

JOHN HEARTFIELD VE NESNE YORUMU

MERAL BOSTANCI

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

JOHN HEARTFIELD VE NESNE YORUMU

MERAL BOSTANCI

Lisans (B.A.), İşletme Fakültesi,

Anadolu Üniversitesi 2006

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JOHN HEARTFIELD VE NESNE YORUMU

Yüksek Lisans Tezi
MERAL BOSTANCI

ONAYLAYANLAR:

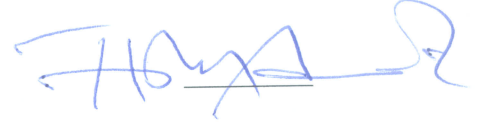
Doç. Dr. Nilüfer ÖNDİN
(Tez Danışmanı)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi



Prof. Dr. Halil Akdeniz

İşık Üniversitesi



Prof. Dr. Nedret Öztokat

İstanbul Üniversitesi



Onay Tarihi: 11/06/2012

JOHN HEARTFIELD VE NESNE YORUMU

Özet

Bu araştırma, Berlin Dada hareketinin kurucuları arasında yer alan Alman fotomontaj sanatçısı John Heartfield'in yaşamı ve yapıtları üzerinden nesne yorumuna ilişkin bilgi ve bulguların tespiti ve yorumunu amaçlamaktadır. Çalışma sürecinde, öncelikle, 20. yüzyılın en önemli karşıt sanat hareketlerinden biri olan Dada hareketlerinin Zürih'te doğuşu ve gelişimi üzerinde durulmuş; Almanya'da, özellikle Berlin'de yoğunlaşmış olan Dada etkinliklerine ilişkin tarihsel belge ve bilgilere yer verilmiştir.

John Heartfield'in fotomontaj teknikleri, Berlin Dada hareketinin 20. yüzyıl Avangart sanat yönelimleri üzerindeki etkileri konusunda bugüne kadar yapılan araştırmaların odağını oluşturmaktadır. Siyasal tarih içinde Berlin Dada, fotomontajı, Zürih Dada'dan daha keskin bir hiciv formu olarak kullanmış ve bu tekniklerle,"Weimar Cumhuriyeti"ne yönelik aktivist muhalefetin temelini oluşturmuştur. Nitekim birçok sanat kuramcısı ve siyaset bilimcisi, Alman Komünist Partisi (*KPD*) üyesi olan ve bu hareketin Berlin'deki sol kanat temsilcileri arasında bulunan John Heartfield'ı, politik amaca yönelik sanatsal etkinlikleriyle öne çıkan bir sanatçı olarak tanımlarlar.

Bu çalışmanın son aşaması John Heartfield'in yapıtlarını yorumlamaya yöneliktir. Bu da, estetik araçlardan politik amaçlara giden bir sürecin irdelenmesi niteliğinde bir takım yorum ve düşünceleri gerektirmektedir. Başka bir deyişle bu bölüm, John Heartfield'in bir sanat biçimi olan fotomontaj tekniği ile diğer estetik araçları, büyük kitlelere ideolojik düşüncelerini nasıl aktardığı üzerindeki araştırmaları kapsamaktadır. Basılı medya ve görsel iletişim ürünlerinin kullanıldığı tüm bu süreçlere bağlı olarak son bölüm, John Heartfield'in gerçek yaşamının trajik ve coşkulu izlerini taşıyan, yapıtlarının kategorizasyonuna yönelik analizlerle, kantitatif yöntem araştırmalarını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dada Hareketi, Berlin Dada Hareketi, John Heartfield, Fotomontaj ve Politik Fotomontaj Sanatı.

JOHN HEARTFIELD AND OBJECT INTERPRETATION

Abstract

This research aims at determining and commenting on the information and findings of John Heartfield, a German photomontage artist who is one of the founders of Berlin Dada movement, concerning object comments of his life and works. During this work, primarily, the rise and development of Dada movement in Zurich is emphasized, which is one of the antagonist art movements of twentieth century; documents and information are included concerning Dada activities concentrating particularly in Berlin, Germany.

The photomontage techniques of John Heartfield forms the centre of researches made hitherto about the effects of Berlin Dada movement on twentieth century avant-garde art tendencies. Berlin Dada in the political history, used photomontage as a more satirical form than Zurich Dada and with these techniques formed the basis of activist opposition towards “Weimar Republic”. Thus many art theorists and political scientists describe John Heartfield, a member of German Communist Party (*KPD*) and a left wing representative of this movement in Berlin, as a prominent artist with his artistic activities towards political goals.

The last part of this research is directed towards commenting on John Heartfield’s works. And this requires some comments and ideas which have the characteristics of a process studying from aesthetic tools to political goals. In other words this section contains researches on how John Heartfield used photomontage technique, which is a form of art, with aesthetic tools to express his ideological thoughts to large masses of people. The last section which is bound up with these courses where printed media and visual communication products are used, contains quantitative method researches with analysis directed towards categorization of his works bearing tragic and enthusiastic traces of John Heartfield’s real life.

Key words: Dada Movement, Berlin Dada Movement, John Heartfield, Photomontage and Political Photomontage Art.

Teşekkür

Disiplinler arası bilgi alışverişi odaklı bir programın çerçevesinde, bana, sanata yönelik bir alanda araştırma yapma olanağı veren Prof. Dr. Halil Akdeniz'e; tez çalışmamın tüm yazım aşamalarında bana yol gösteren ve destek olan, önerileriyle bu tezin oluşturulmasında en önemli bilgileri almış olduğum tez danışmanım Doç. Dr. Nilüfer Öndin'e; yine araştırmalarım sırasında konuya paralel olarak yapmış olduğum göstergebilimsel çalışmalarda desteğini hiç bir zaman esirgememiş olan, önerileriyle ve vermiş olduğu bilgilerle bu alanda gelişmeye olanak sağlayan Prof. Dr. Nedret Öztokat'a teşekkürü bir borç bilirim.

Sanatsal materyallere ve bilgi kaynaklarına erişim aşamasında, yurt dışından birçok kişi ve kurumdan yardım gördüm. Bunların başında, John Heartfield'ın torunu John Heartfield'ın, dedesi ile ilgili bir röportaj yapma teklifimi kabul etmesi gelir. Torun John Heartfield'e, tezime yaptığı bu önemli katkıdan ötürü çok teşekkür ederim. Ayrıca, John Heartfield ile ilgili olarak uluslararası birçok projeye imza atmış olan, Yrd. Doç. Dr. Andrés Mario Zervigon'a, tezimi oluşturabilmem adına vermiş olduğu kaynak bilgiler ve tüm yardımları için teşekkür ederim. Yine tezimle ilgilenip bana yardımcı olmaya çalışan Getty Araştırma Enstitüsü'ne, Strasbourg Müzesi'nden Alexandre Kirstetter ve Lize Braat'a, Galerie 1900-2000 dökümantalisti Rodica Sibleyras'a, Max Ernst Müzesi'nden Dr. Jürgen Pech'e ve burada adını sayamadığım onlarca kişi ve kuruma, tüm yardımları için çok teşekkür ederim.

Bu tezde yer alan Almanca kaynakların çevirisine ve Türkçe'ye doğru yorumlanarak alınmasına yardımcı olan, yanı sıra Alman kültürü ile ilgili olarak bilgi ve deneyimlerini özveriyle aktaran Mehmet Ünal'a çok teşekkür ederim. Yine Almanca çevirilerde büyük katkısı bulunan Sait Galip'e, İtalyanca çevirileri yaparak bana destek olan Zeynep Sungur'a ve İngilizce akademik makalelerin çevirilerinde ve doğru yorumlanmaları aşamasında büyük katkıları bulunan Hakan Şimşeker, Serden Mutlu ve Evren Mutlu'ya çok teşekkür ederim. Ve yine, tez aşamaları boyunca bana destek olan Çimen Bayburtlu ve Sibel Tuğal'a çok teşekkür ederim.

Ayrıca, özellikle Dadacı Sanat Hareketleri konularında bu teze bilgi ve materyal sağlamış olup kaynakçada adları zikredilen tüm sanat yazarı, sanatçı ve akademisyenlere minnet duygularımı ifade etmek isterim.

Son olarak aileme, başından itibaren bana verdikleri destek ve yardımları için çok teşekkür ederim.

Oğlum, Alpkana...

İçindekiler

1 Giriş	1
2 Dada Hareketi	9
2.1 Zürih Dada	17
2.1.1 Cabaret Voltaire.....	20
2.1.2 Zürih: Galerie Dada.....	32
2.1.3 Zürih Dada'da Ses Şiirleri.....	35
2.1.4 Zürih Dada Kostümleri, Maskeleri, Bebek ve Kuklaları.....	44
2.1.5 "Bugüne Kadarki En Büyük Dada Gösterisi".....	53
2.1.6 Zürih Dada Yayınları.....	57
2.2 Almanya'da Dada	63
2.2.1 Berlin: Club Dada	66
2.2.1.2 Berlin'de İlk Dada Etkinliği ve İlk Dada Söylevi.....	68
2.2.1.3 Berlin'de İkinci Dada Suaresi ve Dada Manifestosu.....	73
2.2.1.4 Berlin'de Son Dada Performansları	84
2.2.1.5 İlk Uluslararası Dada Fuarı	89
2.2.1.6 Berlin Dada'da Görülen Politik Çalışmalar.....	107
2.2.1.7 Berlin Dada Yayınları	119
2.2.2 Hannover Dada	125

2.2.3 Köln Dada	136
2.3 Manifestolar	142
2.3.1 Hugo Ball'ın İlk Dada Manifestosu	142
2.3.2 Dada Manifestosu 1918.....	143
2.3.3 Almanya'da İlk Dada Dersi.....	150
2.3.4 Kabare Dada'yı Ziyaret	152
2.3.5 Dadacı Manifesto	154
2.3.6 İlk Uluslararası Dada Fuarı Konuşması.....	156
2.3.7 Paranızı Dada'ya Yatırın!.....	158
2.4 Dada Hareketinin Nihilist Yönü	159
3 John Heartfield	183
3.1 Yaşamı	183
3.1.1 Çocukluk Dönemi	183
3.1.2 Gençlik Yılları	187
3.1.2.1 Askerlik Dönemi ve Adını Değiştirmesi.....	191
3.1.2.2 Malik Yayınevi ve İlk Politik Yayınlar	194
3.1.2.3 Alman Komünist Partisi (KPD) Çalışmaları	199
3.1.2.4 Tiyatro Set Tasarımı ve Kostüm Tasarımı Çalışmaları ile İlk Politik Yayınlar.....	205
3.1.2.5 Berlin Dada Hareketinin Sanatına Olan Etkisi	215
3.1.3 Olgunluk Dönemi ve İlk Sergiler.....	217
3.1.3.1 Resimli İşçi Dergisi (AIZ) İçin İlk Çalışmalar	221
3.1.3.2 Sovyetler Birliği'nde Yapmış Olduğu Çalışmalar	222
3.1.4 Almanya'dan Prag'a Kaçış ve Prag'daki Çalışmaları.....	225

3.1.4.1 Manés Olayı ve İlk Manés Sergisi.....	228
3.1.4.2 Paris Sergisi ve Yankıları	231
3.1.4.3 Avrupa'da Faşizm Tehlikesine Karşı Çalışmaları	235
3.1.4.4 İkinci Manés Sergisi.....	238
3.1.5 İngiltere'de Sürgün Yılları	240
3.1.6 Doğu Almanya'ya Geri Dönüş ve Geç Dönem Çalışmaları.....	250
3.1.6.1 Çin Seyahati ve Moskova/ Çin Sergileri.....	256
3.1.6.2 Son Çalışmalar ve Son Sergiler.....	
3.2 Sanat Anlayışı	263
3.2.1 Politik Bir Sanatçı Olarak Gelişimi.....	267
3.2.2 Erken Dönem Film Çalışmaları.....	269
3.2.3 Çalışmalarında Yer Alan Metafor Kullanımları.....	272
3.2.4 Sembolik Taktikleri.....	279
3.2.5 Fotomontaj Unsurları.....	293
3.2.6 Kitap Kapağı Tasarımları.....	297
3.2.7 Yaratım Süreci.....	303
4 Nesne Yorumu	309
4.1 İmgesel Stratejiler	309
4.1.1 Gamalı Haç İmgesi.....	310
4.1.2 Komünizme Özgü İmgeler.....	314
4.1.3 Tarihsel Alegoriler.....	315
4.1.4 Yumruk İmgesi.....	322
4.2 İdeolojik Göndermeler	327
4.2.1 Hitler'e Karşı Düzenlenen Fotomontajlar.....	327

4.2.2 Diğer Politikacılara Karşı Düzenlenen Fotomontajlar.....	337
4.2.3 Faşizm Tehlikesine Karşı Düzenlenen Fotomontajlar.....	345
4.2.4 Sovyetler Birliği ve Komünist Mücadeleye Yönelik Çalışmalar.....	365
4.2.5 Sosyal Demokrat Parti (SPD) Aleyhine Yaptığı Fotomontajlar.....	374
5 Sonuç	383
6 Kaynakça	389
7 Ekler	411
Ek 1 Berlin Dada Kronolojisi	411
Ek 2 John Heartfield'in Biyografik Kronolojisi	414
Ek 3 John Heartfield'in Çalışmalarına Görsel Göstergebilimsel Çözümler: "Üst insan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor"	416
Ek 4 John Heartfield'in Çalışmalarına Görsel Göstergebilimsel Çözümler: "Dönüşüm" (Metamorfoz).....	433
Ek 5 John Heartfield'in torunu John Heartfield ile Yapılmış Olan Röportaj.....	446
Ek 6 Eckhard Siepmann'ın John Heartfield'in eşi Gertrud (Fietz) Heartfield ile Yapmış Olduğu Röportaj	455
Ek 7 John Heartfield'in Seçilmiş Kişisel ve Karma Sergileri.....	466
Ek 7.1 Seçilmiş Kişisel Sergiler.....	466
Ek 7.2 Seçilmiş Karma Sergiler.....	476
Ek 8 John Heartfield Hakkında Yapılmış Olan Film Çalışmaları.....	490
Ek 9 John Heartfield Kataloğu.....	491
Ek 9.1 Erken Dönem Çalışmaları (1915- 1930).....	491
Ek 9.2 Olgunluk Dönemi Çalışmaları (1930- 1938).....	494
Ek 9.3 Geç Dönem Çalışmaları (1938- 1968).....	524

Ek 9.4 Kitap Kapağı alışmaları (1915- 1968).....	527
Ek 9.5 Afiş alışmaları.....	549
Ek. 10 zgemiş.....	551

RESİM LİSTESİ

- Resim 1** Hugo Ball, 1926. (<http://www.dada-companion.com/ball/>)..... 10
- Resim 2** Tristan Tzara, Zürih, 1918. Arp Vakfı, Clamart, Fransa
(<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/tzara.shtm>) 10
- Resim 3** Cabaret Voltaire Dergisi, 1916. Ön kapak.
(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>) 11
- Resim 4** Cabaret Voltaire Dergisi, 1916. 5.sayfa.
(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>) 11
- Resim 5** Richard Huelsenbeck, Berlin 1918.
(<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/huelsenbeck-fs.shtm>)..... 13
- Resim 6** Hans Arp, Calamart, 1930. (<http://www.fondationarp.org/pages/arp.aspx>) 13
- Resim 7** Hans Richter, Hoppengarten Askeri Hastanesi, 1916. Marion von Hofacker koleksiyonu. (<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/richter-fs.shtm>) 13
- Resim 8** Hugo Ball, Alman Aklının Eleştirisi, 1919.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Zur_Kritik_Der_Deutschen_Intelligenz/pages/000cover.htm) . 19
- Resim 9** Hugo Ball, Flametti, 1918.
(<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Flametti/pages/000cover.htm>) 19
- Resim 10** Hugo Ball, Zamandan Kaçış, 1927. (<http://opac.kunsthau.ch/LIBERO/WebOpac.cls>) 19
- Resim 11** Münstergasse, Cabaret Voltaire civarı, 2004, Zürih.
(<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)..... 21
- Resim 12** “Hollandische Meierei” Restaurant, Zürih, 1935. Cabaret Voltaire’in bulunduğu mekânın 1935’lerde çekilmiş bir resmi. (Dickerman, 2006: 21) 21
- Resim 13** Cabaret Voltaire’in bulunduğu bina planı. Sağ alt köşede lila ile renklendirilen alan.
(<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)..... 22
- Resim 14** Cabaret Voltaire'in bulunduğu binanın çatı katına sonradan yerleştirilmiş Gotik pencereler. (<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>) 22

Resim 15 Marcel Slodki, sonradan Cabaret Voltaire olacak "Sanatçılar Meyhanesi Voltaire" açılış posteri, 1916. Zürih Sanat Evi (Dickerman, 2006: 22)	24
Resim 16 Karl Schiegel, sonradan Cabaret Voltaire olacak "Sanatçılar Meyhanesi Voltaire" davetiyesi, 1916. Zürih Sanat Evi (Dickerman, 2006: 22)	24
Resim 17 Cabaret Voltaire'in salonunun 2002 yılındaki restorasyonundan hemen önceki görüntüsü. (http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadaha.us.pdf).....	25
Resim 18 Cabaret Voltaire'in bugün cafe olarak kullanılan salonundan güncel bir görüntü. (http://www.cabaretvoltaire.ch/haus/pictures.php).....	25
Resim 19 Hugo Ball ve Emmy Hennings, 1918. Alman Edebiyat Arşivi, Marbach am Neckar. (http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/ball-fs.shtm)	26
Resim 20 Soldan sağa, Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter, Zürih, 1918, Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf)	26
Resim 21 Hans Arp, <i>Enak</i> 'ın gözyaşları, 1917. Boyanmış ahşap kabartma, 86,2x58,5x6. Moma, New York. (Dickerman, 2006: 66).....	28
Resim 22 Sophie Taeuber, Dada topu, 1916. Siyah lake ahşap, yükseklik 20,4. Strazbourg Çağdaş ve Modern Sanatlar Müzesi (Dickerman, 2006: 63).....	28
Resim 23 Hans Richter, Düşsel Portre, 1917. Tuval üzerine yağlı boya, 53x38. Centre Pompidou Müzesi, Paris. 1972 yılında sanatçı tarafından bağışlanmıştır. (Dickerman, 2006: 68)	28
Resim 24 Sophie Taeuber, Dada başı, 1920. Ahşap Turnet üzerine yağlı boya. Yükseklik: 29,4. Centre Pompidou, Paris. (Dickerman, 2006: 72).....	30
Resim 25 Hans Arp ve Sophie Taeuber, 1917- 1918. Pamuk işleme, 76x 65. Centre Pompidou, Paris. (Dickerman, 2006: 54).....	30
Resim 26 Waag Hall, 1916'da İlk Dada suaresinin yapıldığı alan, Zürih, 1919. Mimarlık Arşivi/ Baugeschichtliches Archiv der Stadt. Zürih. (Dickerman, 2006: 34).....	32
Resim 27 Galeri Corray Sergi afişi (Dickerman, 2006: 52).....	33
Resim 28 Galeri Dada 1. sergi afişi, Zürih Sanatevi, 1917 (Dickerman, 2006: 430).....	33
Resim 29 Hugo Ball, Karavan (Karawane) adlı ses şiiri, 1917. (http://www.jolifanto.de/karawane/ablatt1n.html)	37
Resim 30 Hugo Ball, kübik kostümü ile "Karavan" adlı şiirini okurken, Cabaret Voltaire, 1916. Arp Vakfı. (http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise)	39
Resim 31 Hugo Ball, bir ses şiirini okurken, Cabaret Voltaire, 1916. (Ball, 1974: 100).....	39
Resim 32 Tristan Tzara, "Amiral kiralık bir ev arıyor" 1916. Cabaret Voltaire Dergisi 6. ve 7. sayfalar. (http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837).....	40

- Resim 33** Richard Huelsenbeck ve Tristan Tzara, “Bir kene ile tarlakuşu arasındaki diyalog” 1916. Cabaret Voltaire Dergisi, 31. sayfa. (<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>)..... 41
- Resim 34** Sophie Taeuber, Marcel Janco’nun maskelerinden biriyle dans ediyor, 1917. Galeri Dada, Zürih. Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (Dickerman, 2006: 16)..... 47
- Resim 35** Dada dansçıları, 1918, Zürih. Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (Dickerman, 2006: 31)....48
- Resim 36** Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916. Tuval üstüne yağlı boya. Kaybolmuştur. (Dickerman, 2006: 24).....48
- Resim 37** Marcel Janco, Afrika şarkıları (Negro Songs), 1916. Kâğıt üzerine karakalem. 73x55 Zürih Sanatevi Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 52)..... 49
- Resim 38** Marcel Janco, Dada Maskesi, 1919, Kâğıt, ip, mukavva, guaş ve pastel boya. 45x22x5. Centre Pompidou, Paris. Sanatçı tarafından 1967 yılında bağışlanmıştır. (Dickerman, 2006: 51).....49
- Resim 39** Marcel Janco, Firdusi için maske, 1917- 1918, mukavva ve ip boyanarak yapılmıştır. 79x48. Sylvio Peristein-Antwerp Koleksiyonu. (<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/736>).....47
- Resim 40** Sophie Taeuber ve kardeşi Erica, dans kostümleriyle, Zürih, 1916. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>).....48
- Resim 41** Marcel Janco, Tristan Tzara’nın protresi, maske, 1919. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>).....48
- Resim 42** Emmy Hennings, Cabaret Voltaire’de performans sergilediği kuklasıyla, Zürih, 1916. Zürih Sanat Evi. (Dickerman, 2006: 17).....49
- Resim 43** Hannah Höch, Dada Kuklları, 1916. Kumaş, iplik, tel, tahta ve boncuk kullanılmıştır. Yükseklik: 60 cm. Berlinische Galerie Landessmuseum für Moderne Kunts. (Dickerman, 2006: 142).....49
- Resim 44** Sophie Taeuber, Kral Geyik adlı oyun için hazırlanan kuklalar serisinden, Melek. 1918. Boyalı ağaç Turnet, tül ve metal contalar. 48,5x13. Bellerive Müzesi, Zürih. (Dickerman, 2006: 74).....52
- Resim 45** Kukla oyununun final sahnesi. Kral Geyik, 1918. Kralın sarayı: Angela, Kral Deramo, Freud analitik, Tartaglia, Pantalon, Leandro, Clarissa, Bellerive Müzesi, Zürih. (Dickerman, 2006: 30).....50
- Resim 46** Hannah Höch kukllarıyla. Berlin, 1920. (Dickerman, 2006: 85).....51
- Resim 47** Hannah Höch, İlk Uluslararası Dada Fuarı’nda, Dada Kuklası ile 1920. (Gordon, 1974: 124).....51
- Resim 48** Hannah Höch, Dada Bebeklerinden biriyle, 1925. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>).....52
- Resim 49** Sophie Taeuber’in kuklları. Bir kukla oyunundan final sahnesi: The King Stag, 1918, Zürih. Kukllar, Arp Müzesi ile Bellerive Müzesi’ndedir. (Dickerman, 2006: 435).....52

Resim 50 Dada 1, kapak sayfası. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/1/index.htm)	57
Resim 51 Dada 2, kapak sayfası. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/2/index.htm)	57
Resim 52 Dada 3, kapak sayfası. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm)	57
Resim 53 Dada Manifestosu, Dada 3, 1.Sayfa. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/01.htm)	58
Resim 54 Richard Huelsenbeck, Schalaben Schalabai Schalamezomai, 1918, kapak sayfası. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Schalaben/pages/00cover.htm)	58
Resim 55 Richard Huelsenbeck, Schalaben Schalabai Schalamezomai, 1918, 1. Sayfa. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Schalaben/pages/01.htm)	58
Resim 56 Tristan Tzara, 25 şiir (<i>Vingt- Cinq poems</i>) Dada Koleksiyonu, 1918, ön kapak. 25 sayfadan oluşur ve Hans Arp tarafından resimlendirilmiştir. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Vingt_Cinq/pages/000cover.htm).....	59
Resim 57 Tristan Tzara, Mr. Antipyrine’in Fantastik Maceraları. Dada Koleksiyonu, 1916, ön kapak. Marcel Janco tarafından resimlenmiştir. (http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28893)	59
Resim 58 Dada 4- 5, Zürih, Mayıs 1919. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/00cover3.htm)	59
Resim 59 Dada 6, Dada Bülteni, Paris, Mart 1920. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/6/index.htm)	59
Resim 60 Dada 7, Dadafon, Paris, Mart 1920. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/pages/cover.htm)	59
Resim 61 Francis Picabia, Dada atı ile, 1920. (Dickerman, 2006: 427)	61
Resim 62 Man Ray, Carl Van Vechten tarafından çekilmiştir, 1934. (http://www-tc.pbs.org/wnet/americanmasters/files/2008/09/286_ray_intro.jpg)	61
Resim 63 Marcel Duchamp, Man Ray tarafından çekilmiştir, 1921. (http://www.dadart.com/dadaisme/dada/035a-duchamp-cage.html)	61
Resim 64 Michel Sanouillet, “Dada Hareketi”,1969. Fotokopi, 21, 5 x 23 cm, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. (http://stendhallengallery.com/?page_id=5583)	62
Resim 65 Francis Picabia “Dada-Hareketi”, 1919. Kâğıt üzerine mürekkep, 51, 4 x 36, 2 cm, New York, MSM. (http://stendhallengallery.com/?page_id=5583)	62
Resim 66 Ren Nehri’nde savaştan dönen askerler, 1918. (Tucholsky, 1990: 13).....	63
Resim 67 Yeni Nesil (<i>Die Neue Jugend</i>), baş sayfa, Haziran 1917, Katalog no: 62. (http://www.visualcrush.com/onlinevc/arhtmls/art3.htm).....	67
Resim 68 Özgür Yol (<i>Die Freie Strasse</i>), 9.sayı kapağı, Kasım 1918. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Freie%20Strasse/9/pages/1.htm)	67

- Resim 69** Richard Huelsenbeck, Fantastik Dualar (*Phantastische Gebete*). Resimleyen: George Grosz, Berlin. Malik Verlag, 1920.
(<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/pages/000cover.htm>) 70
- Resim 70** Fantastik Dualar'dan bir bölüm, sayfa 13.
(<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/pages/013.htm>) 70
- Resim 71** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", kapak, Paul Steegemann Verlag, 1920.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/00cover.htm) 72
- Resim 72** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", ön yazısı, sayfa 2.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/00cover2.htm) 72
- Resim 73** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", sayfa 3.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/03.htm) 72
- Resim 74** Raoul Hausmann, Eylül 1919. Hannah Höch Arşivi, *Berlinische* Galeri, *Landesmuseum* Modern Sanatlar Müzesi.
(<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/hausmann-fs.shtm>) 77
- Resim 75** Raoul Housmann'ın İlk Dada Manifestosu; "Resmin Sentetik Sineması" adlı manifesto, 1918. Japon kağıdı üzerine kumaş ve sigara kağıtlarıyla oluşturulan bir kolaj eşliğinde. Merrill C. Berman Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 129) 77
- Resim 76** George Grosz, Charlie Chaplin Portresi, 1919. Litografi. Philadelphia Sanat Müzesi, Carl Zigrosser tarafından müzeye hediye edilmiştir. (Dickerman, 2006: 109) 78
- Resim 77** Johannes Baader, Charlie Chaplin'in Asil Portresi, 1919. Kağıt üzerine fotomontaj ve kolaj (Baader'in fotoğrafı ile), 35x 46,5. Centre Pompidou, Paris. Ulusal Modern Sanatlar Müzesi tarafından 1967 yılında satın alınmıştır. (Dickerman, 2006: 136) 78
- Resim 78** Raoul Hausmann, Bir Dadasoph'un Portresi, 1920. Japon kağıdı üzerine fotomontaj ve kolaj. 36.2x 28. Annely Juda Güzel Sanatlar, London. (Dickerman, 2006: 127) 79
- Resim 79** Raoul Hausmann, Günlük Yaşamın İçinde Dada. Dada Sinema (*Dada Cino*) adı ile de bilinir, 1920. Kağıt üzerine mürekkeple yazılmış yazılar eşliğinde fotomontaj ve kolaj. 31.7x 22.5. Özel Koleksiyon. (Dickerman, 2006: 128) 79
- Resim 80** Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, 1919- 1920. Basılmış poster bir şiirin üzerine mürekkep damgası ve renkli kalem eşliğinde fotomontaj ve kolaj. 31. 8x 25. 4. Tate tarafından 1974 yılında satın alınmıştır.
(<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=5867&searchid=27034>) 81
- Resim 81** Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, 1919. ağaç, metal, karton, deri ve diğer malzemelerin asamblajı. 32.5x21x20. Centre Pompidou, Paris. Ulusal Modern Sanatlar Müzesi tarafından 1974 yılında satın alınmıştır. (Dickerman, 2006: 130;
<http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3I01509.jpg>) 81
- Resim 82** Richard Huelsenbeck ve Raoul Haousmann, Prag'da Dada Turu'nda, 1920. (Gordon, 1974: 123) 87
- Resim 83** İlk Uluslararası Dada Fuarı Sergi Broşürü İlk Sayfa, Haziran 1920. Dr. Otto Burchard Sanat Ticaret adı altında "Sergi ve Dadaist Ürünlerin Satışı" sloganı eklenerek 1,70 mark karşılığı satılmıştır. 11 x 14" Düzenleyenler: George Grosz, Raoul Hausmann ve John

