

MEKANİZE SANATÇI: BİR BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI GAZİSİ OLARAK DADACI

MECHANIZED ARTIST: THE DADAIST AS A VETERAN OF WWI

Batu BOZOĞLU^{ID}, Mürteza FİDAN^{ID}

Sanat-Tasarım Dergisi 2019, Sayı: 10 ISSN: 2529-007X ss. 7-15 DOI: 10.35333/Sanat.2019.83

Öz

Dada akımının en önemli özelliklerinden biri, mantığa ve rasyonaliteye karşı tavrıdır. Max Ernst, Jean Arp ve Marcel Duchamp gibi Dadacı sanatçıların eserlerine bu tavrı, dönemin sanat kurumu ve sanatsal üretimine karşı bir başkaldırı olarak yansır. Bu sanatçıların eserlerinin üretimlerinde uyguladıkları şansa dayalı yöntemler ile sanatçının iradesini ve bireysel tercihlerini bertaraf etmeyi benimseyerek, irrasyonel bir üretim sürecini sahiplenirler. Rastgeleliğe ve endüstriyel dünyanın elemanlarını montajlamaya yönelik bu yöntemler sonucunda Dadacı sanatçıda üretim ve benlik otomatikleşir ve bilincini reddeden makineleşmiş bir sanatçı birey ortaya çıkar. Birinci Dünya Savaşı'nın toplumsal ve psikolojik etkilerini inceleyerek, Dada üzerinden sanata yansıyan bu makineleşme yönelimlerinin sebeplerini tespit etmek mümkündür. Bu makale, Dada'nın üretim pratiklerini, Birinci Dünya Savaşı'nın cephe deneyimi ile eşleştirerek, eser sahibi olarak sanatçının yok oluşunu ve yerine geçen yeni otomatik bireyin nasıl ortaya çıktığını araştırarak ve savaşın etkileri ile olan doğrudan ilişkisini ortaya koyacaktır.

Anahtar kelimeler: Birinci Dünya Savaşı, Dada, sanat, montaj, şans

Abstract

One of the prominent aspects of the movement Dada is its reactionary attitude toward rationality and logic. This Dadaist attitude can be seen in the artworks of Max Ernst, Marcel Duchamp and Jean Arp in their defiant stance against the norms of the institutions of art and its practices. These artists rely on the use of chance in their work to suppress their consciousness and to achieve an irrational process of artistic creation. Through methods of randomness and the use of montage of the industrial materials, the Dadaist adopts an automated mind and practice, thus creating a mindless and mechanized artist persona. The motivations behind the mechanization of the artist can be found in the sociological and psychological effects of the First World War. This paper will provide a comparative analysis of the experience of trench warfare and the Dadaist methods of artistic creation, to illustrate how the mechanized artist came to replace the author and determine its direct relation to the effects of the Great War.

Keywords: First World War, Dada, art, montage, chance

Giriş: Dadacı Tavrı

Dada, 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'un açtığı *Cabaret Voltaire*'de (Kabare Voltaire) buluşan bir grup sanatçının ortak üretim tavrından doğar.

Avrupa, bu sırada İsviçre dışında bütün devletlerin içinde bulunduğu Birinci Dünya Savaşı'nın pençelerindedir. Dada, bu kargaşanın ortasında, ondan kaçan veya içinden çıkan sanatçılarla kurulur. Dada, bu savaşın sebep olduğu psikolojik, sosyolojik ve iletişimsel krizleri sanata yansıtmayı başarmış bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dada ismi, tıpkı barındırdığı sanatçıların tavrı ve üretim prensipleri gibi rastgele, mantıkdışı, anlamsız ve absürt bir kelimedir. Dadacı tavrı da aynı bu isim gibi, Hugo Ball ve Tzara gibi öncü Dadacılar tarafından tanımlandığı şekli ile burjuva ahlakı, nesnel rasyonalitesi ve aydınlanmacı akılcılığa karşı bir harekettir. Dada sanatı ve estetiği de buna istinaden anlam ve tanım kabul etmeyen, her ifadesinde burjuva düzeni ve sanat kurumlarının sınırlarını ihlal eden bir isyankârlık içerir.

Dadacı Georges Ribemont-Dessaignes'in *History of Dada* (Dada Tarihi) adlı, hareketin tarihini aktardığı metninde bu tutum "sanata, ahlaka ve topluma karşı sürekli bir isyan halı" olarak tanımlanır. (Ribemont-Dessaignes, 1981, s. 102) Ribemont-Dessaignes'a göre Dada, dehayı aptallıkla bir tutarak kişiyi dogmadan, formüllerden, kurallardan ve hatta kendi aklından kurtarmayı amaçlar. Birçok Dada eserinde de görülebilecek bu tutum ironik, alaycı ve provokatif bir tavrı ve toplumsal ve kurumsal normlara karşı saldırgan bir yaklaşımla kendini gösterir. Dada için geçmiş, bütün tanımları, kuralları ve kıstasları ile yok edilmesi gereken bir yapı olarak addedilir. Bu geçmişe yönelik yıkıcı tavrı Dada'yı, öncesinde gelen modernist akımları ve bu akımların referans verdiği sanat mecrasını da reddetmeye itmiştir. Kübist ve dışavurumcu akımları bu şekilde karşısına alan Dada için bu nedenle *deha*, gerek sivil ya da askeri bir kişi için, gerekse estetik bilgisi ve yeteneği ile sanatçı için olumlu ve yüceltici bir unsur olmaktan çıkar. Tersine Dada için en önemli uğraşlardan biri, sanatta, bireyde ve toplumsal düzende bu dehayı yok etmek ve yerine anlık, çatışmalı ve rastgele bir varoluş ve üretim modeli koymak olacaktır.

Dada'daki bu akılcılığa ve mantığa karşı tutum Kantçı bir muhakemenin ve bu yolla varılacak estetik veya başka türlü bütün deneyimlerin meşruluğunu sorgular. Arthur Danto için bu, Dada'nın aşkınlığa karşı bir estetik tavrı olduğunun göstergesidir. Araştırmacı bu aşkınlığın karşıtlığı olarak Dada'nın ortaya attığı deneyimin saçmalık olduğunu dile getirir (Danto, 2002, s. 48). Aşkın olanı deneyimleme, Kant'a göre kişinin söz konusu estetik deneyimini tetikleyen konuyu, korunaklı ve üstün bir konumdan, estetik bir mesafeden değerlendirebilmesi ile mümkündür. Bu estetik mesafe sadece beden olarak değil, mantık olarak da insana özgü bir üstünlükten doğar; kişi, yıldırım fırtınasının tehlikesinden kendini soyutlayabilmiştir ve

bu başarısını mantığı ile muhakeme edebilmesi vasıtasıyla aşkınlığı deneyimlemektedir (Kant, 2000, s. 129).

Dada için bu estetik mesafe ve onun getirdiği rasyonel muhakeme artık imkânsız ve ötesinde tehlikelidir. Bu tutumun arkasındaki hissiyat, Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği akıl almaz ölümler ve dünyanın sürüklendiği büyük kargaşada gizlidir. Hugo Ball ve birçok Dadacı için savaşın toplu yıkımını üretmekle ve sürdürmekle suçlu olan, dönemin muhakeme ve karar mekanizmalarının temelini oluşturan ve onu meşrulaştıran rasyonalitedir. Hugo Ball'un hayatını ve Dada'ya can veren düşüncülerini kaleme aldığı günlüğüne 17 Ekim 1915'de kaydettiği şu sözler bu hissiyatı açıklıyor;

“Kendini tanı. Çok kolaymış gibi! Sanki sadece iyi niyet ve içe dönük bir bakış yeterli olacaktı gibi. Kişi ancak eğitim ve kültürün, edebiyat ve siyasetin içi içe geçtiği sağlam ve edebi bir ideale tutunabilirse, kendini mukayese edebilir, görebilir veya düzeltebilir. Ama ya bütün doğrular sallantıdaysa, kargaşa içindeyse? Ya sanrılar sadece bu nesli değil bütün nesilleri ele geçirmişse; ırk ve adetler, kan ve tin, geçmişin bütün güvenilir kazanımları bozulmuş, kirlenmiş ve sapkınlaşmışsa? Ya senfoninin bütün sesleri birbirlerine yabancılaşmışsa? O zaman kim kendini tanıyabilecek? Kendini bulabilecek?

