the Looking Glass", *The Photomontages of Hannah Höch* içinde (Minneapolis: Walker Art Center, 1996) s. 7-23.

Brennan, Marcia, "Alfred Stieglitz and New York Dada, Faith, Love and the Broken Camera", *History of Photography*, cilt 21, sayı 2 (Yaz 1997) s. 156-161.

Breton, André, "Géographie Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 17; İngilizcesi: "Dada Geography", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 192.

—, "Pour Dada", *Nouvelle revue française* (Ağustos 1920); İngilizcesi: "For Dada", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 199-203.

—, "Les 'Enfers artificiels', Ouverture de la 'Saison Dada 1921'", André Breton, *Oeuvres completes*, cilt 1 içinde, der. Marguerite Bonnet (Paris: Gallimard, 1988) s. 623-630; İngilizcesi: "Artificial Hells, The Inauguration of the '1921 Dada Season'", çev. Matthew S. Witkovsky, *October*, içinde, der. Leah Dickerman, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003) s. 137-144; Türkçesi: "Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı", çev. Can Gündüz, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 167-178.

—, "Après Dada", *Comoedia* (2 Mart 1922); İngilizcesi: "After Dada", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 204-206.

—, "Lâcher tout", *Littérature* (yeni seri), sayı 2 (Nisan 1922); İngilizcesi: "Leave Everything", çev. Mark Polizzotti, André Breton, *The Lost Steps* içinde (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1996) s. 77-79.

—, "Marcel Duchamp", *Littérature* (Ekim 1922); İngilizcesi: çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 207-215.

—, "Entrée des médiums", *Littérature* (yeni seri), sayı 6 (Kasım 1922); İngilizcesi: "The Mediums Enter [1922]", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 194-196.

—, "Alfred Jarry, initiateur et eclaireur: son role dans les arts plastiques", *Arts* (Kasım 1951).

—, *Les Pas perdus* (Paris: La Nouvelle Revue Française, 1924); İngilizcesi: *The Lost Steps*, çev. Mark Polizotti (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1996).

Breton, André ve Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (Paris: au Sans Pareil, 1921); İngilizcesi: *The Magnetic Fields* (Londra: Atlas Press, 1985).

Brooker, Peter ve Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop (der.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* (Oxford: Oxford University Press, 2013).

Brotchie, Alastair, *Alfred Jarry - A Pataphysical Life* (Cambridge, MA: MIT Press, 2011).

Brown, Barclay, "Introduction", Luigi Russolo, *The Art of Noises* içinde, çev. Barclay Brown (New York: Pendragon Press, 1986) s. 1-21.

Bru, Sascha ve Gunther Martens (der.), *The Invention of Politics in the European Avant-garde (1906-1940)* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2006).

Buffet-Picabia, Gabrièlle, "Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp" [1949], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 253-266.

Burke, Richard, "Jacques Vaché ve Sürrealizmin Kökenleri", çev. Ayşe Boren, *e-skop* (11 Şubat 2015). http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-vach%C3%A9-ve-surrealizmin-kokenleri/2317

Burns, Elizabeth Gamard, *Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000).

Bürger, Peter, *Theorie der Avangarde* (Frankfurt: Suhrkamp, 1974); Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2003).

Cabanne, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, çev. Ron Padgett (Boston: Da Capo Press, 1987).

Camfield, William A., *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* (Münih: Prestel, 1993).

Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus* [1942], çev. Justin O'Brian (Londra: Penguin, 2005).

Caws, Mary Ann (der.), *Manifesto, A Century of Ism's* (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 2001).

Chamberlain, Colby, "Dada on Trial", *Cabinet*, sayı 45 (Bahar 2012) s. 24-29.

Citrōen, Paul, "Eine Stimme aus Holland", *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 102-104; İngilizcesi: "A Voice from Holland", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 108-109.

Clemons, Leah, "Serious Fun: Berlin Dada's Tactical Engagement with German National Narration", *Theatre Research International*, cilt 28, sayı 2 (2003) s. 143-156.

Cravan, Arthur ve Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* (Londra: Atlas Press, 2005).

Crockett, Dennis, *German Post-Expressionism: The Art of the First Great Disorder 1918-1924* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1999).

Danchev, Alex, (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011).

Dearstyne, Howard, *Inside the Bauhaus* (Londra: Architectural Press, 1986).

Debord, Guy, *Panegyric* [1989] (Londra: Verso, 2004).

Deleuze, Gilles, *Essays Critical and Clinical* [1993] (Londra: Verso, 1998).

—, "An Unrecognized Precursor to Heidegger: Alfred Jarry", *Essays Critical and Clinical* [1993] içinde (Londra: Verso, 1998) s. 93-96.

—, *Desert Islands and Other Texts 1953-1974* [2002] (Los Angeles: Semiotext(e), 2004).

Deleuze, Gilles ve Félix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* [1972] (İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2014).

Demir, Ataman, *Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yabancı Hocalar* (İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 2008).

Demos, T. J., "Circulations: In and Around Zurich Dada", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 147-158.

—, "Zurich Dada: The Aesthetics of Exile", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 7-29.

Dermée, Paul, "Qu'est-ce que Dada!", *Z1* (Mart 1920); İngilizcesi: "What is Dada!", çev. Ian Monk, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 248.

Dickerman, Leah (der.), *October*, Dada özel sayısı 105 (Yaz 2003).

—, "Dada Gambits", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 4-12.

—, (der.), *Dada* (Washington: National Gallery of Art, 2005).

—, "Zurich", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 16-44.

Dickerman, Leah ve Matthew S. Witkovsky (der.), *The Dada Seminars* (Washington: National Gallery of Art, 2005).

Dietrich, Dorothy, "Hannover", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 154-178.

Dillon, Brian, "Berlin Dadacıları Arasında Bir Kadın: Hannah Höch", çev. Elçin Gen, *e-skop* (11 Ocak 2014). http://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742

Doherty, Brigid, "The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 73-92.

—, "Introduction to the First International Dada Fair", sunuş, *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 93-99.

—, "Berlin", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 87-112.

Dostoyevski, Fyodor, *Ecinniler* [1872], çev. Ergin Atalay (İstanbul: İletişim, 2013).

Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933* (Köln: Taschen, 2002).

Einstein, Carl, "On Primitive Art", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 124.

Elder, R. Bruce, *DADA, Surrealism, and the Cinematic Effect* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013).

Elderfeld, John, "Introduction", Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. xiii-xlvi.

Elger, Dietmar ve Uta Grosenick (der.), *Dadaism* (Köln: Taschen, 2009).

—, "'Before Dada was there, there was Dada'", *Dadaism* içinde, der. Dietmar Elger ve Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2009) s. 6-27.

Éluard, Paul, "Développement Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 7; İngilizcesi: "Dada Development", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 184-185.

Ernst, Max, "Worringer, Profetor DaDaistikus", *Die Schammade*, sayı 1 (Nisan 1920); İngilizceleri: çev. Gabrielle Bennet, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 125 ve çev. Jane Ennis, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 241.

—, "Der Letzte Schrei", *Kölnische Volkszeitung* (1 Mayıs 1920); İngilizcesi: "The Latest Fashion", William A. Camfield, *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde (Münih: Prestel, 1993) s. 70-71.

—, "Inspiration to Order" [1932], *This Quarter*, cilt 5, sayı 1 (Eylül 1932) s. 79-85 ve *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 244.

—, "Au-delà de la peinture", *Cahiers d'Art*, sayı 6-7 (1937).

—, *Max Ernst: Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends* (New York: Wittenborn Schultz, 1948).

Fijalkowsky, Krzysztof, "Dada and the Machine", *Journal of European Studies*, sayı 17 (1987) s. 233-251.

—, "Dada", *Surrealism: Key Concepts* içinde, der. Krzysztof Fijakowsky ve Michael Richardson (Oxon ve New York: Routledge, 2016).

Finkeldey, Bernd, "Hans Richter and the Constructivist International", çev. Carol Scherer, *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* içinde, der. Stephen C. Foster (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998) s. 92-121.

Flake, Otto, "Thesen", *Zeltweg* (Kasım 1919) s. 3-5; İngilizcesi: "Thoughts", çev. Jane Ennis, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 51-53.

Flanders, Judith, "Hannah Höch, Whitechapel Gallery", http://www.judithflanders.co.uk/hannah-hoch-whitechapel-gallery/

Foster, Hal, "Dada Mime", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 166-176.

—, "A Bashed Ego: Max Ernst in Cologne", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 127-149.

—, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Londra ve New York: Verso, 2017).

Foster, Hal ve Rosalind Kraus, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* (Londra: Thames & Hudson, 2004) s. 135-141 ve 168-173.

Foster, Stephen C. (der.), *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998).

—, "The Mortality of Roles: Johannes Baader and Spiritual Materialism", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 187-198.

Foucault, Michel, "Passion According to Werner Schroeter", *Foucault Live: Collected Interviews 1961-1984* içinde, der. Sylvére Lotringer (New York: Semiotext[e], 1996).

Freeman, Joel, "Ernst Bloch and Hugo Ball: Toward an Ontology of the Avant-Garde", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 225-255.

Frey, John G., "From Dada to Surrealism", *Parnassus*, cilt 8, sayı 7 (Aralık 1936) s. 12-15.

Gaughan, Martin Ignatius, "The Prosthetic Body in Early Modernism: Dada's Anti-Humanist Humanism", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 137-155.

—, *German Art 1907-1937, Modernism and Modernisation* (Bern: Peter Lang, 2007).

Germuntson, Curt, "Montage and Totality: Kurt Schwitters's Relationship to 'Tradition' and 'Avant-Garde'", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 156-183.

Giles, Steve, "Introduction: Culture as Counter-Culture", *Counter-Cultures in Germany and Central Europe from* Sturm und Drang *to Baader-Meinhof* içinde, der. Steve Giles ve Maike Oergel (Oxford: Peter Lang, 2003).

Gordon, Mel (der.), *Dada Performance* (New York: PAJ Publications, 1987).

Green, Malcolm, "Preface", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. i-xvi.

Greenberg, Alan C., *Artists and Revolution: Dada and the Bauhaus 1917-1925* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979).

Grindon, Gavin, "Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", çev. Birkan Taş, *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde, der. Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2015) s. 59-99.

Grosz, George, "Zu meinen neuen Bildern", *Das Kunstblatt*, cilt 5, sayı 1 (1921) s. 11-14; İngilizcesi "My New Pictures (1921)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 228.

—, "On My Drawings" [1944], George Grosz, *George Grosz* içinde (New York: Golden Griffin, 1960) s. 29-32.

—, "Dadaism", *A Little Yes and a Big No* içinde (New York: Dial Press, 1946) ve *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 88.

Grosz, George ve Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr* (Berlin: Malik Verlag, 1925); İngilizcesi: "Art is in Danger - An Attempt at Orientation", çev. Gabrelle Bennett, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 228-230.

Guattari, Félix, *Chaosophy-Texts and Interviews 1972-1977* [1995] (Los Angeles: Semiotext(e), 2009).

Gumpert, Lynn, "Proun I: Kestnermappe", *Bulletin, Museum of Art and Archaeology*, The University of Michigan, cilt. II (1979) s. 57-70.

Haakenson, Thomas Odell, *Grotesque Visions: Art, Science and Visual Culture in Early-Twentieth Century Germany*, yayınlanmamış doktora tezi (University of Minnesota, 2006).

Haftmann, Werner, "Postscript", Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art*, içinde, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001) s. 215-222.

Hage, Emily, "The Magazine as Strategy. Tristan Tzara's *Dada* and the Seminal Role of Dada Art Journals in the Dada Movement", *The Journal of Modern Periodical Studies*, cilt. 2, sayı 1 (2011) s. 33-53.

—, "Dissemination: The Dada and Surrealist Journals", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 199-210.

—, "Mise-en page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions", *Dada/Surrealism*, sayı 21 (2017) s. 1-24.

https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1332&context=dadasur

Hake, Sabine, *The Proletarian Dream: Socialism, Culture and Emotion in Germany 1863-1933* (Berlin ve Boston: De Gruyter, 2017).

Haladyn, Julian Jason, "Everyday Boredoms or Breton's Dadaist Excursion to *Saint-Julien-Le-Pauvre*", *The Everyday: Experiences, Concepts, and Narratives* içinde, der. Justin Derry ve Martin Parrot (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013) s. 20-33.

Harrison, Charles ve Paul Wood (der.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas.* (Malden, MA ve Oxford: Blackwell, 2003).

Harvey, Doug, "Jacques Vaché'den Yukoi Mişima'ya, Sanat Eseri Olarak İntihar", çev. Elçin Gen, *e-skop* (4 Nisan 2014). http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-vach%C3%A9den-yukio-misimaya-sanat-eseri-olarak-intihar/1869

Hausmann, Raoul, "Synthetisches Cino der Malerei" 1918 tarihli kolaj içinde. İlk yayınlanışı: *Am Anfang war Dada*, der. Karl Riha ve Günter Kämp (Giessen: Anabas Verlag, 1972) s. 27-29; İngilizcesi: "Synthetic Cinema of Painting (1918)", çev. Mimi Wheeler, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: *Phaidon*, 2006) s. 222.

—, "Der deutsche SPIESSER ärgert sich", *Der Dada*, sayı 2 (Aralık 1919); İngilizceleri: "The German Philistine Gets Upset" [1919], *The Weimar Republic Sourcebook* içinde, der. Anton Kaes, Jay Martin ve Edward Dimendberg (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1994) s. 482; "The German Philistine is Annoyed", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 222-223 ve "The German Petit Bourgeois is Cross", çev. Rebecca Beard, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 88-89.

—, "Was die Kunstkritik nach Ansicht des Dadasophen zur Dadaausstellung sagen wird", *Erste Internationale Dada-Messe: Katalog* (Berlin: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, 1920); İngilizcesi: "A Dadasoph's Opinion of What Art Criticism Will Say About the Dada Exhibition (1920)", çev. Gabrielle Bennet, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy R. Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 58.

—, "Rückkehr zur Gegenstandlichkeit in der Kunst", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 147-151; İngilizcesi: "Return to Objectivity in Art", *The Dada Almanac* içinde, der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s.151- 156.

—, "Fotomontage", *a bis z* (Mayıs 1931) s. 61-62. İngilizcesi: "Photomontage", çev. Joel Agee, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940*, içinde, der. Christopher Philips (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989) s. 178-181.

—, *Courrier Dada* (Paris: La Terrain Vague, 1958).

Hausmann, Raoul ve Richard Huelsenbeck, "Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland", *Der Dada*, sayı 1 (1919) içinde ek; sonra *Der Zweemann*, 1-2 (1919-1920) s. 18-19 ve Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (Hannover: 1920) içinde; İngilizcesi: "What is Dadaism and What Does It Want in Germany?", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 41-42.

Haxthausen, Charles W., "Bloody Serious: Two Texts by Carl Einstein", *October*, Dada özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 114-118.

Heartfield, John ve George Grosz, "Der Kunstlump", *Der Gegner*, sayı 1 (1920) s. 48-56; İngilizcesi: "The Art Scab (1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 227-228.

Hemus, Ruth, "Sex and the Cabaret: Dada's Dancers", *Centre-Periphery: The Avant-Garde and the Other* özel sayısı 21 içinde (2007) s. 91-101.