- Heartfield, Kunsthdlgung Dr. Otto Burchard, Malik Yayinevi, Berlin.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/pages/001.htm)..... 90
- Resim 84** İlk Uluslararası Dada Fuarı Sergi Broşürü, 4.sayfa, Haziran 1920. 11 x 14"
Kunsthdlgung Dr. Otto Burchard, Malik Yayinevi, Berlin.
(http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/pages/004.htm)..... 90
- Resim 85** Johannes Baader, "Muhteşem Plastik-Dio-Dada-Dramı", 30 Haziran- 25 Ağustos
1920, Uluslararası Dada Fuarı'ndan. Gazete assemblajı, Dada dökümanları, Ağaç, metal ve diğer
nesnelere. Yok edilmiştir. Fotoğraf, Hamburger Illustrierte Gazetesi'nde çoğaltılmıştır. Andrei B.
Nakov Fotoğraf Arşivi, 1920, Paris. (Huelsenbeck, 1998: 98)..... 91
- Resim 86** Johannes Baader, "İsa'nın 14 Mektubu" adlı kitabın kapak resmi, 1920. 21.6x14.6 cm.
1937'de New York Modern Sanatlar Müzesi satın almıştır.
(<http://arthistory.about.com/od/dada/ig/Dada-at-MoMA---Berlin/Fourteen-Letters-of-Christ.htm>)..... 91
- Resim 87** Hannah Höch, Weimar Kültürünün Bira Göbeğinden Mutfak Bıçağıyla Alınmış Bir
Dilim, Berlin 1920. Fotoğraf ve tipografi fragmanları, 114x 90. Nationalgalerie, Staatliche
Müzesi, Berlin. (Dickerman, 2006: 138) 93
- Resim 88** Hannah Höch, Dada Panorama, 1919. Fotomontaj ve kolaj üzerine guaş ve suluboya
ile, 43,7x 34,5. Berlinische Galeri Modern Sanatlar Ulusal Müzesi. (Dickerman, 2006: 139)... 93
- Resim 89** John Heartfield ve George Grosz'un "Sanat Öldü Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine
Sanatı" sloganının bulunduğu pankart, İlk Uluslararası Dada Fuarı, Berlin, 1920. (Huelsenbeck,
1998: 48)..... 95
- Resim 90** "İlk Uluslararası Dada-Fuarı", Oda 1, John-Heartfield Portresi: Dada büyüktür ve
John Heartfield onun Peygamberidir, 1920. (Maerz, 1993: 11) 95
- Resim 91** İlk Uluslararası Dada Fuarı görüntüsü, 1920. Soldan sağa ayakta: Otto Burchard,
Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Mrs. Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George
Grosz, John Heartfield. Oturanlar; Hannah Höch ve Raoul Hausmann. Tavanda asılı domuz
kafalı Alman askerinin taşıdığı pankartta: "Devrim tarafından asıldı" yazmaktadır. Richard
Huelsenbeck tarafından çoğaltılmıştır, Dada Yıllığı, 1920.
(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>) 96
- Resim 92** İlk Uluslararası Dada Fuarı görüntüsü, Berlin, 1920. (Dickerman, 2006: 98)..... 97
- Resim 93** George Grosz ve John Heartfield, Elektro Mekanik Tatlin Heykeli, 1920 yılındaki
orijinaline bağlı kalarak 1988 yılında yeniden yapılmıştır. Terzi mankeni, tabanca, kapı zili,
bıçak, çatal, C harfi ve 27 numara gibi işaretler, alçı, protez, semer üzerinde Black Eagle Nişanı.
Ampul, Demir Haç, sehpa ve diğer objeler. 220x 45x 45. Kültür Bakanlığı Angelegenheiten
Proje merkezi tarafından 1988 yılında kazandırılmıştır. Berlinische Galeri, Landesmuseum
Modern Sanatlar Fotoğraf ve Mimarlık Müzesi. (Dickerman, 2006: 123)..... 99
- Resim 94** John Heartfield ve Rudolf Schlichter, Prusyalı başmelek, 1920 yılındaki orijinaline
bağlı kalınarak yapılmıştır. Domuz kafası, kâğıttan yapılmıştır. Vücut, tel örgüler ile
oluşturulmuştur. Üniforma gri materyallerle özgün bir model; I. Dünya Savaşına özgü kep,
çizme, yakasız ceket. Yükseklik 1.80 m. Neue Galerie, New York. (Dickerman, 2006: 123).... 99
- Resim 95** George Grosz, "Tanrı Bizimle" (*Gott Mit Uns*) adını taşıyan 9 adet politik
taşbaskısının bulunduğu kitabının kapak resmi. Malik Yayinevi, Berlin, 1920.
(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=99017)..... 100

- Resim 96** George Grosz, "Alman Doktorlar Abluka ile Savaşıyor" (*German Doctors Fighting The Blockade*), "Tanrı Bizimle" adlı seriden politik bir taşbaskı. 32,3x 29,7. (http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=69984)..... 100
- Resim 97** George Grosz, "Çeneni kapa ve görevini sürdür" 1928, Malik Yayınevi. (Jentsch, 2002: 28)..... 101
- Resim 98** Wieland Herzfelde ve George Grosz, Tanrı'ya hakaret ettikleri iddia edilen duruşmada, Berlin, 1930. (Jentsch, 2002: 28) 101
- Resim 99** *Société Anonyme*'in sergi salonundan bir görüntü, New York, 1921. (http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf) 102
- Resim 100** Richard Boix, New York Dada Grubu, 1921. MoMA Koleksiyonu. Katherine S. Dreier hediyesidir. (http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf)..... 102
- Resim 101** George Grosz Ölüm- Dada kostümü içinde, 1919- 1920. The Metropolitan Museum of Art, New York, Priscilla A B Henderson hediyesidir. (<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/youmourishwithhate.htm>)..... 104
- Resim 102** Gerhard Preiss, Süper Müzik-Dada, tahta-kukla dansı yapıyor, Zürih, 1920. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)..... 104
- Resim 103** "Dada no.3" (*Der Dada no.3*), 7. Sayfa. Müzik Dada, mankenin elini öpüyor. Nisan 1920. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/07.htm>)..... 105
- Resim 104** "Dada no.3" (*Der Dada no.3*), 12. Sayfa. Dada- Trott Dansı, Nisan 1920. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/12.htm>)..... 105
- Resim 105** George Grosz, Toplumun Kurbanı. Mutsuz, mucit August Amca'yı hatırladınız mı? (*A Victim of Society. Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*), 1919. Riunion Ulusal Müzesi, Paris. (<http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3I01508.jpg>; Doherty, 2003: 103)..... 108
- Resim 106** George Grosz, "Daum, Mayıs 1920'de kılı kırk yaran otomaton 'George'u ile evlenir, John Heartfield bundan çok mutlu olur." (Prof. R. Hausmann'ın ardından kurgulanan Meta-Makine) Suluboya, çini mürekkebi ve kolaj. Berlinische Galeri, Berlin, 1920. Daum" ukala robot George ile Mayıs 1920'de evleniyor, John Heartfield bundan çok mutlu. (Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann), 1920, tahta üzerine fotoğraf ve tipografi fragmanları, sulu boya, kurşun kalem, mürekkep, 161/2 x 117/8". Berlin, Galeri Nierendorf. (Doherty, 2003: 102) 108
- Resim 107** George Grosz, "Hatırla". "Hükümdarsız dönem" (*Interregnum*) için desen 1919. (<http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph5/04beatrice.pdf>).. 110
- Resim 108** George Grosz, "Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı". "Hâkim Sınıfının Yüzü" (*Face of the Ruling Class*) adlı portfolyo için bir çizim, 1921. (<http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph5/04beatrice.pdf>).. 110
- Resim 109** John Heartfield, kendi Portresi, 1920. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html) . 111
- Resim 110** George Grosz, 1921. George-Grosz-Arşivi, Stiftung Sanat Akademisi. (Dickerman, 2006: 471)..... 111

- Resim 111** John Heartfield, Tekerlek lastiği dünyayı dolaşiyor, 1920. Coursty Sanat Akademisi, Berlin.(Dickerman, 2006: 124)..... 113
- Resim 112** John Heartfield, Evrensel şehirde yaşam ve koşuşturma, On ikiyi beş gece, 1920. Coursty Sanat Akademisi, Berlin. (Doherty, 2003: 104)..... 113
- Resim 113** Marcel Duchamp, Sırrı yaymak (gizli gürültüyle), 1916. Hazır yapım sicim yumağı. Pirinç levhalar ve vida ile birleştirilmiştir. 11.4x 12.9x 13. Philadelphia Sanat Müzesi. Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, 1950. (Dickerman, 2006: 306) 116
- Resim 114** Marcel Duchamp, Pisuar, 1964. 1917 tarihli ve kayıp olan orijinal pisuardan sonraki beşinci versiyondur. 36x 48x 61. Muğrabi Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 308) 116
- Resim 115** George Grosz ve John Heartfield, *Dada-merica*, 1919. Fotomontaj. 19x26 cm Paul Citroen koleksiyonu. (Pachicke& Honnef, 1992: 67) 117
- Resim 116** George Grosz ve John Heartfield, "Picasso'nun Düzeltilmiş" (*Korrigierter Picasso*), İlk Uluslararası Dada Fuar Broşüründen, 1920. (Herzfelde, 1971: 25)..... 117
- Resim 117** Raoul Hausmann, *OFF* adlı poster şiiri, 1918. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)..... 118
- Resim 118** Raoul Hausmann, *fmswb* adlı poster şiiri, 1918. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)..... 118
- Resim 119** Dada 1 (*Der Dada no 1*), Haziran 1919. (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/1/pages/00cover.htm>)..... 119
- Resim 120** Dada 2 (*Der Dada no 2*), Aralık 1919. (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/2/pages/00cover.htm>)..... 119
- Resim 121** Dada no 3 (*Der Dada no 3*), Nisan 1920. (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/00cover.htm>)..... 119
- Resim 122** Kanlı Ciddiyet, 4.sayı kapak resmi. Kasım, 1919. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Der_blutige_Ernst/4/pages/00cover.htm) 120
- Resim 123** Kanlı Ciddiyet, 4.sayı sayfa XIV, Kasım 1919. Richard Huelsenbeck'in politik bir şiiri. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Der_blutige_Ernst/4/pages/05.htm)..... 120
- Resim 124** "Çöküş", 1.sayı. Editörler: Wieland Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Malik Yayınevi, Berlin, 1919. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Die_Pleite/Die_Pleite1/pages/000cover.htm)..... 121
- Resim 125** "İhtiyati tutuklama", Ed. Wieland Herzfelde, Malik Yayınevi, Berlin, 1919. (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Schutzhaft/pages/00cover.htm>) 121
- Resim 126** "Herkesin kendi futbolu vardır" Ön kapak resmi. Ed. Wieland Herzfelde. Malik Yayınevi, Berlin, 15 Şubat 1919. (Dickerman, 2006: 125) 121
- Resim 127** George Grosz, Alman Erkek Güzelleri, Ödüllü Soru: En güzeli kim? (*Gallery of German Manly Beauty, Prize Question: "Who is the Most Beautiful?"*), 1919. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Yağlı boya üzerine fotomontaj ve kolaj. (http://www.nga.gov/education/classroom/pdf/dada_student_guide.pdf) 122

- Resim 128** Otto Dix, Savaş Gazileri (*Kriegskrüppel*, İng. *War Cripples*), 1920.
(http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=421&which=&ViewArtistBy=&a id=5298&wid=426069229&source=artist&sortby=imgorder&rta=http://www.artnet.com) 122
- Resim 129** Dada Zaferi! (*Dada Siegt!*) Berlin, Malik Yayınevi 1920.
(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Dada_siegt/index.htm) 123
- Resim 130** Almanya Çökmeli! (*Deutschland muss untergehen!*) Berlin, Malik Yayınevi, 1920.
(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Deutschland_muss_untergehen/pages/00cover.htm) 123
- Resim 131** Dada Yıllığı (*Dada Almanach*) Berlin, Erich Reiss Yayınevi, 1920.
(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/da/pages/000cover.htm>) 123
- Resim 132** Kurt Schwitters, *Merz* İnşası. Philadelphia Sanat Müzesi, 1921 (Anonim, 2005: 41)
..... 127
- Resim 133** Kurt Schwitters, *Merz* kolaj, Mayıs, 1919.
(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>) 128
- Resim 134** Kurt Schwitters ve Theo Van Doesburg. "Küçük bir Dada Suaresi" (*A Little Dada Evening*), 9 Ocak 1923. (Anonim, 2005: 47) 128
- Resim 135** Kurt Schwitters, *Ursonata* adlı şiir performansını sunuyor, Londra, 1944.
(<http://chagalov.tumblr.com/post/1220536770/kurt-schwitters-performing-his-ursonata-london>)
..... 129
- Resim 136** Kurt Schwitters, Resim şiir (<http://emamo.free.fr/images/i78c.gif>) 129
- Resim 137** Kurt Schwitters, *Merz* Sütunu (*Merzsaule*), 1923, Hannover. Kağıt, karton, metal, alçı, ahşap, kumaş, inek boynuzu, defne dalı vs.. ile düzenlenmiş, 1943 yılında yok edilmiştir. Sprengel Müzesi, Kurt Schwitters Arşivi, Hannover. (Dickerman, 2006: 154) 132
- Resim 138** Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1932, Hannover. Kağıt, karton, mukavva, alçı, cam, ayna, metal, ahşap, taş vs.. kullanılarak düzenlenmiş olan odadan bir detay. 1943 yılında yok edilmiştir. Sprengel Müzesi, Kurt Schwitters Arşivi, Hannover. (Dickerman, 2006: 156) 132
- Resim 139** Kurt Schwitters. İsimli, el aynası üzerine asamblaj, 1920- 1922. 28,50 x 11 cm. Paris Belediyesi Modern Sanatlar Müzesi, Fotoğraf Kütüphanesi.
(<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup09.html>) 133
- Resim 140** Kurt Schwitters Kutsal İzdırap (*The Holy Affliction*) adlı *Merz* heykeli ile, 1920. Özel Koleksiyon. (Dickerman, 2006: 175) 133
- Resim 141** Kurt Schwitters, *Merzhause*, Hannover, 1919- 1933.
(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>) 134
- Resim 142** Max Ernst. Çin bülbülü (*The Chinese Nightingale*), 1920 Fotomontaj, 12,2 x 8,8 cm. Grenoble Müzesi. (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup08.html>)
..... 136
- Resim 143** Bülten D, Kapak sayfası. Ed. Max Ernst ve Johannes Baargeld, 1919. 31.5x 24 cm. Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles. (Dickerman, 2006: 240) 136
- Resim 144** Max Ernst, "İki Belirsiz Figür", 1920. Özel Koleksiyon. (Anonim, 2005: 35) 137

- Resim 145** Johannes Baargeld, "Adi Boyama: Kübik Travesti sözümona bir ayrışma yolunda" (*Ordinare Klitterung: Kubischer Transvestit vor einem vermeintlichen Scheidewege*), 1920. Özel Koleksiyon. (Anonim, 2005: 35) 137
- Resim 146** Max Ernst, *Dadamax*, 1920. Kolaj. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>) 140
- Resim 147** Peter Schamoni'nin Max Ernst hakkında yapmış olduğu "Benim Avareliğim, Benim Huzursuzluğum" (*Mein Vagabundieren - Meine Unruhe*) adlı filminden bir kare. (Leipzig Almanach, 19.10.2003) 140
- Resim 148** Cannibale Dada Manifestosu. Dada, no: 7 (Dada no:7, *Dadaphone* olarak da bilinir), 2.sayfa. Editör Tristan Tzara. Paris, Mart 1920..... 167
- Resim 149** 156 Francis Picabia'nın Dada Manifestosu, 391, 12. sayı (<http://www.391.org/>).. 167
- Resim 150** Charlie Chaplin, "Modern Zamanlar" filminden bir sahne, 1936. (<http://charliechaplin.com/en/films/6-modern-times>)..... 177
- Resim 151** Charlie Chaplin "Modern Zamanlar" filminden bir kare, 1936. (<http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/moderntimes.htm>) 177
- Resim 152** Franz Held, 1890. (Pachnicke& Honef, 1992: 301)..... 185
- Resim 153** Alice Stolzenberg ve Helmut Herzfeld. (<http://www.towson.edu/heartfield/life/mom.html>)..... 185
- Resim 154** Ignaz Varnschein ve eşi Klara Varnschein. (Herzfelde, 1986: 33)..... 185
- Resim 155** Helmut Herzfeld, Salzburg yakınlarındaki Aigen'de, 1899. (Herzfelde, 1986: 34) 185
- Resim 156** Helmut Herzfeld, Wiesbaden'de, 1906. (Pachnicke& Honef, 1992: 302) 188
- Resim 157** "Franz Held Seçme Yapıtları" adlı kitap kapağı. Helmut Herzfeld'in ilk kitap kapağı tasarımı, 1912. (Herzfelde, 1986: 35)..... 189
- Resim 158** Helmut'un el yazısı ile yazmış olduğu günün tarihi ve kendi imzası. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html) . 189
- Resim 159** Helmut Herzfeld, 1912 yılında çekilmiş bir fotoğraf. Yan tarafta yer alan imza, bu fotoğrafın arkasına atılmıştır. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html) . 189
- Resim 160** John Heartfield, ilk eşi Helena Balzer ve oğlu Tom ile. (<http://www.towson.edu/heartfield/life/firstwife.html>) 191
- Resim 161** John Heartfield, "Ormandaki Kır evi" (*The Cottage in the Woods*) adlı, 1907 yılında yapmış olduğu yağlı boya bir tablosu. (Pachnicke& Honnef, 1992: 19)..... 191
- Resim 162** Yeni Nesil, (*Die Neue Jugend*) Şubat- Mart 1917 Baskısı, son sayfa. En altta "İçeriğinden sorumlu: Helmut Herzfeld" yazar ve yayınevi bilgisi "Malik Yayınevi" (Malik Verlag) olarak verilmiştir.

(http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=30225&CISO SHOW=30115).....	195
Resim 163 "Küçük Grosz Dosyasına Saygı" (<i>Kleinen Grosz-Mappe</i>), 1917. (Herzfelde, 1971: r.2)	197
Resim 164 "Yeni Nesil" (<i>Die Neue Jugend</i>) için yapılan özel sayı, Malik Yayınevi, 1919 sonları. (Herzfelde, 1971: r. 9).....	197
Resim 165 "Değnek" (<i>Der Knüppel</i>). (Herzfelde, 1971: r. 122).....	200
Resim 166 "Kızıl Bayrak" (<i>Die Rote Fahne</i>). (Herzfelde, 1971: r. 125).....	200
Resim 167 John Heartfield, "Bir Elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin!" (<i>5 Finger hat die Hand, mit 5 Packt Du den Feind!</i>) Seçim Afişi. Mayıs 1928. (Herzfelde, 1971: r. 126)	202
Resim 168 John Heartfield, "Bir elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin, 5'e oy ver, Komünist Parti" adlı afiş. 20 Mayıs 1928 seçimleri, Berlin. (http://www.bild.bundesarchiv.de/crosssearch/search/_1332861721/?search[view]=detail&search[focus]=4)	202
Resim 169 John Heartfield, UFA Film Stüdyoları önünde çekilmiş bir resim. Berlin 1919. (Pachnicke& Honnef, 1992: 303).....	206
Resim 170 John Heartfield'in imzası. 1967 yılında Karmeliter Manastırı'nda yapılan sergi davetiyesinden alınmıştır. (http://photobibliothek.ch/seite010d1.html)	206
Resim 171 "Muhelif" (<i>Der Gegner</i>) adlı derginin kapak görseli, 1920. (http://www.dada-companion.com/journals/per_gegner.php)	208
Resim 172 "Dada No. 3" adlı dergiden, John Heartfield tarafından tasarlanan elişi kuklanın resminin yer aldığı bir sayfa, 1920. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/02.htm). 208	
Resim 173 John Heartfield/ George Grosz. "Yankı ve Duman" (<i>Schall und Rauch</i>) adlı kabare için tasarlanan afiş resmi, 1919. (Maerz, 1981: 56)	209
Resim 174 John Heartfield, "Yankı ve Duman" (<i>Schall und Rauch</i>) adlı kabare afişi 1920. (http://www.artfact.com/catalog/searchLots.cfm?scp=m&artistRef=HW80UKJOQP&ord=2&ad=DESC&alF=1).....	209
Resim 175 Berlin Piscator Sahnesi (<i>Berliner Piscator- Bühne</i>) Franz Jung'un "Vatan Hasreti" (<i>Heimweh</i>) adlı oyunundan bir resim, 1928. (Maerz, 1981: 165).....	211
Resim 176 John Heartfield, Erwin Piscator'un "Politik Tiyatro" adlı oyunu için afiş. (Herzfelde, 1971: r. 39)	212
Resim 177 John Heartfield, Karl Plaettner'in "Hapishanede Eros" (<i>Eros im Zuchthaus</i>) adlı kitap kapağı tasarımı. Mopr Yayınevi, 1929, Berlin. (http://photobibliothek.ch/seite010b1.html)	212
Resim 178 John Heartfield'in Piscator Sahnesi'nde gösterilen "Tai Yang Uyanıyor" (Tai Yang Erwacht) adlı oyunun poster çalışması, 1931. (Pachnicke& Honnef, 1992: 230).....	213

Resim 179 John Heartfield, On Yıl Sonra: Babalar ve Oğullar (<i>Nach Zehn Jahren: Vater und Söhne</i>), 1924. (Herzfelde, 1971: r. 123)	214
Resim 180 Wieland Herzfelde, George ve Eva Grosz, Schlichter ve John Heartfield, 1922. (Herzfelde, 1986: 40).....	217
Resim 181 "Werkbund- Uluslararası FİLM ve FOTOĞRAF Sergisi"nde (<i>Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO</i>), John Heartfield'e ayrılmış olan bölümden bir görüntü. Stuttgart, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 307)	218
Resim 182 John Heartfield ve Sergei Tretyakov. Moskova, 1931. (Herzfelde, 1986: 104)	223
Resim 183 John Heartfeld, Kızıl Ordu Mensuplarına ders verirken, Moskova, 1932. (Herzfelde, 1971: 332).....	223
Resim 184 John Heartfield, "SSCB İnşa Halinde".(<i>USSR im Bau</i>) Devrimin 15. yılı için yapılmıştır. Moskova, 1931. RSFSR Devlet Yayıncılar Birliği tarafından Sovyetler Birliği'nde basılmıştır. (Herzfelde, 1971: r. 72).....	224
Resim 185 John Heartfield, "Fetihçi Hitler" (<i>Hitler der Eroberer</i>). Altta "Bir Efsanenin Maskesini Çıkartmak" yazar. Malik Yayınevi, Prag 1933. (Herzfelde, 1971: r. 77)	227
Resim 186 John Heartfield, "Hitler'in Programı, Halk mutlu bir biçimde kandırıldı, şimdi evlerin aldatılması gerekiyor!" Hitler'in 1 Mayıs 1933'te, programını tanıtmaya konuşmasından alıntılanan şu sözlere atfen: "İşsizliği ortadan kaldırmak için, evleri düzenleyeceğiz." (Maerz, 1993: 29) 227	
Resim 187 John Heartfield, "Üçüncü Reich'in karışmasından dolayı" (<i>On the Occasion of the Intervention of the Third Reich</i>). Altta: "Ne kadar çok resmi kaldırılırsa, gerçeklik o kadar görünür hale geliyor" (<i>Je mehr bilder sie weggaengen um so sichtbarer wird die Wirklichkeit!</i>). AIZ, 3 Mayıs 1934. (Kriebel, 2009: 86).....	230
Resim 188 John Heartfield ve Wieland Herzfelde, Prag'da bir John Heartfield Sergisi'nde, 1964. (Pachnicke& Honnef, 1992: 247).....	230
Resim 189 John Heartfield ve Tristan Tzara, Paris 1935. (Herzfelde, 1986: 106)	232
Resim 190 John Heartfield ve Oskar Kokoscha, Paris, 1935. (Pachnicke& Honnef, 1992: 310)	232
Resim 191 John Heartfield, Paris Sergisi, 1935. (Herzfelde, 1971: 329)	233
Resim 192 John Heartfield, "Madrid 1936, Geçit Yok! Biz Gececeğiz!" (<i>No Pasaran! Pasaremos!</i>). 25 Kasım 1936. (Herzfelde, 1971: r. 215).....	235
Resim 193 John Heartfield, "Özgürlük istemi halkları barikatlara götürüyor." (<i>Die Freiheit Kampft In Ihren Reihen</i>). 19 Ağustos 1936. (Herzfelde, 1971: r. 216)	235
Resim 194 John Heartfield, "Berlin Olimpiyatlara Davet Ediyor" (<i>Berlin ruft zur Olympiade</i>) Altındaki yazı: "Bu çağrıya yanıt, gelecek hafta AIZ'in Olimpiyat özel sayısında". AIZ, 15.Cilt, 26.Sayı. 24 Haziran 1936. (Maerz, 1993: 39).....	236
Resim 195 John Heartfield, "Berlin Olimpiyatları Programı 1936" (<i>Programm der Olympiade Berlin 1936</i>) 28 Kasım 1935, AIZ. (Maerz, 1993: 188).....	237

Resim 196 John Heartfield, "Onun Hançeri" (<i>Der Ehrendolch</i>). Bıçağın üzerinde "Kan ve Onur" yazmaktadır. 31 Ekim 1935. (Herzfelde, 1971: r. 194)	239
Resim 197 John Heartfield, "Uluslararası Fotoğraf Sergisi"nden bir kare. Manés, Prag, Mart 1936. (Anonim, 2006: 42)	239
Resim 198 John Heartfield, Alman Yargıç kıyafeti ile. Berlin, 1928. (Pachnicke& Honnef, 1992: 306).....	240
Resim 199 John Heartfield, bir İngiliz gözaltı kampında (<i>Internierungslager</i>). 1940'lı yıllar. (Barron, 1997: 394)	242
Resim 200 Çekoslovakya pasaportu, Prag 1938, <i>AdK</i> (Akademi der Künste), John Heartfield Arşivi. (http://www.heartfield.de/wp-content/uploads/2012/01/Politische-Satire.jpg)	242
Resim 201 John Heartfield, "Yaşam Yolu" (<i>Road to Life</i>) adlı kitap tasarımı. Londra, 1936. (Herzfelde, 1971: r. 84)	245
Resim 202 John Heartfield'in, 1935 yılında tasarlamış olduğu "Yaşasın! Tereyağı bitti!" (<i>Hurra! Butter ist alle!</i>) adlı fotomontajından (bkz. Resim 224) esinlenerek düzenlemiş olduğu bir kabare sahnesi. <i>Arts Theatre</i> , Londra, 1939. (Maerz, 1981: 270)	245
Resim 203 Sihirbazlık yapan John Heartfield, Hampstead, Londra, 1942. (Maerz, 1993: 17). 246	
Resim 204 John Heartfield'in 1938- 1943 yılları arasında yaşamış olduğu, Londra- Hampstead, Downshire Hill, 47 numarada bulunan evin güncel bir resmi. (http://www.zoopla.co.uk/property/47-downshire-hill/london/nw3-1nx/17200444)	249
Resim 205 John Heartfield, Gertrud Fietz ve torunu Bob ile. Londra, 1948. (Herzfelde, 1986: 109).....	249
Resim 206 Heartfield/Herzfelde, Bertolt Brecht'in "Ana" (<i>Die Mutter</i>) adlı oyunundan bir fotoğraf, 1951. (Maerz, 1981: 481)	251
Resim 207 Bertolt Brecht'e ait olan "Ana" (<i>Die Mutter</i>) adlı oyunun, Alman Tiyatrosu (<i>Deutsches Theater</i>) için Joh Heartfield tarafından tasarlanan posteri. Berlin, 1951. John Heartfield ayrıca bu oyunun film ve foto bölümlerinden sorumludur. (Herzfelde, 1971: r. 117)	252
Resim 208 Johannes R. Becher'in "Uzaklığın Şansı Yakından Parıldıyor" (<i>Glück Der Ferne Leuchtend Nah</i>) adlı kitabının John Heartfield tarafından tasarlanan kapak resmi. Aufbau Yayınevi, 1951. (Herzfelde, 1971: r.93).....	252
Resim 209 Heartfield- Herzfelde kardeşler. 1951. (Herzfelde, 1971: 96)	254
Resim 210 Berlin'deki "Alman Tiyatrosu"nun (<i>Deutsches Theater</i>) çatı duvarındaki amblemi. Demircilik işçiliğini Fritz Kühn yapmıştır ve bu amblem hâlâ oradadır. (Herzfelde, 1971: 95)254	
Resim 211 John Heartfield, Berlin'deki evinde, 1957. (Maerz, 1981: 481).....	255
Resim 212 John Heartfield John Reed'in "Dünyayı Sarsan 10 Gün" (<i>10 Tage, die die Welt erschütterten</i>) adlı kitap kapağı tasarımı. 1976, <i>Dietz</i> Yayınevi. (http://photobibliothek.ch/seite010b1.html)	256

- Resim 213** John Heartfield, Sosyalist Ekim Devrimi'nin 40. yılı anısına posta pulu tasarımı, 07 Kasım 1957. (<http://www.suche-briefmarken.de/marken/ddr/ddr57035.html>) 256
- Resim 214** John Heartfield, Sosyalist Ekim Devrimi'nin 40. yılı için afiş, 1957. 82.8x 59.6 cm. (<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=30410&viewType=detailView&lang=de>) 256
- Resim 215** John Heartfield, Prof. Gruber'den kayıp olduğu sanılan sergi malzemelerini teslim alırken, Moskova, 1958. (Herzfelde, 1971: 103) 257
- Resim 216** John Heartfield, Moskova Sergisi sırasında davetlilerle konuşurken, 1958. (Herzfelde, 1986: 108) 257
- Resim 217** John Heartfield Pekin'de, 1957. (Herzfelde, 1971: 101) 258
- Resim 218** John Heartfield'in Çin'i konu alan bir afişi, Yukarıda "Doğudaki Kardeşlerimize Katliam", ortada "Avrupa'da Fırtına", altta ise "Çin'in Cellâtlarına Karşı" yazmaktadır. Mayıs 1927. (Herzfelde, 1971: r. 129) 258
- Resim 219** John Heartfield, torunları John Heartfield ve Catherine Jacobson ile. Liguria, İtalya, 1950'lerin sonları. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_ARCHIVE.html?) 259
- Resim 220** John Heartfield, Wieland Herzfelde ve Gertrud Fietz, Malik Yayınevi'nin 1916-1947 başlıklı sergi hazırlıklarını yaparken, Berlin 1967. (Herzfelde, 1971: 106) 259
- Resim 221** John Heartfield, Berlin'deki evinde. Haziran 1966. (Anonim, 2006: 128) 261
- Resim 222** John Heartfield'in cenaze töreni, Wieland Herzfelde'in konuşması sırasında. Berlin Sanat Akademisi, 3 Mayıs 1968. (Herzfelde, 1971: 109) 262
- Resim 223** John Heartfield "Muhafazakâr Bey" (*Konservativer Herr*) adlı kuklasıyla, 1920. (Herzfelde, 1971: 36) 271
- Resim 224** John Heartfield, "Yaşasın, Tereyağı Bitti!" (*Hurray, the Butter is All Gone!*). 19 Aralık 1935, AIZ, Prag. (Pachnicke, 1992: 170) 273
- Resim 225** Salvador Dali. "Dali Broadway'i Nasıl da Gerçeküstü Gördü" (*How superrealistic Dali saw Broadway*) 1935. Perls Galeri, New York. (Maerz, 1993: 132) 273
- Resim 226** John Heartfield, "Dört ve Yirmi Kara Koyun" (*Four and Twenty Black Sheep*) adlı tiyatro oyunu afişi, 1939. (Herzfelde, 1971: r. 88/ 2) 276
- Resim 227** John Heartfield, "Yaşasın! Tereyağı Bitti!" (*Hurra! Die Butter ist alle!*) adlı kabareden bir sahne, Londra. 1935 yılında yapmış olduğu aynı adlı fotomontajdan esinlenerek düzenlenmiştir. (Herzfelde, 1971: r. 88/1) 276
- Resim 228** Hannah Höch, "Ana" (*Die Mutter*) 1930. Fotomontaj. 18x 24 cm. (<http://faculty.dwc.edu/wellman/hoch.htm>) 278
- Resim 229** John Heartfield, "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" (*Zwangslieferantin von Menschenmaterial*) 12 Mart 1930, AIZ, 10.Sayı. (Maerz, 1993: 124) 278