Benim bütün adetlere, fikirlere ve muhakemeye karşı saygımdan vaz geçmem gerek. Başkalarının yazdığı bu saçma metinleri silmem gerek.” (Ball, 1996, s. 35)

Dada'nın bu tutumu Tzara'nın 1918 yılında kaleme aldığı *Dada Manifesto* (Dada Manifestosu) metninde “yaratma iradesi olmayanların sığınağı olan mantığın yok oluşunu” sözleriyle ifade edilir (Tzara, 1981, s. 81). Aynı metinde Tzara Dada'nın yıkıcı gücünü betimler; Dadacı tavrı hafızayı, geleceği, arkeolojiyi ve bütün bilgiyi reddetmelidir: Dada bu yıkımı amaçlayan bütün eylemleri kapsar. Tzara'ya göre mantığa boyun eğen ve anlaşılabilen eser ancak bir gazete haberi kadar değerlidir. Nitekim dönemin gazeteciliğinin propaganda amacıyla yalan haberler yazdığı ve ötesinde savaşın bizzat tecrübe ettiği savaşın anlamsız katliamını meşrulaştırmak adına ne derece yanıltıcı bir dil kullandığı düşünüldüğünde, bu tanımın bir küfür olarak kullanılmış olduğu ortadadır. Bu nedenle Dada eseri asla anlaşılamamalıdır: o mantığın ve böylece dönemin yanlışlarının ötesindedir.

Böyle bir eseri üretmek için Dadacılar kendilerine has yöntemler ve yeni bir estetik tavır geliştireceklerdir. Bu yöntemler temelinde, sanatçının sırtını döndüğü mantık, benlik, bilgi ve kimlik unsurlarını, sanat üretiminden çıkarmayı amaçlar. Dadacıların bu eylemi onları sadece eserlerinin kompozisyonlarında ve tekniklerinde değil, kendi üretim dinamiklerinde de radikal değişikliklere iter; her biri kendi benliklerini ve akıllarını yok etmeye çabalarlar. Bu benliğin ve dolayısıyla savaş öncesi dönemin tanımladığı sanatçının da yok oluşu demektir. İşte bu tavır, estetik açıdan büyük farklılıklar gösteren Dadacı eserleri bağlayan en önemli ortak unsurdur: Dadacı üretim, sanatçıyı bir deha, bir görüş ve bir bilinç olarak reddeder.

Dadacı eser ve eylem bu nedenle öncelikle sanatsal üretimde akılcı muhakemeyi ve mantığı bertaraf etmelidir. Amaç üretilen eserler yoluyla izleyiciyi kafa karışıklığına ve mantık dışı deneyime sürüklemektir. Bürger'in

şok olarak adlandırdığı Dada estetiğinin izleyicide hedeflediği etki, aslında Dada'nın temel çalışma modelini tanımlar; toplumun sığındığı rasyonaliteye ve bunun üstüne kurulu burjuva materyalizmine saldırarak, izleyiciyi savaş sırasında ve sonrasında yaşanan yeni deneyimle yüzleştirmek. Peter Bürger *Avantard Kuramı* metninde şok deneyimini şöyle ifade ediyor;

“Avangardist eser, anlamının yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenimse, tek tek parçalara başvurulacak açıklanamaz, çünkü artık o parçalar bir amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklindeki tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacı da budur – anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister.” (Bürger, 2003, s. 152)

Bürger için tarihsel avangart hareketinin temel amacı, karşısında durduğu burjuva toplumunun başat sanatsal edimi olan estetizmi yıkmak ve bu yolla hayatla olan bağlantısını yitirmiş ve salt estetik bir deneyime indirgenmiş sanatı tekrar hayatla ilişkilendirmektir. Şok, avangart sanatın buna yönelik bir eylemi olarak karşımıza çıkar. Şok deneyiminde izleyici karşılaştığı eseri alıştığı estetik deneyimle çözümleyemez, eserin ironik ve saldırgan tavrı karşısında sanatı ve böylece bu mecrada kendi yerini sorgulamaya yönelir. Bürger için bu şok deneyimini sağlayan üretim yöntemi ise, Kübistler tarafından keşfedilen fakat Dadacılar tarafından akademik ve geleneksel referanslarından arındırılarak bu yönde potansiyeline ulaştırılan montajdır (1).

Montaj, Richard Huelsenbeck'in tabiriyle *yeni mecra*, resimde boyanın, fırçanın ve bu aletlerle üretilen yalancı perspektiflerin ve tasvirlerin yerlerini hazır nesnelere ve bunlar yoluyla doğrudan nesnel gerçekliğe bıraktığı bir estetik üslubu tanımlar. Kolaj, fotomontaj ve assemblajı da içine katarak değerlendirebileceğimiz yeni mecra için en önemli unsur, hayata olan bu doğrudan referansıdır. Montaj endüstriyel malzemeyi ve modern dünyanın ürünlerini akademinin ve sanatçının geleneksel aletlerine tercih eder. Özünde resimde ve sanatta sanatçının zanaatını ve müdahalesini en asgari düzeye indirerek, onu bir üreticiden bir toplayıcıya, işaret ediciye ve basit bir aktarıcıya indirger. Sanatçının ölümünü tetikleyen süreç yeni mecra ile başlamıştır.

Huelsenbeck 1920'de yayınladığı *Collective Dada Manifesto* (Kollektif Dada Manifestosu) metninde yeni mecranın benimsenmesinin ardında yatan düşüncüyü şu sözleriyle ifade ediyor;

“Dışavurumculuk, yurtdışında ve Almanya'da keşfedilmiş ve büyük bir aşka ve güzel bir maas beklentisine dönüşmüştür: böylece aktif insan ile arasında hiçbir ilişki kalmamıştır. [...] Dada, dönemimizin dışavurumdur, sanatsal akımlar arasındaki en büyük isyandır ve bu taarruzların, barış konferanslarının, zerzevat çarşılarındaki halk ayaklanmalarının, Esplanade'daki geceyarısı ziyafetlerinin ve bunun gibi birçok şeyin sanatsal bir refleksidir. Dada resimde yeni mecranın sahiplenilmesini göğüslüyor.” (Huelsenbeck, 1981, s. 246)

Bu sözlerle de belirtildiği gibi, yeni mecranın sahiplenilmesiyle geleneksel anlamıyla sanatçının yok oluşu, Birinci Dünya Savaşı'nın ürettiği hüsranın ve yıkımın sanat alanına bir tezahürüdür. Dada'nın mantığa olan isyanı ve buradan çıkışla dehası, yeteneği, etkinliği ve malzemesiyle sanatçıyı yok etmesi, savaşın siper ve sivil cephelerde benliği yok etmesine paralel gelişir. Bu durum özünde, dönemin topluca deneyimlediği akıldışı ve anlamsız şiddet sonucunda, geleceğine ve hayatına dair iktidarını makine karşısında yok etmiş bireyin sanat mecrasına yansımadır.