—, *Dada's Women* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2009).

—, "Dada's Paris Season, 391 (1919-24); *Cannibale* (1920); *Projecteur* (1920); *Dada* (1920-1); and *Le Coeur à Barbe* (1922)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3: Europe 1880-1940 içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 180-202.

Hennings, Emmy, *Die letzte Freude, Gedichte* (Leipzig, Kurt Wolff, 1913).

—, *Gefängnis* (Berlin: Erich Reiss, 1919).

—, *Helle Nacht, Gedichte* (Berlin: Erich Reiss, 1922)

—, "Foreword to the 1946 Edition", Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary* içinde, der. John Elderfield, çev. Ann Raimes (New York: Viking Press, 1974) s. xlix-lxiii.

Hentea, Marius *Ta Ta Dada: The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara* (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 2014).

Hermann, Daniel F., "Starting With A Bang: Hannah Höch And The First International Dada Fair", *The White Review* (Şubat 2014). http://www.thewhitereview.org/art/starting-with-a-bang-hannah-hoch-and-the-first-international-dada-fair/

—, "The Rebellious Collages of Hannah Höch", *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel & Whitechapel, 2014) s. 8-15.

Herzfelde, Wieland, "'Zur Einführung', Erste internationale Dada-Messe", *Erste Internationale Dada-Messe: Katalog* (Berlin: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, 1920); İngilizceleri: "Introduction, First Dada International Fair (1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli s. 225-226 ve Brigid Doherty'nin sunuşu ve çevirisiyle, *October*, *Dada* özel sayısı 105 içinde (Yaz 2003) s. 93-104.

—, *John Heartfield: Leben und Werk* (Dresden: Verlag der Kunst, 1962); İngilizcesi: "John Heartfield, Life and Work", çev. Gabriele Bennett, *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* içinde, der. Lucy Lippard (Mineola: Dover Publications, 1971) s. 90-97.

Hess, Hans, *George Grosz* (New York: Macmillan, 1974).

Hite, Christian, "The Art of Suicide: Notes on Foucault and Warhol", *October* (Yaz 2015).

Hoffman, Justin, "Hans Richter, Munich Dada, and the Munich Republic of Workers' Councils", çev. Timothy Slater, *Hans Richter: Activism, Modernism and the Avant-Garde* içinde, der. Stephen C. Foster (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1998) s. 48-71.

Hofmann, Irene E., "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection", (The Art Institute of Chicago, 2001). http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php

Hopkins, David, "New York Dada: From End to Beginning", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 70- 88.

Horsley, Jessica, "'There You Have Munich': *Der Blaue Reiter* (1912); *Revolution* (1913); and *Der Weg* (1919)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 727-749.

Höch, Hannah, "Der Maler", *Hannah Höch: Eine Lebens-Collage* içinde (Berlin: Archiv-Edition, 1989) s. 747-749; İngilizceleri: "The Painter (c. 1920)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 230-231 ve "The Painter", çev. Fiona Elliot, *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel & Whitechapel, 2014) s. 74-76.

—, "Hannah Höch und die Berliner Dadaisten: Ein Gespräch mit der Malerin", *Der Monat*, sayı 12, (1959) s. 60-68; İngilizcesi: "Interview with Edouard Roditi (1959)", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 231-233.

—, "Zur Collage", *Hannah Höch, Collagen aus den Jahren 1916-1971* (Berlin: Academy of Arts, 1971) s. 18-19; İngilizcesi: "On Collage", *Hannah Höch* içinde, der. Dawn Ades ve Daniel F. Herrmann (Münih: Prestel & Whitechapel, 2014) s. 16.

Hubert, Renée Riese, *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership* (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 1994).

—, "Zurich Dada and Its Artist Couples", *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity* içinde, der. Naomi Sawelson-Gorse (MIT Press, Cambridge, MA, 1998) s. 516-545.

Huelsenbeck, Richard, *Schalaben, Schalomai, Schalamezomai* (Zürih: Collection Dada, 1916).

—, *Phantastische Gebete* (Zürih: Collection Dada, 1916).

—, "Der Neue Mensch", *Neue Jugend* sayı 1 (1917); İngilizcesi: "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974), s. xxx-xxxii.

—, "Erste Dadarede in Deutschland" [1918], (der.), *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. s. 104-108; İngilizcesi: "First Dada Lecture in Germany", *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 110-113.

—, "Dadaistisches Manifest" [1918], *Der Zweemann* (1919). İngilizceleri: "Collective Dadaist Manifesto", *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 220-221 ve Alex Danchev (der.), *100 Artists' Manifestoes from the Futurists to the Stuckists* (Londra: Penguin, 2011) s. 145-149; Türkçesi: "Dadaist Manifesto", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 113.

—, "Was wollte der Expressionismus?", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 35-36; İngilizcesi: "What Did Expressionism Want?", *The Dada Almanac* içinde, der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 44.

—, *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus* (Hannover ve Leipzig: Paul Steegemann Verlag, 1920); İngilizcesi: "En Avant Dada: A History of Dadaism", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 21-48.

—, *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus* (Berlin: Malik Verlag, 1920).

—, (der.), *Dada Almanach* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920); İngilizcesi: *The Dada Almanac*, İngilizce baskıyı der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993).

— [Alexis], "Ein Besuch im Cabaret Dada", *Dada Almanach* içinde (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920); İngilizcesi: "A Visit to Cabaret Dada", *The Dada Almanac* içinde, der. Malcolm Green (Londra: Atlas, 1993) s. 140-145.

—, *Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs* (Berlin: Malik Verlag, 1920).

—, "Dada Lives!", *Transition*, sayı 25 (Güz 1936) s. 77-80 ve *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, çev. Ralph Manheim (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 279-281.

—, *Mit Witz, Licht und Grütze; Auf den Spuren des Dadaismus* (Wiesbaden: Limes, 1957); İngilizcesi: *Memoirs of a Dada Drummer*, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974).

Hugnet, Georges, "L'Esprit dada dans la peinture", *Cahiers d'Art*, cilt 7, sayı 1-2, 6-7 ve 8-10 (1932); cilt 9, sayı 1-4 (1934); İngilizcesi: "The Dada Spirit in Painting", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 123-196.

—, *L'aventure Dada, 1916-1922* (Paris: Galerie de l'Institut, 1957); İngilizcesi: Alan Young, *Dada and After: Extremist Modernism and English Literature* içinde, çev. Alan Young (Manchester: Manchester University Press, 1983) s. 27-28.

—, *Dictionnaire du Dadaisme, 1916-1922* (Paris: Jean-Claude Simoën, 1976).

Hutchinson, Mark, "Dada Contra Art History", *Dada/Surrealism*, sayı 20 (2015). http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1262&context=dadasur

Jakobson, Roman, "Dada", *Vestnik teatra*, sayı 82 (8 Şubat 1921); İngilizcesi: *Language in Literature* içinde, der. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987) s. 34-40.

Janco, Marcel, "T.S.F. Dialogue entre le bougeois mort et l'apôtre de la vie nouvelle", *Punct*, sayı 11 (Ocak 1925); İngilizcesi: "T.S.F.: Dialogue Between the Dead Bourgeois and the Apostle of New Life", çev. Timothy Shipe, *Dada/Surrealism* içinde, sayı 20 (2015) s. 7-8. http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1314&context=dadasur

—, "Creative Dada", *Dada: Monograph of a Movement* içinde, der. Willy Verkauf (New York: G. Wittenborn, 1957) s. 26-48.

—, "Dada à deux vitesses", *Dada: Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum* (Zürih: Kunsthaus, 1966). İngilizcesi: "Dada at Two Speeds", çev. Margaret I. Lippard, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 197.

Jarry, Alfred, *Ubu Roi* [1896] (Paris: Folioplus, 2016); Türkçesi: *Kral Übü*, çev. Şehsuvar Aktaş ve Ayşe Selen (İstanbul: Mitos/Boyut, 2004).

—, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1911); İngilizcesi: *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*, çev. Simon Watson Taylor (Boston: Exact Change, 1996); Türkçesi: *Patafizikçi Doktor Fautsroll'un Davranış ve Görüşleri*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Sel, 2015).

Jelavich, Peter, *Berlin Cabaret* (Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press, 1993).

Jones, Amelia, "New York Dada: Beyond the Readymade", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 151-171.

Jones, Dafydd (der.), *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* (Amsterdam: Rodopi, 2006).

—, *Dada 1916 in Theory, Practices of Critical Resistance* (Liverpool: Liverpool University Press, 2014).

Joselit, David, "Dada's Diagrams", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 221-239.

Jung, Carl G., *İnsan ve Sembolleri* (İstanbul: Kabalcı, 2016).

Kaes, Anton ve Martin Jay, Edward Dimendberg (der.), *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley: University of California Press, 1994).

Kandinsky, Wassily, *Über das geistige in der kunst, insbesondere in der malerei* (Münih: R. Piper & Co, 1912); İngilizcesi: *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Wittenborn, Schultz, 1947); Türkçesi: Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci (İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın, 2013).

—, "Über die Formfrage", *The Blaue Reiter Almanac* (New York: Viking, 1974).

Karmel, Pepe, "Francis Picabia, 1915, The Sex of a New Machine", *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries* içinde, der. Sarah Greenough (Washington DC: National Gallery of Art, 2000) s. 203-219.

Kierkegaard, Søren, *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* [1849], çev. M. Mukadder Yakupoğlu (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2017).

King, David ve Ernst Volland, *John Heartfield: Laughter is a Devastating Weapon* (Londra: Tate Publishing, 2015).

Kleinschmidt, Hans J., "The New Man Armed with the Weapons of Doubt and Defiance: Introduction", Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer* [1951] içinde, der. Hans J. Kleinschmidt, çev. Joachim Neugroschel (New York: Viking Press, 1974) s. xiii-xlx.

Konzett, Matthias (der.), *Encyclopedia of German Literature* (Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000).

Kramer, Andreas, "Speaking Dada: The Politics of Language", *Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 201-213.

Kriebel, Sabine T., "Cologne", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 214-236.

—, "Radical Left Magazines in Berlin: *Die Pleite* (1919, 1923-4); *Der Gegner* (1919-22); *Die blutige Ernst* (1919); *Der Knüppel* (1923-7); *Eulenspiegel* (1928-31); and *AIZ/VI* (1924-38)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 835-854.

Krupp, Walburga, "Hans Arp and Sophie Taeuber: The Quintessential Dada Couple", *Dada and Beyond* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011).

Kuenzli, Rudolf (der.), *Dada* (Londra: Phaidon, 2006).

Lavin, Maud, *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven: Yale University Press, 1993).

Legge, Elizabeth, "Nothing, Ventured: Paris Dada into Surrealism", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 89-109.

Lenti, Paul, "Is Suicide 'Umorous?'", Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* içinde (Londra: Atlas Press, 2005) s. 183-187; Türkçesi: Jacques Vaché, "Kainatı En Güzel Bakışlarla Taramış Adam", çev. Elçin Gen, *e-skop* (19 Şubat 1914). http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-dort-dada-intihari-i-jacques-vach%C3%A9-k%C3%A2inati-en-guzel-bakislarla-taramis-adam/1799

Leslie, Esther, "Philistines and Art Vandals Get Upset", *The Philistine Controversy*, der. Dave Beech ve John Roberts (Londra ve New York: Verso, 2002) s. 201-227.

Lewer, Debbie, "Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich", *Oxford Art Journal*, sayı 32 (2009) s. 17-35.

—, "Dada's Genesis: Zurich", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 21-37.

Lippard, Lucy R. (der.), *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others* (Mineola: Dover Publications, 1971).

Lissitzky, El ve Kurt Schwitters, "Nasci", *Merz*, sayı 8-9, (Nisan-Haziran 1924).

Löwy, Michael ve Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, çev. Catherine Porter (Durham ve Londra: Duke University Press, 2001).

Luke, Megan R., *Kurt Schwitters, Space, Time and Exile* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 2014).

Mansoor, Jaleh, "Kurt Schwitters' Merzbau: The Desiring House", *Invisible Culture*, sayı 4 (2000).

Marcrum II, Charles, "Quiet Rebellion: Emmy Hennings and the Politics of Subversion", *Vanderbilt Undergraduate Research Journal*, cilt 4, sayı 1 (İlkbahar 2008) s. 1-6.

Margolin, Victor, *The Struggle for Utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

Masson, André ve diğerleri, "Eleven Europeans in America", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, cilt 13, sayı 4/5 (1946) s. 2-39.

McCaffery, Steve, "Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem", *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* içinde, der. Marjorie Perloff ve Craig Dworkin (Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 2009) s. 118-128.

Melzer, Annabella, *Dada and Surrealist Performance* (Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1994).

Middleton, J. C., "Dada versus Expressionism or the Red King's Dream", *German Life and Letters*, cilt 15, sayı 1 (Ekim 1961) s. 37-52.

Mileaf, Janine ve Matthew S. Witkowsky, "Paris", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 345-372.

Minois, Georges, *İntiharın Tarihi, İstemli Ölüm Karşısında Batı Toplumu*, çev. Nermin Acar (Ankara: Dost Yayınları, 2008).

Motherwell, Robert (der.), *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York: Wittenborn, Schultz, 1951).

—, "Introduction", *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. xv-xxxvii.

Nietzsche, Friedrich, *The Birth of Tragedy and Other Writings* [1872], der. Raymond Geuss, çev. Ronald Speirs (Cambridge University Press, 1999).

—, *The Gay Science* [1882], çev. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1974).

Obler, Bibiana, "Taeuber, Arp and the Politics of Cross-Stitch", *The Art Bulletin*, cilt 91, sayı 2 (Haziran 2009) s. 207-229.

—, *Intimate Collaborations: Kandinsky & Münter, Arp & Taeuber* (New Haven ve Londra: Yale University Press, 2014).

Offray, Julien De La Mettrie, *L'homme Machine* (1747). Türkçesi: çev. Ehra Bayramoğlu, *İnsan Bir Makina* (İstanbul: Havass, 1980).

Osborne, Thomas, "Fascinated Dispossession: Suicide and the Aesthetics of Freedom", *Economy and Society*, sayı 34 (2005).

Partens, Alexander [Hans Arp, Tristan Tzara, Walter Serner ya da Dadaist Dili İstismar Şirketi], "Dada-Kunst", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 84-90; İngilizcesi: "Dada Art" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 91-96.

Perloff, Marjorie, "Dada Without Duchamp / Duchamp Without Dada: Avant-garde Tradition and the Individual Talent" (1998). https://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/dada.html

Philips, Christopher (der.), *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1989).

Picabia, Francis, "Dada Manifesto", *391*, sayı 12 (Mart 1920); İngilizcesi: "Dada Manifesto", *Manifesto, A Century of Ism's* içinde, der. Mary Ann Caws (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 2001); Türkçesi: "Dada Manifestosu", çev. Elçin Gen, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun, (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 149-150.

—, "Manifest Cannibale Dada", *Dadaphone*, sayı 7 (Mart 1920), ayrıca *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 47-49; İngilizcesi: "Cannibal Dada Manifesto" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 55-56; Türkçesi: *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010), s. 150-152.