- Resim 230** John Heartfield, *AIZ* için üretilen "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" adlı fotomontaj taslağı. 40,5x 30,4. (Maerz, 1993: 60) 279
- Resim 231** "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" fotomontajına konu olan kadının ayakta çekilmiş bir fotoğrafı. Bu John Heartfield fotoğrafı, "Yeni Alman Yayınevi"nin (*Neuer Deutscher Verlag*) çıkarmış olduğu "Üretim Makinesi" (*La macchina da riproduzione*), Otto Rühle'e ait "Proletaryanın Resimli Tarihi" (*Illustrierte Geschichte des Proletariats*) adlı kitabın kapak resmi olarak kullanılmıştır. (Siepmann, 1978: 190)..... 279
- Resim 232** John Heartfield, "Alman Doğa Tarihi, Dönüşüm" (*German Natural History, Metamorphose*) 16 Ağustos 1934, *AIZ*, Prag. 38,1x 25,4, Akron Sanat Müzesi Koleksiyonu. Alman ölüm güvesinin üç gelişim aşaması: Kurtçuk- krizalit- güve: Ebert- Hindenburg- Hitler (<http://130.101.140.101/Obj1554?sid=1&x=195722>) 281
- Resim 233** Başkan. Karikatür. *Kladderatsch* (Kakafoni), 1881, sayı 6. Resimdeki yazılar: *Raupe*: Tırtıl (Kurtçuk), *Puppe*: Bebek,(Krizalit) *Schmetterlig*: Kelebek (Güve) (Maerz, 1993: 106)..... 281
- Resim 234** John Heartfield, "Barışçıl Korsan Balık" (*Der friedfertige Raubfisch*) 12 Mayıs 1937, VI, Prag. 38x 27 cm (Maerz, 1993: 185) 283
- Resim 235** John Heartfield, "Üç Yıllık Kısaçtan Sonra" (*Nach Drei Jahren- In Der Zange*) 30 Ocak 1936, *AIZ*, 5. Sayı, Prag. (http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760018_ful.html#topofimage) 283
- Resim 236** John Heartfield, "Orta Çağ gibi... Aynı zamanda Üçüncü Reich Dönemi gibi." (*As in the Middle Ages... So in the Third Reich.*) 31 Mayıs 1934, *AIZ*'in 22. sayısı için yapılan taslak, 59,6x 35,8 cm. Prag. (Pachnicke& Honnef, 1992: 201) 284
- Resim 237** Karl Geis, "Gamalı Haç İmparatorluğunda İşçi" Afiş çalışması, 1932. (Maerz, 1993: 68)..... 284
- Resim 238** John Heartfield, "Hortlakların Saati 1930" (*Gespensterstunde 1930*), Berlin, 1930. Bu fotomontaj taslağının her hangi bir yerde yayımlandığına dair bilgi bulunmamaktadır (Herzfelde, 1971: r. 135). 285
- Resim 239** Ferdinand Hodler, "Ormancı" (*Der Holzfaeller*) 1910 yılları. Tuval üzerine yağlıboya. Bern Sanat Müzesi. (Maerz, 1993: 116) 286
- Resim 240** John Heartfield. "İçinde Bulduğumuz Günlerde Tell Böyle Yapardı." (*So würde Tell in unseren Tagen handeln*) 24 Kasım 1937, VI. (Herzfelde, 1971: r. 222) 286
- Resim 241** Balthasar Permoser, "İsa İşkence Direğinde" (*Christus an der Martersaeule*), 1728 Saksonya Mermeri. *Innsbruck Ferdinandeum* Müzesi. (Maerz, 1993: 116)..... 287
- Resim 242** John Heartfield, "Faşizmin Katolik Kurbanlarının anısına!" (*Den katholischen Opfern des Faschismus zum Gedenken!*), VI, 1937. (Maerz, 1993: 106)..... 287
- Resim 243** John Heartfield, "Savaş" (*Der Krieg*), 27 Temmuz 1933, *AIZ*, Prag, 29. sayı için oluşturulan taslak fotomontaj. 21,2x 20. (Maerz, 1993: 117)..... 288
- Resim 244** John Heartfield, "Savaş" (*Der Krieg*), 27 Temmuz 1933, *AIZ*, Prag, 29. sayı. (<http://maeb-naeb-tab.blogspot.com/2009/06/john-hartfield-gallery-part-2-of-3.html>) 288

- Resim 245** John Heartfield. "Normalleştirme" (*Normalisierung*) AIZ, Prag. 29 Temmuz 1936. Sayı 31. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>) 290
- Resim 246** John Heartfield, "Bu İşaret ile Size İhanet Edecekler, Sizi Satacaklar!" (*In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen.*) AIZ, 1932. Sayı 27. (Maerz, 1993: 178)..... 290
- Resim 247** John Heartfield, "Katil Haçı" (*Das Morderkreuz*) AIZ, 3 Ağustos 1933. Sayı 30. (Herzfelde, 1971: r. 160) 290
- Resim 248** John Heartfield, Upton Sinclair'in Alkol (*Alkohol*) adlı romanının kapak tasarımı. Malik Yayınevi, Berlin 1932. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>) 292
- Resim 249** John Heartfield, Malik Yayınevi, Berlin 1932 (Herzfelde, 1971: r. 63) 292
- Resim 250** John Heartfield, John Dos Passos'un Üç Asker (*Drei Soldaten*) adlı romanının ilk baskısının kapak resmi. Berlin, Malik Yayınevi, 1922. İsviçre Fotoğraf Kütüphanesi'nden alınmıştır. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>) 297
- Resim 251** John Heartfield, John Dos Passos'un Üç Asker (*Drei Soldaten*) adlı romanının ikinci baskısının kapak resmi, Malik Yayınevi, 1928. (Herzfelde, 1971: r. 32)..... 297
- Resim 252** John Heartfield, Upton Sinclair'in "Aşk Hacı" (*Der Liebe Pilgerfahrt*) adlı kitap kapağı tasarımı, 1921, Kiepenheuer Yayınevi. (<http://www.find-a-book.com/db/detail.php?lang=es&membernr=1727&ordernr=138006>) 298
- Resim 253** John Heartfield, Aşkın Kederli Yolu (*Leidweg der Liebe*) Malik Yayınevi, 1930. (Herzfelde, 1971: 51)..... 298
- Resim 254** Sağ üstte "Burada neler oluyor?" (*Was geht hier vor?*) yazılıdır. Berlin, 1931. (Herzfelde, 1971: r. 70) 299
- Resim 255** John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Jeanne Ney'in Aşkı" (*Die Liebe der Jeanne Ney*) adlı romanının kapak resmi. Malik Yayınevi, 1930. (Herzfelde, 1971: r. 50)..... 299
- Resim 256** John Heartfield, Upton Sinclair'in "Altın Zincir" (*Die Goldne Kette*) adlı romanının kapak resmi. Malik Yayınevi, 1927. (Herzfelde, 1971: r. 53)..... 300
- Resim 257** John Heartfield, "Talep Et: Atom Silahları Yasaklansın!" (*Fordert: Verbot der Atomwaffen!*) Yılanın üzerinde ise "Atom Savaşı" (*Atomkrieg*) yazılıdır. Afiş, 1956 (Herzfelde, 1971: r. 238) 300
- Resim 258** Kurt Tucholsky& John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitabın John Heartfield tarafından tasarlanan ön ve arka kapak resmi, Berlin, 1929. (Willet, 1997: s. 72- 73) 300
- Resim 259** John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitabın arka kapak resmi için taslak çalışması, Berlin, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 61) 300
- Resim 260** John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitap için yapılan bir fotomontaj taslağı, Berlin, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 159) 301
- Resim 261** John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Arabaların Ömrü" (*Das Leben Der Autos*) adlı kitap kapağı çalışması, 1930. Malik Yayınevi (Anonim, 1994: 65) 302

- Resim 262** John Heartfield, "Arena" (*Die Arena*) adlı dergi için yaptığı kapak resmi. No.2 Şubat/ Mart 1927. (Pachnicke& Honnef, 1992: 132) 305
- Resim 263** John Heartfield, "Uygun adım yürürken Modernleşme" (*Rationalization on the March*) adlı dergi kapağı tasarımı. (Pachnicke& Honnef, 1992: 31) 305
- Resim 264** "Fotomontör John Heartfield" (*John Heartfield Fotomonteur*) adlı filminden seçilmiş bir resim karesi. John Heartfield'in montajlarından birinin animasyonlu dizisi. Almanya, 1977. (Siepmann, 1978: 35) 308
- Resim 265** John Heartfield'in AIZ için düzenlemiş olduğu "Yeni İmparatorluktaki Eski Slogan: Kan ve Demir" (*The Old Slogan in the 'New' Reich: Blood and Iron*) adlı fotomontaj taslağı. 8 Mart 1934. (Pachnicke& Honnef, 1992: 198) 310
- Resim 266** John Heartfield, "Yeni İmparatorluktaki Eski Slogan: Kan ve Demir" (*Der alte Wahlspruch im 'neuen' Reich: BLUT UND EISEN*) 8 Mart 1934, AIZ, Prag. (<http://www.merzmail.net/heartfield.htm>) 310
- Resim 267** Nazi propaganda posterleri, 1930, Bir Nazi kılıcı, ucu kıvılcıklı altı köşeli yıldızın içinden geçerek bir yılanı öldürür. Yılandan gelen kıvılcıklar şunlardır: Tefecilik, Versailles, işsizlik, savaş suçlusu yalanı, Marksizm, Bolşevizm, yalanlar ve ihanet, enflasyon, Locarno, Dawes Antlaşması, Young Planı, ahlaksızlık, Barmat, Kutistker, Sklarek (büyük finansal skandallardaki son üç Yahudi), fuhuş, terör, iç savaş. (Parker, 2011: 35)..... 311
- Resim 268** Mjöltnir (Hans Schweitzer) , Nazi Propaganda Posterleri, 1930. (Parker, 2011: 35) .. 311
- Resim 269** John Heartfield, "Alman Odasında Noel Ağacı, Dalların Ne Kadar Eğri!" (*O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Aeste!*) Aralık 1934. (Herzfelde, 1971: r. 188) 313
- Resim 270** Nazilerin harcıâlem eserlerinden, Noel ağacının ayakta durmasını sağlayan bir alet. (Maerz, 1993: 178) 313
- Resim 271** John Heartfield, "Taklit" (*Mimikry*), AIZ, 1934. (<http://www.karikaturmuseum.at/de/ausstellungen/03/heartfield/mimikry-1934/view>) 314
- Resim 272** John Heartfield'in "SPD'nin en son irfanı: 'Kahrolsun Marksizm!'" adlı çalışma için kullandığı kaynak resim: Karl Marx. Aynı resimde Karl Marx'ın sakalı, "Taklit" (*Mimikry*) adlı çalışmada Hitler'e montajlanmıştır. (<http://www.fes.de/marx/inhalt/histor.htm>) 314
- Resim 273** İşçi Bayramı madalyonu. (Siepmann, 1978: 24)..... 314
- Resim 274** John Heartfield'in AIZ için yapmış olduğu "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" (*Die drei Weisen aus dem Sorgenland*) adlı fotomontaj taslağı. 3 Ocak 1935. (Pachnicke& Honnef, 1992: 204)..... 315
- Resim 275** John Heartfield, "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" (*Die drei Weisen aus dem Sorgenland*) AIZ, 3 Ocak 1935. (<http://johnheartfield.tumblr.com/page/4>) 315
- Resim 276** Marinus, "Hitler Boyası" (*Hitler peint*) 4 Ekim 1939. (<http://www.gazolina-artline.com/herbot/influences/marinus/>) 316
- Resim 277** Marinus, "Denge", Fotomontaj, Paris 1940, Robert Lebeck Arşivi, Berlin. (<http://www.gazolina-artline.com/herbot/influences/marinus/>)..... 316

- Resim 278** "Heartfield & Daumier - Politik Hiciv Diyalogda" (*Heartfield & Daumier- Politische Satire im Dialog*) adlı sergi kataloğu, Berlin, 1981. (Pachnicke& Honnef, 1992: 39) 318
- Resim 279** F. Reusche, Avrupa Dengesi. Münih *Leuchtkugel* (Havai Fişek) adlı dergiden bir karikatür, 1848. (Maerz, 1993: 102)..... 318
- Resim 280** John Heartfield, "Bin Yıllık İmparatorluk" (*Tausendjährige Reich*), 20.09.1934, *AIZ*, 38. sayı için oluşturulan taslak. Objeler montajlandıktan sonra fotoğraf çekilmiştir. 45,8x 34,3 cm. (Maerz, 1993: 85) 320
- Resim 281** John Heartfield'in "Bin Yıllık İmparatorluk" adlı fotomontaj çalışmasından Fritz Thyssen'in bulunduğu oyun kâğıdını gösteren bir ayrıntı, 1934. (Maerz, 1993: 84)..... 320
- Resim 282** John Heartfield'in "Bin Yıllık İmparatorluk" adlı fotomontaj çalışmasından Adolf Hitler'in bulunduğu oyun kâğıdını gösteren bir ayrıntı, 1934. (Maerz, 1993: 84)..... 320
- Resim 283** John Heartfield, "Alman Gecesinde Özgürlüğün Sesi- 29, 8 Frekansta. (*Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht- auf Welle 29,8*), 1937, VI. (Maerz, 1993: 52) 322
- Resim 284** John Heartfield, "Siyah ve Beyaz: Tüm Irkçı Düşmanlara Karşı Savaşta Birlik: Sömürücü Sınıfa!" (*Ob schwarz, ob weiss-im Kampf vereint! Wir kennen nur eine Rosse, wir kennen alle nur einen Feind- die Ausbeuterklasse*), 1931. (http://www.ropesantiquariat.de/_pdf/jan2010_1266942989.pdf) 322
- Resim 285** Ernst Thaelmann, 1 Mayıs 1930 günü Berlin-Weddig, Kösliner Sokak'ta. (Maerz, 1993: 50)..... 323
- Resim 286** George Grosz, "Hesap Gelecek!" (*Abrechnung folgt!*) Karakalem desen çalışması, 1922- 1923. (Maerz, 1993: 50) 324
- Resim 287** George Grosz, Oskar Kanehl'e ait bir kitap kapağı desen çalışması, 1922. Malik Yayinevi, Berlin. (Anonim, 1994: 17)..... 324
- Resim 288** John Heartfield, "Kızıl Cephe" (*Rot Front*) için yapmış olduğu amblem. (Herzfelde, 1971: 33)..... 325
- Resim 289** John Heartfield, "Kızıl Cephe" (*Rot Front*) ambleminin bulunduğu "Kızıl Yıldız" (*Der Rote Stern*) Dergi kapağı. Altta: 4. Genel Buluşmaya İleri! Kızıl Berlin'de Kızıl Paskalya! yazmaktadır. 1928, Sayı 11. (Maerz, 1993: 50) 325
- Resim 290** "Biz, iş ve ekmek istiyoruz! Hitler'i seçin!" (*Wir wollen Arbeit und Brot! Waehlt Hitler!*) Almanya'da Hitler lehine yapılmış bir duvar afişi, 1932. (Yapp, 1996: 88) 326
- Resim 291** Mjölner (Hans Schweitzer), "Artık Yeter! Hitler'e Oy Verin!" (*Schluss jetzt! Waehlt Hitler!*) adlı afiş, 1932. (http://www.lenthist.lautre.net/la_propagande_nazie.htm)..... 326
- Resim 292** John Heartfield, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, der Übermensch, schluckt Gold und redet Blech*). *AIZ* için oluşturulan taslak. 17 Temmuz 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 194) 328
- Resim 293** John Heartfield, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, the Superman: Swallows Gold and Spouts Tin*), 17 Temmuz 1932, *AIZ*. (<http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/>) 328

- Resim 294** Hitler Lustgarten'de konuşuyor, 4 Nisan 1932, Berlin. John Heartfield'in, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" adlı çalışmada kullanmış olduğu kaynak fotoğraf. (http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/lustgarten_zm.html) 329
- Resim 295** John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Bol Bahşış İstiyor" (*Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben*) 16 Ekim 1932, AIZ. (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1125.8>) 330
- Resim 296** John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Bol Bahşış İstiyor" AIZ'in 42. sayısı için yapılan fotomontaj çalışması (taslak). 38x 27,5 cm. Berlin. 16 Ekim 1932. (Maerz, 1993: 65) 330
- Resim 297** Adolf Hitler SA'nın sancak töreninde. Bu fotoğraf, "Hitler Selamının Anlamı" adlı fotomontaj çalışmasında kullanılan kaynak fotoğraftır (Maerz, 1993: 64). 331
- Resim 298** John Heartfield, "Tanrının Elinde Alet Edevat mı? Thyssen'in Elinde Oyuncak!" (*Werkezug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand*), 8 Ağustos 1933, AIZ'in 31. sayısı için oluşturulan taslak fotomontaj. 41,6x 31,6. (Maerz, 1993: 67)..... 332
- Resim 299** Fritz Thyssen portresi. AIZ, 1933, sayı 30. (Maerz, 1993: 66) 332
- Resim 300** George Grosz, "Stinnes ve Onun Başkanı" (*Stinnes und sein Praesident*) Karakalem. 1922/23 (Maerz 1993: 66) 332
- Resim 301** John Heartfield, "Majesteleri Adolf; Sizi müthiş iflaslara götürüyorum!" (*S. M. Adolf: Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!*), AIZ, 1932. (Anonim, 1994: 88)..... 333
- Resim 302** John Heartfield, "İmparator Adolf: Avrupa'ya Karşı" (*Kaiser Adolf: The man Against Europe*) 23 Eylül 1939. *Picture Post*, Londra. (Pachnicke & Honnef, 1992: 216)..... 333
- Resim 303** John Heartfield, "Korkmayın- O bir Vejetaryan" (*Have No Fear- He's a Vegetarian*) adlı fotomontajın taslağı. 7 Mayıs 1936. (<http://aparadeofone.files.wordpress.com/2009/05/appeasement.jpg>) 334
- Resim 304** John Heartfield, "Korkmayın- O bir Vejetaryan" (*Nur Keine Angst- Er Ist Vegetarier*) 7 Mayıs 1936, VI, Prag. (Herzfelde, 1971: r. 206) 334
- Resim 305** John Heartfield, "Toplama Kampı Almanya" (*Konzentrationslager Deutschland*). 13 Temmuz 1933, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>) 335
- Resim 306** John Heartfield, "Ayna, ayna söyle bana en güçlü kim bu dünyada?" (*Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist der Stärkste im ganzen Land?*), 24 Ağustos 1933, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>) 335
- Resim 307** John Heartfield. "Yargıç ve Yargılanan" (*Der Richter – Der Gerichtete*), 1933, AIZ, 45. sayı için tasarım örneği. 44,3x 36. (Maerz, 1993: 55) 337
- Resim 308** Leipzig'de yapılan İmparatorluk Meclis Binası Yangını Davasından. Georgi Dimitroff 3 Eylül 1933 günü mahkemede ilk konuşmasını yaparken (Maerz, 1993: 54) 337
- Resim 309** Hermann Goering 4 Kasım 1933'de Leipzig İmparatorluk Mahkemesinde. 1933 yılında, AIZ'in 45. sayısında yayımlanan bir fotoğraf. (Maerz, 1993: 54)..... 337

- Resim 310** John Heartfield, "Denizde Kaya Gibi" (*Wie Fels Im Meer*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 20 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 195) 338
- Resim 311** John Heartfield, "Denizde Kaya Gibi" (*Wie Fels Im Meer*), 20 Kasım 1932, AIZ. (Herzfelde, 1971: r. 154) 338
- Resim 312** John Heartfield, "Polis Komiseri ile Kendi Portresi" (*Self-Portrait with Police President Zörgiebel*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 122) 339
- Resim 313** "...Film ve Fotoğraf" ("*...Film und Foto*") adlı sergi ile ilgili AIZ'de yayımlanan haber kupürü. Haberde, sergide John Heartfield'e ayrılmış olan duvardan bir bölüm, John Heartfield'in kendi sloganı olan "Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan!" (*Benütze Foto Als Waffe!*) başlığı altında verilmiştir. AIZ, 1929 (Kriebel, 2009: 54) 339
- Resim 314** Sosyal Demokrat Grezesinski ile Zörgiebel (Berlin Emniyet Amiri), 1929 yılında bir polis eğlencesinde (Siepmann, 1978: 94) 340
- Resim 315** John Heartfield'in "Polis Komiseri ile Kendi Portresi" (*Self-Portrait with Police President Zörgiebel*) adlı çalışmada kullanmış olduğu kaynak fotoğraf. (Maerz, 1993: 172) .. 340
- Resim 316** John Heartfield, "Macdonald'ın Sosyalizmi" (*Macdonald- Sozialismus*), 1930, AIZ. (Pachnicke& Honnef, 1992: 206) 342
- Resim 317** John Heartfield, "SA'nın Küçük Adamları, Ne Yapsak?" (*Kleiner SA- Mann, was nun?*), 1932, AIZ. (Siepmann, 1978: 189) 342
- Resim 318** John Heartfield, AIZ için düzenlenen "İki Doğu Paktı avcısının fantezisi" (*Fantasie zweier Ostpaktjager*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 7 Şubat 1935. 43,3x 33,7 cm. (Maerz, 1993: 165) 344
- Resim 319** John Heartfield, "İki Doğu Paktı avcısının fantezisi" (*Fantasie zweier Ostpaktjager*), 7 Şubat 1935, AIZ. (http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760014_ful.html) 344
- Resim 320** John Heartfield, "Savaş ve Cesetler - Zenginlerin Son Umudu" (*Krieg und Leichen- Immer noch Hoffnung Der Reichen*). AIZ, 11.Cilt, 18.Sayı. 24 Nisan 1932. (Herzfelde, 1986: r. 124) 345
- Resim 321** Alfred Kubin, "Sırtlan" (*Hyäne*) Karakalem desen çalışması, 1915. (Maerz, 1993: 104) 346
- Resim 322** Erich Wilke, "Onlar kazanmayı sürdürüyor" (*Sie 'siegen' weiter!*) Karikatür. Jugend no. 29, 1920. (Maerz, 1993: 104) 346
- Resim 323** John Heartfield, "Goering, Üçüncü Reich'in (Nazi Almanya'sının) Cellâdı" (*Goering, The Executioner of the Third Reich*) 14 Eylül 1933, AIZ, Prag. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_montageTheExecutioner74.html) 348
- Resim 324** John Heartfield'in "Goering, Üçüncü Reich'in (Nazi Almanya'sının) Cellâdı" adlı fotomontaj çalışmasını düzenleyebilmek için düşündüğü imgelemler ve kullanmış olduğu imgeler: Otto Dix'in, 1920 tarihli "Kasaplar" (*I Macellai*) adlı tablosundan bir ayrıntı; "Savaş ve Cesetler" adlı montajında kullanmış olduğu sırtlan imgesinin başı; Bu sırtlana benzetilmek istenen Hermann Goering'in başı ve oluşturulan fotomontaj (Siepmann, 1978: 27). 348

- Resim 325** John Heartfield, "Cellât ve Adalet" (*Der Henker und Die Gerechtigkeit*). 30 Kasım 1933, AIZ, Prag. (Herzfelde, 1971: r.169) 350
- Resim 326** Hella Guth. Prag. Fotoğraf, Tibor Honty tarafından çekilmiştir. (<http://www.hagalil.com/01/de/Europa.php?itemid=1930>) 350
- Resim 327** John Heartfield, "Böceksavar Böcek" (*Die Wanze Als Kammerjaeger*) 7 Eylül 1933, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>) 351
- Resim 328** John Heartfield, Goebbels'in Almanya'daki yiyecek kıtlığına karşı reçetesi "Ne? Sofranızda domuz yağı ve tereyağı mı eksik? Yahudilerinizi yersenize!" (*Goebbels- Rezept gegen die Lebensmittelnot in Deutschland- Was? Schmalz und Butter fehlt beim Essen? Ihr könnt ja eure Juden fressen!*), 24 Ekim 1935, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>) 351
- Resim 329** John Heartfield "Fırtına Kuvvetleri 1917" (*Gale Force 1917*). 29 Eylül 1937, VI, Prag. (Pachnicke& Honnef, 1992: 162) 355
- Resim 330** John Heartfield, "Getirdikleri Kurtuluş Bu!" (*Das ist das Heil, das sie bringen!*), VI, Prag, 29 Haziran 1938. (Pachnicke& Honnef, 1992: 175) 355
- Resim 331** John Heartfield'in, AIZ'de yayımlanmak üzere düzenlemiş olduğu "Cenevre'nin Anlamı" (*The Meaning of Geneva*) adlı fotomontaj çalışması taslağı. 38x 27 cm. 27 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 183) 357
- Resim 332** John Heartfield, "Cenevre'nin Anlamı" (*Der Sinn Von Genf*), AIZ, 27 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 182) 357
- Resim 333** John Heartfield, Pavel Troyanovski'nin "Berlin'de Son Günler" (*The last days of Berlin*) oyunu için broşür arka kapak çalışması, 1945. (Pachnicke& Honnef, 1992: 227) 358
- Resim 334** John Heartfield, "Bir Daha Asla!" (*Never Again!*) 27 Kasım 1932. (Herzfelde, 1971: r. 233) 358
- Resim 335** John Heartfield, "Gelin de Almanya'ya Bir Bakın!" (*Come and see Germany*). 1 Temmuz 1936, AIZ. Çalışmanın alt kısmında; "Tamamının amacı. 'Olimpiyat Misafirleri, uygun adım marş!' (*Der Zweck vons Janze "Olympiagaste, im Gleichschritt- marsch!"*) yazmaktadır. (Herzfelde, 1986: r. 172) 359
- Resim 336** John Heartfield, "Faşizmin Yüzü" (*The Face of Fascism*). "Zincirli İtalya" (*Italien in Ketten*) için kapak montajı, 1928 359
- Resim 337** John Heartfield, "Faşizmin son kurtarıcısı – Savaş onun son kurtuluş yolu!" (*Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg!*) 26 Nisan 1934, AIZ. (<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-074454/html/scriptie.html>) 360
- Resim 338** John Heartfield, "Nazi posterine cevap" (*Antwort auf ein Nazi-Plakat*), 10 Haziran 1936, VI, Prag. (http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760009_ful.html#topofimage) 360
- Resim 339** John Heartfield, "Uyarı" (*Mahnung*), VI, Prag, 13 Kasım 1937. (Siepmann, 1978: 250) 362
- Resim 340** John Heartfield, "Alman Meşesinde, 1933" (*In Deutsche Eichel, 1933*) 1933. (Herzfelde, 1971: r. 162) 362

- Resim 341** John Heartfield, "Ve Dünyada Barış" (*Und Friede Auf Erden!*) AIZ, 18 Aralık 1932. (<http://fansinaflashbulb.wordpress.com/2008/12/23/peace-on-earth/>) 364
- Resim 342** John Heartfield, "Dünyada barış mı? Yoksullar yoksullaştıkça dünyada barış yok!" (*Friede auf Erden? Kein Friede auf Erden, solange die Armen armer Werden!*) AIZ, 21 Aralık 1933. (<http://emuseum.icp.org/view/objects/asitem/143/11/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a27bb047-4a33-4ff5-8214-1a9c4c1754fd>)..... 364
- Resim 343** John Heartfield, "Lenin'in görüşü gerçek oldu" (*Lenin's Vision Became Reality*) AIZ, 24 Mayıs 1934 ((<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>) 365
- Resim 344** John Heartfield, "Yeni Bir İnsan- Yeni Dünyanın Efendisi" (*Ein neuer Mensch – Herr einer neuen Welt*) 1 Kasım 1934, AIZ, Prag. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_montageAIZWorker.html) 365
- Resim 345** John Heartfield, "Sovyetler Birliği'nin 15 yılı" (*15 Jahre Sowjet- Union*), 30 Ekim 1932, AIZ. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>) 366
- Resim 346** John Heartfield, "Yirmi Yıl Sonra!" (*Nach zwanzig Jahren!*). AIZ, 13 Eylül 1934, (Maerz, 1993: 182) 366
- Resim 347** John Heartfield, "Kızıl Birlik Özgür ol! Liste 3'ü seç!" (*Die Rote Einheit macht euch frei! Waehlt Liste 3*), 24 Temmuz 1932, AIZ. (Maerz, 1993: 51) 367
- Resim 348** John Heartfield, "Kızıl Birlik Özgür ol! Liste 3'ü seç!" (*Die Rote Einheit macht euch frei! Waehlt Liste 3*) 31 Temmuz 1932. (Herzfelde, 1971: r. 152) 367
- Resim 349** Gustav Klutssis, "Büyük Çalışmaların Planını Uygulayacağız" (*We will Fulfill the Plan of Great Works*), 1931. (Pachnicke& Honnef, 1992: 275)..... 369
- Resim 350** John Heartfield, "Tüm yumruklar bir olmak için birleşti..." (*Alle Faeuste zu einer geballt...*), 1934, AIZ. (Maerz, 1993: 53) 369
- Resim 351** John Heartfield sergisi (Pachnicke& Honnef, 1992: 269) 371
- Resim 352** John Heartfield ve Gustav Klutssis. Moskova, 1931. (Pachnicke & Honnef, 1992: 264)..... 371
- Resim 353** John Heartfield, "SPD'nin Kriz Parti Kongresi" (*The Crisis Party Congress of the SPD*) 15 Haziran 1931, AIZ, Berlin. (Kahn, 1985: 80)..... 374
- Resim 354** John Heartfield, "SPD'nin en son irfanı: 'Kahrolsun Marksizm!'" (*Die letzte Weisheit der SPD: "Nieder mit dem Marxismus!"*), 1931, AIZ. (http://www.ropes-antiquariat.de/_pdf/jan2010_1266942989.pdf) 374
- Resim 355** John Heartfield, "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptal Yapan Sargıları Çıkarın Kafanızdan!" (*Whoever Reads Bourgeois Newspapers Becomes Blind and Deaf: Away with These Stultifying Bandages!*) AIZ, 1930. (<http://art-for-a-change.com/blog/category/hollywood-dream-machine>) 377
- Resim 356** John Heartfield'in "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptal Yapan Sargıları Çıkarın Kafanızdan!" adlı fotomontaj çalışmasının bulunduğu AIZ sayısının 102. ve 103. sayfaları. (http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/whoever_reads_fullpg_zm.html) 377

- Resim 357** Semen Friylyand, "Burjuva basınının Yüzü" (*The face of the Bourgeois Press*), 1951. (Pachnicke& Honnef, 1992: 277)..... 380
- Resim 358** John Heartfield, "SPD'den Kardeşçe Selamlar", 1931, AIZ. (Pachnicke& Honnef, 1992: 192)..... 380
- Resim 359** Honoré Daumier, M. Chevassut. "Anayasanın Son Hissedarı" (*Dernier actionnaire du Constitutionnel*), 1 Şubat 1834, Le Charivari. 26,7x 18,2 cm Gravür. (Knoery, 2006: 34) . 381
- Resim 360** Honoré Daumier, "Orada bir güneş tutulması mı olacak?" (*L'éclipse sera-t-elle totale?*) 17 Ocak 1871, Le Charivari. 23,7x 19 cm Litografi. (Knoery, 2006: 35) 381
- Resim 361** John Heartfield, Ren'deki Güneş Tutulmasına son! (*Weg mit der Sonnenfinsternis am Rhein!*) (Herzfelde, 1971: r. 234) 381

1 GİRİŞ

Bu tez çalışması, Alman fotomontaj sanatçısı John Heartfield'in (1891- 1968) yaşamı ve fotomontaj çalışmalarında yer alan görsel imgelerin yorumlanmasına yöneliktir. John Heartfield, 20. yüzyılın politik sanatçılarından önde gelenlerinden ve modern fotomontaj tekniğinin öncülerinden biridir. John Heartfield'in Türkiye'de az tanınması, ülkemizde bu konuda akademik her hangi bir çalışmanın olmamasının yanı sıra sanatçı ile ilgili yazılmış olan Türkçe bilgilerin yetersiz oluşu ile açıklanabilir. Bu araştırmanın en önemli gerekçelerinden biri, bu eksikliğin giderilmesi ile bu konuya dair önemli bir açığın kısmen de olsa kapanacağı düşüncesidir.