Savaş sırasında ve sonrasında kendini bütün kamusal ve siyasi alanlarda göstermeye başlayan bu yeni birey, savaş öncesi sistemler ve iletişim yöntemleri ile var olamayacak bir bireydir; benliği artık 19. yüzyıl romantizminin ve idealizminin değerleri ve üretimini reddetmektedir. Savaş sonrası gelinen noktada bu kıstaslarla sanatsal bir üretim imkânı yoktur. Dadacı sanatçı işte bu imkânsızlıkta, bireyin üretebileceği ve dönemi ifade eden yeni bir sanatı ve bu sanatın üretim yöntemlerini belirler. Bu yansımayı tanımlamak adına, Birinci Dünya Savaşı'nın psikolojik ve sosyolojik etkilerini incelemek ve bu etkileri Dadacı sanatçıların benliklerini imha ederken uyguladıkları süreçlerle ve üretim yöntemleriyle nasıl eşleştirdiğini tespit etmek gerekir.

Savaş: Benliğin ve Bilincin Yitimi

1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı, endüstriyel devrimin savaş sanayisine kattığı ivme sayesinde üretilen makineli tüfek, havan topu, mevzi topları ve bunun gibi modern savaş makinelerinin etkisinin ciddi bir şekilde hissedildiği, 4 yıllık bir çatışmadır. Bu savaş, endüstriyel savaş makinelerinin sahaya etkilerini görmezden gelen devletlerin, çağ dışı kalmış savaş taktikler ile sahaya sürdükleri ordularının toplu kıyımlara maruz kaldığı bir katliama dönüşmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın bu özel durumu, özellikle endüstriyel açıdan gelişmiş Batı ve Orta Avrupa devletlerinin çatıştığı Batı Cephesinde kendini, tamamen hareketsizliğe indirgenmiş bir siper mücadelesinde gösterir.

Birinci Dünya Savaşı'nın askeri politikası, Almanya Genel Kurmay Başkanı Erich von Falkenhayn'a göre *düşmanı benzi solana dek kanatmaktır*. (Horne, 1984, s. 47) Piyade ve süvari birliklerinin uyguladıkları toplu taarruz taktiklerini imkânsızlaştıran endüstriyel savunma teknolojisi, savaş Batı cephesinde tamamen hareketsizleştirir. Marne Muharebesi ardından Alman ve Fransız-İngiliz birlikleri karşılıklı kazdıkları siperlerde tutsak kalmış ve ordular 1918 yılına kadar nerdeyse hiç hareket etmeyecek bu siperler hattını savunmak zorunda kalmıştır. Tamamen militarize olan devletlerin devamlı bu hatlara birlik yığmaları sonucunda savaş, tek olası zaferin düşmanı üstesinden gelemeyeceği miktarda ve sürekli kayıplarla uğratmak olduğu bir mücadele haline getirmiştir. Falkenhayn'ın sözleri, bu stratejiye istinaden tasarladığı Verdun Muharebesi ve ötesinde bütün savaşı tasvir eder: Birinci Dünya Savaşı'nda cephe mücadelesi, anlamsız ve durmak bilmeyen bir kıyım makinesine (*meatgrinder*) dönüşmüştür.

Düşmanı kan kaybına uğratmanın yolu, özellikle hareketli sektörlerde siperlerin devamlı ateş altında tutulmasıyla gerçekleşir. Sağlıksız ve medeniyetten uzak şartlar barındıran bu siperlerde hayat, sadece düşmanla değil, genelde doğa şartlarıyla daimi bir mücadeledir. Savaşın görevi,

makineli tüfeklere karşı yapılacak ümitsiz bir taarruz emri gelene kadar, hardal gazı, şarapnel ve serseri kurşunlarla gelen habersiz, ani ve kimliksiz bir ölümü beklemektir (2).

Buradan anlaşıldığı gibi Birinci Dünya Savaşı'nın siper mücadelesi, askerler için daha önce görülmedik bir savaş deneyimini ortaya koymaktadır. Bu askerlerin büyük bir çoğunluğunun savaşan devletlerin sivil halkından oluştuğu da düşünülecek olursa, bu deneyimin toplumsal etkileri daha net anlaşılabilir. Birinci Dünya Savaşı, özellikle Almanya ve İngiltere nüfusunun yüksek okuma yazma oranı düşünüldüğünde, eğitimli ve medeni halklar tarafından icra edilmiş bir savaştır. Klasik ve romantik bir savaşçı kimliği ve erkeksi ideallere inandırılarak gönüllü olmuş bu askerlerin inançlarını ve beklentilerini yıkan bu siper savaşları, kişiyi hareketsiz, savaş makinesi karşısında aciz, ölüm karşısından kifayetsiz ve geleceğine dair iktidarsız bırakmıştır.

Bu büyük kırılmayı inceleyen Modris Eksteins *Rites of Spring* (Bahar Ayinleri) adlı kitabında bombardıman, gaz ve keskin nişancılar tarafından gerçekleştirilen bu kimliksiz ve ani ölümlerin, askerlerde amansız bir savunmasızlık ve acizliği tetiklediğini ifade eder. Eksteins'e göre savaşın askerleri buluşturduğu ölüm tamamen amaçsız ve sebepsizdir: askerler "savaşmaktansa, savaşın onlara karşı icra edildiğini" düşünmeye başlamışlardır. (Eksteins, 1989, s. 184) Siper savaşları sırasında sabit hatlara hapsolmuş ve toprak altında medeniyetten uzak şartlarda yaşamaya zorlanan bu birlikler için hayat ve sonrasında gelecek olan ölüm, etken olarak tamamen dışlandıkları ve iradelerinin tam anlamıyla geçersiz kaldığı bir sürece dönüşür.

Eric Reed için bu, *otonom savaş* kavramını doğuran en önemli unsurdur. Reed savaşa katılan ve bu süreci yaşayan askerlerin psikolojik profillerini incelediği *No Man's Land* (Sahipsiz Topraklar) adlı kitabında bu otonom savaş, askerlerin eylemlerinin ve kararlarının savaşın sonuçlarına dair ne derece etkisiz kaldığını fark etmeleriyle, kaybettikleri bu iradeyi soyut bir savaş kavramına, "otomatikleşmiş bir kıyım makinesine" adanmalarına bağlar. (Reed, 1979, s. 152) Otonom savaş, askerler tarafından değil onlara karşı uygulanan, kendini üreten ve ebedileştiren bir varlıktır. Bu durum düşmanın silahları ve toplarıyla gizli mevzilerde, siperlerde saklı olmasıyla, bombardıman ve keskin nişancıların ani, rastgele ve gizemli işleyişi ile pekişir: savaşma eylemi ve ölüm görünmez, ani, kaçınılmaz ve insandıışı bir mekanizma olarak karşımıza çıkar. Cephede görev almış Charles Edmonds'un güncesi, siperlerdeki bu doğaüstü deneyimi şöyle kaydediyor;

"[Siperde] düşmanın mermisi ve bombası dışında hiçbir şey duyup görmeden haftalar geçirebilirsiniz. Kahvaltı vaktinde siz kömür ateşinde pastırma pişirirken siperinden yükselen mavi duman: bir fişğin parlıtısının yakaladığı uzaktaki silüeti: bir keskin nişancının gözetleme deliğinden kestiği, siperinin bir boşluğundan hızlıca geçerken beliren omzu ve başı: gece siperlerin gerisinden duyulan vagonunun tekeri; bunlar ve hayal meyal gözüken Verey ışıkları olmasa, kimse bu siperlerin insanlar tarafından kullanılıyor diyemezdi." (Edmonds, 1984, s. 26)