—, "M. Picabia se sépare des dadas", *Comoedia* (11 Mayıs 1921); İngilizcesi: "Mr. Picabia Breaks With the Dadas", *October* içinde, der. Leah Dickerman (Yaz 2003) s. 145; Türkçesi: "Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor", çev. Can Gündüz, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 152-155.

—, [Funny Guy], "Funny Guy", *Le Pilhaou-Thibaou – 391*, sayı 15 (10 Temmuz 1920); İngilizcesi: çev. Susan de Muth, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 134.

—, "Opinions et Portraits", *391* sayı 19, (Ekim 1924) s. 2-3; İngilizcesi: Francis Picabia, "Opinions and Portraits", *The Dada Reader* içinde, der. Dawn Ades, s. 143.

Pierre, Arnauld, "The 'Confrontation of Modern Values': A Moral History of Dada in Paris", *The Dada Seminars* içinde, der. Leah Dickerman ve Matthew S. Witkovsky (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 241-267.

Prager, Philip, "Play and the Avant-Garde: Aren't We All a Little Dada?", *American Journal of Play*, cilt 5, sayı 2 (Kış 2013) s. 239-256.

Puchner, Martin, *Poetry of the Revolution, Marx, Manifestoes and the Avant-Gardes* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2006).

Rabinbach, Anson, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley ve Los Angeles: University of California, 1997).

Rasula, Jed, *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century* (New York: Basic Books, 2015).

Rawlinson, Mary, "Michel Foucault", *Encyclopedia of Aesthetics* içinde (Oxford University Press, 1998) cilt 2, s. 226-227.

Ribemont-Dessaignes, Georges, "Artichauts", *Dadaphone*, sayı 7 (Mart 1920) s. 2; İngilizcesi: "Artichokes" [1920], *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades, çev. Ian Monk (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 64.

—, "Au Public", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 18; İngilizcesi: "To the Public", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 192-193.

—, "Buffet", *Littérature*, 19 (Mayıs 1921) s. 7-8; İngilizcesi: "Buffet", çev. Margaret I. Lippard, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 250.

—, "Histoire de Dada", *Nouvelle revue française*, sayı 36 (Haziran 1931) ve sayı 37 (Temmuz 1931); İngilizcesi: "History of Dada" [1931], çev Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell, (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 99-122.

Richter, Hans, "Gegen Ohne Für Dada", *Dada*, sayı 4-5 (Mayıs 1919). s. 22; İngilizcesi: "Against Without For Dada", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 48-49.

—, "G", *G*, sayı 3 (Haziran 1924); İngilizcesi: çev. Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 93-96.

—, "Dada X Y Z ..." [1948], *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, s. 285-289.

—, *Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts* (Köln: M. DuMont Schauberg, 1964); İngilizcesi: *Dada Art and Anti-Art* [1964] içinde, çev. David Britt (Londra ve New York: Thames & Hudson, 2001).

—, *Dada 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Birey Yayınları, 1993).

Robertson, Eric, "Hans Jean Arp: Text and Image", *New Readings*, sayı 2 (1996) s. 37-52.

—, "Everyday Miracles: Arp's Object-Language", *Dada and Beyond* içinde, der. Elza Adamowicz ve Eric Robertson (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2011) s. 83-92.

Rosenfeld, Sophia A., *Common Sense* (Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 2011).

Rothenberg, Jerome ve Pierre Jorris, *Kurt Schwitters: Poems Performance Pieces Proses Plays Poetics* (Cambridge: Exact Change, 2002).

Rowland, Kurt F., *A History of the Modern Movement: Art, Architecture, Design* (Londra: Looking and Seeing, 1973).

Rozaitis, William, "The Joke at the Heart of Things, Francis Picabia's Machine Drawings and the Little Magazine *291*", *American Art*, cilt 8, sayı 3-4 (Yaz-Güz 1994) s. 43-59.

Rubin, William S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: MoMA, 1968).

Rugh, Thomas F., "Emmy Hennings and the Emergence of Zurich Dada", *Woman's Art Journal*, cilt 2, sayı 1 (Bahar-Yaz 1981) s. 1-6.

Russolo, Luigi, *L'Arte dei rumori* (Milano: Edizioni Futuriste di 'Poesia', 1916); İngilizcesi: *The Art of Noises*, çev. Barclay Brown (New York: Pendragon Press, 1986).

Russolo, Luigi ve Francesco Balilla Pratella, *Gürültü Sanatı: Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı*, çev. Cemal Topçu (İstanbul: Sub Yayınları, 2017).

Sandqvist, Tom, "Dada'nın.Doğu Avrupa Halk Sanatı ve Romen Avangardındaki Kökleri", çev. Elçin Gen, *e-skop* (2 Mayıs 2013).

http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-dogu-avrupa-halk-sanati-ve-romen-avangardindaki-kokleri/1265

Sanouillet, Michel, *Dada à Paris* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965); İngilizcesi: *Dada in Paris*, çev. Sharmila Ganguly (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

Schaffner, Anna Katherina, "Assaulting the Order of Signs", *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* içinde, der. Dafydd Jones (Amsterdam: Rodopi, 2006) s. 117-133.

Schiller, Friedrich, *On the Aesthetic Education of Man*, der. ve çev. Elizabeth M. Wilkinson ve L. A. Willoughby (New York: Oxford University Press, 1982).

Schopenhauer, Arthur, *On the Suffering of the World* [1850], çev. R. J. Hollingdale (Londra: Penguin, 2004).

Schwitters, Kurt *Anna Blume: Dichtungen* (Hannover: Paul Steegemann Verlag, 1919).

—, "Merz", *Der Ararat*, cilt 2, sayı 1 (Ocak 1921) s. 3-9; İngilizcesi: çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 55-66; Türkçesi: "Merz'den", çev. Ufuk Kılıç, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010) s. 155-164.

—, "Dadaismus in Holland", *Merz*, sayı 1 (Ocak 1923); İngilizcesi: "Dadaism in Holland" [1923], çev. Michael Kane, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 289-296.

—, "Ich und Meine Ziele", *Merz*, sayı 21 (1931) s. 113-117; İngilizcesi: "CoEM", çev. Eugène Zolas, *Transition* sayı 24 (Temmuz 1936) s. 423-424.

—, *Das literatische Werk*, der. Friedhelm Lach, 5 cilt (Köln: DuMont, 1974-1981); kısmi İngilizcesi: *Poems Performance Pieces Proses Plays Poetics*, der. ve çev. Jerome Rothenberg ve Pierre Joris (Cambridge: Exact Change, 2002).

Serner, Walter, "Letzte Lockerung", *Dada*, sayı 4-5 (1919) s. 14-16; İngilizcesi: "Last Loosening", çev. Malcolm Green, *Dada* içinde, der. Rudolf Kuenzli (Londra: Phaidon, 2006) s. 203-205.

Shapiro, Gideon Fink, "G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design and Film, 1923-1926", *Domus* (25 Mart 2011).

Shattuck, Roger, "Introduction", *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician* (Boston: Exact Change, 1996).

Shipe, Timothy, "Dada Periodicals at Iowa", *Books at Iowa*, 46 (Nisan 1987) s. 38-58.

—, "Hugo Ball 1886-1927", *Encyclopedia of German Literature* içinde, der. Matthias Konzett (Chicago ve Londra: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000) s. 68-70.

Short, Robert, "Paris Dada and Surrealism", *Journal of European Studies*, sayı ix (1979) s. 75-98.

Simmons, Sherwin, "Chaplin Smiles on the Wall: Berlin Dada and the Wish-Images of Popular Culture", *New German Critique*, 84 (Güz 2001) s. 3-34.

—, "*Neue Jugend*: A Case Study in Berlin Dada", *A Companion to Dada and Surrealism* içinde, der. David Hopkins (Chichester: Wiley Blackwell, 2016) s. 38-53.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, 1871-1920, 2. cilt (İstanbul: İletişim, 1988?) s. 608-631.

Soupault, Philip, "Machine à écrire Dada", *Littérature*, sayı 13 (Mayıs 1920) s. 19-20; İngilizcesi: "Dada Typewriter", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 193-194.

Speck, Oliver C., "The Joy of Anti-Art: Subversion Through Humor in Dada", *Gender and Laughter - Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media* içinde, der. Gaby Pailer, Andreas Böhn, Stefan Horlacher ve Ulrich Scheck (Amsterdam: Rodopi, 2009) s. 371-382.

Spies, Werner, "An Open-ended Oeuvre", *Max Ernst, Dada and the Dawn of Surrealism* içinde, s. 17-28.

Steinitz, Kate Trauman, *Kurt Schwitters-A Portrait from Life* (Berkeley: University of California Press, 1968).

Sweeney, James Johnson, "Eleven Europeans in America", *Museum of Modern Art Bulletin*, cilt 13, sayı 4/5 (1946), s. 2-39.

Taylor, Michael, "New York", *Dada* içinde, der. Leah Dickerman (Washington: National Gallery of Art, 2005) s. 274-299.

Taylor, Seth, *Left Wing Nietzscheans-The Politics of German Expressionism* (Berlin: Walter de Grayter, 1990).

Torma, Julien, "Euphorisms", Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* içinde (Londra: Atlas Press, 2005) s. 135-175.

Tzara, Tristan, *La Première Aventure celeste de Monsieur Antipyrine* (Zürih: Collection Dada, 1916).

—, *Vingt-cinq poèmes* (Zürih: Collection Dada, 1916).

—, "La manifeste de Monsieur Antipyrine", *La Première Aventure celeste de Monsieur Antipyrine* içinde (Zürih: Collection Dada, 1916); İngilizcesi: "Manifesto of Mr. Antipyrine", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 75.

—, "Manifeste Dada 1918", *Dada*, sayı 3 (1918) s. 1-3; İngilizcesi: "Dada Manifesto 1918", çev. Barbara Wright, *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 121-132; Türkçesi: "Dada Manifestosu", çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* içinde, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim SanatHayat, 2010), s. 116-129.

—, *Cinéma calendrier du coeur abstrait, Maisons* (Paris: Au Sans Pareil, 1920).

Tristan Tzara, "Chronique Zurichoise, 1915-1919", *Dada Almanach* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920) s. 10-29; İngilizcesi:

"Zurich Chronicle 1915-1919" [1920], *The Dada Almanac* içinde, der. Richard Huelsenbeck (Londra: Atlas, 1993) s. 15-36.

—, "Authorization Letter", *New York Dada* (Nisan 1921) s. 2.

—, "Some Memoirs of Dadaism", *Vanity Fair* (Temmuz 1922) s. 70. Ayrıca "Memoirs of Dadaism" başlığıyla yeniden basımı: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* içinde (Glasgow: Collins, 1959) s. 304-312.

—, "Conference sur Dada", *Merz*, sayı 7 (Ocak 1924); İngilizcesi: "Lecture on Dada (1922)", çev. Ralph Manheim, *The Dada Painters and Poets: An Anthology* içinde, der. Robert Motherwell (New York: Wittenborn, Schultz, 1951) s. 246-251.

—, *Sept manifestes dada* (Paris: Éditions du Diorama, 1924); İngilizcesi: *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*, çev. Barbara Wright (Londra: Calder Publications, 2003); Türkçesi: *Dada Manifestoları*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Norgunk, 2004).

Tristan Tzara ve diğerleri, "DADA soulève TOUT", afiş-manifesto (12 Ocak 1921); İngilizcesi: "Dada Excites Everything", *100 Artists' Manifestoes* içinde, der. Alex Danchev, s. 198-201 ve *Manifesto, A Century of Ism's* içinde, der. Mary Ann Caws (Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press, 2001) s. 290-291.

Umland, Anna ve Adrian Sudhalter (der.), *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2008).

Vaché, Jacques, *Lettres de Guerre* (Paris: Au Sans Pareil, 1919); İngilizcesi: "War Letters", Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché, *4 Dada Suicides* içinde (Londra: Atlas Press, 2005) s. 189-213.

van den Berg, Hubert, "'Grand Clearance Sale': Kurt Schwitters and the Dutch Dada Campaign", *The Import of Nothing: How Dada Came, Saw and Vanished in the Low Countries, 1915-1929* içinde (New York: G. K. Hall, 2002) s. 150-176.

—, "From a New Art to a New Life and a New Man, Avant-garde Utopianism in Dada", *The Invention of Politics in the European Avant-garde (1906-1940)* içinde, der. Sascha Bru ve Gunther Martens (Amsterdam ve New York:

van Doesburg, Theo, "Dadaïsme", *Merz*, sayı 1 (Ocak 1923) s. 16; İngilizcesi: "Dadaism", çev. Michael White, *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 288-289.

van Doesburg, Theo ve El Lissitzky, Hans Richter, "Erklärungder internationalen Fraktion der Konstruktivisten", *De Stijl*, cilt 5, sayı 4 (1922) s. 63; İngilizcesi: "Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists" [1922], çev. Nicholas Bullock, *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 69-70.

van Doesburg, Theo ve László Moholy-Nagy, Hans Arp, Raoul Hausmann ve Ivan Puni, "Aufruf zur elementaren Kunst", *De Stijl*, cilt 4, sayı 1 (1922); İngilizcesi: "A Call for Elementarist Art" [1921], çev. Nicholas Bullock, *The Tradition of Constructivism* içinde, der. Stephen Bann (New York: Viking Press, 1974) s. 51-52.

van Doesburg, Theo ve Kurt Schwitters, Hans Arp ve diğerleri, "Manifest Kunstprolet", *Merz*, sayı 2 (Nisan 1923) s. 24-25; İngilizcesi: "Manifesto Prole Art", *The Dada Reader, A Critical Anthology* içinde, der. Dawn Ades (Chicago: University of Chicago Press, 2006) s. 296-297.

Verkauf, Willy (der.), *Dada: Monograph of a Movement* (New York: G. Wittenborn, 1957).

Yıldız, Mithat, "Gürültü Sanatı", *e-skop* (8 mayıs 2016). http://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935

Waldman, Diane, "Max Ernst", *Max Ernst: A Retrospective* içinde (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1975) s. 15-61.

Webster, Gwendolen, "Kurt Schwitters and Catherine Dreier", *German Life and Letters* (Ekim 1999).

Weikop, Christian, "Transitions: From Expressionism to Dada; *Neue Jugend* (1914, 1916-17); *Die freie Strasse* (1915-18); and *Club Dada* (1918)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 798-815.

—, "Berlin Dada and the Carnivalesque: *Jederman seiner eigner Fussball* (1919) and *Der Dada* (1919-20)", *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, cilt 3, *Europe 1880-1940* içinde, der. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker ve Christian Weikop (Oxford: Oxford University Press, 2013) s. 816-834.

Weinstein, Joan, *The End of Expressionism, Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919* (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1990).

White, Michael, "Mechano-Fracture: Dada/Constructivism and the Bauhaus", *Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World* içinde, der. Achim Borchardt-Hume (Londra: Tate Publishing, 2006) s. 79-84.

Witkovsky, Matthew S., "Dada Breton", *October* içinde, Dada özel sayısı, 105 (Yaz 2003) s. 126-136.