Bu doğrultudan hareketle öncelikle, John Heartfield ile ilgili yurt dışından birçok kişi ve kuruluşla yazışmalar yapılarak, ilk elden ve doğru bilgilere ulaşabilmek hedeflenmiştir. John Heartfield'in Amerika'da yaşayan tek erkek torunu olan John Heartfield ile dedesi hakkında, tez çalışmasına paralel olarak, sanatçının yaşamına dair özel bilgileri içeren bir röportaj yapılması fikri, bu düşünceden doğmuştur. John Heartfield'in, dedesi ile ilgili önemli kişisel belge ve bilgilerin yer aldığı "Resmi John Heartfield İnternet Arşivi" adlı bir web sitesi bulunmaktadır ve sitenin "Sıkça Sorulan Sorular" kısmında (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_WHO.html), bu röportajın tamamı İngilizce olarak 1 Nisan 2012 tarihi itibarı ile yayınlanmaktadır. (Türkçesi için bkz. 'Ekler')

20. yüzyıl, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sosyal ve kültürel koşulları bütünüyle etkileyerek değiştirdiği, Dünya Savaşı ile birlikte hızla gelişen makineleşme sürecinin tüm insanlığı etkilediği ve insanların bu hızlı değişime verdikleri bir tepki olarak; sorgulamanın yüzyılıdır. Yaşanılan dünyaya ilişkin hoşnutsuzlukların en fazla dışa vurulduğu bir dönem olmasının nedenini, yüzyılın ilk yarısında talihsiz bir biçimde yaşanmış olan iki dünya savaşı ile ortaya çıkan adaletsizlik ve eşitsizlik gibi kavramların toplumsal alanda yarattığı kaosa, insan bilincinde aklın doğruluğuna dair sorgulamaya ve bu değerlerin topluca inkârına yol açması ile açıklamak mümkündür. Öyle ki bu süreçte insanın varlığa ve akla ilişkin sorgulamaları, topluma karşı tümel bir başkaldırıya varan boyutlara kadar uzanır. Bu

sorgulama ve inkârdan dönemin sanatçıları da paylarına düşeni alırlar. Sanatsal değerlerle birlikte aklın hâkimiyetinde bulunan tüm etik değerlere karşı olan sanatçılar topluluğunun öncülüğünde 'karşıt sanat' (*anti-art*) olarak adlandırılan bir hareket ortaya çıkar; Modernizme özgü bu hareket, Avangart sanatın içinde önemli bir yere sahip olan Dada¹ Hareketi'dir.

John Heartfield, sanat tarihinde, hareketin Berlin ayağının "Club Dada" sanatçıları arasında anılır. Bu çalışmanın yöntemsel izleğinin birinci ana bölümünde, öncelikle Dada hareketinin doğuşuna ve Berlin'deki gelişimine dair bilgilere dayalı niceliksel bir araştırma yapılması planlanmıştır. Bu araştırmaya kaynaklık edecek bilgilerle ilgili olarak, Dada konusunu işleyen, Norbert Lynton (1927- 2007) ve Michael Sanouillet'in (1924-) yazılarından çevrilerek oluşturulmuş derleme kitaplar bulunmaktadır ancak bu bilgilerin genel konuları içerdiği ve spesifik yaklaşımlara uzak oldukları aşikârdır.

Türkiye'de, 1983 yılında Adem Genç (1944-) tarafından hazırlanıp yayımlanmış bulunan ve Dadacı Sanat hareketlerinin, ortaya çıkışı ve gelişimi ile, bu hareketlerin, entropi ve nedensizlik açısından çözümlenmesine dair bir yöntem önerisinde bulunan ciddi bir çalışma olarak, sadece bir Doktora Tezi bulunmaktadır. "*Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*" adlı söz konusu tez çalışması ve diğer bahsedilen kitaplara, hemen hemen tüm akademik araştırmalarda atıfta bulunulduğu saptanmıştır. Ayrıca, Nilüfer Öndin'in (1959-), "*20. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*" adlı kitabı da, içinde Dada hareketi ile ilgili anlamsal sorgulamaların yer aldığı önemli bir kaynaktır ve bu tez çalışmasında tüm bu kaynaklardan gereken yerlerde yararlanılmıştır.

Araştırmalarım sırasında, Türkiye'de yapılan Dada çalışmalarında, yukarıdaki kaynaklar haricinde, yurt dışında yazılmış birçok akademik makale ve tez araştırmasından yararlanılmamış olduğu görülmektedir. Böylece ortaya, yeni bir şey söylemekten uzak ve kendini tekrar eden bilgilerle oluşturulmuş çalışmalar çıktığı gözlenmiştir.

¹ Dada'nın sözcük anlamı; Rusça ve Rumence'de 'evet evet', Fransızca'da 'sallanan oyuncak at' demektir. Almanlara göre bu sözcük, aptalca bir saflığı, doğurmanın sevincini ve bebek arabasıyla meşgul olmayı belirtir (Richter, 1966: 32). *Krou* zencileri için kutsal bir ineğin hikâyesi, İtalyanlar için bir küp, Romanyalılar için anne, Fransızlar için bir hobi atı, Ruslar için hemşire, Amerikalılar için baba anlamlarına da gelir (bkz. Stevenson, J.H. (1986), *Dada, Theatre*. Aktaran: http://www.tranquileye.com/theatre/dada_theatre.html Erişim tarihi: 07.04.2012).

Günümüzde, 20. yüzyıl sanat akımlarının yönelimleri ve çeşitli sanat oluşumlarına dair bir bilimsel araştırmanın problemini ortaya koymak, bu problemleri çözmeye yönelik uygun çalışma örneklemini oluşturmak, bu alanda güvenilir bir analizin temel çizgilerini oluşturmak ve bu sonuçları yorumlamak tek başına bir uzmanlık ve küratörlük problematiği olarak kabul edilmektedir. Bu gerçekten yola koyularak, bu çalışmada anılan temel kaynakların dışında aşağıdaki akademik makale ve tez araştırmalarının da incelenmesine karar verilmiştir:

Beatriz Aisemberg'in "*Grosz's Political Position: False Commitment, False Testimony*" adlı makalesi;

Brigid Doherty'nin "*Introduction to the First International Dada Fair*" adlı makalesi;

Brigid Doherty'nin "*Dada Berlin*" adlı makalesi;

Crystal J. Hoffman'ın "*Religion in Flux Hugo Ball: Dada's Prophet of the Word*" adlı yüksek lisans tezi;

Emily R. Grey'in "*Dada Exhibitions: A Survey and Analysis*" adlı yüksek lisans tezi;

Georges Hugnet'in "*L'Esprit Dada, Dans La Peinture III- Cologne et Hanovre*" adlı makalesi;

John Harris Stevenson'un (1964-) "*Dada Theatre*" adlı makalesi;

Leah Dickerman'ın "*Dada Zurich*" adlı makalesi;

Mel Gordon'un (1947-) "*Dada Berlin: 'A History of Performance (1918- 1920)'*" adlı makalesi;

Bert Olivier'in (1943-) "*Dada and the ethical need for revolt in art*" adlı makalesi;

Ruth Hemus'un (1971-) "*Sex and the Cabaret: Dada's Dancers*" adlı makalesi;

Timothy O. Benson'ın "*Materialism, and the Machine in Berlin Dada*" adlı makalesi;

Tom Sandqvist'in (1954-) "*Description of Dada East used for the exhibition at the Cabaret Voltaire*" adlı makalesi ve

Wendy A. Parker'in "*Political Photomontage: transformation, revelation, and 'truth'*" adlı yüksek lisans tezi, bunlara örnek olarak verilebilir.

Kaynakçada detayları verilecek olan; yurt dışında bulunan üniversitelerin, müzelerin ve kütüphanelerin *online* bilgi bankaları aracılığıyla günümüzde kolayca ulaşılan söz konusu değerli yazılardan alıntılarla oluşturulacak özel bilgilerle bu tez çalışmasının amacı, bu tür bir avangardizmin çekirdeğindeki aktivist sanat oluşumlarını yorumlamak; meraklı okuyucuya sanat ve siyaset alanındaki etkinliklerle, Zürih ve Berlin Dada hareketleri ile Berlin Dada içinde yer alan John Heartfield'ı, daha önce Türkçe'de yazılmamış yönleri ve farklı bakış açıları ile tanıtmaya olanağı sağlamaktır. Bu tez çalışmasının, 20. yüzyıl sanatında

sıkça başvurulan kolaj, fotomontaj ve "hazır yapım" (*ready made*) tekniklerinin öncü sanatçılarına yönelik bibliografik bir amacı bulunmamaktadır.

Aynı bölümde bir sonraki aşamada, Dada hareketi sürecinde okunmuş ya da yayımlanmış önemli manifestoların verilmesi planlanmıştır. Bu bölümün en son aşamasında ise Dada hareketinin nihilist (hiççi/ yokçu/ yok saymacı) yönüne dair saptamalara verilmiştir.

1916'daki başlangıcında Dada, toplumu dönüştürme çabası içinde geleneğin kırılışı bağlamında dönemin filozoflarının, özellikle Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin (1844-1900) düşünsel açıdan yadsınamaz etkisi altında öncelikle edebi bir hareket olarak başlar, sonrasında görsel ve işitsel sanatların tümüne yayılır. 1916'da Zürih, her nerede ruhun gücü artırılırsa, buna karşılık tüm toplumun düşüncelerinde bir yoğunluk artışı olur şeklinde etkili olan bir Nietzsche özdeyişine kanıt olur (Condrescu, 2009: 43). Nietzsche, Sokrates zamanından itibaren atılan yanlış düşünsel temeller üzerine kurulu bulunan Avrupa kültürünü hasta olarak nitelendirmiş; geleneksel değerlerden kurtulmak için eski düşüncelerden sıyrılmak gerektiğini ve yeninin ancak eskiyi öldürmekle yaşama olanağı bulacağını öne sürmüştür. Dada'da yer alan başkaldırı duygusu ve değerleri reddetme olgusuyla var olan hiçlik kavramı, Nietzsche'nin önerdiği savlarla doğrudan ilintili görünür. Dada'nın nihilizmi, Nietzsche'nin nihilizminde olduğu gibi yapmak üzere yıkmaktır ve Dadacılar, değerlerin geçerliliğini yitirmesini, yeni değerlere yer açmak olarak görmüşlerdir (Öndin, 2010: s. 23- 24). Dada hareketinin nihilist yönü, bu çalışmanın ilk bölümünün son kısmında, Nietzsche ve onun dışında kalan diğer filozofların farklı bakış açılarına ve düşünce biçimlerine göre ayrıntılı bir şekilde incelenerek okuyucunun bu konuda aydınlatılması planlanmıştır. Bu bölümde Donald Kuspit'in (1935-), bu konuya paralel olarak yazmış olduğu "*Spiritualism ve Nihilism*" adlı bir makaleden yapılacak alıntılarla, sözkonusu kaynağa sıklıkla göndermede bulunulacaktır. Öte yandan, Donald A. Crosby'nin, *Routledge Encyclopedia of Philosophy*'de bulunan "*Nihilism*" yazısından yapılacak derlemelerle bu bölümün sağlamlştırılması ve okuyucuya doğru bilginin aktarılması ana hedef olacaktır.

Birinci Dünya Savaşı, Avangart sanatçılar arasında iki farklı görüşün doğmasına sebep olmuştur. Birinci görüş; savaşın arındırma gücü olduğu ve uygarlığın koyduğu düzenin yenilenmesi için bir fırsat olarak görülmesi gerektiği; ikincisi ise savaşın mevcut düzende saklı olan barbarlığı açığa çıkartmış olduğu, burjuva toplumunun ve onun barbarlığının göstergesi olduğu görüşüdür. İkinci görüşün ağırlık kazanması, mevcut hâkim değerlerin yoğun bir şekilde sorgulanmasına yol açar ve savaşı burjuva toplumunun hatası olarak

okuyanlar, 1916 yılında Zürih'te buluşurlar. Birinci Dünya Savaşı'nın kıyımından uzak ve savaşta tarafsız bir ülke olan İsviçre'nin Zürih kenti, bu hareketin doğduğu yer olarak kabul edilir. Birinci Dünya Savaşı'nın kaotikliğine ve onu destekleyen görüşlere karşı bir tür tepki olarak ortaya çıkan Dada'nın eleştirel bir tarzı vardır ve anti- estetik bir model oluşturur. Nilüfer  ndin, Dada'nın, burjuva düzeninin ve rasyonalitesinin milyonların ölümüne neden olduğu görüşünden hareketle, savaşın medeniyet maskesi altındaki barbarizmi düpedüz açığa çıkardığını iddia ettiğini belirtir ( ndin, 2009: s. 17- 18). Standart yorumlara göre de Dada, savaş muhalifi bir grup genç sanatçının anamalcı burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine tepki olarak doğmuş; kısa bir süre içinde uluslararası bir harekete dönüşmüştür. Dada sanatçıları, bu rahatsız edici ve kasvetli durumun içinden çıkabilmek adına doğrudan sanat kurumlarını hedef alarak, yerleşmiş geleneksel estetik sanatlara anarşist bir tavırla karşı çıkmış ve sanat karşıtı üretimlere başvurmuşlardır.

Dada hareketinin toplumsal platformda en radikal etkileri, Zürih Dada hareketinin hemen sonrasında ilk olarak Berlin Dada hareketleri içinde görülmüştür. Almanya'da savaş sırasında ve sonrasında sınıfsal farklılıklara ilişkin bilincin zayıflaması, 1917 yılına tarihlendirilen Berlin hareketinin saldırgan bir yapı kazanmasında en önemli etkendir. Berlin Dada, sanatın reddine olduğu kadar, toplumsal kuralların ve kurumların devrimci bir tavırla yok edilmesi gerektiğine kadar ulaşan yok saymacı bir zihniyete sahiptir. Dada'nın özellikle Almanya'da siyasal bir başkaldırı sanatı olarak ortaya çıkmasında, 1917 Rus Devrimi sonrasında Rus sanatçıların yenilikçi akımlarda büyük atılımlar yapmasının yanı sıra Avrupalı sanat ve fikir örgütlerinin Rusya'daki sanatçılarla olan iletişim ve etkileşimin de payı büyüktür. Örneğin; aynı tarihlerde yayınladıkları bir manifestoda Şu sözler yer alır:

"Köktenci komünizm temelinde dayalı olarak tüm yaratıcı g  lerden oluşacak uluslararası bir 'devrimci dayanışma birliği'nin kurulması; her iş kolunda büyük bir makineleşmeye gidilerek serbest çalışma saatlerinin planlanması; mal varlığı ve mülkiyetin derhal kaldırılması ve herşeyin komünal kullanımının sağlanması, halka ait ortak kullanım alanları ve mek nların, kent ve bahçelerin planlanması; Berlin Postdamer Platz'da sanatçılara ve fikir işçilerine halk yararına parasız tabldot çıkarılması..." (Aktaran: Genç, 1983: s. 97- 98)

Berlin Dada'da ahlak dersi veren sanatçının sosyal protestosu, onu estetik yönlü sanat i olmaktan ziyade daha otantik, otoriter yapar ki bu, kendini değerlendirmesi için gereklidir.

Artık hiçbir şey doğal olarak sanatsal görünmez. Yıkılış, geleneksel olarak çürüme ve gençleştirme mantığı ile alakalı olarak müphem bir kavramdır. Ama olumlu olarak da kabul edilebilir; görünüşte onu tümüyle zayıflatarak sanatın çeşitli çelişkili gruplara ayrılması, aslında onun sağlıklı türevini, yani yeni sanatsal ihtimallerin keşfini işaret eder (Kuspit, 1993: 139). Bu tözden hareketle, Berlin Dada hareketinin katkısının, fotomontaj tekniklerini keşfederek her alanda medyaya yaymış olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan bu akımın öncü sanatçıları, savaşın sona ermesi ile birlikte ülkelerine geri dönerek, hareketi New York'tan Paris'e kadar uzanan sanatsal bir arenada yeniden canlandırmışlardır.

Medya aracılığı ile sanatını ve politik yaklaşımının öznel tepkilerini olabildiğince özgün aktarma amacı güden; Berlin Dada hareketinin kurucuları ve sol düşünceye mensup sanatçıları arasında bulunan John Heartfield'in fotomontaj düzenlemeleri ise, Alman dışavurumculuğu ile yalın toplumsal gerçekçi konuların birleştiği politik çalışmalar olarak bu gurubun içinde ayrı bir öneme sahiptir. John Heartfield'in, Berlin Dada döneminde doğrudan sanat kurumlarını hedef alarak savaşa ve sanatın geleneksel kurallarına karşı oluşturmuş olduğu çalışmaları, 1930'lu yıllarda ve sonrasında, kuruluşunun ilk günü üyesi olduğu Alman Komünist Partisi'nin (*KPD*) önerdiği ilkelerden hareketle ülkede artan ırkçılığa, Nazizmin yükselişine ve Hitler'e karşı sınıfsal bilincin uyandırılmasına giden, politik bir eylem alanı olarak şekillenir. Gazete ve dergi gibi yaygın medya kanalları aracılığıyla yayımlanan yapıtlarında yer alan sloganlarla büyük halk kitlelerini, Nazi Partisi (*NSDAP*) ile beliren tehlikeyi görmeleri konusunda uyarır. Halkın büyük bir bölümünün ezilen, sömürülen bir gruba dâhil olduklarını görmeleri için devletin koruyucularının değerlerini alaşağı ederek kurumsal iktidara tek başına kafa tutar.

Bu tez çalışmasının ikinci ana bölümünde, Berlin Dada sanatçısı John Heartfield'in yaşamı ve sanat anlayışı üzerine bilgiler yer alacaktır. Bu bölümde sanatçının yaşamı okuyucuya aktarılırken, çocukluğundan, gençlik ve askerlik dönemine; ilk politik çalışmalarından, tiyatro set tasarımı çalışmalarına; olgunluk döneminde Komünist Parti adına yaptığı çalışmalara; Berlin Dada günlerine; Prag'daki kaçak ve İngiltere'deki sürgün yıllarına; son olarak ise Doğu Berlin'e geri dönüşü ve son çalışmalarına varan geniş ve kapsamlı bir araştırmanın yapılması öncelikli hedeftir. Bu bölümün ikinci kısmında ise John Heartfield'in politik bir sanatçı olarak gelişiminden, çalışmalarında yer alan simgesel taktiklere, metafor kullanımlarından yaratım sürecine uzanan bir çalışma yapılması planlanmıştır. Bu bölümde en güvenilir kaynak olarak kardeşi Wieland Herzfelde'in (1896- 1988), Almanca olarak yazmış olduğu "*John Heartfield, Leben und*

Werk" adlı kitabından sıkça yararlanılacaktır. Yine Almanca yazılmış olan Roland Maerz'ın "*Der Schnitt entlang der Zeit*" ve "*Heartfield Montiert 1930- 1938*" adlı kitapları bu çalışmada önemli başvuru kaynakları olarak değerlendirilecektir. Bunların yanı sıra, Eckhard Siepmann'ın İtalyanca olarak yazmış olduğu "*John Heartfield*" adlı kitabından; Douglas Kahn'ın "*John Heartfield Art and Mass Media*" ; John Willet'in "*Heartfield versus Hitler*" ; kısmen David Evans'ın "*John Heartfield AIZ/VI 1930- 38*" adlı İngilizce dilinde yazılmış olan kitaplardan ve birçok akademik makaleden faydalanılarak okuyucuya ilk elden bilgilerin ulaştırılması ve temel kaynaklara dayalı bir çalışma oluşturulması hedeflenmiştir. Üçüncü ve son ana bölümde yine aynı kaynaklardan yararlanılarak bu kez John Heartfield'in nesne yorumu üzerine açıklamalara yer verilecektir. Belirtmek gerekir ki bu tezin John Heartfield ile ilgili bölümlerinin neredeyse tamamı, sanatçı ile ilgili Türkçe kaynak olmaması nedeniyle, Almanca, İngilizce, Fransızca ve İtalyanca kaynaklardan çevrilerek oluşturulacaktır. Bu bölümde yine yurt dışında bu konuda yazılmış önemli makalelerden alıntılar bulunmaktadır:

Andrés Mario Zervigon'un (1964-), "*A 'Political Struwwelpeter'? John Heartfield's Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation*" adlı makalesi;
Arthur C. Danto'nun (1924-) "*John Heartfield and Montage*" adlı makalesi;
Carolyn Kay'in "*Art and Politics in Interwar Germany The Photomontages of John Heartfield*" adlı makalesi;
David Evans'ın "*Les virulentes satires de John Heartfield*" adlı makalesi;
Klaus Honnef'in "*John Heartfield*" adlı makalesi;
Maud Lavin'in "*Art in Context*" adlı makalesi;
Peter Pachnicke'in "*John Heartfield*" adlı makalesi;
Sabine Kriebel'in "*Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium*" adlı makalesi ve
Sue Taylor'un "*Heartfield's Photo-Grenades*" adlı makalesi bunlara örnek olarak verilebilir.

Sonuç olarak bu çalışmanın birinci bölümünün ilk kısmında genel olarak Dada hareketinin Zürih'teki yansımaları, ikinci kısmında ise Almanya'da sınıfsal bir eylem hareketine dönüşen yüzü açıklanacaktır. İkinci bölüm; Berlin Dada sanatçısı John Heartfield'in yaşamı ve sanat anlayışı üzerine bilgilerin yer alacağı bölümdür. Bu tezin üçüncü ve son bölümünün ana hedefi ise Berlin Dada hareketinin kurucuları arasında adı anılan John Heartfield'in, Avrupa'nın yarısını yağmalayan bir otoriteye karşı tavrını ve kendi politik söylemini aktarmada, Dadaist fotomontaj teknikleri aracılığıyla kullanmış

olduğu nesnelere analizinden hareketle, dűşünsel altyapısının yapılarıyla özdeşleşen sürecini açıklamak üzerine yoğunlaşmaktadır. Belirtmek gerekir ki, John Heartfield, bu çalışmalarında tamamen taraflıdır ve kendi ideolojisini empoze ederek kitlelere yaymayı ve onları etkilemeyi amaçlar. Bu durumun o gün ya da bugün ne derece etik olduğu ya da güvenilirliği tartışılabilir. John Heartfield'ın sanatı politik amaçları uğruna bir araç olarak kullandığı genel kabul gören bir görűştür ve bu çalışmada yapıtlar yorumlanırken, bu tür bir sorgulamaya girilmemiştir.

2 DADA HAREKETİ

“Dada başlangıcı, bir sanatın doğuşu değil, bir tiksindenin başlangıcıdır.”

Tristan Tzara

Dada akımı ya da hareketi, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball (1886- 1927) tarafından Zürih’te “Cabaret Voltaire” adlı bir müzikli kahvehanede kurulmuştur. Genel kabul gören görüşe göre Dadacı düşünce ve hareketlerini; Birinci Dünya Savaşı’nda cereyan eden dehşet verici olaylara, sonu gelmeyen anlamsız katliamlara ve bu insanlık dramını ortaya koyan anamalcı burjuva toplum değerlerine yönelik tümel bir başkaldırı ya da ‘konjunktürel bir abnegasyon’² olgusu biçiminde tanımlamak olasıdır. Bu yönüyle incelendiğinde Dada akımı, modern düşüncenin gelişim evreleri içinde, kendi ‘lateral’³ manifestosuna dahi kuşku ile bakan köktenci ve ironik bir sanatçı tavrı; yok saymacı bir coşku, bir çılgınlık ve korkusuzluk gösterisidir. Dadacılar gelenekselleşmiş sanat ölçütlerine tepki duyarak, klasik sanat biçimlerinden farklı olduklarını her fırsatta bildirmiş ve bir akıma dâhil olmayı reddederek sanata karşı (karşıt- sanat/ *anti- art*) bir hareket içinde tanımlanmayı tercih etmişlerdir. Dadacılara göre, uygar/ rasyonel toplum, küresel savaş kaosunun önüne geçememiştir. Bu nedenle anlamsızlıklarla dolu ve kuralları ya da sınırları olmayan bir mizah dünyası yaratarak mantığa ve rasyonelliğe saldırmaya karar vermişlerdir.

Hareketin kurucuları arasında, Romanyalı şair Tristan Tzara⁴ (1896- 1963), Alsalsı Jean/ Hans⁵ Arp (1887- 1966), Alman şair Richard Huelsenbeck (1892- 1974) ve yine Romanyalı ressam Marcel Janco (1895- 1984) adları yer alır. Ancak, zamanla, bazı kaynaklarda, akımın kuruluşuna ve adının konmasına ilişkin, birbirlerinden farklı ve yer yer çelişkili

² Abnegasyon (İng. *Total/ Conjunctural Abnegation*): Topludurumsal Reddiye.

³ Lateral: Yanal, düz mantığa karşıt olan.

⁴ Rumen şair Tristan Tzara’nın gerçek adı Samuel Rosenstock’tur. “Ülkesinde üzgün” anlamına gelen “Trist en Tzara” takma adını ilk kez, Zürih’e gelmeden önce ülkesi Romanya’da şair Ion Vinea (Eugen Iovanaki, 1895- 1964) ile birlikte kurmuş oldukları *Chemarea* (Çağrı) adlı dergide kullanmıştır (Detaylı bilgi için bkz. Sandqvist, T., “Description of Dada East used for the exhibition at the Cabaret Voltaire, 2006”. Aktaran: <http://dadaeast.cz/en/journal/159.html> Erişim tarihi: 28.01.2012).

⁵ Bu ikili ad, sanatçının hem Fransız hem de Alman uyruğunu yansıtır.

açıklamaların da yapılmış olduğu görülmektedir. Örneğin bazı kaynaklarda, 'Dada' sözcüğünün, ilk kez Şubat 1916'da Zürih'te "Terasse" adlı bir kahvehanede Tristan Tzara tarafından telaffuz edildiği; yine aynı gün dönemin sanatçılarının çeşitli etkinlikler ve toplantılar nedeniyle sıkça bir araya geldiği "Cabaret Voltaire"de, aralarında Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck ve Tristan Tzara'nın yer aldığı bir toplantıda, Tristan Tzara'nın *Larousse* sözlüğünden rastgele seçilen 'Dada'yı akımın adı olarak ilan ettiği; bir başka kaynakta da bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann (1886-1971) tarafından temellendirildiği belirtilmektedir (Genç, 1983: 68). Ne var ki, sözcüğün keşfi konusunda yapılan çelişkili açıklamalara karşın, hareketin isim babasının Tristan Tzara olduğuna ilişkin söylemler daha yaygındır. Nitekim Hans Arp'a göre de 'Dada' sözcüğü ilk kez Tristan Tzara tarafından bulunmuştur. Hans Arp'ın iddiası şöyledir:

*"Bu vesileyle ilan ediyorum ki, 'Dada' sözcüğünü 6 Şubat 1916'da, akşamüstü saat 6'da Tristan Tzara bulmuştur. Tzara bizi yerinde bir coşkuya sevk eden bu sözcüğü ilk defa telaffuz ettiğinde ben on iki çocuğumla birlikte oradaydım. Bu olay Zürih'teki Café de la Terasse'da olmuştu ve ben sol burun deliğimde bir çörek parçası taşımaktaydım."*⁶ (Richter, 1966: 32)

Ancak bu ifadenin anlam açısından kısmen tutarsızlığı düşünüldüğünde tarihsel bir belge olarak değerlendirmek yerine, Dadacı bir tavırla ilişkilendirmek daha yerinde görünür (Sanouillet, 1997: 307).