Siperlerdeki yaşam, savaşıma şekilleri ve hayatta kalma mücadelesi ile medeni ve ahlaki kıstaslarını yitiren asker için ikinci kırılma, ölümün ve hayatın doğaüstü bir deneyim haline gelmesiyle gerçekleşir: birey, mantığına ve nedenselliğe olan inancını yitirir. Reed'e göre bu durum, yaşam ile ölümü ayıran etkin iradesini, makineleşmiş savaş karşısında kaybeden kişinin bu rastgele ve anlamsız dünyada hayatta kalmasını batıl itikatlara ve büyüye bağlamasından kaynaklanır (Reed, 1979, s. 128). Kişi böylece önce kendi eylemlerine olan güvenini ve gücünü, ardından da mantığına ve nesnel akla olan inancını kaybetmiştir: artık varoluşu için şansa, ayinlere ve insanüstü güçlere sığınan ve hayatın, kontrolü dışında gelişen bir olgu olduğuna ikna olmuş bir benliği sahiplenir (3). Edmonds bu durumu şu sözlerle ifade ediyor;

“İnsan top mermisinin gelişini duyduğu anda tanrıdan bir işaret bekliyor, ya da bir saplantıya kapılarak kendini korumaya çalışıyordu. İçinizde sizi belli bir şekilde oturmaya, belli bir nesneye dokunmaya ya da belli bir melodiyi mırıldatmaya zorlayan bir his belirliyordu. Eğer bu ayini tamamlayabilerseniz bir dahaki mermi gelene kadar güvendediniz. Ama bu takıntılar zamanla insanı karanlık ve ezici bir kaderciliğe sürüklüyordu. Kendi uydurduğunuz ayinde bir hata yapıp yapmadığınıza takılıyor, kurtarıcınız olacak bu nazar size bir anda düşman kesiliyordu. [...] İşte böyle bütün gün, benzeri dehşetlerden kaçmak için etrafı dinleyerek, şansımızı hesaplayarak, ümitle ya da çaresizce kaderimizle kumar oynuyorduk.” (Edmonds, 1984, s. 126)

Benliğin savaş sırasında yaşadığı bu çöküşünün en önemli sebeplerinden biri, savaşan devletlerin halkına karşı uyguladığı savaşı romantikleştirme ve kutsama propagandasıdır. Bu devlet söylemlerini inceleyen George Mosse kartpostallardan haberlere, savaş dergilerine ve posterlere kadar bütün basılı yayın unsurlarının gösterge bilimsel bir incelemesini *Fallen Soldiers* (Kayıp Askerler) adlı kitabında sunar. Buradaki saptamalarda propagandanın, savaşın getirdiği anlamsızlaşmış ve mekanik ölümü, şehitlik, kahramanlık ve vatani görev gibi kavramlarla kutsayarak, normalleştirdiğini görülmektedir. (Mosse, 1990, s. 70-91) Görsel ve edebi mecra savaş manzarasını korkunç ve insanlık dışı vahşetinden kopararak, askerlerin ölümünü dingin ve yüce bir eylem olarak yansıtır. Bunun yanı sıra söylem, düşman devletleri ise medeniyet düşmanı bir barbar ve şeytan olarak betimler; halkı, anlamını çoktan yitirmiş bir kıyımdan ibaret olan savaşın haklı bir mücadele olduğuna, yaşayacağı kaçınılmaz kaybı ise kutsal bir görev ve vatanperver bir ideal olduğuna ikna etmeye çalışır. Mosse'un *The Cult of the Fallen Soldier* (Ölü Asker Tarikatı) olarak adlandırdığı bu ideolojinin asıl hedefi, artık bir ordu haline gelen sivil halkın direncini garantilemek ve ölümü kabullenmesini sağlamak adına, savaşın gerçeklerini gizlemektir. Sonucu ise savaşın gerçekliği ile karşılaşan halkın yaşadığı hayal kırıklığı ve bunun ardından gelen kaçınılmaz bireysel ve toplumsal çöküştür.

Savaşa katılan şair ve İngiliz subayı Siegfried Sassoon'a göre, basının bütün çabalarına rağmen askerler “1917 yılında hayatın ucuz bir cenazeyle sonlanan adaletsiz bir mücadele” olduğunu kavramıştır. (Sassoon, 2016, s. 156) 1917'de savaşın geldiği noktada *kahramanlık, cesaret, şeref* gibi kavramların hiçbir değeri kalmamış, ötesinde bu kelimeler ve kavramlar üzerine inşa edilen devlet dini ve savaş mitolojisi tamamen çökmüştür. (Reed, 1979, s. 111) Bu romantik söylemin tarif ettiği hareketli, bireysel

etkinliği ile mücadelede söz sahibi olan, kaderini kendi ellerine almış savaşçı figürünün savaşta düştüğü acınası durum, yaşanan hayal kırıklığının önemli bir parçasıdır. Bu figür Napolyon döneminden kalma bir hatıra ile Haçlı Seferleri ve Orta Çağ romantizminin ortaklaşa ürettiği bir kahramandır ve savaşın Avrupa devletlerinin propaganda posterlerinde halkı gönüllü olmaya özendirmek için sıklıkla kullanılır. Fakat Reed'in “atılğan savaşçı” olarak tanımladığı bu romantik savaşçı modeli, siper mücadelesinde top- rak altına hapis kalmış, beden ve fikir olarak hareket alanı tamamen kısıtlanmış, şanlı ölümü elinden alınmış bir varlığa dönüşmüştür.

Atılğan savaşçı modeline olan inancın kaynağı, aslında Avrupa halkının savaş öncesi dönemdeki yaşadığı hüsrarla da alakalıdır. Savaşın Ağustos 1914'de gönüllü olarak ordulara katılmalarındaki en önemli sebep, burjuva toplumu ve endüstriyel çalışma düzeninden kurtulmaktır. Şehirlere göçlerin arttığı ve endüstriyel toplumun sınıflar ve kurumlar üzerinden kalıplaştığı 20. yüzyılın başlarında birçok orta sınıf gencin birincil motivasyonu, bu katı yapıdan kurtulmak ve tekrar özgürlüklerine kavuşmaktır. Romantik savaş kavramında kişi patronlardan, çalışma saatlerinden, katı ahlak kurallarından ve toplumsal kısıtlamalardan kurtulduğu, bedeni ve kaderi üzerinde tam bir hâkimiyet sahibi olduğu ve bireysel başarılar kazanacağı bir dünya aramaktadır. (Mosse, 1990, s. 27) Fakat savaş tamamen endüstriyel yapıya ile onu kimliksiz, iradesiz ve köleleşmiş mükemmel bir işçiye dönüştürecek ve bu hayalini yıkacaktır. Dev ve kontrolden çıkmış endüstriyel bir makineye dönüşen savaşın tektip dışlıları haline gelmiş askerler için cephe, kişinin kendi ölümünü ürettiği bir fabrikadan başka bir şey değildir.