Yardımcı, Sibel, "Başka Türlü Bir Aşk: Hakikat, Kendilik, Cinsellik", *e-skop* (26 Kasım 2017) http://www.e-skop.com/skopbulten/baska-turlu-bir-ask-hakikat-kendilik-cinsellik/3584

Young, Alan, *Dada and After: Extremist Modernism and English Literature* (Manchester: Manchester University Press, 1983).

Ziegert, Beate, "The Debschitz School, Munich: 1902-1914", *Design Issues*, cilt 3, sayı 1 (Bahar 1986) s. 28-42.

III. Ludwig 282

1917 Devrimi 454, 561, 568 *veya* Rus Devrimi
1918 Alman Devrimi 26, 34, 133 *veya* Kasım Devrimi

291 galerisi 233, 234, 801
291 dergisi 233, 234 (r.), 235-237
391 dergisi 34, 201, 237-240, 398, 700, 724, 725, 729, 802, 813

absürd 62, 290, 645, 651, 684, 686, 687
Adorno, Theodor 25, 567
Estetik Teori 567
AIZ dergisi 346 (r.), 347, 412-414
akademizm 549
akademik (sanat) 423, 450, 654
akademist 268
akıldışı 482, 532, 681 *veya* irrasyonel *veya* usdışı
Albers, Josef 585
Albert-Birot, Pierre 618
Alberti, L. B. 157
Alman İşçi Partisi 412
Alman Komünist Partisi (KPD) 26, 283, 288, 324, 347, 385, 412, 414, 456
Alman Sosyal Demokrat Partisi (SPD) 282, 283, 305, 306, 307 (r.), 454, 455 (r.)
Almanya Bağımsız Sosyal Demokrat Partisi (USPD) 282, 283, 389
Alvaro, Corrado 157
anarşizm 131, 132, 281, 282, 304, 451, 798
anarşist 43, 46, 49, 50, 76, 119, 120, 129, 132, 133, 172, 215, 238, 264, 286, 290, 380, 573, 638, 640, 645, 703, 761, 800
Andreyev, Leonid 193
anti-art 549, 650 *veya* anti-sanat *veya* sanat karşıtı
anti-entelektüalizm 175
anti-estetik 367
anti-sanat 208; *–sal* 750
antik Yunan 29, 55, 61, 379, 679
Aragon, Louis 201, 208, 487, 619, 622, 624, 625, 630, 698, 706, 708, 709, 725, 731, 735, 747 (r.), 754 (r.), 755, 757-759, 763, 769, 771, 774, 775 (r.), 776, 779, 790, 816
Arbeitsrat für Kunst 268
Arcimboldo, Giuseppe 32
Arçipenko, Aleksandr 507, 565, 800
Arensberg, Walter 769, 801, 804
Aristoteles 21
Armory Show 233, 234
Arnaud, Céline 624, 696, 717
"Dada Şemsiyesi" 696
Arp, Hans 26, 31, 48, 51, 53 (r.), 54-56, 60, 61, 66, 75, 76, 78, 80, 84, 86, 92, 112, 113, 139-143, 147, 148, 150, 152, 157, 158, 165-171, 173 (r.), 175, 176, 180, 198 (r.), 200 (r.), 205-208, 216, 238, 243, 244, 249, 250, 253, 254, 260-262, 268, 270, 274, 286 (r.), 338, 369-371, 375, 398, 400, 401, 409, 410, 419, 440, 452, 465-467, 471, 472, 484, 485 (r.), 501, 507, 525, 539,

544, 550, 552, 553, 555, 559, 565, 566 (r.), 570, 572, 580, 586, 589, 590, 599, 604, 610, 611 (r.), 613, 620, 629, 727, 728, 730, 765, 769, 771, 772, 773, 775 (r.), 799
Die Wolkenpumpe (Bulut Pompası) 250, 254, 589
Duo-Collage 168 (r.)
hier ist noch alles in der schwebe 485 (r.)
Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj 167, 168 (r.)
Yatay-Dikey Kompozisyon No. 20 170 (r.)
"Arpads" 169
"FaTaGaGa" 484, 485 (r.)
"Nakış" (Patetik Simetri) 169
"Somut Sanat" 440
Artaud, Antonin 635
arzu makineleri 530, 532, 664
Au Sans Pareil kitabevi 141, 485, 487 (r.), 770, 815
Auric, Georges 784
Austria Café (Berlin) 47
avangard 22, 27, 32, 33, 45, 48, 50, 51, 58, 95, 129, 134, 148, 180, 196, 202, 215, 217, 233-235, 238, 253, 259, 271, 281, 285, 290, 323, 332, 347, 407, 428, 452, 501, 503, 515, 519, 527, 532, 557, 559, 561, 562, 566-568, 599, 603, 618, 620, 621, 636, 638, 641, 642, 643, 645, 656, 660, 662, 676, 781, 782, 783, 787, 805, 811
Aydınlanma 22, 680
Azametli Dada Sezonu (1921) 35, 731, 743, 816

Baader, Johannes 22, 25, 28, 34, 135, 151, 301, 304, 305, 312, 314, 326-332, 393, 394, 408, 411, 412, 422 (r.), 425- 427, 458, 523, 524 (r.), 765
Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama: Almanya'nın Azameti ve Çöküşü ya da Ulu Dada'nın Fantastik Hayatı 426, 427, 524
Dadacon 329
Collage A: Gutenberggedenkblatt [Hommage à Gutenberg] 331 (r.)
Der Verfasser das Buches Vierzehn Briefe Christi in seinem Heim 329 (r.)
Dada im gewöhnlichen Leben 341 (r.)
İsa'nın On Dört Mektubu 327, 426
Ulu Dada'nın Fantastik Hayat Hikâyesi 426
Alman Özgürlük Partisi 135, 412
İsa Ltd. Şirketi 328
Ulu Dada 327, 329, 330, 393, 408, 426, 458
"Dünyaya Dair Sekiz Önerme" 329
"Yeşil Kadavra" 332
Baargeld, Johannes [Alfred F. Gruenwald] 409, 463-467, 471-473, 479, 480, 485, 493, 497, 769, 772, 775 (r.)
Simultantriptychon 479
Zentrodada 467
Bach, Johann Sebastian 67, 227, 715
Bacon, Francis 679
Bahtin, Mihail 332
Bailly, Alice 254, 402
Bakunin, Mihail 43, 46, 49, 116, 119, 132, 187
Bakuninci 130
Ball, Hugo 22, 24-26, 28, 29, 34, 37, 43, 44 (r.), 45-51, 53 (r.), 54-59, 66, 67, 75, 76, 78-80, 83, 84, 86, 92-94, 96-101, 105-107, 111-114, 129-134, 141, 147-152, 154, 155, 160-162, 168, 171, 172, 176, 179-183, 199, 215, 217-219, 253, 263, 270, 271, 281, 282, 304, 321, 369, 370, 408-410, 451, 452, 465, 543, 553, 554, 570, 629, 630, 632, 650, 730, 731, 763, 764, 798, 799, 805
Tenderenda der Phantast 46, 76
Totentanz (Ölüm Dansı) 96, 97
Zamanın Dışına Kaçış: Bir Dada Günlüğü 22, 59, 79, 112-114, 129, 134, 141, 151

Zur Kritik der deutschen Intelligenz (Alman Entelijansiyasının Eleştirisi) 131, 133
"Açılış Manifestosu" veya ilk Dada manifestosu (1916) 105, 107, 219
"Cellat" 46
"Dansçı Sophie Taeuber" 172
"Elefantenkarawane" (Fil Kervanı) 65, 554
"Gadji Beri Bimba" 171
"Kandinski" 149, 179
"Karawane" 171, 408
"Labadas Gesang an die Wolken" 65
Ballets Russes 620
Barr, Alfred 32, 33 (r.), 270, 800
Fantastic Art, Dada, Surrealism sergisi 32, 270, 800
Kübizm ve Soyut Sanat sergisi 32, 33 (r.)
Barrès, Maurice 753-759, 761 *davası* 748, 749, 756-760 veya *duruşması* 754 (r.), 756, 758, 761, 763, 771, 781
"Bay Maurice Barrès'in Dada Tarafından Yargılanması ve Hüküm Giymesi" 754
Bataille, Georges 530, 681
Baudelaire, Charles 24, 35, 118, 126, 516, 623, 630, 673, 681, 683, 684, 749, 750, 753, 782, 812
Yapay Cennetler 623
"Kahramanca Bir Ölüm" 683
Bauhaus 31, 175, 525, 561, 562, 567, 568
Baumann, Fritz 260
Bavyera Sovyet Cumhuriyeti 266, 283
Behne, Adolf 349, 358, 368
Benjamin, Walter 34, 130, 131, 271, 339, 528, 683
Benn, Gottfried 66
Berg, Hubert van den 270
Bergius, Hanne 426, 651
Bergson, Henri 664
"süre" (*durée*) 664, 670
Berlin Birinci Rus Sanatı Sergisi 563, 604
Berlin Dada 34, 289, 301, 343 *veya* Berlin dadacıları 322, 323, 332 *veya* Berlinli dadacılar 27, 135, 169, 287, 304, 305, 308, 315, 337, 338, 348, 349, 353, 367, 370, 384, 419, 436, 480, 481, 610, 629, 744
Berlin, Isaiah 22, 23
Berliner Illustrirte Zeitung 355, 356, 359, 360, 374, 375, 413
Berlin-Nikolassee Dada Cumhuriyeti 330
Birinci Dadaist Dünya Kongresi (Cenevre) 216
Birinci Dünya Savaşı 25, 29, 32, 43, 46, 132, 195, 196, 233, 259, 264, 270, 290, 356, 407, 410, 412, 449, 557, 595, 597, 617, 619, 645, 678, 765, 798, *veya* 1914 Dünya Savaşı 66 *veya* Büyük Savaş 29
Birinci Enternasyonal Dada Fuarı 30, 197, 315, 353, 357, 421, 429, 435 (r.), 437 (r.), 445, 524, 610, 662, 771, 803
Blei, Franz 116
Bloch, Ernst 34, 129-131, 133-135
Geist der Utopie 131
Thomas Müntzer als Theologe der Revolution 133
Blondel, Jacques-François 157
Bloy, Léon 155
Boccioni, Umberto 68
Pittura e scultura futuriste 68
Boehmer-Clark 642
Bolşevizm 27, 43, 65, 288, 506
Bolşevik 463, 703
Bolşevist 404
Bonnard, Pierre 638, 640-644, 648 (r.)
Kral Übü litografisi 648 (r.)
Bonnard, Terrase 640
Botticelli, Sandro 425
Boucher, Pierre 663
Electra 663 (r.)
Böhme, Jakob 157
Brahms, Johannes 67
Brancusi, Constantin 396
Braque, Georges 160, 175, 202, 555, 565

Brecht, Bertolt 97
Breton, André 35, 36, 201, 208, 467, 486-488, 618-625, 630, 631, 635, 644, 673, 675, 677, 678, 689, 698-700, 703, 706, 708-710, 714, 715, 717, 725, 728-731, 734, 744-747, 749, 753-755, 757-760, 763, 765, 769, 772, 773, 775 (r.), 776, 779, 781, 782, 784-788, 791, 805, 811-816
Kara Mizah Antolojisi 644
"Yapay Cehennemler" 623, 630, 706, 731, 734, 749, 759
"Manyetik Alanlar" 35, 817
"Sürrealizm Manifestosu" 635
"Vous m'oublierez" 699 (r.)
Brotchie, Alastair 638, 650, 656
bruitizm 69, 70, 297, 322, 333, 764
bruitist(ler) 67, 69, 87, 288, 294, 340, 408, 624, 764
Brunelleschi, Filippo 157
Buffet (Picabia), Gabrièle 208, 238, 240, 769, 801, 802
"Ufak Manifesto" 238
Buffet, Marguerite 625, 700, 718, 769
Bulletin D 465, 466 (r.), 480 (r.)
Bulletin Dada 203, 204 (r.), 696
bulunmuş nesne 376, 517 *ayrıca bkz. objet trouvé*
Burchard, Otto 419, 422 (r.)
Büyük Berlin Sanat Sergisi (1923) 563
Büyük Dada-Revon Festivali (1922) 562

Cabaret Voltaire antolojisi 75-79, 94, 100, 137, 197, 410, 763
Café Certà (Paris) 713, 729
Café des Westens (Berlin) 95
Café Simplizissimus (Münih) 50, 93, 95
Camus, Albert 681, 686, 687
Sisyphus Miti 686
Canguillo, Francesco 410
Cannibale dergisi 238, 724 (r.), 727 (r.), 735
Cantarelli, Maria 153
Carrà, Carlo 370, 439
Cendrars, Blaise 80, 150, 153, 410, 706
Centre Pompidou 796
Cézanne, Paul 21, 223, 399, 642, 654, 700, 783
Chamfort, Nicolas 680
chants nègres 55
Chaplin, Charlie 695, 708
Şarlo 696
Charchourne, Serge 487 (r.), 754
cinsel devrim 92
Clair, René 599, 660
Entr'acte 599
Clauser, Frédéric 152, 154, 155
Closerie des Lilas kafesi 787
Club Dada: Prospekt des Verlags fi eie Strasse 289
Club Faubourg 697
Coellen, Ludwig 268
"Die Neue Kunst" 268
Coeur à barbe gazetesi 786
Comoedia gazetesi 718, 728, 735, 789
Congrès international pour la détermination des directives et la définition de l'esprit moderne 781 veya Paris Kongresi
Contimporanul dergisi 599
Corinth, Lovis 291
Corray Galerisi (Zürih) 147, 148 (r.), 169
Courbet, Gustave 416
Cravan, Arthur 28, 673-675, 677, 684

Çehov, Anton 52, 55

"Dada Her Şeyi Altüst Eder" (kolektif manifesto) 765, 767
"Dada Sanatı" (Hans Arp, Tristan Tzara, Walter Serner) 398 *ayrıca bkz.* **Dadaist Dili İstismar Şirketi**
d'Alembert, Jean le Rond 680
da Vinci, Leonardo 661
Dada Almanach bkz. **Huelsenbeck**
Dada Almanağı 402, 506 *veya* ***Dada Almanach***