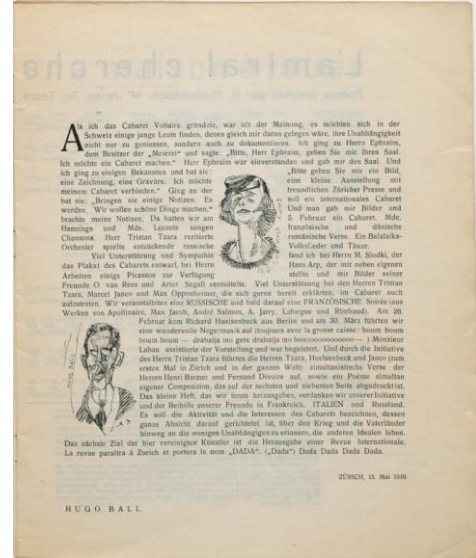
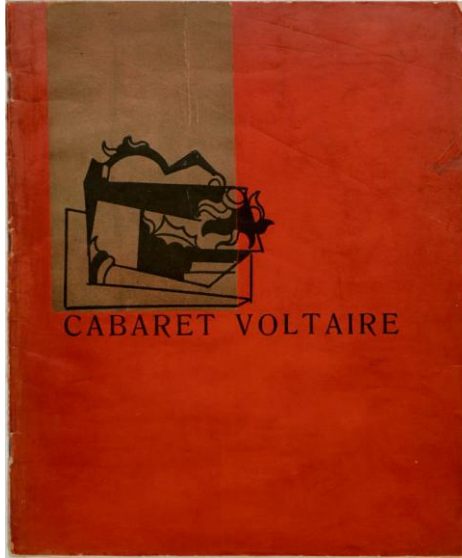


Resim 1 Hugo Ball, 1926. (<http://www.dada-companion.com/ball/>)

Resim 2 Tristan Tzara, Zürih, 1918. Arp Vakfı, Clamart, Fransa (<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/tzara.shtm>)

⁶ Hans Arp bu deklarasyonu verdiğinde, tarihler Ekim 1921'i göstermektedir (Bilgi için bkz. <http://www.391.org/> Erişim tarihi: 03.01.2011).

Sözcüğün bulunuşuna dair hareketin kurucusu olan Alman şair, müzisyen, deneysel yazar ve aynı zamanda kuramcı olarak da bilinen Hugo Ball'ın farklı bir açıklaması vardır. Hugo Ball, Zürih hareketinin temel kaynaklarından biri olan “Zamandan Kaçış: Bir Dada Günlüğü” (*Flight Out of Time: A Dada Diary, 1927*) adını taşıyan kitabında, grubun Cabaret Voltaire'deki etkinliklerinin ilk birkaç ayından sonra (1916 Nisan'ının başlarında) ‘Voltaire Topluluğu’ adı altında bir dernek kurmak istediklerinden ve oyunlardan kazandıkları para ile yaptıkları işin antolojisini yayımlamaya karar verdiklerinden bahseder. Hugo Ball'ın bu kararın oluşma anına ve ‘Dada’ sözcüğünün bulunuşuna dair, Hans Arp'tan farklı olan iddiası, günlüğün 18 Nisan'a tarihlenen kısmında şu sözlerle yer alır: “Tzara süreli yayın konusunda ısrar ediyor. Benim önerim ona ‘Dada’ demektir ve kabul edildi.” Hugo Ball, Tristan Tzara'nın kolektif bir yayına ve dolayısıyla bir tür etikete olan gereksinimi görmeye başladığını ve Haziran ayının başında Cabaret Voltaire Antolojisinin yayımlandığını, aynı anda süreli bir yayın çıkarma kararı aldıklarını da sözlerine ekler (Ball, 1974: xxiv). Bu yayınlardan ilki “Cabaret Voltaire” adını taşır, otuz iki sayfadan oluşur ve beşinci sayfasında Hugo Ball'ın bir ön yazısı bulunur (Bkz: Resim 4). Bu dergi aynı zamanda ‘Dada’ adının geçtiği ilk yayın olma özelliğini taşır.⁷



Resim 3 Cabaret Voltaire Dergisi, 1916. Ön kapak.

(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>)

Resim 4 Cabaret Voltaire Dergisi, 1916. 5.sayfa.

(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>)

⁷ Derginin tüm sayfalarını görüntülemek için bkz.

<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Cabaret%20Voltaire/index.htm> Erişim tarihi: 28.01.2011.

Dada adının bulunuşuna dair, Hugo Ball'ın ayrıca 'Dada' sözcüğünün icat edilmiş bir şey olmadığını söylemesi, Dada hareketinin esasen, diğer sanat hareketlerinin tekliğine karşı tümenden bir başkaldırıya işaret etmesi olarak yorumlanabilir (Kuenzli, 2006: 18).

Dada adının nereden geldiğine ilişkin rivayetlerden bir diğerine göre Tristan Tzara, eline aldığı çakıyla bir sözlüğün sayfalarından birine rast gele işaret etmiş ve çakısının ucu 'Dada' sözcüğüne denk gelmiştir (Lucie-Smith, 2004: 100). Bir başka kaynak ise Tristan Tzara ve Hugo Ball'ın Cabaret Voltaire'de sahne alacak bir dansçı kız için sözlükten sahne adı araştırırken, bir zarf açacağı aracılığıyla bulmuş olduklarını belirtir. Başka bir ifade; "Dadacıların düzenli olarak toplandıkları Café Terrasse'nin garsonlarının, dillerini hiç anlamadıkları ve yalnızca konuşmalarından kapabildikleri "da da" heceleriyle tanıdıkları bu guruba böylece "Dada" lakabını takmış olmalılar" şeklindedir (Sanouillet, 1997: 307).

Ne var ki Richard Huelsenbeck'in bu sözcüğü Hugo Ball ile Almanca-Fransızca bir sözlüğe göz gezdirirken tesadüfen keşfettiklerini ve "çocuğun çıkardığı ve ilkelliği, sıfır başlangıcını, sanatımızdaki yeniyi temsil eden ilk ses" (Hopkins, 2006: 26) olarak önerdiğini belirtmesi, diğer Dadacıların iddialarıyla uyuzmaz. Görülen o ki, Tristan Tzara'nın tüm itirazlarına rağmen 'Dada' sözcüğünü ilk olarak Hugo Ball'ın kullandığı Fransızca- Almanca bir sözlükten Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck'in birlikte bulmuş olduklarını iddia etmeleri, hareketin adını koyan kişinin Tristan Tzara olduğu iddialarını gölgede bırakır. Öte yandan Hugo Ball'ın 'Dada' sözcüğünü bir tür kültürel Esperanto⁸ gibi görerek kavramın uluslararası devingenliğine vurgu yapması anlamlıdır, Richard Huelsenbeck ise kırılma ve yenilenme kavramlarını vurgular. Her iki tavır da 'Dada'yı oluşturan son derece önemli, anahtar malzemelerdir. Bunun ötesinde sözcük hem her şeyi simgeler, hem de hiçbir şeyi. Ve git gide yapma bir gizemcilikle eş anlamlı hale gelir. Öyle ki; "sanat ölü bir dinken,'Dada' doğmuştur" (Hopkins, 2006: 27).

⁸ Esperanto; dünyanın çeşitli halkları arasındaki iletişimi kolaylaştırmak amacıyla yaratılmış bir dildir (bkz. http://www.esperanto.net/info/baza/tr_eo-baza.html Erişim tarihi: 05.01.2011).



Resim 5 Richard Huelsenbeck, Berlin 1918.

(<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/huelsenbeck-fs.shtm>)

Resim 6 Hans Arp, Calamart, 1930. (<http://www.fondationarp.org/pages/arp.aspx>)

Resim 7 Hans Richter, Hoppengarten Askeri Hastanesi, 1916. Marion von Hofacker koleksiyonu. (<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/richter-fs.shtm>)

Öte yandan Tristan Tzara'nın 23 Temmuz 1918'de, Zürih Meise'de okumuş olduğu "Dada Manifestosu" 'nda, 'Dada' sözcüğünün anlamsızlığını vurgulamaya yönelik şu açıklaması sanat literatüründe ayrı bir ilgi yaratmıştır:

"Dada hiç bir anlam taşımaz. İşe yaramaz geliyorsa ve hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman yitiriliyorsa... Şu kafalarda dolanıp duran ilk düşünce bakteriyolojik düzeydedir: Sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kökenini bulmak. Gazetelerden öğreniyoruz ki Krou zencileri kutsal bir ineğin kuyruğuna DADA adını veriyor. İtalya'nın bir bölgesinde küpe ve anneye DADA deniyor. Tahta at ve dadı, hem Rusçada hem Rumence'de çifte evet: DADA. Bilgili gazeteciler bebeklere yönelik bir sanat görüyorlar onda, günümüzün öbür küçük çocukları çağıran İsa ermişleri ise kuru ve gürültücü ve monoton bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar." (Huelsenbeck, 1998: s. 122- 123)

Hugo Ball, 14 Temmuz 1916'da okuduğu kendi "Dada Manifestosu"nda⁹ vurguladığı gibi, kısa bir süre sonra, kendisi, Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck arasında 'Dada' adının bulunuşu ve kullanımı konusunda çekişmeyi ilk başlatan kişi olur. Hugo Ball'a göre

⁹ Hugo Bal, manifestoda şunları söyler: "Dada, psikolojidir, Alman hazımsızlığı ve bulanık nöbetidir; dada edebiyattır, burjuvazidir ve sizlersiniz, her zaman sözcüklerle yazan, ama asla sözcüğün aslını yazmayan, her zaman asıl noktanın etrafında dolanan saygıdeğer şairler...(...) Dada Tzara, dada Huelsenbeck, dada m'dada, dada m'dada dada mhm, dada dera dada, dada Hue, dada Tza (Manifestonun tamamını görmek için bkz. s. 142).

"Dada'nın sanat adına özel bir anlamı" olmalıdır. Tristan Tzara ve Richard Huelsenbeck'i, 'Dada' adını ticari bir emtia olarak görmekte suçlar (Kuenzli, 2006: 18).

Öte yandan Amerikalı Sanat Tarihçi Steven A. Mansbach (1950-), Yeni Zürih Gazetesi'ne (*Neue Zürcher Zeitung, NZZ*)¹⁰ verdiği ve Dada'nın olası bir diğer gizli tarihine işaret etmiş olduğu basın bildirisinde, bir grup Rumen modernistin İsviçre'ye giderek kendi ülkelerinde halka sunmuş oldukları sanatsal argümanları ile eş değerde bir Dadaizm'i burada sergilediklerini ve böylece Dada'nın köklerinin endüstriyel Avrupa'nın doğu sınırlarında doğmuş olduğu savını öne sürer.¹¹ Yine Steven A. Mansbach'a göre, Bükreş ve Iaşi¹² halkı, "Dada" sözcüğünün önceki (*avant la lettre*) formuna, çok öncesinde tanıklık etmiş; Dadacı tavırla yazılan şiir ve nesirden fazlasıyla etkilenmiştir. Başka adlarla anılıyor olsa dahi bunlar, Dada'nın gösteri ve oyunları ile provoke olmuşlardır. Nitekim İsveç'li sanat kuramcısı Tom Sandqvist'e göre de, ilk Dadaist grubun yarısının Rumen olması halen bir noktaya kadar çok önemli olmasa da, bu olgunun sadece bir tesadüf olduğunun ötesinde bir açıklamaya gerek vardır.¹³ Ona göre; Dada teriminin kökenine ilişkin yapılan araştırmalar, Dada'nın Doğu Avrupa'daki bağlantılarına ilişkin sorulara dair ilginç faktörleri ortaya

¹⁰ Zürih merkezli bir günlük gazete olan *Neue Zürcher Zeitung*, 1780 tarihinden beri İsviçre'de yayımlanan en eski gazetelerden biridir (bkz. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/410460/Neue-Zurcher-Zeitung> Erişim tarihi: 05.06.2011).

¹¹ Steven A. Mansbach'a göre; Modernizmin büyük kısmı, kuşkusuz Endüstriyel Avrupa'nın doğu sınırlarında doğmuştur; Çarlık İmparatorluğu'ndaki Konstrüktivizm, bohem Habsburg'daki Kübik-Ekspresyonizm'in yaratıcı formları ve Kraliyet Romanyası'ndaki Dadaizm, bunlardan yalnızca birkaçıdır. Ayrıca, ilerici bir karakterin ve temel olarak modern misyonun evrensel ilkelerini açıklayan felsefenin, Baltıklar'dan Balkanlar'a kadar geniş bir coğrafya'da yer aldığı ifade edilmektedir. Batılı akademisyenler, Dada'nın Cabaret Voltaire'deki 1916 yılına tarihlendirilen gösterilerini orijinal bir etkinlik, hatta modernizmin gelişiminde tanımlayıcı bir fenomen olarak boylu boyunca ele almışlardır. Belirtmek gerekir ki Steven A. Mansbach, argümanlarını kanıtlayacak herhangi önemli bir kanıt sunmamasına rağmen, bu kilometre taşının Romanya'nın perspektifini oluşturan bir dönüşüm olarak yorumlanabileceğini söyler. Hatta Zürih'te Batılı sanatçılar ve izleyicilerin esasen tuhaf ve ilginç bularak tanıklık ettiği bu durumun, aslen modern Rumen sanat tarihinde bir ara dönem olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra, yayılması ilk olarak Berlin, Hannover, Rotterdam veya New York'ta başlamasına rağmen, daha sonraları yaratıcı gelişiminin büyük kısmını Bükreş'te ve hatta daha güçlü olan dışavurumcu değişkenlerini Zagreb ve Belgrad'ta kazanan radikal anlatımın bir türü olduğunu sözlerine ekler (Bkz: Stevenson, J.H., A.g.m.).

¹² Iaşi, Romanya'ya bir zamanlar başkentlik de yapmış olan, sosyal, kültürel, akademik ve sanatsal yaşamın önde gelen merkezlerinden biri ve Romanya'nın en kalabalık ikinci şehridir.

¹³ Tom Sandqvist, Dada'nın ilk performansına katılmak üzere kollarında portföyleriyle gelen dört adamdan Tristan Tzara ve Marcel Janco'nun yanında yer alan ve Hugo Ball'ın kısaca "Doğu görünümlü heyet" olarak bahsetmiş olduğu Jules ve Georges Janco (Marcel Janco'nun kardeşleri) ile yine Romanya'lı Arthur Segal'in katkıları ile ilgili bilgilere (ilk gecedan itibaren göze çarpan skandal faaliyetlerde yerlerini almış olmalarına rağmen), Hugo Ball'ın kendi günlüğünde yeterince yer verilmediğine işaret eder (Detaylı bilgi için bkz: Sandqvist, T., A.g.m.).

çıkartmaktadır ve bu olgular, Tristan Tzara'nın her şeye rağmen Dada'nın vaftizinden sorumlu olduğu öngörüsünü doğrular görünür.¹⁴

Tristan Tzara, 'Dada'yı "mantığın lağvedilmesi" ve yerini "spontanlığın" alması olarak yorumlar. Söz konusu spontanlığın, İsviçre'de tarafsız olmak ve savaştan etkilenmemekten beslendiğini söylemek olasıdır. Bu spontanlıklara örnek olarak; Hugo Ball piyano çalar, Richard Huelsenbeck davulcudur ve Tristan Tzara ise seyirciye karşı poposunu dönmüş, onu oynatmaktadır. Tristan Tzara; "*Sanat sirkini kutsamak için farklı renklerin içine etmek istiyoruz*" diye yazar ve bu, onun bunu yapma şekli olarak yorumlanabilir. Bir süre sonra bu spontanlıklar, İsviçre'de düzeni bozmak, halkı sömürmek ve barışı bozmak olarak algılanmaya başlanır. Zamanla, sosyal, politik, sanatsal adap ve otoriteye karşı koymak anlamına gelir. Dadaistlere göre; Avrupa ülkeleri savaşa girerek sosyal sözleşmeyi bozmuşlardır. Bunun karşısında eğlenmenin sınırlarının aşılmasının, konforun yerini isyanın almasının ve sivil addedilen her şeyin yerini kötünün almasının ve kafa tutulabilmesinin bir önemi yoktur. Kutsal olan her şey açığa çıkmıştır ve kutsal yemin bozulmuştur. Dada hareketinin öncü adlarından grafikçi, ressam ve deneysel film yapımcısı Hans Richter (1888- 1976), Dada'yla ilgili olarak şunları söyler:

*"Halkın cehennemini oluşturmak ve ayağa kaldırmak her Dada eyleminin özünü oluştururdu, burada eylemin sanat taraftarı, sanata ilgisiz ya da sanat karşıtı olmasının bir önemi yoktu. Ve ne zaman ki halk, böcekler ve bakteriler gibi, bir çeşit zehre karşı bağışıklık kazandığında bizler bir başka yöntem düşünürdük. Bana öyle geliyordu ki İsviçreli yetkililer sessiz, efendi Ruslardan (Viladimir Lenin, Cabaret Voltaire'in yanında yaşıyordu, daha sonra Rus Devriminin lideri oldu) daha çok Dadaistlerden şüphe ediyorlardı, onlara göre bunlar her an yeni bir gariplik ortaya koyabilirlerdi."*¹⁵

Bert Olivier, Dada'nın sanat karşıtı uygulamalarının, bugün insanlar üzerinde bir fenomen etiğine ilişkin olağanüstü bir etki yarattığını belirtmiştir. Bert Olivier, Dada'nın bu sanat karşıtı (veya anti- sanatsal) uygulamalarının etik konuma dair, ilk olarak kökeninin tarihsel

¹⁴ Yine Tom Sandqvist'e göre; Dada'nın Doğu Avrupa ve özellikle de Rumen bağlantısının (Marcel Janco'nun yaşam öyküsünü ve Marcel Janco dışında kalan Rumen Dadaistlerin biyografilerini yazan Harry Seiwert sayesinde), Dada'nın uluslararası alanda araştırma konusu olmayan sanatsal ve ideolojik köklerinin Doğu Avrupa'daki kültürel arka planının genel anlamda tamamen göz ardı edildiği dikkate alındığında, bundan daha derin bir olgu olduğu görülür (bkz. Sandqvist, T., A.g.m.).

¹⁵ Kuspit, D., *A Critical History of 20. Century Art*. Bölüm 2 Kısım 1. İkinci 10 yıl. Aktaran: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp> Erişim tarihi: 05.01.2012.

bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Ardından edebiyat teorisini ve filozof Julia Kristeva'nın (1941-) felsefe, sanat ve özellikle edebiyatta, batılı düşünce tarzına bağladığı ve 'başkaldırı' şeklinde adlandırdığı çok yönlü fenomeninin içinde incelenmesi gerektiğini öngörür (Olivier, 2006: 89).

Richard Huelsenbeck, Dada'yı sağduyuyu yenmeye çalışan saflığın halet-i ruhiyesi olarak açıklar. Ona göre, Dada her şeyden bağımsızdır ve kendini her şeye bağlayabilen ve her şeyle bağlantı kurabilen bir özelliğe sahiptir. Dada'nın kendisi esneklik demektir, Dada kendine yaslanır ve kendi kurallarına göre davranır, herhangi bir kanıtı veya doğrulamaya gerek duymaz, Dada tamamen doğal bir yaratım sürecidir. Dada ne kişisel ne de gayri şahsidir, ne nitelikleri ne de nitelendirme özelliği yoktur, Dada her şeydir ve Hans Arp'ın meşhur yorumuna göre aynı zamanda hiçbir şeydir.¹⁶

Sonuç olarak hepsi, kabarelerde bulunan kısıtlama ve sansürün kaldırılmasını abartarak, kendilerini çevreleyen vahşi dünyanın absürtlüğünü göstermeye çalışmışlar ve en önemlisi buna karşı bir çözüm önermişlerdir. Marcel Duchamp (1887- 1968), 1946 yılında yazmış olduğu "Bu Ülkenin Sanatı ile Yaşanan Büyük Çatışma" (*The Great Trouble with Art in this Country*) adlı yapıtında 'Dada'nın, resmin maddi tarafına karşı yürütülen bir duruş içerisinde ve içtenlikle bilinçli olarak edebiyatın içinde yer aldığını belirtir. Marcel Duchamp 'Dada'yı, özgür olabilmek için, klişelerden uzak durabilmek için ve genel ruh durumundan (halet-i ruhiye) kurtulmanın bir yolu olarak görmüş ve bir deşarj olma aracı olarak tanımlanmıştır.¹⁷ Hans Richter'in Dada hareketi ile ilgili olarak bir başka açıklaması şöyledir:

"Dada, kabul gören anlamıyla sanatsal hareket değildi; o savaşın uluslar üstünde estiği gibi sanat dünyası üstünde esen bir fırtınaydı. Kesif, kara bulutların kol gezdiği bir gökyüzünden uyardırmadan gelmiş, arkasında Dada'nın açığa çıkardığı birikmiş enerjinin yeni formlar, yeni malzemeler, yeni fikirler, yeni doğrultular, yeni insanlarla kanıtlandığı (ve böylece yeni insanlara hitap eden) bir yeni devir bırakmıştı." (Dempsey, 2007: 119)

Norbert Lynton'a (1927- 2007) göre; Dada anlayışı, ne Hugo Ball'ın, ne Richard Huelsenbeck'in, ne de Zürih Dada'nın yarattığı bir akımdır. Bu anlayış, insanlara korkunç olayları yurtseverliğin gereği kabul ettiren, ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin

¹⁶ Sandqvist, T., A.g.m.

¹⁷ Kuspit, D., A.g.m.

yanıltıcı bir düş olduğuna inanarak reddetmek zorunda bırakan bir savaşın sonucudur (Lynton, 1986: 127).

Nitekim Tristan Tzara da, 1950 yılında kendisi ile yapılmış bir radyo programında aynı noktalara işaret ederek ‘Dada’ın öyküsünü şu sözlerle açıklar:

“Dada, bir ahlaki zorunluluk, ahlaki bir kusursuzluğa erişmenin dizgin tanınmaz iradesi ve insan varlığının her şeyden üstünlüğü ilkesinden doğdu. Dada, tüm gençliğin ortak isyanından, tarihe, mantığa ya da ahlaka, onur, vatan, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, daha ne bileyim, tüm insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü gereklerine bağlanan gençlerin başkaldırısından doğdu. ‘Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem’: Descartes’in bu cümlesini, yayınlarımızdan birinin alt başlığı yapmıştık. Bununla, dünyaya yeni bir gözle baktığımızı, bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargulamak istediğimizi belirtmek istiyorduk.” (İnce, 1975: 4)

Özdemir İnce (1936-), bu tepeden tırnağa inkârcı anlayışların; ezilmiş, parçalanmış bir kuşağın gençlerinin, tek kurtuluş yolu olarak ‘başkaldırmak’ eylemine girişme nedenleri ile örtüştüğü konusunda hemfikirdir (İnce, 1975: 5).

2.1 Zürih Dada

Savaş yıllarında tarafsız kalan bir ülke olan İsviçre’nin Zürih kenti, kısa zamanda Avrupalı savaş muhalifleri ve tarafsızlar, devrimciler ve yine savaş karşıtı bazı Avangart kişiliklerin sığınağı haline gelir (Lucie- Smith, 2004: 100). Alman Ekspresyonistleri ile İrlandalı yazar James Augustine Aloysius Joyce (1882- 1941), Fransız yazar Romain Rolland (1866- 1944) ve Rus Sosyalist ve Politikacı Lenin (1870- 1924)¹⁸ bunlardan bir kaçıdır. Aynı zamanda şair, eleştirmen ve yazar Ludwig Rubiner (1881- 1920), İngiliz yazar Leonard Frank Spath (1882- 1957), Alman yazar ve çevirmen René Schickele (1883- 1940) ve Alman yazar Alfred Henschke (Klabund/ 1890- 1928) gibi birçok sosyalist, o sıralarda Zürih’te yaşayanlar arasında sayılabilir. Aynı tarihlerde Hugo Ball da Almanya’dan ayrılarak, kız arkadaşı Emmy Hennings (1885- 1948) ile birlikte Zürih’e gelmiştir. Hugo

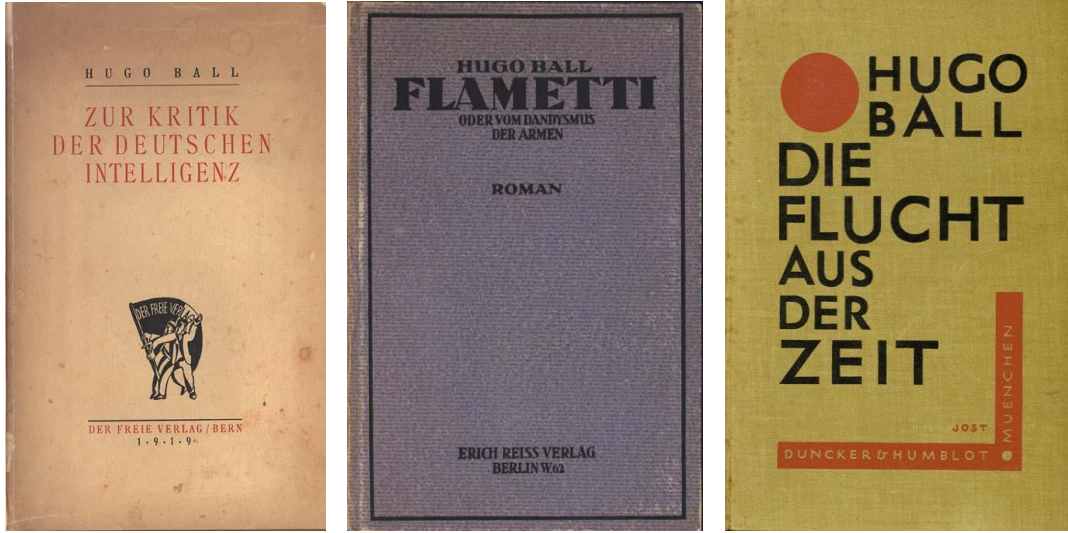
¹⁸ O tarihte henüz ‘Lenin’ adını almamıştır; asıl adı Vladimir İlyiç Ulyanov’dur.

Ball, Zürih'e gelmeden az önce Münih'te Alman şair ve nihilist Hans Leybold'la (1892-1914) birlikte Alman kültürünü tümünden eleştiren "Devrim" (*Revolution*) dergisini çıkarmıştır (Kuenzli, 2006: 18). Kendi şiirlerinin de yer aldığı bu anarşist derginin ilkeleri, Alman anarşist ve deneme yazarı Erich Mühsam'ın (1878- 1934)¹⁹ bir çalışmasında yazıya dökülmüştür ve sahip oldukları devrimci anlayışı açıkça ortaya koyar. Erich Mühsam'ın yazısının Dada hareketi ile olan ilişkisi ve önemi, söz konusu devrimci ilkelerin, Dada'nın kuruluş bildirgesinde yer alan devrimci ilkelerle örtüşüyor olmasından kaynaklanır (Brauneck, 1986: 194). Öte yandan Hugo Ball, düzene ve burjuvanın yaşam tarzına karşı yapmış olduğu etkin hareketleri ve Münih'teki faaliyetleri sırasında, "Mavi Atlılar" (*Der Blaue Reiter*) adlı bir sanat grubu etrafında toplanan Ekspresyonistler ve özellikle soyut sanatın öncüsü Wassily Wassilyevich Kandinsky (1866- 1944) ile de yakınlaşmıştır (Dickerman, 2006: 21).

Hugo Ball'ın seçme anılarından oluşan günlüğü (*Zamandan Kaçış: Bir Dada Günlüğü/ Flight Out of Time: A Dada Diary*), Dada akımının ahlaki ve felsefi kökenlerine ilişkin önemli bir belge niteliğindedir. Bunda, Hugo Ball'ın çalışmalarını düzenli yürütmesinin, kesin ve kararlı olmasının ve düşüncelerini sistematik olarak dillendiren kimliğinin yanı sıra almış olduğu eğitimin önemi büyüktür. Hugo Ball, 1910 yılında Berlin'de Max Reinhardt'ın (1873- 1943) tiyatro okulunda sahne yönetmeni olarak görev almış, 1913'lerde Münih'te sahne yönetmenliği yapmış ve orada ilk yazılarını yazmıştır. 1915 yılında geldiği Zürih'te Cabaret Voltaire'i kurarak etkinlikleri organize etmiş, 1917 yılında Bern'e giderek o dönemde Almanya'nın Cumhuriyetle yönetilmesini savunan gazetelerden biri olan "Özgür Gazete"nin (*Freie Zeitung*) editörlüğünü yapmıştır. Hugo Ball'ın, Dadacı dönemden kalma yayımlanmamış bir romanı, 1918 yılında yayımlanmış "Flametti"²⁰ adlı başka bir romanı ve 1919 yılında yayımlanmış "Alman Aklının Eleştirisi" (*Criticism of German Intelligence*) adlı bir yapıtı daha bulunmaktadır (Genç, 1983: 84).

¹⁹ Yahudi- Alman deneme yazarı, şair, anarşist ve oyun yazarı olan Erich Mühsam, Birinci Dünya Savaşının sonunda Bavyera Sovyet Cumhuriyeti için lider kıskırtıcılardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca bir kabare oyuncusudur ve Weimar Cumhuriyeti esnasında Hitler iktidara gelmeden önce, Nazizm'i kınayan ve geleceğin diktatörünü hicveden çalışmalarıyla uluslararası ün kazanmıştır. Erich Mühsam 1934 yılında Oranienburg toplama kampında ölmüştür (*Anonim*, 2010b: 9).

²⁰ Hugo Ball'ın *Flametti* adlı romanını, Gutenberg Vakfı'nın bir projesi dahilinde (*online*) görüntülemek için bkz. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2889/pg2889.html> Erişim tarihi: 02.12.2012.



Resim 8 Hugo Ball, Alman Aklının Eleştirisi, 1919.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Zur_Kritik_Der_Deutschen_Intelligenz/pages/000cover.htm)

Resim 9 Hugo Ball, Flametti, 1918.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Flametti/pages/000cover.htm>)

Resim 10 Hugo Ball, Zamandan Kaçış, 1927.