Halkı savaş öncesi ve süresince cezbeden bu atılğan, düzgün, kendine hâkim ve cesur insan, Mosse'un terimi ile “ideal erkek” böylece yok olur: yerine ise iradesiz ve etkisiz olduğuna ikna olmuş, geleceğe olan ümidi- ni ve geçmişe olan güvenini tamamen kaybetmiş yeni bir insan geçmiştir. En uç örnekleri dönemin askeri iradesi ve doktorları tarafından *shell-shock* (mermi-şoku) şeklinde teşhis edilen bu yeni psikolojik profil, savaş sırasında disiplini ve cesaretini kaybetmiş, korkularına yenilerek savaşıma iradesini ve nihayetinde erkini yitirmiş bir erkek olarak tanımlanır. Shell-shock birey, Mosse'a göre ulusların üzerine inşa edildiği, beden ve akıl olarak sağlam ve kontrollü ideal erkeğin tam bir zıttıdır ve böylece aynı zamanda kabul görmüş toplumun sınırlarından da çıkmış, yabancı bir kimlik haline gelir. (Mosse, 2000) Savaş süresince yaşanan anlamsızlıkla yüzleşmeyi başaran her kişi bir nevi mermi-şoku yaşamıştır: vücutları ve akılları mükemmel formunu kaybetmiş, iradeleri ve ahlakları zedelenmiş ve en önemlisi duygularının, korkularının ve olağanüstü bir algının esiri olmuşlardır. Savaş sonrasında bu yeni benlik, propagandanın hâkim olduğu sivil hayata geri dönmek zorunda kalacak, böylelikle toplumla yüzleşecek ve toplumu kendisiyle yüzleşmek zorunda bırakacaktır. Bu bireyi ve üretimi estetik mecrada ortaya koymak, savaşın ifşa ettiği kültürel, toplumsal ve bireysel yıkımı sahiplenmek ve ifade etmek ise Dada'nın üstleneceği bir görev olacaktır.

Şans: Sanatçının Ölümü

Dada'nın montaj estetiğinin arkasında şansa dayalı üretime ve sanatçının müdahalesi ve kimliğinin bastırılmasına dair bir süreç yatar. Bu sürecin

amacı, sanatçının sanat üretimi eylemini rasyonaliteden ve yeteneğe ve bilgiye dayalı bir edim olmaktan çıkarmaktır. Şans, bu benliğin inkârı ve bilincin soyutlanmasını başarmak adına Dadacıların sıklıkla tercih ettiği bir yöntem olarak karşımıza çıkıyor.

Şansa dayalı üretim Dada'nın icat ettiği bir yöntem değildir. Fakat Dada'nın kullandığı ve sahiplendiği şekliyle kendini önceki uygulamalarından ayırır. 19. yüzyıl sanatında şansa dayalı üretimi inceleyen Dario Gamboni, *Fabrication of Accidents (Tesadüf Üretimi)* adlı makalesinde bu dönemin sanatında şansın kullanım amacının, fikir ve biçim arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kırmak olarak tanımlıyor. Klasik üretim yöntemlerinde fikirden doğan biçimin yerini, şansa dayalı üretimde biçimin fikri doğruması almaktadır. (Gamboni, 1999) Dada için ise şans biçimi üretecek bir yöntemden öte, biçimin ifade edeceği temel bir fikir olarak karşımıza çıkar. Şansın sahiplenilmesi Dada'nın eleştirel yaklaşımının ve felsefesinin odak noktası olan mantık dışı üretim ve rasyonalitenin inkârını yansıtır.

Richter şansın Dada için önemini Arp'ın ürettiği bir kolajın üretim sürecini aktararak anlatır: Jean Arp, Zeltweg'deki stüdyosunda uzun süredir bir kompozisyonu üzerinde uğraşmakta ama sonlandıramamaktadır. Sanatçı bir süre sonra ümitsizliğe kapılır ve çalıştığı kâğıdı yırtıp atar, fakat kağıtların yere düştüklerinde oluşturduğu kompozisyona hayran kalır. Arp kağıtları aynı düştükleri şekilde bir tuvale yapıştırır (bk. Resim 1). Richter devam ediyor;

“Bu hadiseden Dada olarak çıkardığımız sonuç, şanslı sanat üretiminde yeni bir etken olarak sahiplenmekti. Bu, Dada'nın en temel edimi ve onu Dada öncesi akımlardan ayıran unsurdur. [...] Şans, böylece bizim imzamız oldu.” (Richter, 2014, s. 51)

Jean Arp, sanat üretimini temellendirdiği bu şansa dayalı süreci şöyle tasvir ediyor: “bilincimi tamamen yok ederek ve otomatik bir şekilde çalışarak kolajı geliştirmeye devam ettim. Bu yöneme ‘şans kanunlarına göre üretim’ adını verdim.” (Arp, 1972, s. 246) Şans kanunlarıyla üretim yapan Arp ve eşi Taeuber için kişilikleri dahi, var oldukları dünyanın şekillendirmiş olduğu bir birlik olarak “işe yaramaz ve gereksiz bir yükür.” (Arp, 1972, s. 245) Bu bilincin ve benliğin inkârı Arp'ın doğal olana yönelmesiyle gelişir. Sanatçı için mantık, insanı doğadan koparmış ve yozlaştırmıştır; bunun karşısında Dada ise tıpkı hayat ve doğa gibi anlamsız ve netir. (Arp, 1981, s. 222-223)



Resim 1. Jean Arp, “İsimsiz (Şans Kanunlarına göre yerleştirilmiş kareler)”,1917, renkli kağıda kolaj, 33.2 x 25.9 cm, (Görsel kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/37166>)

Arp, aradığı estetiğin doğal yollarla ortaya çıkmış bir biçimsellik olduğunu ifade eder ve bu amaç doğrultusunda şansını kullanarak “eserin sanatçı yoluyla kendini üretmesini” sağlar. (Arp, 1972, s. 242) Sanatçı, Hugo Ball'un dönemin edebi dilinde gördüğü yozlaşmayı ve buradan çıkışla dili arıtmak ve özüne döndürmek ihtiyacını, plastik alanda uygulamayı görev edinmiştir. Arp için bu, ancak dönemin baskın plastik anlayışından, görselliğinden ve estetiğinden kurtularak mümkündür. Şans burada, kişinin mantıkla yozlaşmış benliğini bertaraf etmek adına kullandığı ve böylece onu doğal bir sanata ve hayata kavuşturacak bir kanun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde üretilen eser de özünde, sanatçının sahiplendiği bu üretim felsefesinin bir kanıtı ve sağlaması niteliğindedir.

Arp'ın söylemlerinin benzerlerine başka bir kolaj ustası olan Max Ernst'te de rastlanır. Aynı şekilde Ernst de, kolaj üretim sürecini tanımlarken şansın önemini vurgular ve eserlerini üretirken kendisini bir bilinç ve etkin bir üretici olarak yok ettiğinden bahseder. Ernst için kolaj “iki bambaşka gerçekliğin, ait olmadıkları bir mecrada buluşmalarına imkân veren şansın suistimal edilmesidir.” (Ernst, 2009, s. 22) Ernst kolajın en önemli kazancının irrasyonalitenin fethi olarak tanımlar ve bu yönünü harekete geçirmek adına üst bilincini yenmeye çalışır. Ernst kolajlarında çoğunlukla bilimsel kaynaklardaki görsellere başvurur ve ortaya çıkan eserler

böylece insan ve hayvan bedenlerinin üretim planlarını andırırlar. Tzara bu çalışmalara Ernst'in nesnelere ters düz ettiğini ve böylece ürettiği mekanik diyagramlarla insanlıkdışı bir dönüşümü yansıttığını ifade eder. (Tzara, 2009)

Ernst'in sanatçı kimliği ve bilincine karşı mücadelesi ortak üretim prensiplerini sahiplenmesinde de rol oynar. Sanatçı 1920'de Köln'deki atölyesinde Johannes Baargeld ile *Fatagaga* (4) adını verdikleri bir seri kolaj üretimine başlar (Bk. Resim 2). Georges Hugnet'in anlatımına göre; Baargeld ve Ernst birbirlerinden bağımsız bir şekilde ve hiçbir ön tasarı süreci uygulamadan ortak üretim yapmaya başlarlar. Bu üretimlerin tasarımında hiçbir plastik ritim ya da Picasso'nun gazete kupürleriyle yaptığı eserlerin ve kübist kolajın materyalleri bağlayan lirik yapısı bulunmaz. İki sanatçı resimler içinde resimler bulmakta ve gören bir varlık yerine artık kehanetlerle hareket eden bir medyuma dönüşmektedirler. Sanatçılar bu sürecin ardından birbirlerinin eserlerini imzalar ve hatta fikri çok beğendiğini ifade eden Arp'ı, üretime katılmamasına rağmen imzalara dahil ederler. Hugnet için bu birey olarak sanatçının ölümüdür. (Hugnet, 1981, s. 158-159) Ölen sanatçı burada yerini, kendini tamamen dış güçlerin kontrolüne bırakmış edilgen bir bireye bırakır. Bu birey çevresel etkenlerin ve olağanüstü güçlerin karşısında aletleşmiş ve salt tepkisel bir varlık haline gelmiş bilinçsiz bir tavrı simgeler.