Dada Cumhuriyeti 28 *veya* Berlin-Nikolassee Dada Cumhuriyeti
Dada dergisi (Zürih ve Paris) 135, 196, 197, 199, 203, 204 (r.), 206 (r.), 237, 238, 243, 617, 618, 619 (r.), 696, 716, 727 *ayrıca bkz. Der Dada* dergisi
Dada Erken İlkbahar Sergisi 471, 472 (r.), 474, 475, 479, 481, 488, 493
Dada Festivali (1920) 35, 713, 714, 715 (r.), 716 (r.), 717, 718
Dada hareketi 36, 54, 84, 142, 197, 201-203, 206, 215, 216, 237, 244, 249, 251 (r.), 254, 302, 308, 392-394, 401, 408, 411 (r.), 420, 493, 502, 547, 584, 624, 629, 630, 635, 696, 698, 703, 706, 708, 709, 726, 730, 737, 756, 773, 798, 799, 812; *Manifestosu* 703; *Merkez Komitesi* 330; *Yayınevi* (Verlag Mouvement Dada) 243
Dada Kılavuz 36, 37
Dada Salonu (Paris, 1921) 771, 772, 773 (r.), 804
Dada suareleri 26, 35, 84, 85, 94, 165, 195, 249, 412, 583; *suaresi* 56 (r.), 84, 86, 93, 105, 111, 137, 139, 218, 251 (r.), 253, 422, 621
Dada, Surrealism and Their Heritage sergisi 270
Dadaco 391-394, 398
Dadaglobe 394-396 (r.), 398, 617 (r.)
Dadaist Devrimci Merkez Konseyi 322, 333
Dadaist Dili İstismar Şirketi 250, 398
Dadamax *bkz.* **Ernst**
Dadasophess bkz. **Höch**
Dadazof *bkz.* **Hausmann**
Dadaphone 204, 624, 713, 717
Daimonides *bkz.* **Döhmann**
dandy 123, 125, 642, 675, 801
dandyist 22, 159
dandyism 37
Das Bordell dergisi 308
Das Junge Rheinland grubu 603, 505
Das Neue Leben (Yeni Hayat) grubu 238, 261-263
de Chirico, Giorgio 150, 370, 372, 392, 402, 439, 618, 775 (r.)
Il trovatore (Ozan) 372 (r.)
de Sade, Marquis 590, 681, 682 (r.)
Justine 681
De Stijl 31, 396, 519, 557-559, 561, 562, 567, 568, 583-587, 595, 603-605, 612, 785; *Odası* (Schwitters) 525
De Stijl dergisi 31, 559, 562, 567, 576, 583, 584, 587, 599, 605, 606
Debord, Guy 674
Debschitz Okulu (Münih) 167
Debussy, Claude 55
Degas, Edgar 654
Dejenere Sanat (*Entartete Kunst*) sergisi 421 (r.), 527, 557
Delacroix, Eugène 191, 429
Deleuze, Gilles 30, 530, 658, 659, 663, 664
"Jarry'nin Patafiziği Fenomenolojinin Yolunu Nasıl Açtı?" 658
"Heidegger'in Kadri Bilinmeyen Habercisi: Alfred Jarry" 658, 663
Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu 450
Der Blaue Reiter Almanach bkz. **Kandinski**
Der blutige Ernst dergisi 308, 436
Der Dada dergisi (Berlin) 305, 312, 345, 391
Der Gegner: Blätter zur Kritik der Zeit dergisi 307, 383
Der Mistral gazetesi 58
Der Revoluzzer dergisi 94, 148
Der Sturm Galerisi 148, 450-452, 501, 502, 549, 603
Der Ventilator dergisi 464, 465
Der Zeltweg dergisi 243, 244, 261, 501
Der Zweemann dergisi 501
Derain, André 618
Dermée, Paul 22, 207, 624, 625, 698, 709, 717, 728, 782-784, 787, 788, 805
Descartes, René 207, 657, 683
Desnos, Robert 677, 775

Devětsil dergisi 599
Devrimci Sanatçılar Birliği 26, 253, 260-262, 264, 265, 267, 269, 799
Devrimci Sanatçılar Hareket Komitesi 266, 267, 269, 285
Diderot, Denis 680
Die Aktion dergisi 45, 94, 264, 265, 450-453, 456, 596
Die Brücke (Köprü) grubu 450
Die freie Strasse dergisi 289, 301, 304, 305, 306 (r.)
Die Freie Welt dergisi 371 (r.), 372
Die Freie Zeitung gazetesi 130, 132, 321
Die Freiheit gazetesi 358
Die Glâserne Kette (Cam Zincir) grubu 529
Die Neue Kunst dergisi 45, 94
Die Pille dergisi 308, 501
Die Pleite dergisi 301, 305-308, 426, 436
Die Rote Fahne gazetesi 385
Die Schammade dergisi 467, 468 (r.), 495
Die Tribüne tiyatrosu 290
Die Weissen Blâtter dergisi 134
Disk dergisi 599
Dix, Otto 285, 384, 385, 419, 421 (r.), 423, 424, 428 (r.), 605
Bewegliches Figurenbild 428 (r.)
Savaş Kötürümleri (%45 Çalışmaya Elverişli) 421 (r.), 423
Streichholzhändler 384 (r.)
Diyojen 679
Donne, John 679
Biathanatost 679
Dostoyevski, Fyodor 189, 686, 775 (r.)
Ecinniler 686
Döhmann, Karl (Daimonides) 338
Dreier, Katherine 519, 797, 803
Dresden Sanat Akademisi 383, 387, 549
Ducasse, Isidore 657, 735
Duchamp, Marcel 21, 31, 32, 35, 113, 234, 235, 237, 240, 396 (r.), 519, 599, 620, 626, 660, 662, 674, 700, 727, 769, 772, 775, 776, 785, 789, 795, 796, 797, 800, 801, 803-805
Belle Haleine 804 (r.)
Fountain (Çeşme) 796, 797
Gelin (La Mariée) 662, 772
La broyeuse de chocolat (Çikolata Öğütücüsü) 31, 235
Large Glass 662
Rotary Demisphere 599
To be looked at (from the Other Side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour 396 (r.)
Rrose Sélavy 804
Dürer, Albrecht 32, 157, 446, 473, 637
Adem ve Havva 473
düzene dönüş 29, 31 *ayrıca bkz. rappel à l'ordre, veya retour à l'ordre*

Ebert, Friedrich 283, 306, 355, 356 (r.), 360, 423
Eggeling, Viking 66, 208, 253, 254, 260, 261, 268, 273, 274, 402, 597, 799
Symphonie Diagonal 260 (r.)
Ehrenburg, Ilya 562
Ehrenstein, Albert 154
ein klossetdeckel dergisi 308
Einstein, Albert 360 (r.)
Einstein, Carl (Karl) 308, 436, 438 (r.), 439
ekspresyonizm 47, 55, 77, 111, 129, 130, 179, 190, 197, 264, 281, 282, 285, 292, 293, 295-297, 304, 317, 318, 322, 333, 367, 380, 398, 401, 405, 407, 414-417, 449-454, 457, 458, 501, 506, 529, 549, 586, 595, 596, 612, 618, 763, 768, 798, 811; "Ekspresyonizm ve Soyut Sanat" (Tzara) 149, 152
ekspresyonist(ler) 45, 46, 50, 69, 93, 94, 116, 148, 149, 150, 152, 160, 171, 265, 285, 287, 288, 292, 296, 301, 308, 315, 322, 324, 338, 368, 370, 375, 380, 383, 385, 399, 416, 429, 430, 449-456, 458, 529, 549, 595,

603, 764; Ekspresyonist Suare 26, 48
elementarist 580, 600, 602
"Elementarist Bir Sanata Çağrı" manifestosu 31, 559, 580, 595, 604
Éluard, Paul 205, 409, 484, 488, 619 (r.), 622, 624, 625, 643, 698, 699 (r.), 704, 709, 710, 729, 735, 747 (r.), 754, 763, 769, 771, 775, 776, 779, 786, 788
Répétitions 484, 779
empresyonizm 190, 727
empresyonist(ler) 116, 220, 233, 293, 429, 573
Engels, Friedrich 132, 314
enstantaneizm 238
entelektüalizm 47; *anti-* 175
enternasyonalizm 294, 315, 410, 414, 774
enternasyonalist 27, 259, 410, 411
enternasyonal hareket 101, 147, 215, 407, 419, 583, 724, 727, 799
İkinci Sosyalist Enternasyonal 266
sosyalist enternasyonaller 323
Ephraim, Jan 50
Epikür 679
Ernst, Max 31, 113, 205, 237, 395, 397 (r.), 398, 409, 419, 463-468, 471-474, 479-482, 483 (r.), 484-486, 487 (r.), 488, 489, 493, 494 (r.), 495, 497, 586, 620, 629, 643 (r.), 644, 660, 662, 749, 765, 769, 772, 773, 775, 786, 815
Architektur (Mimarlık) 466, 480
Au-delà de la peinture 485
Au rendez-vous des amis 775
Das Schlafzimmer des meisters es lohnt sich darin eine nacht zu verbringen 483 (r.)
Die Anatomie als Braut [Anatomie jeune mariée] 662 (r.)
hier ist noch alles in der schwebe 485 (r.)
La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure 481 (r.)
La Puberté proche ... 486 (r.)
selbstkonstruiertes maschinchen 481 (r.)
Simultantriptychon 479
The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti 397 (r.)
Ubu Imperator 643 (r.)
Von minimax dadamax selbst konstruirtes maschinchen 472 (r.)
Dadamax 467, 482, 484
"Dada Muzaffer" 473, 474 (r.)
"FaTaGaGa" 484, 485 (r.)
"Uzun Bir Deneyimin Meyvesi" 479
erotizm 402, 528-530, 657 *ayrıca bkz.* **homo-erotizm**
erotik 96, 516, 530, 676 *ayrıca bkz.* Schwitters *Erotik Katedral*
Ertel, Mengü 643 (r.)
Übü afişi 643 (r.)
Evola, Julia 141, 769

Fantastic Art, Dada, Surrealism sergisi *bkz.* Barr
Felixmüller, Conrad 456, 457 (r.)
Menschen über der Welt 457 (r.)
Fénéon, Felix 638, 642, 643
Fichte, Johann Gottlieb 683
Fick, Willy 471-473
Flake, Otto 243, 245, 261
flâneur 675
flânerie 37
Fordist üretim 347
formalizm 369
formalist 21, 281, 595
Foster, Hal 24
Yeni Kötü Günler 24
fotomontaj 28, 91, 169, 195, 196, 239 (r.), 287, 305, 314, 315, 329, 338-349, 353, 355-358, 360, 364, 367, 370, 372, 374, 377, 378, 396, 398, 413, 419, 423, 425, 433, 434 (r.), 437, 443, 445, 473, 480, 481, 555, 586, 598, 599, 629, 663, 773
Foucault, Michel 27, 681, 687, 688
Biyopolitikanın Doğuşu 688
Delilik ve Uygarlık 681
Kelimeler ve Şeyler 688

Ölüm ve Labirent: Raymond Roussel 688
"Un plaisir si simple" 688
Fouquet, Jean 783
Fourier, Jean-Baptiste Joseph 643
Fourierist 27
Fraenkel, Théodore 205, 698, 699 (r.), 709, 717, 747 (r.), 754 (r.), 774, 775
Fransız Devrimi 84, 133
Freeman, Joel 129, 135
Freikorps 283, 285, 412
Freud, Sigmund 813
Freundlich, Otto 170, 440, 493, 495, 604 (r.)
Friedlaender, Salomo 375, 409
frottage 480, 773
Frühlicht dergisi 529
fütürizm 47, 55, 77, 129, 160, 190, 197, 198, 207, 217, 233, 293, 339, 349, 401, 405, 407, 415, 450, 618, 620, 703, 727, 763, 764, 768, 781, 785, 789, 811
fütürist(ler) 47, 57, 58, 59, 66, 68, 69, 132, 160, 175, 193, 199, 222, 223, 294, 369, 380, 399, 407, 429, 454, 585, 603, 605, 638, 763-766, 768, 774, 784-786; *fütüristik* 626
Fütürist Manifesto 219

G dergisi 31, 562, 567, 595, 596, 599-601
Gabo, Naum 544, 597, 604
Galeri Dada (Zürih) 56 (r.), 84, 100, 111, 130, 147-152, 160, 161, 171, 173 (r.), 179, 215, 764
Galerie Montaigne (Paris) 771, 790
Garvens Galerisi (Hannover) 562
Gauguin, Paul 203, 255, 642
gesamtkunstwerk 37, 51, 172, 182, 192, 426, 543, 560
Giacometti, Alberto 26, 208, 244, 260, 274
Giacometti, Augusto 254, 402
gizemci(ler) 47, 549; *–lik* 93, 362, 683
veya mistisizm
Goethe, Johann Wolfgang von 108, 410, 416, 525, 537, 538, 554, 657, 682, 683
Faust 292, 416, 657, 682
Genç Werther'in Acıları 682
Golişev, Yefim 288
Antisenfoni 288
Gotik 184, 235, 287, 297, 468, 469, 539, 572, 746, 751
Gourmont, Remy de 659
Goya, Francisco 681, 682 (r.)
Saturno devorando a su hijo 682 (r.)
Gozzi, Carlo 174
Geyik Kral 174
Grand Palais 695, 697, 707, 708
Grieg, Edvard 640
Grindon, Gavin 27, 30, 322
Gropius, Walter 285, 525, 568, 586
Grosz, George 26, 27, 30, 34, 139, 285, 286, 288, 290, 291, 301-303, 304 (r.), 305, 306, 307 (r.), 308, 313 (r.), 322, 324, 325, 340, 341, 347, 353, 358, 370, 371-373, 379, 383-386, 391 (r.), 393 (r.), 409, 419-421, 423-425, 433, 434 (r.), 436, 438 (r.), 439, 443, 444, 446, 451, 588 (r.), 599, 662, 663
'Daum' 1920 Mayıs'ında Ukala Otomat 'George'la Evleniyor, John Heartfield Pek Memnun 372
Der Weltdada Huelsenbeck ya da *Dadabild* 393 (r.)
Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Elektro-mecanische Tatlin-Plastik) (Kültür Yoksunu Heartfield Çıldırmış [Elektromekanik Tatlin Heykeli]) 421 (r.), 424, 663 (r.)
Gott mit uns (Tanrı Bizimle) 303, 420
Grey Day 325 (r.)
Henri Rousseau: Selbstbildnis 438 (r.)
Mutlu Hayat 436, 438 (r.)
Pandemonium 324 (r.)
Republikanische Automaton 588
Toplumun Bir Kurbanı 371, 423

"George Grosz Resme Taylor Sisteminin Getirilmesini Öneriyor" 347
Propagandada Mareşal 419
"Sanat Madrabazı" 383, 386
"Sanat Tehlikede!" 385
Grünewald, Matthias 390, 446
Guattari, Félix 30, 530
gürültü müziği 55, 69, 764