(<http://opac.kunsthhaus.ch/LIBERO/WebOpac.cls>)

Grubun sözcülüğünü yapan genç şair Tristan Tzara'nın, Zürih'te başlayan hareketin, Dada yayın organları aracılığıyla kısa süre içinde Almanya, Fransa ve Amerika'ya yayılmasında payı büyüktür. Tristan Tzara, "Cabaret Voltaire" ve sonrasında "Dada" adlı dergilerin tek başına genel yayın danışmanlığı, sorumlu yazı işleri müdürlüğü ve grafik düzen sorumluluğunu (pikajör) üstlenmiş, dergilerin içeriğindeki yazı, grafik, resim ve şiirlerin, 'Dada ruhu' içinde yer alan ayaklanma ve kıskırtmayla özdeşleşmesini sağlayarak, bu yayılmaya tetikleyici bir yön vermiştir (Genç, 1983: 88). Akımın gerçek düşünürü her ne kadar Hugo Ball olsa da, Dadacılık bugün akıma ait olduğunu bildiğimiz dışsal belirleyicilerini yükümlenmesini ona borçludur. Öte yandan Hugo Ball'ın harekete olan düşünsel katkıları yadsınamaz. Hugo Ball, yazıları aracılığıyla yeni Dadacı doktrini diğer Avangart hareketlerden ayırtırmaya çalışmış, Dada'da yer alan ilkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat, imalatçılık anlayışına muhalefet ve sanatçının kendisini çevreleyen dünyaya duhulü gibi kavramlar ilk kez onun günlüğünde dile getirilmiştir (Sanouillet, 1997: 306).

Daha sonraki yıllarda Cabaret Voltaire'in baş aktristi olacak Emmy Hennings ise o günlerde farklı bir figür olarak ortaya çıkar. Aslında eğlence sektöründe danışman olarak bir görevi vardır ancak daha çok model ve gece kulübü hostesi olarak çalışmış, fahişelik ve hırsızlıktan defalarca hüküm giymiştir. Hugo Ball ve Emmy Hennings, 1915 yılının Mayıs

ayı sonunda Zürih'e taşınmışlardır. Önceleri bir süre zorluk çekmişler ancak belli bir süre sonra *Maxim Ensemble* tiyatrosunda iş bulmuşlardır (Dickerman, 2006: 21).

Hugo Ball ve Emmy Hennings'in ruhani arayışlarına yoğunlaşan bir tez araştırması, onların "Dada"ya ait tutkularının, burjuva hayat tarzına karşı savaş, sanatın bütünselliği ve dönüşümü, sözcük oyunu ve performanstan geçen bir mistik devrim için gereken ruhani bir dürtü olduğunu belirtir (Hoffman, 2010: 67).

2. 1. 1 Cabaret Voltaire

1916'larda Zürih'te sürgünde bulunanların oluşturduğu dört ana gruptan bahsedilebilir. Bunlardan birincisi, Lenin ve Grigory Yevseevich Zinoviev'in (1883- 1936) de içinde bulunduğu Rus sosyalistler, ikincisi Alman oyun yazarı Benjamin Franklin Wedekind (1864- 1918) gibi yazarların bulunduğu grup,  c nc s , pasifizm²¹ yanlısı Ekspresyonistlerden oluşan bir grup, dördüncüsü ise geçen Alman ve Doğu Avrupalılardan oluşan Dadaistlerdir. Bu dört grup  yeleri Zürih'te bulunan  eşitile kahvelerde toplanırlar. Sanatçıların, oyun yazarı ve Avangart aktivistlerin sıkça bir araya geldiği bu tür mek nların en bilineni Lenin'in genellikle satranç oynadığı bir yer olan "*Caf  de la Terrasse*"tır. Tristan Tzara 'Dada' adını ilk olarak burada bulduğunu söyler (Ball, 1974: xx).

Zürih'te bulunan kahvelerden bir diğeri ise Spiegelgasse No.1'de ²² içinde k c k bir sahne, piyano ve yaklaşık elli kişinin oturabileceği masalar bulunan *Hollandische Meierei Caf *'dir. Burası aynı zamanda Hugo Ball'ın, Jan Ephraim'den sanatsal etkinlikler düzenleyeceğini söyleyerek kiraladığı ve adını 18. yüzyıl Fransız Devrimi ve aydınlanma hareketine katkıları olan ünlü yazar Voltaire'e (1694- 1878) ²³ olan saygılarını göstermek amacıyla "Cabaret Voltaire" olarak değiştirdikten sonra, Dada hareketlerinin ilk olarak sergileneceği yerdir.

Cabaret Voltaire, tarihe geçeceği 5 şubat 1916'da, Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, İsviçreli sanatçı, moda tasarımcısı, dansçı, ressam ve heykeltıraş Sophie Taeuber (1889- 1943), Tristan Tzara ve Rumen asıllı ressam ve mimar Marcel Janco (1895- 1984) ile

²¹ Pasif (ing. *Passive*): Pasiflik ya da edilginlik; olayların gidişini etkilemek ve denetlemek için kişinin hiçbir çaba göstermeme durumudur.

²² M. Sanouillet, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York" adlı makalesinde söz konusu kahvenin Niederdorf-Strasse ile Spiegelgasse'in keşiştiği noktada yer aldığını söyler (Sanouillet, 1997: 305).

²³ Voltaire olarak tanınmış olan  nl  Fransız yazar ve filozofun asıl adı François Marie Arouet'tir.

birlikte bir gösteri eşliğinde açılmıştır ve Dada hareketinin doğduğu yer olarak kabul edilir (Kuenzli, 2006: 18).



Resim 11 Mntergasse, Cabaret Voltaire civarı, 2004, Zürih.
(<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)

Resim 12 ‘‘Hollandische Meierei’’ Restaurant, Zürih, 1935. Cabaret Voltaire’in bulunduğu mekânın 1935’lerde çekilmiş bir resmi. (Dickerman, 2006: 21)

Cabaret Voltaire, kısa zamanda aralarında bir grup şair ve yazarın da bulunduğu bir buluşma noktası haline gelir. Aslında edebi bir girişim olarak başlasa da Rumen ressam ve aynı zamanda heykeltıraş olan Marcel Janco ve Hans Arp gibi görsel sanatlarla ilgilenen sanatçıları da kendine çeker. Böylece benzer düşüncelere sahip sanatçılar birlikte hareket ederek deney yapmaya elverişli ve disiplinler arası etkileşimler aracılığıyla çapraz verimliliğe dayalı yeni bir tarz oluştururlar. Bunu yapmak için sanatın göze hitap eden heykel, resim ve fotoğraf gibi görsel ve plastik etkinlikleri, edebiyat, müzik, tiyatro, komedi ve dram gibi söze ve kulağa hitap eden fonetik sanatlarla içselleştirmek suretiyle, izleyicileri daha çok cezbeden hatta içine alan, birbirleriyle etkileşimde bulunmaya elverişli diyalektik bir yöntem; karşılıklı ve bilinçli bir sanat algısı ve oluşumu ortaya koyarlar. Hedeflerinin odak noktasında, İsviçre burjuvazisini sarsmak, şaşırtmak üzere tasarlanmış, muzip anlamsızlıklar taşıyan bir takım performanslara ağırlık vermeleri bulunur (Lucie-Smith, 2004: 101).



Resim 13 Cabaret Voltaire'in bulunduğu bina planı. Sağ alt köşede lila ile renklendirilen alan.²⁴ (<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)

Resim 14 Cabaret Voltaire'in bulunduğu binanın çatı katına sonradan yerleştirilmiş Gotik pencereler. (<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)

Hugo Ball'ın nehir yakınında Zürih'in kenar mahallelerinden birinde bulunan Cabaret Voltaire'i, öncelikle onun, Münih ve Berlin gibi daha önce yaşadığı kentlerdeki prototipleri örnek alır. Bu kentlerdeki diğer kabareler gibi, Cabaret Voltaire'in programı da sokak şarkılarının söylenmesinden, dışavurumcu tarzlara özgü şiirlerin okunmasına kadar, belli kurallara ve estetik kalıplara bağlı olmayan tamamen heterojen bir yapıya sahiptir (Hopkins, 2006: 21). "Cabaret Voltaire" adlı derginin ön yazısında (bkz. Resim 4) Hugo Ball, Cabaret Voltaire'in açılış serüveni ve ilk gösterileri ile ilgili olarak şunları yazar:

"Cabaret Voltaire'i kurduğum sıralarda, İsviçre'de benim gibi düşünen ve yalnız özgürlüğün tadını çıkararak değil aynı zamanda özgürlüğünü kanıtlamaktan mutluluk duyan gençlerin var olması gerektiğine emindim. Meierei'nin sahibi Herr Ephraim'e gece kulübü açmak istediğimi ve kendi yerini bana vermesini rica ettim. Burada sergilenmek üzere tanıdığım bazı sanatçılardan desen, resim ve baskı (gravür) istedim. Dost Zürih basınına giderek 'Uluslararası bir kabare oluşturacak, harika şeyler yapacağız, duyurun' dedim. Bana resimler verdiler ve ilanlarımı yayınladılar.

²⁴ Binanın detaylı planları için bkz. <http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf> Erişim tarihi: 17.10.2011.

5 Şubat'ta bir kabare düzenledik. Mademoiselle Hennings ve Mademoiselle Leconte, Fransız ve Danimarka şarkıları söylediler. Romanyalı Tristan Tzara Romanya şiirleri okudu. Bir balalayka orkestrası halk dansları çaldı.

Afişi tasarlayan bay M. Slodki'den ve sergilenmek üzere bana kendi çalışmalarından ve Picasso'dan örnekler veren O. van Rees'tan, Artur Segall'dan resim toplayan Bay Hans Arp'tan büyük yardım ve teşvik gördüm. Tristan Tzara, Marcel Janco, Max Oppenheimer gibi baylar kabareye katılmayı kabul edip tüm girişimleri desteklediler. Bir Rus gecesi düzenledik ve daha sonra bir Fransız gecesi düzenledik. 26 Şubat'ta Richard Huelsenbeck Berlin'den geldi ve 30 Mart'ta çok etkileyici bir zenci müziği çaldı. (tousjours avec la grosse caisse: boum boum boum boum- drabatja mo gere drabatja mo bonooooooooooooo-) Bu gösteride Bay Laban çok heyecanlı görünüyordu. Bay Tristan Tzara, dünyada ilk kez yapılan ve Tzara, Huelsenbeck ve Janco'nun yer aldığı eş zamansal şiir gösterilerini başlattı. Beşinci ve altıncı sayfalardaki kendi eş zamansal şiirlerinden başka Henri Barzun ve Fernand Diveoire'nin şiirlerini dinledik. Bu dergiyi Fransa, İtalya ve Rusya'daki arkadaşlarımızın desteğiyle yayınlıyoruz. Amacı savaş ve ulusçuluk sınırlarını aşarak, diğer idealler için yaşayan birkaç özgürlükçü insanı 'Cabaret Voltaire'deki etkinliklerini ve buraya gösterilen ilgiyi halka duyurmaktır. Bu çatı altında toplanan sanatçıların bundan sonraki hedefi, uluslararası bir gösterinin gerçekleştirilmesidir. Gösteri Zürih'te sergilenecek ve "Dada" adını taşıyacaktır. ("Dada"). Dada Dada Dada Dada." Zürih, 5 Mayıs 1916 (Richter, 1966: s. 13- 14).



Resim 15 Marcel Slodki, sonradan Cabaret Voltaire olacak "Sanatçılar Meyhanesi Voltaire" açılış posteri, 1916. Zürih Sanat Evi (Dickerman, 2006: 22)

Resim 16 Karl Schiegel, sonradan Cabaret Voltaire olacak "Sanatçılar Meyhanesi Voltaire" davetiyesi, 1916. Zürih Sanat Evi (Dickerman, 2006: 22)

Cabaret Voltaire'in ilk geceki programında bir Rus balalayka orkestrası program yapmıştır. Ayrıca, Voltaire'den, Alman oyun yazarı Benjamin Franklin Wedekind'dan (1864- 1918) ve Hugo Ball'dan seçilmiş parçalar okunmuş, Rus piyanist Sergei Rachmaninoff (1873- 1943) ve Fransız besteci ve piyanist Camille Saint-Saens'dan (1835- 1921) şarkılara yer verilmiştir. Hugo Ball, piyanoda önce klasik müzik parçaları ardından dans müzikleri çalmış, izleyiciler de masaları kenara çekerek dans etmişlerdir. Dadacılar, duvarlarında Hans Arp ve Arthur Segal (1875- 1944) gibi sanatçılara ait resimlerin yanı sıra İsviçre'ye sığınan çeşitli sanatçıların çalışmaları ve Picasso'dan alınan gravürlerin asılı olduğu kabarede, üstün olarak görülmüş sanat yapıtlarının arasında söyleşmeyi ve dans etmeyi eklemlenmişler, böylece savaş öncesi Berlin gece hayatının entelektüel havasına benzer bir yaklaşımı İsviçre'de yaşatmayı amaçlamışlardır (Lynton, 1982: 126).



Resim 17 Cabaret Voltaire'in salonunun 2002 yılındaki restorasyonundan hemen önceki görüntüsü. (<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>)

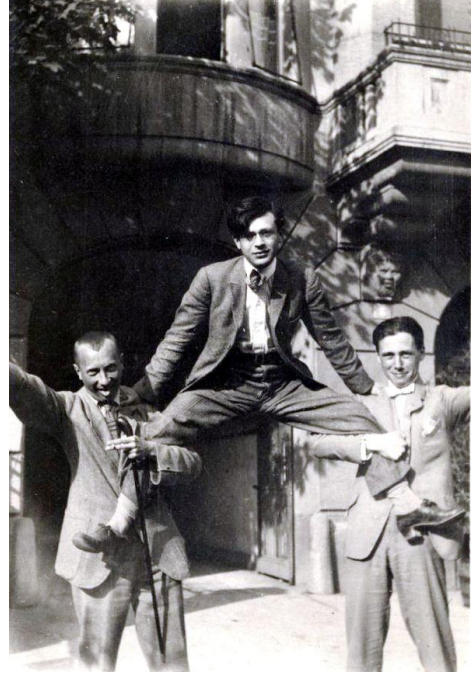
Resim 18 Cabaret Voltaire'in bugün cafe olarak kullanılan salonundan güncel bir görüntü.²⁵ (<http://www.cabaretvoltaire.ch/haus/pictures.php>)

Cabaret Voltaire, ilk gecesinde başarılı olur. Bunu gören Hugo Ball, o sıralarda Almanya'da bulunan ve aynı zamanda tıp öğrencisi olan Richard Huelsenbeck'e bir kart göndererek onu Zürih'e davet eder. Richard Huelsenbeck için kahve içinde küçük bir sahne ve bir de piyano vardır. Hugo Ball, Alman şair, yazar ve trampetçi Richard Huelsenbeck ile *Münih Cafe*'de tanışmıştır (Dickerman, 2006: s. 20- 21). Richard Huelsenbeck, toplumsal ilerleme adına kalemle savaşılabilmek için doktorluğu bırakmış bir yazardır. Onun gelişle Zürih'teki Dada etkinliklerinin daha saldırgan bir hava kazandığını söylemek mümkündür. Dadacıların hepsi, savaşı Almanya'nın çıkardığına ve bunun da Almanya'nın kültürel ve düşünsel alandaki büyüklük özentsinin boşluğunu kanıtladığına inanmışlar ve kendini uygar sanan diğer uluslarla birlikte Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacıyla yapıtlar üretip, sahne gösterileri düzenlemişlerdir. Dünün öncü sanatlarını, özellikle Ekspresyonizmi savaş çarkının bir parçası olmakla suçlamışlar, Sembolizme, Fütürizme ve Ekspresyonizme karşı yazılar yayımlamış ve çeşitli bildirimler okumuşlardır (Lynton, 1982: 126).

Cabaret Voltaire'in plastik sanatlar kökenli bir üyesi olan Alman şair, yazar ve heykeltıraş Hans Arp, 1887 Alsace/ Strasbourg doğumludur. Weimar Akademisi'nin ardından Paris'te *Academie Julian*'da eğitim almış, 1909 yılında İsviçre'de ressam Paul Klee (1879- 1940) , 1912 yılında ise Münih'te Wassily Kandinsky ile tanışmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla İsviçre'ye giderek Dada grubunun kurucuları arasına katılmıştır. O yıllarda tanıştığı Sophie Taeuber'le birlikte kabartma, resim ve kolaj çalışmaları yapmış ve kart, resim, tahta ve benzeri çeşitli gereçleri gelişli güzel serpiştirerek “rastlantısal düzen”

²⁵ Binanın güncel diğer iç mekân resimleri için bkz: <http://www.cabaretvoltaire.ch/haus/pictures.php>
Erişim tarihi: 18.10.2011.

yöntemiyle yapıştırılmıştır. Rastlantılara göre yapılan düzenlemelerle ilgili olarak Adnan Turanî (1925-) şunları söyler: "*Birinci Dünya Savaşı'nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlıklarına karşı bir protestodan ileri gelir.*" (Turanî, 2007: 602). Hans Arp, düzenlemiş olduğu kolaj ve kabartmalarıyla salt bir kendiliğindenliğe terk edilmiş ve rastlantısallık içinde, o sıralarda yaygın olan klişe akımlardan kendini soyutlamayı başararak, zamanının önemli temsilcilerinden biri olduğunu kanıtlar. Bu kolaj ve kabartma düzenlemeleri, sonraki yıllarda onu heykel sanatına yaklaştırmıştır.



Resim 19 Hugo Ball ve Emmy Hennings, 1918. Alman Edebiyat Arşivi, Marbach am Neckar. (<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/ball-fs.shtm>)

Resim 20 Soldan sağa, Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter, Zürih, 1918, Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Cabaret Voltaire'de düzenlenen gösterilerde Emmy Hennings assolist olarak sahneye çıkar ve eleştirel denecek şekilde politik şarkılar söyler. Bir hafta sonra Zürih'e gelerek gruba katılan Richard Huelsenbeck ile grup tamamlanır. Grubu oluşturanların başlangıçtaki ortak amacı çağdaş sanat ve şiiri, üslup ve aklın denetiminden arındırarak her türlü basmakalıp (klişeleşmiş) sanat tarzlarını tümüyle ret etmek için uluslararası bir grup kurmak istemeleridir (Kuenzli, 2006: 18). Hans Arp, bu gösterilerden bir geceyi şöyle anlatır:

"Neşeli, karmaşık, son derece kalabalık tavernanın sahnesinde Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck ve naçizane kulunuzu temsil eden bir takım acayip, tuhaf figürler var. Tam bir kargaşa hüküm sürmekte. Çevremizdeki insanlar bağıyor, güliyor, el kol

hareketleri yapıyorlar. Bizler de aşk dolu iç çekişlerle, peş peşe hıçkırıklarla, şiirlerle, böğürtülerle, Orta Çağ'lı Brütist'lerin miyavlamalarıyla karşılık veriyoruz onlara. Tzara, bir oryantal dansözün göbeğini salladığı gibi poposunu sallıyor. Janco görünmez bir kemanı çalıyor, görünmez yayını hırsla savuruyor. Madam Hennings (bir şarkıcı ve Ball'ın metresi) o Madonna yüzüyle, bir bacağı önde, diğeri arkada yere oturuyor. Huelsenbeck hiç durmadan büyük bir davulu gümbürdetiyor, tebeşir suratlı bir hortlak kadar solgun görünen Ball da ona piyanoda eşlik ediyor."
(Lucie- Smith, 2004: 101)

Ruth Hemus'a göre; Dada şarkıcısı Emmy Hennings, Cabaret Voltaire'in izleyiciye sunulmasında önemli bir yere sahiptir. Sesi kadar, sahne ve sahne dışındaki cinsel varlığı ile Dadaist biyografilerde adı sıkça anılır. Tristan Tzara, Cabaret Voltaire'i, "Tanrı ve genelevin kozmopolitan bir karışımı" olarak tarif eder. Hugo Ball'ın sesli şiiri esrarengiz, dini ve ruhani anlar yaratıyorsa, Emmy Hennings'in fiziksel ve seksüel görünümü, çoğunlukla erkeklerin doldurduğu kabarede oldukça yüksek bir seksüel atmosfer uyandırır. Richard Huelsenbeck'in dediği gibi: "*Kabarade çok az hanım vardı. Kabare çok vahşi, oldukça dumanlı, oldukça sıra dışıydı.*" Ruth Hemus'a göre; Emmy Hennings'in katkılarındaki radikal yaklaşımları daha da anlaşılmalıdır: Seçtiği şarkı; şiir repertuarı; sesini bilerek tizleştirmesi gibi bilinçli tavırlarının, izleyicilerin kadın oyuncuların beklentilerinin karşılandığı ve eğlendikleri düşünüldüğünde daha etkili olduğu söylenebilir (Hemus, 2007: s. 96- 97).



Resim 21 Hans Arp, *Enak*'ın gözyaşları, 1917. Boyanmış ahşap kabartma, 86,2x58,5x6. Moma, New York. (Dickerman, 2006: 66)

Resim 22 Sophie Taeuber, Dada topu, 1916. Siyah lake ahşap, yükseklik 20,4. Strazbourg Çağdaş ve Modern Sanatlar Müzesi (Dickerman, 2006: 63)

Resim 23 Hans Richter, Düşsel Portre, 1917. Tuval üzerine yağlı boya, 53x38. Centre Pompidou Müzesi, Paris. 1972 yılında sanatçı tarafından bağışlanmıştır. (Dickerman, 2006: 68)

Söz konusu etkinliklerin sergilendiği Cabaret Voltaire adlı kahvenin duvarlarında öncelikle Hans Arp'ın kolajları asılıdır. Bu kolajlar soyutlamalar içerir ve Hans Arp bunları yaparken Wassily Kandinsky'den etkilenmiştir. Öte yandan Otto van Rees (1884- 1957), Arthur Segal, Marcel Slodki (1892- 1943), Elie Nadelman (1882- 1946), Pablo Picasso (1881–1973)²⁶, August Macke (1887- 1914) ve Amedeo Modigliani (1884- 1920) gibi birçok sanatçı yapıt göndererek destek olmuşlardır. Öte yandan Hans Arp'ın çoğunlukla performanslar eşliğinde sunulan ve radikal biçimde basitleştirilmiş geometrik kolajlarına dek genişletilmiş olan etkinlikler, katılımcıların sınırlandırılmış sanat düşüncesine bağlılık duymamalarını, görsel ve yazınsal üretime eşit önem verdiklerini gösterse de Dadacı grup üyelerinin tamamına atfedilebilecek saldırgan tutumlarını belirleyen en önemli etken sosyal ve politik gerçekliklerdir (Hopkins, 2006: 25).

Bir süre sonra bu etkinliklerin içine Afrika ilkel kabile müziğini de sokarlar. Bu ilkel ama yalın müziklerle yapmak istedikleri batının karşısına doğuyu, uygarlığın karşısına barbarlığı getirme istekleriyle özdeşleşir. Dadacılar ilkelliği, aklın getirmiş olduğu yere tercih etmişlerdir. Wilhelm Worringer'in dediği gibi; "Kendiliğinden şey" içtepisi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur (Worringer, 1985: 26).

²⁶ Pablo Picasso'nun tam adı; Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso'dur.

Ne var ki Haziran 1916'ya gelindiğinde yapılan etkinlikler kahvenin sahibi Jan Ephraim'i rahatsız eder, daha fazla kalabalık çekmemeleri gerektiğini, aksi halde kendilerini kahveden çıkaracağını bildirir ve bu durum sonun başlangıcı olur. Cabaret Voltaire, kuruluşunun üzerinden yaklaşık beş ay geçtikten sonra kapılarını kapatmak zorunda kalır. Ancak Tristan Tzara, Zürih'ten öteye gitmek konusunda ısrarlıdır ve Voltaire Topluluğu kurmak fikrini çok daha öncesinde ortaya atmıştır (Dickerman, 2006: 26). Başka bir rivayetse, Cabaret Voltaire'de sergilenen oyunlardan elde ettikleri gelirlerin yetmemesi nedeniyle Temmuz 1916'da kapanmış olduğu ve bunun da grubun dağılmasına neden olduğudur (Kuenzli, 2006: 18).

Hugo Ball'ın Cabaret Voltaire'e sonradan kazandırdığı adlar arasında Alman yazar Walter Serner (1889- 1942), Almanya'dan gelen ressam Hans Richter ve İsveç'ten gelen deneysel sinemacı Viking Eggeling (1880- 1925) de vardır. Grubun Cabaret Voltaire'de ilk sahnelediği performanslar oldukça sıradan olsa da, hemen sonrasında kışkırtıcı işlere yönelirler (Hopkins, 2006: 23). Bu performanslar öncelikle sanat nesnesini ortadan kaldırmaya, hemen sonrasında provokasyona varan şiir, sergi ve oyunlarla sanatı parçalamaya yöneliktir. Sanatın teklik ve özgünlük gibi niteliklerini anlamsızlaştırarak tüm nesne, işaret, davranış ve kavramı sanat olarak kabul etmelerinin ardında yatan, yine sanatı parçalamak; sanat yapıtının oluşum sürecinde bilincin ortaya koyduğu engelleri kaldırmak istemeleridir. Sonraları, sanatın gönderici öznesini yani sanatçıyı da yok etmeye çalışmışlardır, çünkü onlara göre herkes sanatçı olabilir. Onların egemen anlayış biçimlerine direnmeleri, sanat tarihini anlamsız kılar. İşlerinin anlık olması ve doğal olarak müzelere uygun olmaması tüm sanat kurumlarını reddedişleriyle örtüşür. İşlerinin geçici özelliği yani cisimleşmemesi, süregelen estetik hiyerarşiyi de kırar. Zira onlar güzelliğe ilişkin tüm estetik ölçütleri (normları) yıkmak isterler. İşte bütün bu reddiyeler²⁷ söyleminden oluşan Avangart refleksler, Karşıt Sanat (*Anti- Art*) bir estetiğin ya da estetik olmayan sanat duyarlılığın manifestoları şeklinde okunabilir.²⁸ Dadaistler, pazarlama ve reklâmcılık mesleğinin görece daha yeni bir fenomenini gösteren yaratıcı sanatlara ilgi duymuşlardır. Zamanın yeni çıkan resimli dergilerinden birinde sağa fotomontajlanmış resim, bir reklâm yerine pekâlâ iğneleyici bir sosyal yazı olabilir; Richard Huelsenbeck'in şu sözlerinde olduğu gibi: "Dada güneştir. Dada yumurtadır. Dada polisin polisidir."²⁹

²⁷ Reddiye (İng. *Abnegation*); bir düşünceyi, bir öğretiyi çürütmek için yazılan yazı.

²⁸ Artun, A., "1-Sanat ve Eleştiri", "Modernliğin Sınırlarında Sanat- Eleştiri, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma içinde", (73- 90) İstanbul: MÜGSF. Aktaran: <http://www.aliartun.com/content/detail/27> Erişim tarihi: 12.11.2011.

²⁹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 05.04.2011.



Resim 24 Sophie Taeuber, Dada başı, 1920. Ahşap Turnet üzerine yağlı boya. Yükseklik: 29,4. Centre Pompidou, Paris. (Dickerman, 2006: 72)

Resim 25 Hans Arp ve Sophie Taeuber, 1917- 1918. Pamuk işleme, 76x 65. Centre Pompidou, Paris. (Dickerman, 2006: 54)

Cabaret Voltaire, dört ay boyunca gösterilerini sunar. Yaptıkları çeşitli gösteriler ve şiir okumaları yanında Richard Huelsenbeck'in Afrika şiirlerini davul eşliğinde vermeye çalışması, Tristan Tzara'nın çaldığı Afrikalı müzikler ve Marcel Janco'nun Afrikalı tarzda uydurduğu dansları Afrikalı maskeler eşliğinde sergilemesi, grubun 'Primitif'³⁰ sanatın peşinde olduğunu gösterir. Hugo Ball, bir kez aktivitelerinin huzur bozucu yapısını şöyle tarif etmiştir:

"Müzik salonu programı gibi değerlendirilen kültürel ve sanatsal idealler bizim zamana karşı eğlencemizdir. Candide karakterini adapte ederek, sanatçılar yaradılışın kalbine olan yolculuğu üzerine almış, böylelikle onun gülünç ve aptalca yapısını açığa çıkarmışlardır. Çılgınlık ve yanılsamayı talep etmiş ve onu muhteşem bir kakkaha patlaması ile harcamışlardır. Zürih Dada ortamının çağdaş yakını Emil

³⁰ Primitif sanat (ing. *Primitive art*); İlkel kavimlerin sanatı. Bu sanatlar, Kuzey ve Güney Amerika, Malaya, Pasifik Adaları, Afrika kavimleri ve Eskimolarda görülmüştür (Turanî, 2007: 59). Batı sanatında kullanılan şekliyle Primitif sanat; kendiliğinden ortaya çıkan yaratıcılık, gerçekliğin dönüştürülerek yeniden kurgulanması ve doğallık olarak değerlendirilir (Öndin, 2009: 56).

Szittyta, kahkahalarını, kahkaha tükürmek olarak tanımlamış ve böylece onun paradoksal şiddetine vurguda bulunmuştur." (Ghanem, 2005: 57)

Cabaret Voltaire sonrasında, 14 Temmuz 1916 gecesi, Zürih Waag Salonu'nda (*Waag Hall*) zenci müzikleri (*negro*) ve Afrikalı maskeler eşliğinde dans gösterilerinin, manifesto ve şiir okumalarının ve resimlerin sergilendiği Birinci Dada Suaresi düzenlenir.³¹ Hugo Ball, gurubun içinde "Dada" adı ile ilgili sürtüşmeleri başlatacak olan kendi "Dada Manifestosu"nu ilk kez bu tarihte, burada okur ve hemen sonrasında kız arkadaşı Emmy Hennings ile birlikte Zürih'ten ayrılıp güney İsviçre'ye yerleşir (Kuenzli, 2006: 18). Tristan Tzara ise, "Mr. Antipyrine'in Manifestosu"nu okur ve bu manifestoyu aynı yıl "Mr. Antipyrine'in Fantastik Maceraları" adı ile basılan kitabının (bkz. Resim 57) içinde yayımlar (Tzara, 2004: 76).³²

³¹ Bolliger H.- Verkauf W., "Cabaret Voltaire from the Dada Dictionary" in *Dada: Monograph of a Movement*. Aktaran: http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/cabaret_voltaire.html
Erişim tarihi: 08.09.2011.