Resim 2. Max Ernst ve Hans Arp, "Fatagaga", 1920, kolaj, 11.2 x 10 cm, (Görsel kaynak: <https://sophietabonehistory.wordpress.com/2015/11/15/surrealism/>)

Ernst bilinçli tasarımı tamamen ortadan kaldırmak adına kolajın ardından *frottage* (frotaj, kazıma) tekniğini geliştirir: farklı dokularda yüzeylere

rastgele kâğıtlar yerleştirip, füzle üzerlerinden kazıyarak bu dokuları resme aktarır. Frottajda amaç sanatçının müdahalesinin en aza indirgenmesi ve yetenek kavramının tamamen yok edilmesidir. Bu şekilde üretim yapan sanatçı için artık benliğinin, kişiliğinin, bilginin ve becerinin önemi kalmaz. Ernst'e göre kendisi bir sanatçı olarak artık eserleri karşısında sadece bir seyirci konumundadır ve eserlerinin büyüğü bir şekilde ortaya çıkışlarına tanıklık eder. (Ernst, 2009, s. 42)

Şansı üretim yöntemi olarak sahiplenen bir başka Dadacı'ya, Marcel Duchamp'a baktığımızda ise ortaya çıkan yeni sanatçı tanımının bir diğer yüzüyle karşılaşmaktayız. Richter, Duchamp'ın sanatsal tavrını tasvir ederken sanatçının sanatı, bir matematik işlemi gibi aklıyla çözdüğünü ve sonucu sıfır bularak sonlandırdığını yazar. (Richter, 2014, s. 91) Bu şekilde sanatı ve sanatçıyı yok eden Duchamp, birçok açıdan Dada'ya öncülük eden üretim tavrının ilk izlerini, 1913 yılında tasarlamaya başladığı *Büyük Cam* adlı eserinde gösterir. Sanatçı bu eser için yaptığı eskizlerde, işte yer alacak gelin ve bekar gibi figürlerin betimlemelerinde tamamen mekanikleşmiş bir tasarım mantığı kullanır. Sanatçı nihilist tavrını burada da gösterir: asla çalışmayacak bu elemanlar endüstriyel makinelerin şemaları şeklinde tasarlanmış, boyutları, biçimleri ve birbirleri ile ilişkileri ise bu sözde mühendisliğin çalışma kriterlerine göre belirlenmiştir. Duchamp, bu biçimlerden biri olan çikolata öğütücüsünü camı için tasarladıktan sonra yaşadığı deneyimi şöyle aktarıyor;

"[Çikolata Öğütücüsünün] mekanik yönüne hayran kalmışım, ya da en azından o an benim için yeni bir üretim tekniğine geçmek adına bir karar anı oldu. Üstünkörü bir çizime, boyaların yüzeye fışkırtıldığı bir resim sürecine geri dönemezdim. Tamamen duru bir resme ve duru bir sanat anlayışına geri dönmeyi arzuluyordum. Şansın önemini, keskinliğin ve netliğin değerini anlamaya başlıyordum. [...] Benim için mekanik çizim tekniği bu duru sanat kavramını icra etmenin en iyi şekliydi." (Duchamp, 1973, s. 130)

Duchamp için *Büyük Cam*'in ardından klasik veya modern bir resmin geçerliliği kalmamıştır. Bu yüzden boya ve fırçayı bırakır ve hazır-nesne olarak adlandırdığı bir seri üretime gider. Hazır-nesne birçok özelliğinin yanında özünde bir montaj işidir: sanatçı dünyada hazır bulunan endüstriyel nesnelere alır, onları anlamsız ve ilişkisiz şekilde tekrar kurgular ve sanat nesnesi olarak sunar. Duchamp için hazır nesne, "sanat eserinin insani boyuttan çıkarılmasını" amaçlar. (Duchamp, 1973, s. 134) Bu üretim şeklinde de şans ve rastlantısallık üretimin temel nitelikleridir. Burada da sanatçı yine kendisini basit bir izleyici olarak konumlamakta ve üretime olan müdahalesini, estetik tercihlerini sınırlamaya çalışır. Duchamp *Monta Carlo Bonosu* adlı, kolajladığı bonolar karşılığında topladığı yatırımlarla rulet oynayıp, şanslı çözümlerle gazinoyu iflas ettirmeyi amaçlayan işi için Picabia'ya şöyle yazıyor: "gördüğün gibi aslında ressamıktan hiç vazgeçemedim, sadece şimdi şansa çizim yapıyorum." (Duchamp, 1973, s. 187)



Resim 3. Marcel Duchamp, "Mutsuz Hazır-nesne", 1919, (Görsel kaynak: https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html)

Şans Duchamp için akademik bilgisini, sanatsal kaygılarını ve yetilerini terk etmek için başvurduğu bir yöntemdir. Böylece ürettiği sanat da dönemin sanatçı kimliğini ve sanat kurumunun savunduğu bütün kıstasları reddeder. Eserde sanatçının yeteneği, estetik duyarlılığı veya biçimsel bir tasarımı söz konusu değildir: ürün, şekillendirilmesi şansa bırakılmış bir süreçle doğar. Sanatçının iradesinin yadsındığı bu üretim mantığının en güzel örneği 1919 tarihli *Mutsuz Hazır-nesne* adlı eserde görülebilir. Eser, camdan dışarı asılarak doğa şartlarına teslim edilmiş bir geometri kitabından oluşur (Bk. Resim 3). Kitabı asma için kardeşi Suzanne'a yollayan sanatçı, ona verdiği talimatlarla süreci başlatır ve kitabın fotoğraflanmasını ister. Bu mutsuz hazır-nesne, tıpkı dönemin savaştan bedenleri gibi kaderini dış güçlere, şansa ve tabiatın hükmüne bırakmış bir varlıktır. Zamanla yıpranan ve şekil değiştiren bu kitabın biçimlenmesinde sanatçının hiçbir etkisi yoktur. Duchamp'ın üretimi bu yöntemlerle özünde sanatın yok olduğunu ve sanatçının var olmadığını ifşa eder: her eseri sanatçı ve sanat kurumu için bir nevi bir ölüm haberi.