Habermas, Jürgen 641
Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü 641
Haftmann, Werner 596
Hamann, Johann Georg 683
Hansen, Hans 465 (r.)
Hardekopf, Ferdinand 158, 207, 208
Hartmann, Thomas Aleksandroviç de 182
Hausenstein, Wilhelm 450
Hauser, Arnold 683
Hausmann, Raoul 22, 27, 28, 30, 31, 34, 92, 208, 270, 285, 286 (r.), 287-291, 301, 304, 305, 311, 312, 313 (r.), 314-316, 321, 322, 326, 328, 329 (r.), 330, 332, 333, 338-343, 345, 349, 353, 354, 357 (r.), 358, 368, 369, 371, 373-377, 397 (r.), 402, 411, 414, 419, 420, 422, 423, 425, 428, 434, 437, 439, 443-445, 451, 465, 501, 517, 518, 538, 555, 559, 580, 586, 604, 605, 629, 650
Dada Cordial 345
Dada im gewöhnlichen Leben (Dada Sıradan Hayatta) 341 (r.)
Dadazofun Otoportresi 374, 375 (r.)
Deutsche Freiheit (Alman Usulü Özgürlük) 374 (r.)
Elasticum 343
Hurrah! Hurrah! Hurrah! 373
Mekanik Kafa 376, 377, 586
Off 342 (r.)
Sanat Eleştirmeni 444 (r.), 445
Section de merde...allemande 397
Tatlin Evinde 376
"Alliterel, Delitterel, Sublitterel" 345
Dadazof 353, 374, 419, 444
"Dada Sergisi Üzerine Bir Sanat Eleştirmeninin Ne Söyleyeceği Konusunda Dadazofun Düşüncesi" 422, 445
"Kültür Yoksunu Alman Rahatsız" 313 (r.), 314, 316
optofonetik şiirler 343, 408, 443, 629
"Resmin Sentetik Sineması" (veya "Resimde Yeni Malzeme") 291, 339, 349
"Zur Weltrevolution" 92
Haviland, Paul 235
hazır nesne 201, 239 (r.), 795, 801
Heartfield, John 26, 28, 30, 34, 285, 286, 288, 301, 302, 304, 305, 307, 311, 340, 341, 346, 347, 348 (r.), 349, 353, 383-386, 393 (r.), 409, 413, 419, 421, 422 (r.), 423-425, 433, 434 (r.), 435 (r.), 436, 438 (r.), 439, 451, 599, 662, 663 (r.)
Der Weltdada Huelsenbeck ya da *Dadabild* 393 (r.)
Der wildgewordene Spiesser Heartfield (Kültür Yoksunu Heartfield Çıldırmış) 421 (r.), 424, 663 (r.)
Evrensel Kentte Öğlen 12:05'te Hayat ve Faaliyet 433, 434 (r.), 435 (r.)
Henri Rousseau: Selbstbildnis 438 (r.)
Montajcı Dada 346, 419
Mutlu Hayat 436, 438 (r.)
Preussischer Erzengel (Prusyalı Baş Melek) 421 (r.), 423
"Adolf – Süpermen" 413
"Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur" 346 (r.)
"Hitler Selamının Anlamı" 413
"Sanat Madrabazı" 383, 386
Hébert, Félix-Frederic 645
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 21, 121, 791
Heidegger, Martin 554, 658, 659, 663, 685
Dasein 663, 664
Sein und Zeit 663

Hennings, Emmy 37, 44 (r.), 45, 46, 48-51, 53 (r.), 54, 66-68, 76 (r.), 80, 84, 86, 91-101, 106, 112, 131, 134, 148, 152, 154, 155, 157, 165, 167, 172, 173, 271, 353, 409, 410, 451, 453, 465, 684, 798, 799
"Kodes" (şiir) 94, 95, 102
Kodes (roman) 97 (r.), 101
Herzfelde, Wieland 26, 27, 34, 285, 286, 288, 301-303, 305, 322, 339, 385, 386, 422, 428 (r.), 429, 433, 434, 436, 437, 451
Gesellschaft, Künstler und Kommunismus 303
"Sanat Tehlikede!" 385
Heuberger, Julius 76, 80, 238, 243
Heusser, Hans 84, 86, 148, 152-154, 157, 159, 250
Hilsum, René 487 (r.), 619 (r.), 754 (r.)
Hindenburg, Paul von 296, 306, 554
Hitler, Adolf 135, 347, 412, 413, 527, 544, 557
Hlebnikov, Velimir 57
"Halkın Beğenisine Tokat" 58
Hoerle, Angelika 464, 467, 472, 493, 495
Hoerle, Heinrich 464, 467, 493, 495
Holländische Meierei Kafe (Zürih) 50
Hopkins, David 805
Höch, Hannah 27, 34, 91, 92, 100, 173, 285, 286 (r.), 338, 341, 343, 344, 345, 347, 353-361, 364, 368, 377, 378, 393, 422 (r.), 424, 425 (r.), 501, 518, 519, 525, 558, 559, 604 (r.)
Da Dandy 344 (r.)
Dada Cordial 345
Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi 357 (r.), 358, 359 (r.), 425
Dada-Ernst 344 (r.)
Dada-Rundschau 355, 356 (r.)
dadasophess 353
Güzel Kız 377, 378 (r.)
Hochfinanz (Yüksek Finans) 378
"Kolaj Üzerine" 364
"Ressam" 356, 358, 361
Hölderlin, Friedrich 326
Höxer, John 308
Hubermann, Angela 158
Huelsenbeck, Richard 24-27, 34, 35, 37, 45-48, 53 (r.), 54-56, 60, 61, 67, 68, 75, 77, 79, 80, 83, 86, 87, 92, 96, 106, 107, 111, 113, 121, 131, 139, 141-143, 148, 150, 156, 159, 165, 170, 171, 175, 207, 208, 215, 216, 218, 244, 250, 253, 254, 259, 263, 270, 271, 281, 282, 285-287, 289, 291, 292, 295, 301-304, 314-316, 321, 322, 327, 328, 332, 333, 340, 348, 358, 367, 369, 391-394, 398, 402, 408, 410, 411, 419, 427, 428, 444, 445, 451, 452, 456, 457, 465, 467, 501, 506, 507, 547-550, 553, 570, 623, 632, 649, 651, 686, 724, 726, 727, 730, 764, 765, 789, 798-800, 805
Almanya Batmalı – Eski Bir Dada Devrimcisinin Anıları 427
Bir Dada Davulcusunun Anıları 67, 142, 550
Dada Almanach 328, 393, 394 (r.), 398, 411, 427
Dada Muzaffer, Dada'nın Bilançosu 428
En Avant Dada [Dada İleri]: Bir Dadaizm Tarihi 34, 68, 159, 295, 394 (r.), 428, 623
Fantastik Dualar 139, 141-143, 289
Schalaben, Schalomai, Schalamezomai 139, 143
"Dada Kabaresine Bir Ziyaret" 315, 316 (r.)
"Dadaismus im Leben und in der Kunst" 291
"Dadaistisches Manifest" *veya* "Dadaist Manifesto" *veya* ilk Dada manifestosu (1918) 289 (r.), 291, 292, 322, 340, 549
"Dadaizm Nedir ve Almanya'da Ne İstiyor?" 107, 322, 332, 465
"Kişisel Bir Dada Meselesi" 328

"Phantasie" 302
"Yeni İnsan" 302, 554
Hugnet, Georges 240, 265, 266, 631, 761, 779, 800
Hume, David 661, 680
Intihar ve Ruhun Ölümsüzlüğü Üzerine Denemeler 680
Husserl, Edmund 554
Huszár, Vilmos 558, 559, 560 (r.), 561, 572
hümanizm 589, 673, 678
hümanist 592

I. B. Neumann Galerisi (Berlin) 288, 289 (r.)
Independents Sergisi 674 *veya* Müstakil Sanatçılar Sergisi (New York) 796
Ingres, Jean-Augste Dominique 202, 618, 783
Ionesco, Eugène 660
Itten, Johannes 586, 588

Ibsen, Henrik 193, 640
Ibsenist 640
Peer Gynt 639 (r.), 640
İkinci Dünya Savaşı 29
İkinci Sosyalist Enternasyonal *bkz.* enternasyonalizm
illüzyonist 193
intihar 28, 46, 66, 256, 632, 673-675, 677, 678-688, 768, 778, 782
irrasyonel 63

Jacob, Max 55, 676, 677
Jacques, Olly 152
Jakobson, Roman 410
"Dada" 410
Janco kardeşler 51, 68
Janco, Georges 51
Janco, Marcel 26, 51, 53 (r.), 55, 56 (r.), 59-61, 66, 67, 75, 76 (r.), 80, 86, 87, 100, 113, 138, 147, 148 (r.), 153 (r.), 154-159, 175, 200 (r.), 206, 207, 217 (r.), 249, 253, 260, 261, 262 (r.), 263, 264, 268, 272, 274, 410, 619, 730, 799
Dada Hareketi afişi 217 (r.)
Kolaj 262 (r.)
"Çift Vitesli Dada" 263
"Yaratıcı Dada" 264
Jarry, Alfred 25, 30, 35, 55, 149, 618, 620, 630, 631, 635-646, 649-652, 655-665, 667, 669, 673, 675, 676, 686, 689, 691, 699, 715 (r.), 750, 753, 812
Almanach du Père Ubu, illustré 637, 648
Boynuzlu Übü 645, 647
Caeser-Antichrist 637
Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien (Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri) 639, 652, 655, 665, 667, 686
Haldernblau 638
L'Amour Absolu 639
L'Amour en Visites 639
La Dragonne 639
Les Jours et Les Nuits-roman d'un déserteur 639
Les Minutes de sable memorial 638
Mösyö Übü'nün Sahici Portresi 645 (r.)
Pantagruel librettosu 641
Süpererkek (*Le Surmâle*) 30, 639, 660-664
Zincire Vurulmuş Übü 645-647
"Bayır Yukarı Bisiklet Yarışı Olarak Görülen Tutku" 638
"Dağların Yaşlı Adamı" 638
"Guignol" 636
"Zaman Yolculuğu Makinesinin Yapımı İçin Açıklama ve Yorumlar" 664
Kral Übü 25, 55, 635, 637, 639, 640, 641 (r.), 642, 645, 648 (r.), 660, 677, 684, 699, 701, 715 (r.)
patafizik 25, 635, 638, 639, 642, 645, 647, 652, 655-660, 662, 664, 665, 666, 669, 673, 676, 686; –çi 675; *Koleji* 660
Jedermann sein eigner Fussball dergisi 301, 305, 306, 325, 326, 423

Jollos, Waldemar 149
"Paul Klee" 149
Jung, Carl 528, 813
Jung, Franz 289, 290, 302, 304, 348 (r.), 349
Die Eroberung der Machinen 349

Kabare Voltaire 25, 26, 33, 37, 43, 44 (r.), 46, 48, 50, 51, 52 (r.), 54, 56-59, 65-67, 70, 75-80, 84, 93, 94, 96, 100, 105, 111-113, 137, 147, 148 (r.), 161, 171, 192 (r.), 197, 217, 219, 253, 260, 271, 282, 290, 314, 410, 518, 570, 649, 650, 706, 763, 798, 801
kadın hakları 92, 355
Kandinski, Vasili 21, 45, 46, 54-57, 80, 116, 148, 150, 151, 153, 156, 158, 179-183, 185 (r.), 186-193, 198 (r.), 202, 250, 400, 410, 450, 543, 567 *ayrıca bkz.* **Ball** *"Kandinski"*
Blaue Reiter (Almanach) 179, 180, 181 (r.), 187, 189, 190, 192; *sergisi* 180
Doğaçlama 31 (Deniz Savaşı) 188 (r.), 189
Kırmızı Benekli Resim 185 (r.)
Klänge (Sesler) 192
Sanatta Tinsellik Üzerine 179, 180, 181 (r.), 189-191
"Sarı Ses" 181, 192, 193
Kant, Immanuel 22, 29, 117, 248, 416, 749
Kantçılık 117
Kasım Devrimi 285
Kaufleuten Salonu 249, 253
Kayser II. Wilhelm 283, 290, 306, 307, 355, 360, 426, 449, 450; *dönemi* 92, 93
Kemény, Alfréd 610, 611 (r.)
Kestner Cemiyeti 501, 563
Kierkegaard, Søren 685, 686
Kiesler, Frederick 599
Kirchner, Ernst Ludwig 450
kitsch 272, 507, 543, 574
klasizm 21, 29, 549, 782; *neo-* 768
Klee, Paul 148, 150, 151, 158, 180, 182, 285, 450, 466 *ayrıca bkz.* **Jollos** *"Paul Klee"*
Klutsis, Gustav 341, 347
Tüm Dünyanın Ezilen İnsanları 341 (r.)
Kokoschka, Oskar 56 (r.), 150, 154, 159, 180, 383-385, 387-390, 468
Sfenks ve Korkuluk 56 (r.)
Koleksiyon Dada dizisi 137,138 (r.), 139, 141, 143, 197
komünizm 259, 267, 292, 306, 332, 368, 380, 506, 552, 610
komünist(ler) 267, 286, 292, 307, 326, 333, 436, 552; *anti-* 412; *enternasyonal* 410 *ayrıca bkz.* **Alman Komünist Partisi** ve **Marx** *Komünist Manifesto*
konstrüktivizm 31, 129, 375, 557, 559, 561, 562, 567, 583, 586, 595, 596, 604, 605, 609, 610, 811
konstrüktivist(ler) 31, 259, 341, 525, 559, 561, 567, 583, 584, 586, 591, 592, 596, 603, 604-606, 609, 610, 612, 613
Konstrüktivist Enternasyonal 604; *deklarasyonu* 596 *veya* Konstrüktivistler Enternasyonal Fraksiyonu 787; *Deklarasyonu* 606
Konstrüktivistler ve Dadaistler Kongresi 31, 518, 595, 609, 610, 612, 787
Köln Uygulamalı Sanatlar Müzesi 471
Kölnlü dadacılar 467 *veya* Köln dadacıları 765 *veya* Köln'de dadacılar 464, 723
Kropotkin, Pyotr 46, 116, 117, 119, 187
Kruçenih, Aleksey 57
"Halkın Beğenisine Tokat" 58
Kubicki, Stanislav 604
Kulüp Dada (Berlin) 91, 289, 291, 306, 307, 314, 322, 324, 329-331, 354, 408, 411, 445, 547
Kunsthaus (Zürih) 261
Kunstsalon Wolfsberg (Zürih) 150

Kutscher, Artur 281
kübizm 21, 77, 129, 155, 160, 175, 190, 197, 198, 207, 217, 223, 233, 241, 294, 339, 340, 349, 401, 405, 415, 436, 437, 450, 618, 642, 699, 703, 707, 727, 728, 732, 763, 768, 781, 785, 789, 800, 811; *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisi *bkz.* Barr
Künstlertheater 46, 181

L'Art Littéraire dergisi 636
L'Écho de Paris dergisi 636-7
l'esprit moderne 781, 782, 784 ayrıca bkz. modern *ruh*
l'esprit nouveau 782
l'Esprit nouveau dergisi 662, 728, 782, 783, 784, 786
L'Ymagier dergisi 637
La Mettrie, Julien Offray de 661
İnsan: Bir Makine 661
La Plume dergisi 638, 642
La Revue de l'epoque dergisi 716
La soirée du coeur à barbe (Sakallı Yürek Suaresi) 776
Laban, Rudolf von 65, 149, 153, 155, 170-172
Laban Okulu 250
Laforgue, Jules 55
Lautréamont, Comte de 35, 55, 590, 618, 620, 630, 636, 673, 674, 691, 750, 753, 812, 813
Maldoror'un Şarkıları 813
Le Corbusier 30, 562, 568, 569, 662, 782, 783
Villa Savoye 569 (r.)
Le Festin dergisi 638
Le Figaro 638
Le Gai Pied dergisi 688
Le Livre d'Art dergisi 637
Léger, Fernand 565, 599, 784
Ballet mécanique 599
Leiris, Michel 660
Lenin, Vladimir 43, 65, 360, 699
Emperyalizm: Kapitalizmin En Yüksek Aşaması 43
Les Essais d'art libre dergisi 637
Lethaby, W.R. 661
Leybold, Hans 45, 46, 281, 304, 451, 452, 798
Liebknecht, Karl 283, 284 (r.), 321, 374, 456
Lissitzki, El 518, 525, 527, 544, 557, 561-563, 564 (r.), 565-568, 583, 597, 599, 604-606, 610, 611 (r.), 613
Kestnermappe 562, 563
Otoportre: İnşacı 564 (r.)
PROUN Odası 563, 564 (r.)
PROUN 562-564
Liszt, Franz 55
Littérature dergisi 201, 203, 618-623, 625, 630, 631, 635, 695, 696, 707, 709, 724, 729, 731, 743, 748, 756, 757, 761, 763, 784, 805, 811, 813-816
livre d'artiste 137
Louÿs, Pierre 643
Löwy, Michael 22
Luther, Martin 126, 131, 132, 416
Luxemburg, Rosa 283, 288, 321, 374, 436, 456
Lüksemburg Müzesi 654