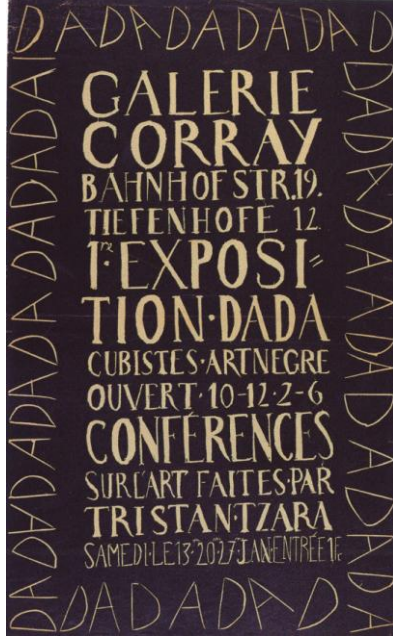
³² Mr. Antipyrine'in Manifestosu, bu kitabın 9 ila 11. sayfaları arasında yer almaktadır. Fransızca orijinal metni görüntülemek için bkz.
<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28893>
Erişim tarihi: 09.02.2012.

2. 1. 2 Zürih: Galerie Dada



Resim 26 Waag Hall, 1916'da İlk Dada suaresinin yapıldığı alan, Zürih, 1919. Mimarlık Arşivi/ Baugeschichtliches Archiv der Stadt. Zürih. (Dickerman, 2006: 34)

Cabaret Voltaire'in ardından, Ocak 1917'de Zürih'te Dadacıların yeni bir etkinliği düzenlenir ve ilk Dada Sergisi açılır. Serginin açıldığı yerin adı *Galerie Corray*'dır ve burada Hans Arp, Marcel Janco, Giorgio de Chirico (1888- 1978), Otto van Rees ve Hans Richter ile İsviçreli ağdaş sanatçılar ve Afrikalı heykeltıraşların yapıtları sergilenir. Daha sonra Dadacılar *Galerie Corray*'ı uzun süreliğine kiralarlar ve 23 Mart günü adını *Galerie Dada* olarak değiştirirler. Burası bundan böyle performanslarını sergiledikleri yeni mekânları olur. Bu arada Güney İsviçre'den geri dönen Hugo Ball burada şiirlerini okur.



Resim 27 Galeri Corray Sergi afişi (Dickerman, 2006: 52)

Resim 28 Galeri Dada 1. sergi afişi, Zürih Sanatevi, 1917 (Dickerman, 2006: 430)

Sophie Taeuber, Zürih'te bir Koreografi Enstitüsü kurmuş olan ünlü dansçı Rudolf von Laban'ın (1879- 1958) öğrencisidir ve Marcel Janco'nun maskelerinden birini takarak aynı yerde bir dans performansı³³ sergiler. Haftada bir gece müzisyen ve besteci Hans Heusser'e (1892- 1942), bir gece de Oskar Kokoschka'nın (1886- 1980) 'Sfenks ve Bostan Korkuluğu' (*Sphinx and Strawman*)³⁴ adlı oyununa ayrılmıştır. *Galerie Dada*'da 9 Nisan

³³ Suzanne Perottet, dansçının zar zor hareket edebildiği bir Dada kostümünde 'eingengt' yani kısıtlanmış veya engellenmiş olduğunu söyler. Burada kostümler dansçının bedensel hareketlerini, bedeni kısıtlayacak ve psikolojik bireysel dışavurumu önleyecek şekilde tasarlanmıştır. Dansçı bir şekilde bedeni ile makine; etkili faktör ve kukla; doğa ve teknoloji arasında bir yerde kalır. Vücudun giydiriliş şekli ve yüzün şekillendirilmesi, bedenin soyutlaşmasını andıran şekilde kübist formlarla boyanması, burada, oynanan rolün veya mimiklerin reddedilmesini teşkil eder. Seyirci ve oyuncu arasında empati ve özdeşleme yerine şok etkisi yaratan bir ağ örür (Hemus, 2007: 95).

³⁴ Oskar Kokoschka, 1913 yılında basılmış olan Sfenks ve Bostan Korkuluğu (Alm. *Sphinx und Strohmann*, İng. *Sphinx and Strawman*) adlı oyunu ile 1917 yılında basılmış olan genişletilmiş versiyonu İş'te (Alm. *Hiob*, İng. *Job*), kadın- erkek ilişkilerindeki bakışına dekoratif dokular eklemek üzere kolaja benzer bir yapı kullanmıştır. Oyunun kahramanı (*Firdusi*) bazen bir kukla (bostan korkuluğu), bazen bir sirk palyaçosu, bazen bir şamar oğlanı bazen de aldatılmış bir koca olabilir. Oyunun farsları, gösteri ile seyirci arasındaki boşluğa yönelen duygusal odaklanmalar taşır. Aktörlerden ziyade seyirci duygusal patlamaları sağlar. *Firdusi*, kullandığı duygu nüanslarından birinde şunları söyler: "Ne zaman mendilime el atsam hemen ağlamaya başlıyorsunuz, ne acıklı. Ama bana neden bu kadar amele bakıyorsunuz, umutsuz ve yalnız birine karşı yüz tane kayıtsız insan? Sadece bir nüans bir karakteri seyircilerden ayırır. Böyle bir blöfe inanır mısınız? Sadece zekanız ve sinirinizden faydalanyorum ve hayaletlere olan karşılıklı ilgimizden" (Graver, D., *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, s. 81. University of Michigan, 1995. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=Ub69UFnyuSwC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=sphinx+und+str ohmann&source=bl&ots=1j14wU3Mg8&sig=8TKWe3a8b6QTV47tV-Fp9NCSbfl&hl=tr&ei=PZW_To6QJNKesAbpvMWOAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnu m=6&sqi=2&ved=0CD8Q6AEwBQ#v=onepage&q=sphinx%20und%20strohmann&f=false Erişim tarihi: 12.09.2011). Farslarda seyirciye direk hitap sıra dışıdır. Kendi kendine konuşan bir karakter

tarihinde Berlin *Sturm* Galerisi'nden gelen Alman sanatçıların çalışmaların yer aldığı yeni bir sergi düzenlenir. 2- 29 Mayıs tarihleri arasında, içinde çocukların eskiz çalışmalarının da bulunduğu üçüncü bir sergi daha yapılır. Mayıs sonunda Hugo Ball, *Galerie Dada*'nın maddi kaynaklarını zimmetine geçirmekle suçladığı Tristan Tzara'ya dava açmak ister ancak Hans Richter tarafından bu engellenir. Bir süre sonra Hugo Ball tekrar Zürih'ten ayrılır. Aynı sıralarda (Mayıs 1917) finansal sorunlar nedeniyle bu galeri de kapanır.³⁵

Richard Huelsenbeck, "Bir Dada Trampetçisinin Anıları" (*Memoirs of a Dada Drummer*) adlı kitabında, *Cabaret Voltaire* ile *Galerie Dada* (öncesinde *Galerie Corray*) arasındaki farkı şu sözlerle aktarır: "*Galerie Corray'da sanat konferansları ve Kandinsky Cafe'si vardı. Oysa Cabaret Voltaire'de 'ayyaş öğrenciler' ve 'kalın bir duman bulutu' vardı.*" Bununla birlikte Hugo Ball, *Cabaret Voltaire* ruhunun, galeride yaşadığını hissetmektedir ve "*Zamandan Kaçış*" (*Flight out of Time*) adlı kitabında, bunu şöyle açıklar: "*Galerinin üç yüzü vardır. Gündüzleri orası okul kızları ve üst tabaka bayanlar için bir tür öğretim kurumudur. Akşamları mum ışığıyla aydınlatılmış olan Kandinsky odası, en ezoterik (gizemli) felsefeler için hizmet veren bir kulüp gibidir. Buna rağmen suarelerdeki partiler, Zürih'te hiç olmadığı kadar görkemli ve coşkuludur.*" *Galerie Corray* ya da yeni adıyla *Galerie Dada*, sadece daha geleneksel sergilere olan geri dönüşü gözler önüne sermekle kalmaz, ayrıca halkı eğitmek ve Dada'yı bir hareket olarak desteklemek için çaba gösterir. Hugo Ball, galerinin açılışına yaklaşık olarak doksan kişinin katıldığını kaydetmiş ve şunları eklemiştir: "*Galerinin yüksek giriş ücretine rağmen, gelen ziyaretçi sayısına göre mekân çok küçük kaldı.*" (...) Üçüncü *Galerie Dada* sergisinde Tristan Tzara ve Hugo Ball bir dizi konferans organize etmiştir. Bunlara "Eski ve Yeni Sanat" (*Alte und Neue Kunst*)

durumu yoktur, bundan ziyade cansız varlıkların konuşması söz konusudur. Bu performanslarda Oskar Kokoschka, ışıktaki akıcı değişiklikler, kıvrak vücut hareketleri ve parodiden trajediye kadar çeşitli ruh halleriyle hayat dolu sahneler yaratabilmek için yoğun duygulu ifadeler kullanmışken, Zürih Dadaacıları maskeler ve saldırgan tutumları içinde kayda değer bir şekilde farklı bir mizansen önermişlerdir (Graver, D., A.g.y., s. 66). Bostan korkuluğu bir dublör veya temsilcidir ve ana karakter harfi harfine saman kafalıdır ve sözcük oyunuyla kinaye yaparak bir kuruluşun "baş" ıdır. *Sfenks ve Bostan Korkuluğu*'nun 1913 baskısına, psiko-ekspresyonist çirkinleştirmede portre adı verilen bazı baş skeçleri ve baskıları iliştilmiştir. Oskar Kokoschka, bu yüzden sadece bir oyun değil ruhun yüz ifadesini sunar ki bunda dilin bozulma doğası ve mecazın kaçınılmazlığı, akıl ve bedeninin asimetrisinde yansıtılmıştır (Grabovszki, E., Hardin, J. *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries*, bkz. s.98. Camden Hause, 2003. Alıntılanan yer:

http://books.google.com.tr/books?id=x8QoT3H6a18C&pg=PA98&lpg=PA98&dq=sphinx+und+strohmann&source=bl&ots=BybxF2XR3p&sig=jGEX15m1a6ROOW2s_bc_VoUdG8Q&hl=tr&ei=L5a_TtCsKcjEswb_7fDJAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&sqi=2&ved=0CEIQ6AEwBg#v=onepage&q=sphinx%20und%20strohmann&f=false Erişim tarihi: 12.09.2011). Oskar Kokoschka'nın "Hiob" yani 'İş' adlı oyununun baskısı, içinde on dört adet taşbaskı çalışması da bulunan resimli bir kitaptır. Bu taşbaskılarda, Sfenks ve Bostan Korkuluğu oyununda yer alan karakterler ölçüt alınmış ve cinsiyetler arası kavgalar konu edinilmiştir (Detaylı bilgi için bkz: http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=26746 Erişim tarihi: 12.09.2011).

³⁵ <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 10.10.2011.

adındaki konferans da dâhildir ve bu konferans sanat tarihinde soyutluğu ve sanatsal özgürlüğü savunmak için halkı eğitmeyi amaçlamıştır. Bu sergilerin görünüşlerindeki bilgi eksiklikleri, Dadacıların olaya henüz bir bütün olarak bakmamalarını veya iyi bir şekilde yerleşmemelerini akla getirmiştir, fakat bunu 1920’de Berlin’deki İlk Uluslararası Dada Fuarı’nda halletmişlerdir. Büyük bir ihtimalle resimler duvarlara sırayla ve aralıklarla çerçevelenerek asılmış idi. Şunu belirtmek önemlidir. Zürih’te *Cabaret Voltaire*’deki ve *Galerie Dada*’daki bu ilk sergilerde, "Dada sanatı" geniş bir şekilde tanımlanmış ve çeşitli ilerici sanatçıların yapıtlarını kucaklamıştır (Grey, 2006: s. 7- 8).

2.1.3 Zürih Dada'da Ses Şiirleri

Dadaizm genel olarak estetik anarşizm olarak düşünülürse, Hugo Ball’ın Dadaizm’i estetik mistisizmdir. Bu bilinen anlamda Hıristiyanlığın mistisizmi değil, Alman filozof Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772- 1801) ve Wassily Kandinsky gibi sanatçıların mistisizmiyle özdeşleşir. Novalis ve Wassily Kandinsky’nin Hugo Ball’a kazandırdığı, şiirsel bir formda erişilen bir bilgi bütünüün bireşimidir (Ball, 1974: xxvi).

Dadacılar buna dilde bozmalar yaparak ulaşmışlardır. Dilin aracı olan sözcükleri anlamlı bir cümle yapısının esaretinden kurtararak rastgele yerleştirmiş, böylece sözcüklerin gönderdiği imgeleri de özgürleştirmişlerdir. Sözcükler ya da sesler aracılığıyla hafızalarda eskiden beri yer edinmiş imgeler artık zincirlerinden koparılmıştır. Dil bir göstergeler bütünü ise, bu dilsel anlama varacak sesler yahut sözcükler öylesine parçalanmalıdır ki, öğrenilmiş imgelere ulaşılamasın. Buna örnek olarak Tristan Tzara, Hans Arp’ın objeleri rastlantı yasalarına göre düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirine yapıştırarak oluşturduğu kolajlarına benzer bir yöntemle, şapkasının içine attığı, içinde sözcükler yazılı kâğıtları tek tek çekerek şiirler derlemiştir. Tristan Tzara’ya göre "*Dilin bankerleri, tartışmada pek az ilgi çekerler*" (Froger, 2005: 65). Tristan Tzara, 12 Aralık 1920 tarihinde *Galerie Povozky*’de okumuş olduğu "*Güçsüz Aşk ile Acı Aşk Üstüne Dada Manifestosu*"³⁶ VIII. Bölüm’de söz konusu Dadaist şiiri oluşturmak için şöyle bir yöntem önerir:

“Bir gazete alın

Bir de makas

³⁶ Manifestonun tamamı için (İng.) bkz. <http://www.391.org/> Erişim tarihi: 13.04.2011.

Şiirinizi ne uzunlukta yazmak istiyorsanız o uzunlukta bir makale seçin bu gazeteden

Makaleyi kesin

Sonra bu makaleyi oluşturan her sözcüğü özenle kesip bir torbaya koyun

Yavaşça sallayın

Sonra kesilenleri birer birer çıkartın

Torbadan hangi sırayla çıktılarsa

O sırayla yazın kâğıda

Şiir size benzeyecektir.

İşte buyurun, ayak takımı anlamasa da, duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız.” (Gale, 1997: 225)

Hugo Ball’ın da ‘Karavan’ adlı şiiriyle yapmak istediği tam olarak budur. Bu ses şiiri, anlamsız seslerin birbirine eklenmesiyle oluşturulmuş, Hugo Ball’ın deyimiyle; toplumun boş, aksayan, sıkıcı dilinden sıyrılmanın bir yolu olarak adeta sözcükleri tükürmek olarak nitelenen ilkel ve tutarsız bir dille oluşturulmuştur. Bu kuram, fonetik (*phonetic*), durağan (*static*), gürültücü/ yaygaracı (*Bruitist*), eşanlı (*simultaneous*) şiirler olarak adlandırılan aynı türden şiirler için de geçerlidir ve seslerin sözsel diziminden ya da engellerinden kurtulmuş bir dilin ifadesi olarak da yorumlanabilir (Sanouillet, 1997: 306). Örneğin Hugo Ball’ın, boru seslerini ve bir fil kervanının yavaş hareketlerini taklit eden "Karavan" adlı ses şiirini oluşturan sözcüklerin şiir içerisindeki dizimi şu şekildedir: ³⁷

³⁷ http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/Ball/bal_dada.html Erişim tarihi: 17.11.2011.



Resim 29 Hugo Ball, Karavan (*Karawane*) adlı ses şiiri, 1917. ³⁸
(<http://www.jolifanto.de/karawane/ablatt1n.html>)

Diğer taraftan Hugo Ball'ın 'Karavan' (*Karawane*) gibi sesli şiirlerinde vermek istediği duygu ile Wassily Kandinsky'nin soyut resimlerinde vermek istediği atonal müzik duygusu arasında paralellik kurması anlamlıdır (Kuenzli, 2006: 18). Wassily Kandinsky'de iç sese olan eğilim ve ruhsal titreşimlerin zihinde yapılandırılması, benzer bir şekilde Hugo Ball'ın algıyı sorgulayarak doğaçlamaya başvurmasında kendini bulur. "Sanatta Zihinsellik Üstüne" (*Concerning the Spirituality in Art*, 1916) adlı kitabında Wassily Kandinsky, kompozisyonun zihinsel bir doğaçlama ile oluştuğunu vurgular (Kandinsky, 2009: 112). Hugo Ball kuşkusuz, sanatta içsellik devrimini yapmış olan çağdaşı ve arkadaşı Wassily Kandinsky'nin kuramından ve iç sesinden hareket bulan yönteminden etkilenmiş ve bu doğrultuda şiirin biçimi üzerinde doğaçlamaya giderek soyut sanatın şiirdeki yansımına öncülük etmiştir. Yirmili yaşlarının sonunda olan ve Cabaret Voltaire'in diğer sanatçılarından nispeten daha yaşlı olan Hugo Ball'ın, sanatsal güce, diğerlerine oranla muhtemelen daha fazla sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bunda, önceleri birlikte çalışmış olduğu Rus ressam ve kuramcı Oskar Kokoschka'nın ve arkadaşlık kurduğu Wassily Kandinsky'nin etkisi büyüktür. Wassily Kandinsky, izleyicinin soyut bilince

³⁸ "Karavan" adlı ses şiirini orijinal ses kaydından dinlemek için bkz. <http://www.ubu.com/sound/ball.html> Erişim tarihi: 11.02.2012. "Karavan" adlı şiirinin 17 farklı versiyonunu dinlemek için ayrıca bkz. http://www.archive.org/details/karawane_1012_librivox Erişim tarihi: 11.02.2012.

varmasını “Sarı Ses” (*The Yellow Sound*)³⁹ adını vermiş olduğu sözsözsel olmayan bir tiyatro yapıtı ile açıkça ortaya koyar. Bu deneysel tiyatro performansı, Wassily Kandinsky’nin renk teorisi ile tiyatroyu sentezlemesinin ürünüdür ve bu tarz bir sanatların birleştirilmesi fikri, Hugo Ball’ın zihninde öteden beri şekillene gelmiştir.⁴⁰

Hugo Ball’ın diğer ses şiirlerinden bazıları şunlardır: *Wolken* (Bulutlar), *Katzen und Pfauen* (Kediler ve Tavus Kuşu), *Totenklage* (Yas), *Gadji Beri Bimba*⁴¹ ve *Seepferdchen Flugfishce* (Denizatları ve uçan balık).⁴²

³⁹ “Sarı Ses” (Alm. *Der Gelbe Klang*); 1909 yılında Wassily Kandinsky’nin tamamen sessiz iletişime dayalı olarak kurguladığı bir performans gösterisidir ve Mavi Atlılar kronolojik yıllığında (*Der Blaue Reiter Almanach*) 1912 yılında yayımlanmıştır. Wassily Kandinsky’nin, 1909 ve 1914 yılları arasında “renk tonu dramaları” adını verdiği; Yeşil, Siyah, Beyaz ve Mor renkleri anlatan dört yapıtı daha bulunur. Sarı ses; müzikal ses ve hareketin, insanlar ve nesnelere vurgulanan fiziki ses ve hareketin ve renkli ton ve hareketlerine dayanan tamamen sentetik bir deneyim oluşturmaya çalışılan bir yapıttır (bkz: Stevenson, J.H., A.g.m.).

⁴⁰ Stevenson, J.H., A.g.m.

⁴¹ *Gadji Beri Bimba*, Dada sairelerinde, Sophie Taeuber dans ederken, müzik eşliğinde yüksek sesle okunmuştur. Sophie Taeuber, ayrıca *Karawane* (Karavan) ve *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* (Denizatları ve Uçan Balık) şiirleri eşliğinde de dans etmiştir. Hugo Ball, *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* (Denizatları ve Uçan Balık) adlı şiire eşlik eden dansı: “*Burada, bu özel durumda oluşan şiirsel bir ses dizini ile tek tek her bir sözcük parçacığı, dansçının bedeninin yüzlerce yerinde görülebilir en tuhaf etkiyi yaratmaya yeterlidir*” şeklinde yazar. Sesin niteliği içeri yansıyarak dansçının bedensel hareketlerini yansıtır. Sözcükler, genellikle bir kitabın sayfalarına hapsolürken, seslere dönüşerek dansçıların bulunduğu alana aktarılır ve geleneklerin görsel, dilsel ve estetik dizilerinin köreltmediği yeni performans deneyimlerinin oluşturulmasına katkıda bulunurlar. Ruth Hemus’a göre; Hugo Ball’ın özellikle şair ve Sophie Taeuber’in dansçı olarak aralarında kurduğu işbirliği, şiir ve dansın birleşmesinde, keşfedilmesi ile gelişmesinde ve sonraki sanat formunun, edebiyat ve resmin ele alınışında ortaya çıkan devrimler bağlamında kendini sınırlayan geleneklerden kurtarmasına yardımcı olarak her iki taraf adına oldukça verimli olmuştur. Dans Dadaistlere oldukça geniş bir potansiyel sunar: Bunlar öncelikle “ilkçiliğin” keşfi; ciddi anlamda beklentilerle kısıtlanan bir sanat türündeki geleneğin kırılması; dansın demokratikleştirilmesi; sözcüklerin eskimiş lisaniyla dolaysız duruma getirildiği haliyle kullanılması ve seyirciyle doğrudan ve fiziksel iletişim kurulması olarak özetlenebilir (Hemus, 2007: s. 98- 99).

⁴² Tüm ses şiirleri ile ilgili detaylı bilgi almak ve bu şiirleri dinlemek için bkz. <http://www.ubu.com/sound/ball.html> Erişim tarihi: 11.02.2012.



Resim 30 Hugo Ball, kübik kostümü ile “Karavan” adlı şiirini okurken, Cabaret Voltaire, 1916. Arp Vakfı. (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>)

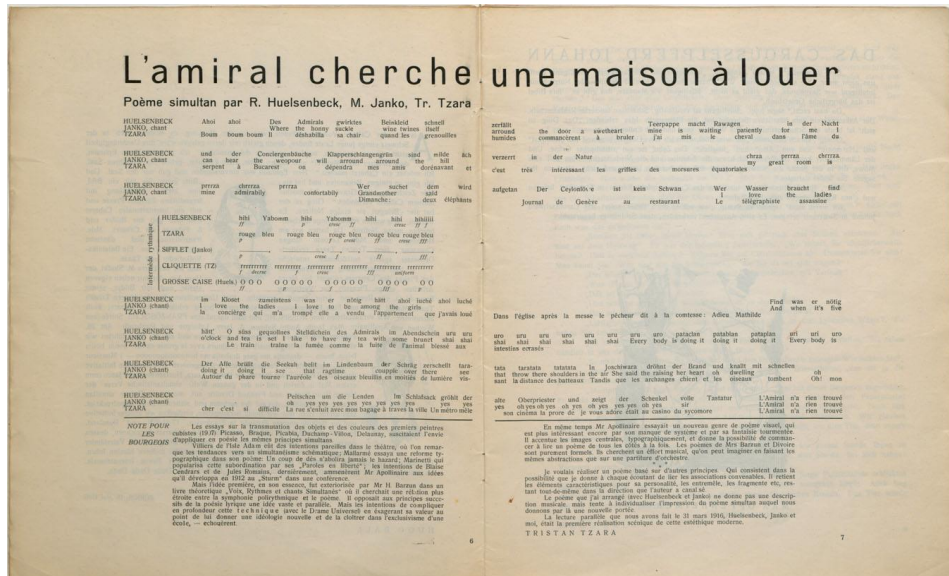
Resim 31 Hugo Ball, bir ses şiirini okurken, Cabaret Voltaire, 1916. (Ball, 1974: 100)

Hugo Ball’ın bir Cabaret Voltaire suaresinde, yarı dinsel feveranla sahneye taşıdığı *Karavan* adlı sesli şiirini okurken giydiği karton kostüm ve konik şapkalı resmi, Dada tarihinde ikon haline gelmiştir. Bu resim, Zürih Dada’nın tipik bir imgesidir. Defalarca basılan Hugo Ball’ın söz konusu imajı, Dada kabaresini şekillendirip mitleştirerek, sesli şiirin bulunmasını simgeler (Hemus, 2007: 91).

Hugo Ball ve Emmy Hennings'in sanatsal deneylerini ve yol göstericileri Dada'nın mirası üzerindeki etkilerini açıklayan, Hugo Ball'ın en çok bilinen sanatsal ve filozofik kinayelerini ruhani bir mercekle inceleyen bir tez çalışması; üretimlerinin çoğunun Birinci Dünya Savaşı'nı çevreleyen sosyal ve politik kargaşanın etkisiyle oluştuğunu ve onun en güçlü ve yakın sanatsal ve ruhani ilhamının partneri Emmy Hennings olduğunu bulgular. Hugo Ball'ın değişmez bir paradoks adamı olmasını irdeleyen çalışmada, onun, ruhani arayışının yanlış umutlarla ve tekdüzeliğe düşmeyerek yaşayan sanatı canlandırmasını anlatır. O, bunu, konuşmasız haberleşme boyunca sözcüklerin anlamlarını güçlendirerek, şiir ve duaların içindeki kokuşmuş sosyal yapılara karşı siperler kazarak, aşkının verdiği ilhamla, protesto ve güzelliğin fani yanlarını kullanarak yapmıştır (Hoffman, 2010: 67).

Yapıtların sergilenmesinin yanı sıra, Hugo Ball gibi, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco ve Tristan Tzara da Cabaret Voltaire'de sahne almaya ve soyut metinler okumaya başlarlar.

Richard Huelsenbeck, Marcel Janco ve Tristan Tzara'nın aynı anda ancak üç ayrı dilde (Almanca, Fransızca ve İngilizce) okudukları “Amiral kiralık bir ev arıyor” (*L'amiral cherche une maison a louer*, bkz. Resim 48) adlı eşanlı (ing. *Simultaneous*) şiiri bunlardan biridir (Dickerman, 2006: s. 23- 26). Belirtmek gerekir ki, Fütürizmin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876- 1944) “Özgürleşen Sözcükler” adlı bildirgesi, Zürih Dadacılarının teatral bir tavırla okudukları eşanlı şiirlerinin kuramsal temelini oluşturur (Brauneck, 1986: s. 192- 199). Öte yandan, ülkesi Romanya’da 1912 yılında S. Samyro takma adını kullanarak Janco kardeşler ve Ion Vinea ile birlikte çıkardıkları edebi bir dergi olan *Simbolul*’da (Sembol) yayınladığı kendi şiirlerini, *Meirei*’de yer alan Cabaret Voltaire’in ilk gecesinden itibaren izleyiciye aktaran Tristan Tzara’nın, eşanlı şiirlerin Dada gecelerine girmesine sağladığı katkı yadsınmaz.⁴³



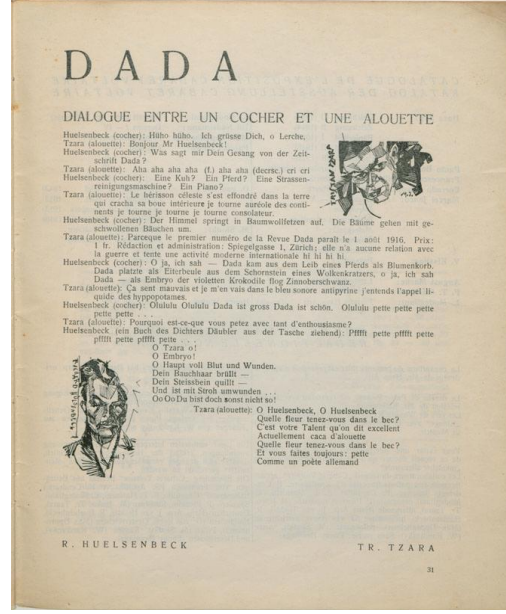
Resim 32 Tristan Tzara, “Amiral kiralık bir ev arıyor” 1916. Cabaret Voltaire Dergisi 6. ve 7. sayfalar.

(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>)

“Amiral kiralık bir ev arıyor” şiiri, Dada’nın eşanlı olarak düzenlenen ilk şiir performansıdır ve ilk olarak 30 Mart 1916 tarihinde izleyiciye sunulmuştur. John H. Stevenson’a göre; eşanlı şiirler, üç veya daha fazla sesle konuşma, ısıklık çalma ya da şarkı söyleme gibi aynı anda benzer şekilde seslerle oluşturulan melankolik, komik ya da garip bir kombinasyon olarak değerlendirilebilir. Dada gösterilerinin geleneksel tiyatro etiğinin dışında olması, daha çok bir gece kulübü performansı olarak görülmesine yol açıyor olsa da, doğaçlamadaki spontanlık, bireyin “sihirli” güçlerinin ortaya çıkarılması ve izleyiciyi

⁴³ Bkz. Sandqvist, T. A.g.m.

değiştirme arzusu gibi amaçları, aslen tiyatronun ulaşmaya çalıştığı olgulardır. Aynı makalede John H. Stevenson, Dada'yı performansın yapılandırılmamış ilkeleri⁴⁴ olarak tanımlar. Ve son olarak Dada'nın tiyatro karşıtı (*anti- theatre*) olmasına rağmen savaşın dehşetini taşımayan zamanın yorgun ve ruhsuz tiyatrosuna bir alternatif olması ya da tiyatronun çürümüşlüğünden kurtarılması amacıyla tiyatro tanımının ötesine geçmek gerektiğini sözlerine ekleyerek bir yerde Dada performanslarını olumlar.