Sonuç: Mekanize Sanatçı

Arp, Ernst ve Duchamp'ın yöntemleri sonucunda Dadacı sanatçı artık eseri ile estetik becerisini, teknik üstünlüğünü ve kurumsal kaygılarını bertaraf etmiş bir varlığa dönüşür. Bu durum, savaşın askerler üzerindeki etkileriyle birebir eşleşmektedir. Dadacıların sanatçıyı sanat üretimi denkleminde çıkarma çabası aynı zamanda iradesi ve bilincini terk etmiş yeni bireyin üretebileceği bir sanatın da arayışıdır. Jean Arp'ın benliği ve bilincini, onu üreten sisteme olan kininden ötürü dışlaması bu savaş deneyiminin ifşa ettiği yıkımın ve yüce değerler arkasına sığınmış olan büyük anlamsızlıkların yarattığı hayal kırıklığının bir sonucudur. Bu nedenle Arp, yoz bulduğu mantıktan kaçarak doğaya sığınır. Aynı şekilde Ernst de Arp'ın ve Dada'nın bu tavrını şu sözlerle anlatır: "[Dada] herhangi bir görüşün yasalarına uymayı gereksiz bulur. Doğası, onun herhangi bir nesneye veya biçime azıcık dahi bağlanmasına izin vermez ve kelimelerle zehirlenmesini engeller." (Ernst, 2009, s. 128)

Benliğini, seçimlerini ve eseri üzerindeki iktidarını yok eden sanatçı artık bir otomatik mekanizmaya dönüşür. Bu varlık sanat üretimini rastgele bir sisteme indirgemiş, belli kanunlara dayalı otomatik bir şekilde çalışan bir makinedir: endüstriyel dünyadaki artıkları ve nesnelere toplar, onları rastgele ve anlamsızca birleştirir ve tüketime sunar. Hannah Höch bu tavrı şu sözlerle ifade ediyor:

"Bütün amacımız, endüstriyel dünyanın ve makine evreninin nesnelere sanat mecrasına entegre etmektir. Tipografik kolajlarımız ve montajlarımızda, bu amacı gerçekleştirmek adına elimizden çıkan üretime, ancak bir makinenin üretebileceği bir şeyin görseelliğini kazandırmaya çalıştık." (Höch, 1971, s. 73)

Makineleşmiş sanatçı, tıpkı makineleşmiş birey gibi bu otomatik üretimine dair bir öngörü sahibi değildir. Hatta bir başka Dadacı Francis Picabia için eseri, üretildiği anda sanatçı için anlamsızlaşır. (Picabia, 2012, s. 182) Bu nedenle montaj eser, tıpkı Duchamp'ın *Çeşme'si* gibi, kendi başına ve estetik olarak bir önem arz etmez. Tersine Duchamp'ın pisurunu beğenen kişi, Dada'nın derdini anlamayı başaramamıştır. Beğeniye tetikleyen zevk duygusu Duchamp için bir tabudur ve tamamen yok edilmelidir. Çünkü zevkleriyle hareket eden ve üretim yapan sanatçı kendini tekrar etmeye mahkûm kalacaktır. Bu zevkten kendini arındırmanın yolu ise Duchamp'a göre "mekanik teknikleri benimsemekten" geçer: mekanik bir çizimde zevk unsuru bertaraf edilir. (Duchamp, 1973, s. 134)

Bu nedenle montaj için birincil amaç biçimsel değil, düşünsel bir eylemin ifadesidir. Bürger bu eylemi "bireysel yaratım kategorisini radikal şekilde olumsuzlamak" olarak tanımlar. (Bürger, 2003, s. 107) Yazar Duchamp'ın hazır-nesnelere ve rastgele üretim mantığı ile ortaya çıkan işleri bir sanat eseri değil, bir gösteri olarak tanımlar ve bunların ancak karşılığında durduğu ve reddettiği burjuva sanat anlayışına istinaden anlamlandırabileceğimizi söyler. Eser, biçimselliğin ötesine geçer ve bir eleştiri aracı olarak düşünsel boyuta kayar: resim ve ressam yok edilmiştir. Dolayısıyla Dada eserini anlamak için, eserin biçimselliğine odaklanmak yerine, üretim yöntemine ve bu yöntemi tetikleyen düşünce yapısına bakmak gereklidir. Bu düşüncenin özünde ise benliğini yitirmiş yeni bir sanatçı kimliği ve bu kimliği oluşturan savaşın birey üzerindeki yıkımı yer alır.

Dada'nın ortaya attığı bu yeni sanatçı modelinin olası kıldığı en önemli şey, iradesine, aklına ve miras edindiği bilgiye olan güvenini yitirmiş bireyin de üretebileceği bir sanat olarak karşımıza çıkmasıdır. Dadacı sanat, geleceğe, geçmişe ve bu zamanları tanımlayan ideolojilere olan inancını yitirmiş ve âna kısıtlı kalmış bireyin elinde kalan tek güvenilir unsura; yani şansa, anlamsızlığa ve doğaüstüne sığınan bir üretimdir. Richter de aynı şekilde Dada'nın üretiminin "nedensellik ve bilinçli iradenin sınırlarını aşmamızı sağlayan büyümlü bir süreç" olduğunu ifade eder. (Richter, 2014, s. 57) İnsanın kontrolünün ötesine çıkan bu büyümlü sanatsal üretim süreci, savaşın cephede yaşadığı olağanüstü deneyimi ve sığındıkları büyümlü gerçekliği de tasdikler. Şans, sanatçıyı bilincinden ve iradesinden uzaklaştırarak onu sanat icrasında basit bir aracı haline getirir ve böylece terk ettiği rasyonaliteye ve erkine rağmen üretebileceği bir sanatı ortaya koyar. Bu sanat, geçmiş ideolojilerden soyutlanmış ve tamamen irrasyonel haliyle yeni bireyin deneyimini sahiplenir. Dada savaşta yıkılmış bireyin sanatsal

ifadesini oluştururken, aynı zamanda bu ifadeyi zorunlu kılan şartları da kabul etmekte ve bunları yadsıyan toplumu ve düzeni de onlarla yüzleşmeye zorlamaktadır. Bürger'in tanımladığı şok deneyimi ise bu yüzleşmenin sonuçlarını gösterir.

Huelsenbeck şöyle aktarıyor: “bilinçaltı, otomatikleşme ve şans etkisi. Dünyamızın git gide artan kısıtlamalarından kurtuluşumuz işte burada fevkalade mümkün. Savaş, şiddet, yükselen geleneksellik, diktatörlük, orta sınıf ve kurduğu korku imparatorluğu – nedir bunların hepsine çare? Dada” (Huelsenbeck, 1974, s. 37) Dada'nın makineleştirdiği sanatçı böylece her eseri ile sanat kurumunun ve burjuva kültürün tanımlarını yıkmaya çalışır. Birçok Dada manifestosunda yerilen ve aşağılanan sanat eleştirmeninin simgelediği de bu burjuva dünya düzeni ve sanat anlayışıdır. Makineleşmiş sanatçı ise bu düzenden kurtuluşun ve yeni düzenlerin oluşmasına olan direncin ifadesidir. Bütün akımları, akım olmayı ve böylece estetiği ve estetik edimi reddetmeyen herhangi bir sanatçı ya da sanat hareketi Dada için geçmişin hatalarını tekrar edecektir. Şans ve rastlantısallık Dada'yı sistemleşmekten korur ve onu daimî bir kargaşaya hapseder. Şansla üreten sanatçı için üslup, malzeme ve kurgu her zaman akışkan ve belirsizdir. Bu nedenledir ki, Huelsenbeck'in *Collective Dada Manifesto* metni “bu manifestoya karşı olmak da Dadacı olmaktır” sözleriyle biter. (Huelsenbeck, 1981, s. 250)