Maar, Dora 644
Macke, August 56, 154
Madam Rachilde (Marguerite Vallette-Eymery) 718, 756, 760
Maeterlinck, Maurice 193
Maintenant dergisi 674
makine-insan 30, 369, 370, 480, 661
Maleviç, Kazimir 21, 544, 565, 568, 597
Siyah Kare 565
Malik Verlag (yayınevi) 302, 303, 305, 307, 349, 373, 421, 436
Mallarmé, Stéphane 21, 35, 55, 590, 639, 642, 659
Manet, Édouard 654
Marc, Franz 154, 179, 180, 181 (r.), 182, 189
Marinetti, Filippo Tommaso 55, 58, 63, 66, 68, 69, 76, 80, 118, 150, 153, 217, 410, 590, 624, 638, 643, 662, 764, 765, 766 (r.), 784, 785, 792

parole in libertà 58, 63, 764
Fütürist Manifesto 219
Marx 28, 314, 360, 699
Komünist Manifesto 28, 219
Marksist 27, 130, 409, 464
Marksizm 303
Masoch, Leopold von Sacher 590
Massot, Pierre de 779, 790
materyalizm 368, 588
materyalist 703
Matisse, Henri 642
Mécano dergisi 31, 559, 586-588, 595, 599, 604, 609, 610, 775
Mehring, Walter 290, 326, 411
Meidner, Ludwig 115, 451, 455
"Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere" 455
Meise Salonu (Zürih) 215
Mense, Carlo 151
Mercure de France dergisi 636, 637, 642, 656, 664, 756
Mercure yayınları 638, 643
Merejkovski, Dimitri 116
Meriano, Francesco 157, 206
Merz dergisi 31, 515, 519, 557-562, 565, 566 (r.), 567, 579, 595, 599
militarizm 26, 271, 286, 724
milliyetçi(lik) 29, 48, 78, 94, 97, 199, 282, 285, 286, 291, 327, 372 (r.), 407-410, 414, 597, 649, 723, 753, 758, 761
Minois, Georges 682
Miró, Joan 644, 648 (r.), 660
Le Sommeil du Père Ubu 648 (r.)
mistisizm 131, 133, 414, 415, 529, 588, 798
mistik 528, 529, 586
mizojini 638, 639
modern *çağ* 373, 632; *dans* 149; *dünya müzeleri* 327; *edebiyat* 516, 785; *eser* 679; *estetik* 152, 786; *–ist(ler)* 55, 76, 150, 450, 453, 527, 584, 787; *–ite* 58, 134; *–izm* 24, 32, 501, 504, 557, 631, 642, 681, 683, 782, 785; *kent yaşamı* 290; *–ler* 61; *–leşme* 347, 373; *–lik* 22, 23, 179, 358, 368, 482, 782; *metropol* 338, 683; *mimarlık* 554; *psikanaliz* 798; *ruh* 781, 783 *ayrıca bkz. l'esprit moderne*; *soyut* 166; *şiir* 699, 706; *teknoloji* 504; *toplum* 368; *uygarlık* 23
modern sanat 25, 70, 125, 160, 233, 399, 585, 709, 785; *–çı* 180; *müzesi* 32, 519
Modigliani, Amadeo 56, 76, 80, 410
Moholy-Nagy, László 31, 518, 559, 568, 580, 585, 604, 610, 611 (r.)
Molarder, William 642
MoMA (New York Modern Sanat Müzesi) 32, 33 (r.), 35, 270, 796, 800
Monet, Claude 654
Montaigne, Michel de 679
Montesquieu 680
Monteurdada bkz. Heartfield
Montmort, Jean 676
More, Thomas 679
Ütopya 679
Morgenstern, Christian 56, 57
fonetik rapsodi 57
Motherwell, Robert 85, 812
The Dada Painters and Poets: An Anthology 85
muhafazakâr 29, 356, 552; *–laşma* 29
Munch, Edvard 639 (r.), 640, 642
Peer Gynt afişi 639 (r.)
Münih Sanat Akademisi 368
Münster, Gabriele 151
Müntzer, Thomas 131-133
Müstakil Sanatçılar Sergisi 796 *veya* Independents sergisi (New York) 674

Nadelman, Eric 56, 150
Napolyon 296, 551, 623
Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi 412
nasyonalist 135, 412, 413
National Gallery of Art (Washington) 796
natüralizm 67, 292
natüralist 550
natürmort 399

Nazi(ler) 135, 347, 412, 414, 421 (r.), 527, 544, 557, 563
Nerval, Gerard de 684
Neue Jugend dergisi 301-305, 306 (r.), 308
New York Dada 795-797, 804, 805; *dergisi* 803, 804 (r.)
New York Evening Journal 802
Nietzsche, Friedrich 23-25, 44, 49, 108, 117, 126, 243, 326, 404, 554, 611, 657, 658, 673, 685, 687, 798
nihilizm 24, 27, 239, 269, 685, 686, 723, 799
nihilist(ler) 117, 158, 201, 203, 215, 239, 243, 270, 290, 404, 411, 680
Nolde, Emil 285, 450
Non dergisi 700, 709
Noske, Gustav 307 (r.), 355, 356 (r.), 374, 375 (r.)
Nouvelle revue française 630, 716, 717, 725, 728, 732, 760, 815
Novalis 549
Novembergruppe 285, 453-455, 603; *Manifestosu* 268
An alle Künstler! 455

objet trouvé 21 *ayrıca bkz.* **bulunmuş nesne**
Opera Pasajı (Paris) 713, 729
Oppenheimer, Max 75, 410
otomatizm *bkz.* **psişik otomatizm**
Ozenfant, Amédée 562, 662, 782-784

ön-Dada 32, 795, 801 *veya pre-Dada* 32, 35, 795 *veya proto-Dada* 32, 35, 795, 800, 801
özerklik 24, 29, 32, 59, 532, 559, 688; *sanatın* 550, 560, 566, 567
özerkleş(tir)me 21, 343; *sanatın* 22, 23

Pantagruel dergisi 50
Paris Dada 25, 33, 35, 631, 635, 673 *veya* Paris'te Dada 272, 630, 697, 724, 731, 744, 763, 773, 775, 811 *veya* Parisli dadacılar 204, 488, 624, 743, 747, 754
Paris Kongresi 781, 784
parole in libertà bkz. **Marinetti**
patafizik *bkz.* **Jarry**
Patafizik Koleji *bkz.* **Jarry**
Paulhan, Jean 718, 775 (r.)
Pauli, Gustav 450
Pechstein, Max 268, 453 (r.), 455
An Alle Künstler afişi 455 (r.)
"Was wir wollen" (Ne İstiyoruz) 268, 456
Péladan, Joséphin 590
"Pentürün Kuralları" 437-438
Perhinderion dergisi 637
Péret, Benjamin 141, 487, 625, 747 (r.), 754 (r.), 758, 769, 771, 774, 775 (r.), 779
Perrottet, Suzanne 152, 155, 249, 254
Pfemfert, Franz 264
philister 314
Phöbus dergisi 45
Picabia, Francis 22, 30-32, 34-36, 135, 141, 175, 201-205, 207, 208, 211, 215, 233-241, 243, 269, 370, 393, 395, 397 (r.), 398, 401, 409, 419, 433, 480, 488, 507, 559, 586, 599, 620, 622, 624-626, 662 (r.), 663, 686, 697, 698, 700, 708, 714, 715 (r.), 717, 723-736, 747, 756, 758, 759, 761, 763, 765, 769, 771-773, 785-787, 789-792, 797, 799-802, 806, 812, 813
Fille née sans mère (Annesiz Doğan Kız Evlat) *deseni* 235; *kitabı* 802
Ici, c'est ici Stieglitz / Foi et amour 234 (r.), 235
Jésus-Christ Rastaquouère 734
La pomme de Pin gazetesi 787
Le Saint des saints 236
Parade Amoureuse 662 (r.), 663
Réveil matin I 202 (r.)
Tableau Rastadada 397 (r.)
Tristan Tzara Portresi 727 (r.)
"Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi" 31, 236 (r.), 237, 663

"Dada Manifestosu" 240
"Otomatik Metin" 238
"Uzak Görüşlü Festival Manifestosu" 714, 715 (r.)
"Yamyam Manifestosu" 204, 211, 624, 700
Picasso, Pablo 36, 54, 66, 76, 80, 116, 159, 160, 175, 186, 410, 436, 437, 438 (r.), 439, 469, 530, 554, 555, 624, 642-644, 656, 657 (r.), 735, 764
Alfred Jarry Portresi 657 (r.)
Bir Genç Kız Başı 436, 438 (r.)
Piscator, Erwin 290
Platon 21, 23, 657
Poe, Edgar Allan 683
Poesia dergisi 638
pozitivizm 247
pozitivist 659
Prampolini, Enrico 158, 207
pre-Dada bkz. ön-Dada
Preiss, Gerhard 316, 434
Müzikdada 316 (r.), 434
Prévert, Jacques 660
primitif 126, 160, 171, 172, 293, 401, 802; *–ler* 184; *–lik* 85 *veya* ilkel 55, 68, 79; *–cilik* 221; *–ler* 241; *–lik* 555
primitivist 149
"Proleter Sanat Manifestosu" 550
propaganda 27, 28, 34, 37, 130, 135, 157, 158, 219, 286, 291, 311, 333, 337, 341, 346, 347, 403, 407, 414, 454, 507, 533, 629, 765; *–cı* 27, 322; *Ofisi* 454, 455 *ayrıca bkz.* Grosz *Propagandada Mareşal*
proto-Dada bkz. ön-Dada
Prusya Sanat Akademisi 450
psişik otomatizm 35, 813, 814, 816
Puni, İvan 559, 580, 604

Quat'z'Arts kabaresi 640

Rabelais 116, 641
Pantagruel 295, 641 *ayrıca bkz.* *Pantagruel* dergisi
Räderscheidt, Anton 466
"Radikal Sanatçılar Manifestosu" 260, 268, 274
ragtime 69
Rahmaninof, Sergey 55
rappel à l'ordre 29 *ayrıca bkz.* düzene dönüş
rasyonalizm 58, 85, 118, 369, 683, 684
rasyonalist(ler) 553
Ray, Man 204, 265 (r.), 396 (r.), 398, 519, 565, 599, 660, 663 ,772, 769, 775, 776, 796 (r.), 797, 800, 803-805
La Femme (Kadın) 663 (r.)
"rayogram" 204, 599
realizm 29, 415, 782
Reform hareketi 131-133 *veya* Reformasyon 133
reformist 456
Reinhardt, Max 26, 44, 290
Schall und Rauch (Ses ve Sis) kabaresi 44, 290
Rembrandt 186, 589, 700
Renoir, Pierre Auguste 654, 700
retour à l'ordre 29 *ayrıca bkz.* düzene dönüş
Revolution dergisi 25, 37, 45, 281, 304, 451-453, 798
Revue Blanche dergisi 638, 642
Ribemont-Dessaignes, Georges 141, 205, 208, 240, 393, 486, 507, 624, 625, 632, 696-698, 700, 702, 708-710, 713, 715, 717-719, 725, 726, 746, 747 (r.), 754 (r.), 755, 759, 769, 774, 777, 786, 806, 812, 816
"Enginarlar" 717, 719
Richter, Hans 26, 31, 54, 93, 97 (r.), 113, 147, 165, 173, 207, 208, 217, 239, 240, 249, 253, 254, 260, 261, 264-271, 274, 338, 354, 392, 402, 451, 482, 518, 525, 526, 543, 544, 562, 595-599, 604-606, 610, 611, 723, 776, 799, 802, 812
Dada – Sanat ve Anti-Sanat 265, 270
Dadakopf (Dada Kafası) 597 (r.)
Rhythmus 21 597, 598 (r.)

Visionâres Portrât dizisi 97 (r.), 265 (r.)
Visionâres Selbstportrât (Düşsel Otoportre) 265 (r.)
Riegl, Alois 21
Rigaud, Jeanne 153
Rigaut, Jacques 28, 487, 625, 673, 675, 684, 747 (r.), 754 (r.), 769, 790
Rimbaud, Arthur 35, 590, 618, 620, 621, 630, 673, 689, 691, 750, 753, 812, 814
Les Illuminations 814
Rivière, Jacques 725, 728, 729, 815
Rodçenko, Aleksandr 341
Rokoko 184
romantizm 22, 23, 29, 121, 189, 247, 318, 527, 548, 549, 552, 673, 683
romantik(ler) 22-24, 29, 93, 125, 159, 189, 247, 296, 314, 318, 330, 380, 484, 525, 549, 550, 554, 568, 681-684, 738, 751
Rongwrong dergisi 797
Rose Fried Galerisi 554
Rossiné, Daniel 402
Rouault, Georges 637 (r.), 638, 644
Le Père Ubu Chantre 637 (r.)
Rèincarnations du Père Ubu 637 (r.), 638
Rousseau, Henri 115, 437, 438 (r.), 642, 654, 657
Moi-même, portrait-paysage 438
Roussel, Raymond 21, 688 *ayrıca bkz.* **Foucault** *Ölüm ve Labirent*
Bazı Eserlerimi Nasıl Yazdım? 688
langue trouvé 21
Rönesans 150, 184, 261, 486 (r.), 572, 673, 678, 679
Rrose Sélavy bkz. **Duchamp**
Rubens 383, 388, 390, 425
Bacchanal 425
Bathsheba 383
Rubin, William 270
Rus Devrimi 360 *veya* **1917 Devrimi**
Rus Sanatçılar Birliği 776
Russolo, Antonio 766
Russolo, Luigi 766 (r.)
Sabayenev, Leonid 191
Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi 744, 745, 747, 749, 750
Saint-Saëns, Camille 55
Salle Gaveau 707, 714, 716 (r.), 718
Salles des Sociétés Savantes 755
Salmon, André 55
Salon Dada 205
Salon de la Section d'or sergisi 786
Salon des Indépendants (Paris) 237, 695
Sanat Cemiyeti (Köln) 464-466, 803
sanat karşıtı 238, 763, 798, 800, 802; *–lığı* 22, 621, 723 *veya* ***anti-art*** *veya* **anti-sanat**
Sanayi Devrimi 23
Sanouillet, Michel 812
Sartre, Jean-Paul 687
Satie, Erik 249, 254, 776, 786
savaş karşıtı 96, 131, 138, 264, 302, 385, 797; *karşıtları* 801; *karşıtlığı* 723
savaş makinesi 31, 131, 370
Schad, Christian 204, 205 (r.), 402, 728, 789
"Schadograf" 204, 205 (r.)
Scheerbart, Paul 56
Scheidemann, Philipp 330
Schickele, René 68
Schiller, Friedrich 23, 330, 426, 683
İnsanın Estetik Eğitimi 23
Schlegel, August 683
Schlegel, Friderich 683
Schlegel, Karl 51, 52 (r.)
Schlemmer, Oskar 175
Schlichter, Rudolf 421, 422 (r.), 423, 425, 439
Preussischer Erzengel (*Prusyalı Baş Melek*) 421 (r.), 423
Schmalhausen, Otto 422 (r.)
Schopenhauer, Arthur 416, 537, 685
Schönberg, Arnold 155, 180, 182, 249
Schwitters, Helma 518, 523, 555
Schwitters, Kurt 30, 31, 113, 244, 248, 270, 343, 402, 419, 428, 444, 445, 452, 479, 489, 501-505, 515-519,

523-530, 531 (r.), 532, 542-544, 547-550, 552-566, 568, 569, 571, 572, 586, 589, 590, 599, 610, 611, 613, 629, 650, 773, 803
Anna Blume die Berühmte 502 (r.)
Bild mit Raumgewächsen veya *Bild mit 2 kleinen Hunden* 568 (r.)
Cultpump 508
Konstruktion 502 (r.)
Lustgallows 508
Merzbau 30, 508, 519, 523-527, 531 (r.), 543, 549, 550, 561, 563, 569 (r.), 599 *veya* "Erotik Katedral"
Merzbild 10A: Konstruktion für edle Frauen 503
Merzbilder 502 veya Merz-resimleri 452, 479, 502, 503, 515, 773
Oval Konstrüksiyon 568
Schloss und Kathedrale mit Hoffbrunnen 529
Ursonate (İlksel Sonat) 343, 517-519, 536, 650
"Anna Blume" 507, 508, 511, 516, 517, 519, 532, 548, 553
"bayağılıklar" (*abfall*) 504, 516
"Erotik Katedral" 523, 525 (r.), 526-528, 530, 531 (r.), 532, 569 veya *Merzbau*
"Hollanda'da Dadacılık" 558, 560 (r.), 571
Merz 31, 244, 445, 507-510, 512, 515, 517-519, 528, 529, 536, 547, 549, 550, 553, 559, 560, 567, 568, 572, 577-580
Merz dergisi 31, 515, 519, 557-562, 565, 566 (r.), 567, 579, 595, 599
Merz sahnesi (*Merzbühne*) 509, 510, 512, 564
Seewald, Richard 452 (r.)
Revolution 452 (r.)
Segal, Arthur 66, 75, 150, 200 (r.), 207
Seiwert, Franz 466, 467, 604 (r.)
Sembol grubu 51
sembolizm 21, 55, 350, 400, 401, 525, 639, 642, 659
sembolist(ler) 638, 642, 645, 650, 664
Serner, Walter 49, 58, 113, 201, 203, 207, 208, 210, 215, 216, 243, 250-255, 261, 269, 393, 398, 409, 422, 451, 620, 621, 623, 723, 728
"Son Çözülme" 203, 250 (r.), 251, 255, 261
ses şiiri (*Lautgedichte*) 56, 64, 554
Seuphor, Michel 728
Sezession 291, 339, 385, 603
Shakespeare, William 679
Hamlet 679
Short, Robert 631, 731
simültane şiir 55, 60, 68, 69, 76, 77 (r.), 85, 87, 97, 135, 155, 251, 254, 292, 294, 322, 333, 408, 764
Sirius dergisi 201, 243
sitüasyonistler 748
Sitüasyonist Enternasyonal 674
Skriabin, Aleksandr 55, 191
Slodki, Marcel 51, 52 (r.), 66, 75, 80, 147, 156, 158, 159, 410
Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaiste *bkz.* **Dadaist Dili İstismar Şirketi**
Société Anonyme, Inc. galerisi 519
Sokrates 679, 709
Soupault, Philippe 199, 201, 205, 206 (r.), 207, 208, 487, 619, 620, 622, 624-626, 635, 695, 696, 698, 699 (r.), 705, 706, 709, 710, 714, 718, 735, 747 (r.), 754 (r.), 755, 763, 769, 772, 774, 775 (r.), 776, 788, 812, 813, 816, 817
Bir Embesilin Portresi 772
Retiro Kenti 772
"Vous m'oublierez" (Beni Unutacaksın) 699 (r.)
soyut 21, 51, 56, 57, 66, 70, 100, 126, 134, 135, 149, 152, 157, 158, 160, 161, 165-167, 170, 171, 173, 175, 193, 204, 260-262, 264, 272-274, 292, 318, 319, 339, 363, 369, 370, 401, 405, 416, 450, 501, 502, 507, 509, 517, 534-536, 539, 540, 543, 561, 563, 578,

583, 586, 597, 600, 751; *–lama* 69, 88, 130, 152, 165, 181, 225, 268, 272, 295, 297, 317, 338, 369, 375, 399, 400, 404, 440, 507, 534, 535, 550, 583, 584, 586, 592, 800
sözcüksüz şiir *(Verse ohne Worte)* 56, 57 (r.), 58, 59, 64, 96, 105, 171, 408, 650
Spartakist(ler) 148, 282, 283, 285, 288, 321, 324, 374, 454, 456, 547
Spengler, Oswald 426
Batı'nın Çöküşü 426
Stanislavski, Konstantin 182
Stankiewicz, Richard 31
Steegemann, Paul 506, 507
Stendhal, Marie-Henri Beyle 108
Stieglitz, Alfred 34, 233, 234, 235, 237, 797, 801
Stössinger, Felix 389
Stramm, August 154, 416
Straus, Richard 465 (r.)
Straus-Ernst, Louis 465 (r.)
Stravinski, İgor 776
Strindberg, August 642
strüktüralizm 21
Stupid dergisi 495, 496
Sturm *dergisi* 450, 451, 454, 501, 502, 516; *Galerisi* 148, 450, 451, 452, 501, 502, 549, 603, 803; *grubu* 333; *sergisi* 148, 149, 151, 153; *Yayınevi* 189
Sturm und Drang hareketi 683
Sulzberger, H. S. 154
süprematizm 21, 557, 559, 561
süprematist(ler) 259, 559
süre (*durée*) bkz. Bergson
sürrealizm 35, 201, 203, 205, 238, 270, 488, 595, 620, 635, 642, 660, 681, 717, 749, 811-816
sürrealist(ler) 237, 244, 270, 475, 486, 488, 528, 595, 635, 748, 775, 811, 814 , 815
şovenizm 26

Taeuber, Sophie 51, 91, 92, 100, 148, 149, 165-175, 244, 245, 249, 261, 338, 353, 398, 402, 440, 466, 610, 611 (r.), 773
Dada Kafası 166 (r.), 167, 244 (r.), 398
Duo-Collage 168 (r.)
İsimsiz (Dikey-Yatay Kompozisyon)
Kara Kakadu balesi 249, 255
Serbest Düşey-Yatay Ritimler 168 (r.)
"Nakış" (Patetik Simetri) 169
taktilizm 764
Tatlin, Vladimir 30, 368, 371, 375, 376, 424 (r.), 565, 662 *ayrıca bkz.* Grosz *Der wildgewordene Spiesser*
Heartfield (Elektro-mecanische Tatlin-Plastik) ve Hausmann *Tatlin Evinde*
Taut, Bruno 285, 525, 529, 549
Tautz, Titus 268
"Die Kunst und das Proletariat" 268
Taylorizm 377
Taylorist 347, 355
The Blind Man dergisi 797
Théâtre de l'Oeuvre (698 r.), 699, 700, 707, 709, 713
Théâtre des Champs Elysées 766, 771
Théâtre des Pantins 640
Théâtre Michel 776, 779
Tinguely, Jean 30
Tolstoy, Lev 318, 612
Torma, Julien 28, 644, 673, 675-677, 684, 690
Coupures (Kupürler) 676
Öforizmalar 676, 690
La Lampe obscure 676
Le Grand Troche, sorite 676
Lauma Lamer 676
"Tristan Tzara Suaresi" bkz. Tzara
Troçki, Lev 551
Turgenyev, İvan 52, 55
Tzara, Tristan 26, 27, 33-37, 51, 53 (r.), 55, 56 (r.), 59-61, 64, 66-68, 75, 76, 77 (r.), 78, 80, 84, 86, 87, 96, 105-107, 111, 112, 129, 135, 137, 138, 140 (r.), 141, 147-153, 155, 160-162, 172, 196, 198, 199,

200 (r.), 203-208, 210, 215-219, 231, 238-240, 243, 249-255, 259, 263, 269-272, 282, 286 (r.), 291, 315, 316, 327, 392-396, 398, 408-410, 411 (r.), 467, 485 (r.), 486, 487, 501, 507, 518, 527, 552, 570, 572, 583, 584, 586, 595, 597, 609, 610, 611 (r.), 612, 617-625, 629, 630-632, 643, 656, 675, 686, 695-698, 700, 701, 707, 708, 713-715, 717, 718, 723-731, 735, 736, 747 (r.), 753-755, 757, 758, 761, 763-765, 767, 769, 771-776, 779, 782, 785-787, 789, 790, 792, 797, 799-801, 803-806, 812, 813, 816
"Proclamation sans Pretension" 203
Cinéma calendrier du coeur abstrait, Maisons 141
Le Coeur à Gaz (Gaz Yürek) 774, 776, 779
Sept manifestes dada (Yedi Dada Manifestosu) 219
Vingt-cinq poèmes (Yirmi Beş Şiir) 140 (r.), 141
"Amiral Kiralayacak Bir Ev Arıyor" (*L'amiral cherche une maison à louer*) 55, 76, 77 (r.), 408
"Bay Antipirin'in Manifestosu" 84, 87, 139, 218
Bay Antipirin'in Birinci Göksel Macerası 138, 218, 700, 710, 797
"Dada Manifestosu" (1918) 196, 199, 200 (r.), 204, 215, 218, 219, 231, 507, 527
"Dadaizm Anıları" 269, 625, 708, 718
"Ekspresyonizm ve Soyut Sanat" 149, 152
"Otomatik Metin" 238
"Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu" 218
"Tristan Tzara Suaresi" 215
"Zürih Kroniği" 66, 80, 86, 206, 243, 253, 428, 570
Ulu Dada *bkz.* **Baader**
Uluslararası İlerici Sanatçılar Birliği Kongresi 31, 595, 603, 604, 606, 609, 787
Uluslararası Sanat Sergisi (Dresden) 563
umour bkz. **Vaché**
Universelle Sprache bildirisi 597
Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine 698, 707, 709
usdışı 83 *veya* **akıldışı** *veya* **irrasyonel**

ütopya 21, 23, 27, 99, 122, 133-135, 222, 550; **–cı** 131 *ayrıca bkz.* **More** *Ütopya* ve **Bloch** *Geist der Utopie*
ütopik 135, 326, 643

Vaché, Jacques 28, 620, 621, 644, 673, 677, 678, 684, 689, 754, 771, 782, 789
"Savaş Mektupları" 620, 678, 689
umour 678, 684, 689, 690
Valéry, Paul 620, 642, 749
Valori Plastici dergisi 370
van der Rohe, Mies 422 (r.), 525, 544, 598, 599
van Doesburg, Nelly 519, 558, 559, 604 (r.), 605, 611 (r.) *veya* Petro van Doesburg 571, 572
van Doesburg, Theo *veya* I. K. Bonset 31, 396, 397 (r.), 407, 409, 518, 519, 559, 525, 550, 552, 557-562, 567, 570-572, 580, 583-590, 597, 599, 604-606, 609-613, 775, 785
Je suis contre tout et tous 397 (r.)
Wat is Dada? 610
van Eesteren, Cornelis 604 (r.), 611 (r.)
Van Gogh, Vincent 191, 390
van Heemskerck, Jacoba 151
van Hoddis, Jakob 66, 80, 154, 410
van Rees, C. 170, 440
van Rees, Otto 66, 80, 147, 158, 170, 400, 402, 410, 440
Varèse, Edgar 769
varoluşçu(luk) 684, 686, 687
Vasari, Giorgio 21

Vasari, Ruggero 604 (r.), 605
Verlag Mouvement Dada *bkz.* **Dada hareketi** *Yayınevi*
veshch/gegenstand/objet dergisi 562, 567
vita aesthetica 126
vita contemplativa 126
Vitrac, Roger 790
Vollard, Ambroise 638, 642
Voltaire, François Marie Arouet 55, 271, 680; *Derneği* 79 *ayrıca bkz.* Kabare Voltaire ve *Cabaret Voltaire* antolojisi
vortisizm 407, 769

W 5 (ya da Weststupidia 5) grubu 493, 494 (r.), 497

Waag Salonu 84, 86, 105, 137
Wagner, Richard 69, 182, 186, 192
Walden, Herwarth 148, 154, 160, 317, 451, 454, 539, 549
Walter, Claire 149, 152
Wedekind, Frank 55, 115, 180
Wells, H. G. 664
The Time Machine 664
Werfel, Franz 68, 161
Werkbund grubu 603
Whistler, James Abbot McNeill 654
Wigman, Mary 65, 155, 171
Wilde, Oscar 126, 127, 611, 642, 674
Wilhelm, Friedrich bkz. **Kayser II. Wilhelm**
Wilson, Woodrow 355
Winckelman, Johann Joachim 21
Wolff, Kurt 94, 391, 392
Wölfflin, Heinrich 21, 281

Yeats, W. B. 643

Z dergisi 782, 783 (r.)
Zadkine, Ossip 644
zaum 57
Zdaneviç, llya 37, 776
Zeit-Echo dergisi 264, 266
Zenon 679
Zinoviev, Grigori 43
Zürcher Post gazetesi 96
Zürich 1919 dergisi 261
"Zürih Manifestosu" 268
Zwinger Sanat Galerisi 383, 388
Zwrotnika dergisi 599

sanathayat 42

Nur Altınyıldız Artun, Ali Artun

DADA KILAVUZ 1913-1923

Münih, Zürih, Berlin, Paris

Kuşkusuz Dada, sadece 20. yüzyılın değil, bütün sanat tarihinin en devrimci ve doğurgan sanat hareketi. Sanatın bir nesnede ifade edilmesine son veriyor ve onu bir eylem, bir olay olarak canlandırıyor. *Dada Kılavuz*, bir Dada arkeolojisi. Hareketin felsefi ve siyasi kaynaklarını, dadacıların düzenledikleri etkinlikleri, yarattıkları olayları, durmadan çıkardıkları yayınları, ürettikleri işleri araştırıyor. Hem geliştirdikleri "enternasyonal", kolektif ruhu hem de aralarındaki bölünmeleri, çatışmaları, farklı görüş açılarını aydınlatıyor. Bütün bunları, başlı başına bir antoloji oluşturacak kadar kapsamlı, bildirilerle, şiirlerle ve diğer metinlerle birbirlerine bağlıyor. Yüzlerce illüstrasyonla belgeliyor. 1913'te Münih'te doğduğu tarihten, 1923'te Paris'te dağılmasına kadar hareketin izini sürüyor.

İster onu yaşatan politik eylemlerle olsun, ister tam karşısındaki taklit pastişleriyle olsun, çağdaş sanat üzerinde en etkili olan sanat hareketi, muhakkak ki Dada'dır.

THG
0852663
HYN

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-2352-6