Görüldüğü üzere Arp, Ernst ve Duchamp'ta gözlemlenen ve bütün Dadacıların paylaştığı şansa dayalı üretim yöntemleri ve tetiklediği sanatçının makineleşme süreci, savaşın ürettiği psikolojik ve toplumsal etkileri gözlemleyen ve özümseyen sanatçıların, bu etkiler nedeniyle ortaya çıkan yeni modern bireyi sahiplenerek, onu sanat mecrasına yansıtmasıyla doğar. Dada'nın estetik alana taşıdığı bu birey, Richter'in tanımı ile mantığı bir silah gibi kullanarak cesetlerden dağlar yapan insanlarla ya da insanlık dışı mahluklarla artık hiçbir alakası kalsın istemeyen bir neslin inşa ettiği, “rasyonalitenin, banallığın, generallerin, anavatanların, devletlerin, galericilerin, mikropların, oturma izinlerinin ve geçmişin diktatörlüğünden kurtulmuş bir insandır.” (Richter, 2014, s. 65)

Savaşın ölümü, ardından yaşamı ve en nihayetinde bütün dünya düzenini anlamsızlaştırması ve bu şekilde insanı etkin ve rasyonel bir varlık olarak yok etmesi Dada'da estetik ifadesini bulur. Bu anlamsızlığı gören ve haykırarak isteyen Dadacı için ise yöntem, gerçekleşen yıkımı kabullenmek ve harap olmuş rasyonel mantığı ve iradesini bir kenara atıp, yaşadığı cehennemnin mimarı bu akla karşı kargaşaya ve şansa sığınarak üretim yapmaktır. Makineleşmiş sanatçı işte bu haykırışın ete bürünmüş halidir.

Dipnotlar

1. Peter Bürger'e göre “[Kübizmde] gerçekliği resmeden organik eser ortadan kaldırılmıştır, ama tarihsel avangart hareketlerinde olduğu gibi sanatın sorgulanması söz konusu değildir.” (Bürger, 2003, s. 143) Richard Cork için ise günlük nesneyi farklı ve geleneksellikten uzak bir şekilde betimlemek Picasso'nun ana meselesini oluşturur, dolayısıyla kolaj materyali resimde ikincil ve yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. (Cork, 1994, s. 22) Dada montajında ise

endüstriyel malzeme bir üst konu ve biçimselliğe hizmet etmez ve eserin ana unsurudur.

2. Birinci Dünya Savaşında 9 milyon asker hayatını kaybedecek ve bunlardan top atışı kaynaklı kayıplar Fransız ordusunda %76, İngiltere ve Almanya'da ise sırasıyla %39 ve %85 oranına tekabül edecektir (Kramer, 2007, s. 251-252). Bunun yanında siperlere sıkışmış askeri hayatın sonuçları, Çanakkale Muharebesi gibi mücadelelerde hastalık nedenli askeri kayıpların %50 oranında seyretmesinde de görülmektedir (Hart, 2013, s. 453).
3. Jane Goodall'ın analizine göre kişinin bâtil inançlara olan bağlılığı, üzerinde etki sahibi olmadığı ve karşısında aciz kaldığı bir dünyayla karşılaşması ve bu dünya ile baş etme çabasından kaynaklanır. (Goodall, 2010)
4. *Fatagaga*, gazometrisi garantili tablo üretimi anlamına gelen “Fabrication de Tableaux Gasometriques Garantis” tamlamasının bir kısaltmasıdır.

* Öğr. Gör. Batu BOZOĞLU

E-posta: batubozoglu@gmail.com

Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

**Dr. Öğr. Üyesi Mürteza FİDAN

E-posta: murteza.fidan@marmara.edu.tr

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Küçükçamlıca, 34718, Acıbadem, Kadıköy/İstanbul

Kaynaklar

- Arp, J. (1972). And So the Circle Closed. J. Arp, & M. Jean (Dü.), *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories* içinde (J. Neugroschel, Çev., s. 245-247). New York: Viking Press.
- Arp, J. (1972). Stone Formed by Human Hand. J. Arp, & M. Jean (Dü.), *Arp on Arp: Poems, Essays, Memories* içinde (J. Neugroschel, Çev., s. 242). New York: Viking Press.
- Arp, J. (1981). Notes From a Dada Diary. R. Motherwell (Dü.), *The Dada Painters and Poets* (ss. 221-225) içinde. London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ball, H. (1996). *Flight out of time*. (J. Elderfield, Dü.) California: Univ. of California.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cork, R. (1994). *A Bitter Truth: Avant-garde art and the Great War*. New Haven: Yale University Press.
- Danto, A. C. (2002). The Abuse of Beauty. *Daedalus*, 131(4), 35-56.
- Duchamp, M. (1973). *The Writings of Marcel Duchamp*. (M. Sanouillet, & E. Peterson, Dü.) New York: Da Capo Press.
- Edmonds, C. (1984). *A Subaltern's War*. Suffolk: Richard Clay.
- Eksteins, M. (1989). *Rites of Spring*. Toronto: Lester & Orpen Denny's.
- Ernst, M. (2009). *Beyond painting*. Chicago: Solar Books.
- Gamboni, D. (1999). “Fabrication of Accidents”: Factura and Chance in Nineteenth-Century Art. *RES: Anthropology and Aesthetics*(36), 205-225.
- Goodall, J. (2010). Superstition and Human Agency. *Implicit Religion*, 13(3), 307-318.
- Hart, P. (2013). *Gallipoli*. London: Profile Books Ltd.
- Horne, A. (1984). *The Price of Glory: Verdun 1916*. Middlesex: Penguin.
- Höch, H. (1971). Interview with Hannah Höch (1959). *Dadas on Art* içinde (E. Roditi, Röportaj Yapan, & L. R. Lippard, Editör, ss. 68-78). New York: Dover Publications.
- Huelsenbeck, R. (1974). *Memoirs of a Dada Drummer*. (H. J. Kleinschmidt, Dü., & J. Neugroschel, Çev.) New York: The Viking Press.
- Huelsenbeck, R. (1981). Collective Dada Manifesto. R. Motherwell (Dü.), *The Dada Painters and Poets* içinde (ss. 242-245). London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hugnet, G. (1981). The Dada Spirit in Painting. R. Motherwell (Dü.), *The Dada Painters*

- and Poets* içinde (ss. 123-165). London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kant, İ. (2000). *The Critique of Judgment*. New York: Prometheus.
 - Kramer, A. (2007). *Dymanic of Destruction: Culture and Mass Killing in the First World War*. London: Oxford University Press.
 - Mosse, G. L. (1990). *Fallen soldiers: Reshaping the memory of the world wars*. New York: Oxford University Press.
 - Mosse, G. L. (2000). Shell-Shock as Social Disease. *Journal of contemporary history*, 35(1), 101-108.
 - Picabia, F. (2012). *I am a Beautiful Monster*. (Marc Lowenthal, çev.) London: MIT Press, 2012.
 - Reed, E. J. (1979). *No Man's Land: Combat & Identity in World War 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - Ribemont-Dessaignes, G. (1981). History of Dada. R. Motherwell (Dü.), *The Dada Painters and Poets* içinde (ss. 99-121). London: The Belknap Press of Harvard University Press.
 - Richter, H. (2014). *Dada: Art and Anti-Art*. London: Thames&Hudson.
 - Sassoon, S. (2016). *Memoirs of an Infantry Officer*. New York: Penguin.
 - Tzara, T. (1981). Dada Manifesto, 1918. R. Motherwell (Dü.), *The Dada Painters and Poets* içinde (ss. 76-82). London: The Belknap Press of Harvard University Press.
 - Tzara, T. (2009). Max Ernst and his Reversible Images. M. Ernst, *Beyond painting* içinde (ss. 147-155). Chicago: Solar Books.