Resim 33 Richard Huelsenbeck ve Tristan Tzara, “Bir kene ile tarlakuşu arasındaki diyalog” 1916. Cabaret Voltaire Dergisi, 31. sayfa. (<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>)

Nitekim Tristan Tzara, Haziran 1916'da Cabaret Voltaire'de verdiği bir açıklamada, eşanlı şiirlere ilişkin olarak şu bilgileri verir:

"Başka prensipler üzerine kurulu bir şiiri gerçekleştirmek istedim. Bu prensipler uygun birliklerin arasındaki bağlantıyı yapmak için her dinleyiciye imkân sağlamaktan ibarettir. O kişiliğine özgü unsurları, onları ve fragmanları karıştırır. Aynı zamanda yazarın yönlendirdiği tarafa doğru gider. Huelsenbeck ve Janco ile birlikte düzenlediğim şiir müzikal bir tanım yapmaz ancak eşzamanlı şiir izlenimini

⁴⁴ John H. Stevenson'a göre Dada performansları muhtemelen sadece belirli bir ortamda etkilidir. Dada, bir tür delilik zamanında (1950'lerin sonlarına doğru gelişmekte olan absürd tiyatroya benzer bir şekilde) Birinci Dünya Savaşı'nın ortasında işe yarayabilir. Dada'nın aşırı uçları ancak kendi sınırlarında kabul edilebilir. Kaldı ki savaş sonrası Paris'te bile, Dada performansları oldukça kasvetli ve işe yaraması olanaksız bir hal alır. Ve her ne kadar etkili olsa da, canlılığını sürdürülemez. Savaş sonrası dünyası Dada'nın yöntemlerini bir noktaya kadar benimseyebilir ancak yok etme/yıkım isteğini kucaklayamaz. (Geniş bilgi için bkz: Stevenson, J.H., A.g.m.)

bireyselleştirme çabaları dolayısıyla yeni bir boyut kazandırır. 31 Mart 1916'da verdiğimiz benzer metinde, Huelsenbeck, Janco ve ben, eş zamanlı olarak Almanca, İngilizce ve Fransızca tercümelerini aldık ve bu, modern estetiğin ilk sahne performansı oldu." (Elmer & Denning, 2011: s. 17)

Dadacılar, şiirsele özel bağılıklarıyla 'edebi' görünmekten gurur duymuşlardır. Bu onlar için bir ruh durumu ya da duyarlılık tarzı olmuştur. Dadacı estetik, geleneksel güzellik fikrinden ziyade bu 'şiirsel tavır' düşüncesinde kendini bulur (Hopkins, 2006: 93). Aslında onların bu tercihlerinde şiirselliğin git gide kibar duyarlılıkla aynı anlama geldiğine ilişkin olumsuz bir yargının etkisi sezilir. Onlar bilinçli bir şekilde şiire başka anlamlar vererek, saçma ve sihirli sözcüklerle şiiri yeniden dönüştürebileceklerini düşünmüşlerdir (Kuenzli, 2006: 22).

Hugo Ball'ın Zürih'te, fonetik şiir yoluyla sözcüğün anlamından sıyrılışı, bir yerde, sözcükler ve gönderme yaptıkları şeyler arasındaki uyumsuzluk fikri üzerine yazan ve dili, kullanılmaz hale gelmiş 'metaforların seyyar ordusu' olarak gören Alman filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin (1844- 1900) düşüncesiyle de örtüşür görünür (Hopkins, 2006: 95). Benzer bir yaklaşımla Walter Benjamin (1892- 1940), Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Çalışması" (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) adlı yapıtında, Dadacıların anlamsız ya da birbiriyle alakasız sözcük öbeklerini kullanarak şiir yazmaları ve dilin kasıtlı kötü kullanılmasını bir strateji olarak vurgulamıştır:

"Dadacıların şiirleri birer 'sözcük salatası' olup, müstehcen deyimler ve dile ilişkin olarak da akla gelebilecek her türlü kötü kullanımı içerir. Üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da bundan farklı değildir. Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedef, yaratıların atmosferini acımasız bir şekilde yıkmaktır; böylece bu yaratıların üstüne üretim araçlarıyla bir yeniden-üretimin utanç damgası basılmış olur. Arp'ın bir resmi ya da August Stramm'ın bir şiiri karşısında, Derain'in bir resmi ya da Rilke'in bir şiiri karşısında olduğu gibi, bir yoğunlaşmaya, tutum almaya gidebilmek, olanaksızdır. Burjuvanın yozlaşma sürecinde toplumdışı bir akıma dönüşmüş olan derin düşünme eyleminin karşısına, toplumsal tutumun bir değişkesi niteliğiyle düşüncelerin dağıtılması eylemi çıkar." (Benjamin, 2009: 28)

Bert Olivier, "Dada ve sanattaki etik başkaldırı gereksinimi" (*Dada and the ethical need for revolt in art*, 2006) başlığıyla yayımlanan makalesinde, Dada'nın şiirsel ruhunda yer alan devrim kavramını, Julia Kristeva'nın "Şiirsel Dilde Devrim" (*Revolution in poetic*

language, 1984) adlı yapıtı ile doğrudan ilişkilendirir. Julia Kristeva'nın yaklaşımının, Dada ile ve çağdaş sanattaki etik devrimsel değişimle ilgisini ise; görüntüsel, yansıtıcı, simgesel ve sembolik yöneme karşı semiyotik anlamlandırmanın farklı doğası ele alındığında açıklığa kavuşacağını belirtir ve ekler:

“Kaçınılmaz kavramsal yaklaşımıyla semiyotik, sembolik olana göre kavramsallık bağlamında kolaylıkla anlaşılmayan örneğin ‘shhhhhhhhhhh...’, ‘grrrrrrrrrrr...’, ‘hmmmmmm...’, ‘dadadadadada’, ‘mamamamama’, ‘zzzzzzzzzzzz’, ‘auwuuuuuuuu’ sesleri gibi, çeşitli türlerdeki ritimleri, dokuları, “dışavurumcu” yörüngelerindeki renkleri ve benzerini anlamlandırma şekillerini dikkate alır. Bu semiyotik öğeler kavramsal analizleri netleştirmemesine rağmen, diğer yandan anlamsız değerlerdir. Ancak anlamlarını belirlemek/ nitelendirmek daha zordur ve yorumlanmaları açısından daha kapsamlı bir yaratıcılığa gerek duyulur.

Kristeva'nın algıladığı semiyotik kavramıyla söylediklerim, Dadaistlerin geleneksel, basmakalıp sanatı reddederek ve yerine “semiyotik” bir tabiatın (Dada'nın önerdiği şekliyle) öğeleriyle –geleneksel görüntüsel ve sembolik uygulamalardan ve anlamlandırma kodlarından asimile olmamış ve medenileştirilmemiş öğeler ve iletişim araçları- kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkan çok çeşitli el işleri ve “etkinliklerle” oldukça yenilikçi “ifadeleri” getirerek hali hazırda ortaya konmuş olgular olduklarıdır.” (Olivier, 2006: 92)

Bert Olivier, bu kriterler bağlamında “devrimsel” semiyotik öğelerin anti- sanatsal uygulamaları tanıtmasıyla Dadaistlerin, Batı sanat ve kültür tarihinde örnek ve etik bir “başkaldırı” sunmuş olduklarını belirtir. Başkaldırıları, ne tek taraflı semiyotik anlamlandırmanın akışına ve kararsızlığına tabi ne de tek boyutlu sembolik durağanlığın dışavurumcu yönüne bağlıdır, sadece bu iki uç arasında bir yerde kendini göstermektedir (Olivier, 2006: 93).

Öte yandan Zürih'te şekillenen Dadaist şiiri diğer güncel akımlardan soyutlamak olanaksızdır. Örneğin, Tristan Tzara'nın şiirlerinde Fütürizmin yanı sıra Fransız Sembolizmin şiirin etkileri sıklıkla görülür. Bu ilgisini, Zürih öncesi dönemde Romanya'da Sembolizmin zamanın öncü akımlarından biri olması ile ilişkilendirmek olasıdır. Bunun, Tristan Tzara ve arkadaşlarının yayımlamış oldukları derginin, *Simbolul* (Sembol) olarak adlandırılmasında olduğu gibi, Rumen Alexsandru A. Macedonski (1845- 1920) ve Ion Minulescu (1881- 1944) gibi Sembolizist şairler aracılığıyla gelişen dolaylı bir etkiyle ilgisi bulunur. Yine o

dönemlerde Marinetti, Romanya’da büyük yankı uyandırmış ve Marinetti’nin İlk Fütürist Manifestosu Paris’te *La Figaro*’da duyurulduğu aynı gün (20 Şubat 1909) Romanya Craiova’daki *Democratia* gazetesinde yayımlanarak Fütürizmin ülkede geniş çaplı tanınmasına olanak verilmiştir.⁴⁵

Sonraları Gerçeküstücülük akımı içinde, ancak bu kez seslerin değil, sözcüklerin yan yana anlamsız dizilimi aracılığıyla, ‘psişik otomatizm’⁴⁶ adını alacak benzer bir yöntem geliştirilir. Belirtmek gerekir ki Gerçeküstücüler (Sürrealistler), Dadaistlerden farklı olarak⁴⁷ kaynağın tümünü Freud’un yadsınamaz etkisiyle bilinçdışından alırlar (Breton, 1989: 11). Yine de Dada ve Sürrealizm, aklın yerine hayali, gerçekliğin yerine düşü, mantığın yerine saçmalıkları, tasarımın yerine tesadüfü, bilincin yerine bilinçaltını geçirmeleri ve uygarlığın karşısına barbarlığı, batının karşısına doğuyu, bilimin karşısına oyunu, ayıklığın yerine sarhoşluğu savunmaları doğrultusunda hemen hemen birleşir.⁴⁸

2.1.4 Zürih Dada Kostümleri, Maskeleri, Bebek ve Kuklaları

Sophie Taeuber’in Galerî Dada’nın açılışında sunduğu dansı gösteren fotoğraf (bkz. Resim 34), Dada’nın tarihinde, Hugo Ball’ın kübik formlarla oluşturulan karton kostümlü resmine (bkz. Resim 30) benzer bir şekilde yer alır. Kostüm, Hans Arp tarafından tasarlanmıştır ve parmakların yerinde mekanik kısıkaçların bulunduğu karton boru şeklinde kollardan oluşmaktadır. Bu imge tevkif edilmiştir. Sophie Taeuber, bu kostümle birlikte, Marcel Janco’nun yaptığı dörtgen bir maske takar. Sığır kanyla boyalı olan maske, Batılı olamayan veya ilkel gelenekler olarak bilinen geleneklerden ilham alır. Ancak bu resim,

⁴⁵ Sandqvist, T., A.g.m.

⁴⁶ Bu yöntemi uyguladıkları oyunlardan biri “Müstesna Kadavra” adını taşır. Öncelikle bir kâğıt parçası alınır ve söz gelimi ona katlanır. On kişi sırayla ilk aklına gelen sözcüğü gizlice katlardan birine yazar. Sonunda on sözcüklük bir cümle çıkar ortaya ancak bu tamamıyla bilinçli olarak kurulan bir cümle yapısına aykırıdır. Oyun adını, oynandığı ilk oyunda “Müstesna Kadavra genç şarabı içecek” şeklinde çıkmış olan bir söz diziminden almıştır. Aynı oyunu sözcükler yerine çizgilerle oynayanlar sonunda on desenden oluşan bir kolaj elde ederler. Asıl olarak yaptıkları, sanatın mimetik, betimsel ve realist yapısını parçalamak, gelenekselleşmiş ikonografileri yıkmaktır.

⁴⁷ Ruh ve sinir hastalıkları üzerine tıp eğitimi almış olan André Breton (1896- 1966), Gerçeküstücülüğün Birinci Bildirge’sinde (1924) şöyle yazar: “*Düşüncenin doğru işlevini yazılı ya da sözlü biçimde ifadeyi amaçlayan katıksız psişik otomatizm, düşüncenin aklın denetiminde olmaksızın ve tüm ahlaki veya estetik kaygıların dışında ortaya konmasıdır. Gerçeküstücülük şimdiye kadar göz ardı edilen düşlerin mutlak gücünden, amaçsız düşünce oyunlarından gelen ve belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine duyulan inançtan kaynaklanır. Bütün diğer psişik mekanizmaları yıkmayı amaçlar ve yaşamın temel problemlerinin çözümü için onların yerine kendisini önerir*” (Waldberg, 1971: 75). Bu manifestonun (İng.) tamamı için bkz. <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/F98/SurrealistManifesto.htm> Erişim tarihi: 05.04.2011.

⁴⁸ Artun, A., a.g.y.

Hugo Ball'ın resmine gösterilen aynı tutkuyu görmemiş ve genel olarak dekorasyon seviyesinde kalmıştır. Bu vesileyle, Dada'nın saldırganca giyinme eğilimini göstermek ve sahnede muziplik yapan Dada dansçıları göstermekle sınırlı kalmış olduğunu söylemek mümkündür. Ruth Hemus'a göre, bu resim çoğunlukla Dadaistlerin zenci müziği ve davullara yakınlığı referans verilerek, Dada'da bulunan ilkelikle ilgili dürtülerin bulunduğu bir tartışmaya bağlanır. Bu arada, Dada üzerine yapılan eleştirel yazılarda Sophie Taeuber'in söz konusu resimde sergilediği dansın üzerinde çok fazla durulmadığı görülür.⁴⁹



Resim 34 Sophie Taeuber, Marcel Janco'nun maskelerinden biriyle dans ediyor, 1917. Galeri Dada, Zürih. Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (Dickerman, 2006: 16)

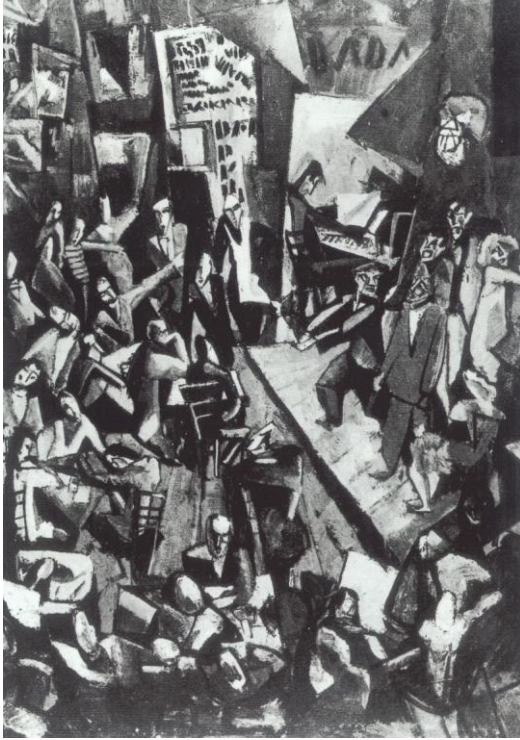
Resim 35 Dada dansçıları, 1918, Zürih. Arp Vakfı, Clamart, Fransa. (Dickerman, 2006: 31)

Performans, Zürih Dada'nın ekseri mihenk taşı olarak belirtilmesine rağmen, daha az sıklıkta eleştirilmiş veya incelenmiştir. Hugo Ball'ın resminin çağrıştırdığı eylem ve

⁴⁹ Ruth Hemus, dansın unutulmasının nedenini yaygın olarak performansın canlandırılmasındaki zorluklara ve her türlü sabit kültürel artifaktın (insan eliyle yapılan-elîşi) eksikliği ile yazınsal metinler ve resimlere öncelik verilmesine bağlanabileceğini söyler. Öncelikle dansın bir kitapta nasıl yer alabileceğini veya bir müzede nasıl sergilenebileceğini sorar. Ardından bu durumun, yardımcı kaynaklar veya anı yazılarında dansa atfedilen bir önem (veya önemin olmaması) sorunundan kaynaklanıyor olabileceğini sözlerine ekler. Dada etkinliklerini ve dansçıların adlarını yazan suare programları aslen, dansın birçok Dada performansında programa dâhil edilen bir öğe olduğu faktörünü kanıtlar görünümündedir. Son olarak daha da ileri gider ve okuyucusuna bu durumun sadece dansla değil aynı zamanda cinsiyetle ilgili ortaya çıkan davranışları aydınlatan yok saymanın seçercesinin izini sürmeyi önerir (Hemus, 2007: s. 93- 94).

hareketin daha belirgin bir kanıtını sunan Sophie Taeuber'in resminin güçlü bir şekilde vurguladığı; Dada'nın bu fiziksel, cisimleştirilen bakış açısıdır (Hemus, 2007: 93).

Marcel Janco, aslen mimarlık eğitimi almış ve Tristan Tzara'yla çıkan bir anlaşmazlık sonucu 1921'de akımdan ayrılışına dek, Dada gösterileri için yağlı boya resimlerin yanı sıra afişler, boyalı soyut kabartmalar ve maskeler hazırlamıştır. 1922'de Bükreş'e dönerek mimarlığın yanı sıra, Avangart bir sanat dergisi olan *Contimporanul'* da yayın yönetmenliği yapmıştır. 1941 yılında İsrail'e yerleşmiş ve 1953 yılında burada bir sanatçı köyü oluşturmuştur. Sanatçı, 1983 yılında Dada sanatının örneklerinin sergileneceği Janco Dada Müzesi'nin kurulmasına yardım etmiştir (Rona, 1997: 791). Marcel Janco'nun Dadacı günlerine ait olan Cabaret Voltaire adlı günümüze ulaşamayan bir yapıtı (bkz. Resim 36), Dada etkinliklerinin yapıldığı yerin resimsel bir bölümünü gösterir. Dikdörtgen bir yüzeyi çapraz olarak sağdan sola ikiye ayıran beyaz alanın her iki yanında kalan gri ağırlıklı bölüm yıkıcılık ve karmaşaya gönderir. Resim aracılığıyla Dada ruhunda bulunan protesto ve tepkinin izlerini duyumsamak mümkündür (Kaplanoğlu, 2008: s. 96- 97).



Resim 36 Marcel Janco, Cabaret Voltaire, 1916. Tuval üstüne yağlı boya. Kaybolmuştur. (Dickerman, 2006: 24)

Resim 37 Marcel Janco, Afrika şarkıları (*Negro Songs*), 1916. Kâğıt üzerine karakalem. 73x55 Zürih Sanatevi Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 52)

Marcel Janco'nun tasarlamış olduğu maskeler ise, Dada gösterilerinin teatral sunumlarının vazgeçilmez elemanı olur. Bu maskelerle ilgili olarak Hugo Ball şunları yazar:

"Janco'nun, yeni bir gösteri için yapmış olduğu maskelerde, yeteneğin ötesinde başka şeyler de vardır. Japon veya Eski Yunan tiyatrolarını anımsatmalarına karşın, modern bir özlükte ya da görünümdeydiler. Uzak mesafeden etkili olacak şekilde tasarlanmışlardı. Dolayısıyla, bir tiyatro salonuna oranla çok küçük sayılabilecek bu kabarede şaşırtıcı bir sonuç alınmıştı.(...) Maskelerin getirdiği canlılık, dayanılmaz bir şeydi; bir an içinde bu maskelerin tiyatro sanatındaki önemini kavramıştık. Başka bir anlatımla bu maskeler, onları takanların 'Trajik- saçma' (tragic-absurd) kabilinden bir takım dansları yapmaya zorlamaktaydı." (Aktaran: Genç, 1983: 87)



Resim 38 Marcel Janco, Dada Maskesi, 1919, Kâğıt, ip, mukavva, guaş ve pastel boya. 45x22x5. Centre Pompidou, Paris. Sanatçı tarafından 1967 yılında bağışlanmıştır. (Dickerman, 2006: 51)

Resim 39 Marcel Janco, *Firdusi*⁵⁰ için maske, 1917- 1918, mukavva ve ip boyanarak yapılmıştır. 79x48. Sylvio Peristein-Antwerp Koleksiyonu. (<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/29/736>)

Öte yandan Marcel Janco'nun tasarlamış olduğu genellikle kartondan yapılan fantastik, oldukça renkli ve grotesk kostümler ile sözü edilen maskelerin, Rumen köylerinde veya

⁵⁰ *Firdusi*, Cabaret Voltaire'de sergilenen Oskar Kokoschka'nın Sfenks ve Bostan Korkuluğu adlı bir oyununun başkahramanıdır (detaylı bilgi için bkz. s. 33'te bulunan 34 n. dipnot bilgisi).

Orta ya da Doğu Avrupa’da her hangi bir yerde köylü gençlerin Noel zamanında sunduğu *colinda* (Romanya’da Noel’e özgü bir oyun) adlı bir oyunda kullanılan fantastik kostümleri anımsatıyor olması, dikkat çekicidir. Bu, Zürih Dada’sının başlangıcındaki oluşumunun, Rumen Dadaistlerin biyografik kökenlerine ve içinde buldukları kültüre yakın oluşunu açıklar görünür. Maskelerin yanı sıra, Hugo Ball’ın 14 Temmuz 1916 gecesi sergilediği özel performansında kullanmış olduğu psikopat kostümünde olduğu gibi, tamamen farklı bir geleneğe açılırlar.⁵¹



Resim 40 Sophie Taeuber ve kardeşi Erica, dans kostümleriyle, Zürih, 1916.
(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Resim 41 Marcel Janco, Tristan Tzara’nın protresi, maske, 1919.
(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Belirtmek gerekir ki; Sophie Taeuber ve Laban danşçıların uyguladığı gibi bir dans, erkek seyirciler ve perde arkasında kalan erkekler için hoş giden görsel bir manzaraya dönüşmüştür. Sophie Taeuber, gerçek mesleği dansçı olmamasına rağmen, beklenen letafeti ve hareketlerindeki güzelliği göstermede oldukça yeteneklidir, ancak Dada saarelerinde bu bilindik estetik etkileri çok az kullanmıştır.⁵² Dada dergisinin ilk baskısının

⁵¹ (Detaylı bilgi için bkz. Sandqvist, T., A.g.m.)

⁵² Dada’nın kadın bedeni çoğunlukla dansla örtülür. Kostümlerin ve maskelerin yardımıyla, insan bedeninin hatları gizlenmiştir, figür geometrik ve kişiye özeldir, bireysel ifadeye daha az bir rol

ardında, Laban dansçılarında bir teşekkür notu bulunur: “*Sn. Sophie Taeuber: Kaprisli alaycı bir bunama güzelliğinin fevriyetiyle yükselerek ritmi hızlıca yayan bir elin zerafetindeki coşkun tuhaflık.*” Bu tanımlama, Dadaist tanıma oldukça uygun bir tanımlamadır. Ruth Helms’a göre bu tanımlama bizi, Hugo Ball’ın kendi paroksizmi⁵³ ile meşhur *Karawane* imgesini içine çekmektedir (Hemus, 2007: 97).



Resim 42 Emmy Hennings, Cabaret Voltaire’de performans sergilediği kuklasıyla, Zürih, 1916. Zürih Sanat Evi. (Dickerman, 2006: 17)

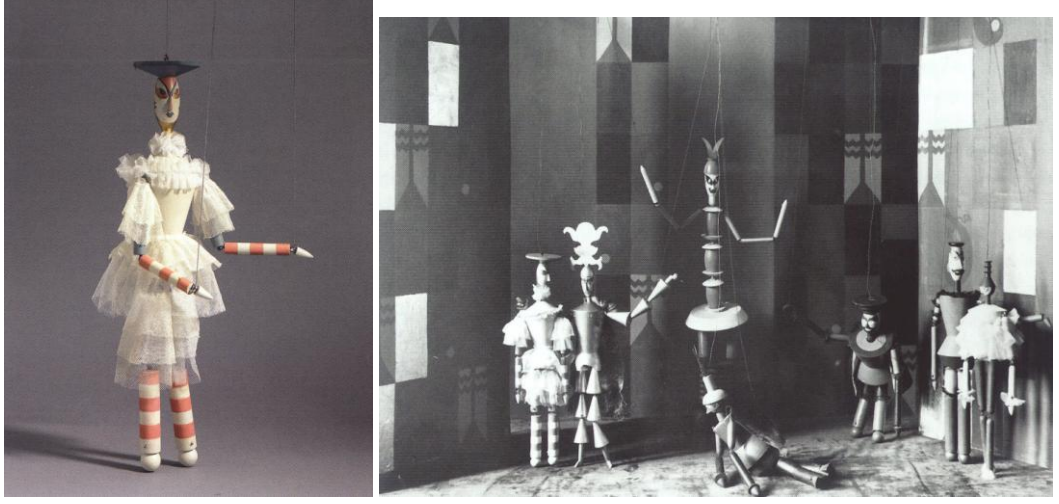
Resim 43 Hannah Höch, Dada Kuklaları, 1916. Kumaş, iplik, tel, tahta ve boncuk kullanılmıştır. Yükseklik: 60 cm. Berlinische Galerie Landessmuseum für Moderne Kunts. (Dickerman, 2006: 142)

Richard Huelsenbeck, 1917’de uluslararası bir üne kavuşmuş olan Dada’ya mensup arkadaşlarının kavganın dışında kalan tehlikesiz konumlarına öfkelenir ve gruptan ayrılarak Almanya’ya döner. Hugo Ball da, grubun olumsuz tavrından tedirgin olur. Ve yapıcı hiçbir

atfedilmiştir. Beden, sade figürün arkasında kalan yerleri göstermek için bir işaret olarak kullanılır ve çeşitli biçimlerde gösterilir; ilkel biri veya bir makine gibi, tehdit veya tehdit altında gibi, etken veya rehin gibi. Fiziksel beden, dil, müzik ve hareketi içeren estetik deneylerin hizmetine sunulur. Bu performans aktiviteleri entelektüel ve fiziksel, zihin ve beden, şiir ve oyun, insan ve insan olmama ile kadın ve erkek arasındaki diyalektik farkları sorgular. Sanatçının bir gereç veya materyali olan bedeni daha sonra ortaya çıkan, beden sanat çalışmasına ve performans alanının sanat çalışması etkinliğine dönüştüğü modern ve postmodern performansı öngörür (Hemus, 2007: s. 99- 100).

⁵³ Paroksizim (İng. *Paroxysm*): Tıp terimleri sözlüğünde, kriz, nöbet ya da şiddetli spazm gibi anlamlara gelir.

yanı olmadığını düşündüğü için ayrılmayı tercih ederek Bern'e gider. "Yerleşmiş geleneklere saldırma modası" olarak adlandırdığı tüm bu girişimleri yeren bir yazı yazar, kısa bir süre sonra da Katolik Kilisesi'ne katılır (Lynton, 1982: s. 126- 127).



Resim 45 Sophie Taeuber, Kral Geyik adlı oyun için hazırlanan kuklalar serisinden, Melek. 1918. Boyalı ağaç Turnet, tül ve metal contalar. 48,5x13. Bellerive Müzesi, Zürih. (Dickerman, 2006: 74)

Resim 46 Kukla oyununun final sahnesi. Kral Geyik, 1918. Kralın sarayı: Angela, Kral Deramo, Freud analitik, Tartaglia, Pantalón, Leandro, Clarissa, Bellerive Müzesi, Zürih. (Dickerman, 2006: 30)

Dada sanatçısı Sophie Taeuber, 1918'de İsviçre Kukla Tiyatrosu için Carlo Gozzi (1720-1806) tarafından yazılmış ve Rene Morax (1873- 1963) ile Werner Wolff (1883- 1961) tarafından uyarlanmış "Kral Geyik" (*The King Stag/ König Hirsch, 1762*) oyunu için bir dizi kuklalar yaratır. Bu kuklalar boyanmış tahtadan yapılmıştır ve simetrik vücutları, metal eklemler aracılığıyla geleneksel oyuncak bebeklerden çok daha fazla maskelere benzeyen soyut yüzleri karakterize ederler. Bu kuklalardan bazıları dantelli elbiselerle ve tüylü malzemelerle giydirilmişlerdir. Tarihçi ve New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) Küratörü Leah Dickermann, geyiğin peri masalı (her birinin kral ve arkadaşlarının üzerinde etkisi olduğu için) adlarının, Freud ve Carl Gustav Jung'un (1875- 1961) *Urbido* ve *Dr. Complex* gibi kavramlarına atfen konmuş olduğunu ve karakterler aracılığıyla psikolojik konuşmanın modern bir kinayeye dönüştürülmesinin savunulduğunu belirtmiştir (Flanagan, 2009: 40).

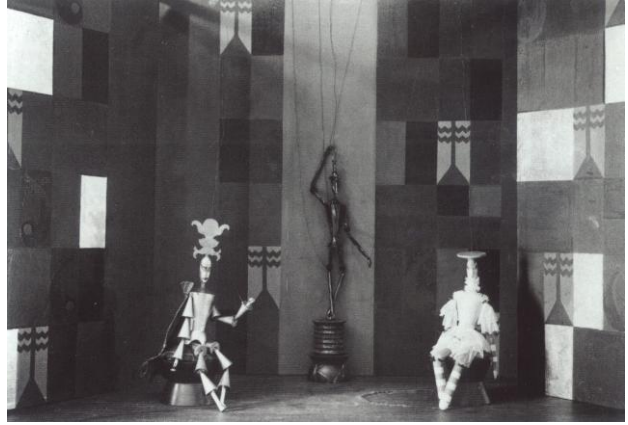


Resim 47 Hannah Höch kuklalarıyla. Berlin, 1920. (Dickerman, 2006: 85)
Resim 48 Hannah Höch, İlk Uluslararası Dada Fuarı'nda, Dada Kuklası ile 1920.
(Gordon, 1974: 124).

Zürih Dadacılarının bir sonraki etkinliği 23 Temmuz 1918'de Meise'de bir sergi olur. Etkinliği yöneten Tristan Tzara, kendisine ait olan Dada Manifestosu'nu burada ezbere okur. Laban Okulu mensupları, Marcel Janco tarafından yapılan maskelerle danslarını sergiler. Hans Richter, etkinliği duyuran afişi tasarlar. Aynı yılın Eylül ve Ekim ayları boyunca Zürich'te bulunan "Wolfsberg Sanat Salonu" (*Kunstsalon Wolsberg*) adlı galeride "Yeni Sanat" adı altında yeni bir sergi daha yapılır. Bu sergiye, Hans Arp, Emmy Hennings, Marcel Janco, Otto Morach (1887- 1973) ve Hans Richter katılırlar. Hans Richter *Soyut Portre*⁵⁴ teması üzerine 11 yağlı boya resim ve dört eskiz sergiler. Sergi, Hans Richter'e göre Dada içinde 'denge' sürecinin sona erdiğini gösterir. Bu durum

⁵⁴ Hans Richter, tesadüf ve bilinç dışılığın yönettiği spontan dışavurumların etkisiyle Soyut Portreler çizmeye başlamış, sonraları eskizlerinde daha fazla yapısal bir uygulama ihtiyacı duymuştur *Dada Köpfe* başlığıyla adlandırılan ve çini mürekkebi ve fırçayla çizilen resimler bu formal çalışmalar sonucu ortaya çıkmıştır (detaylı bilgi için bkz: <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 09.07.2011).

galerinin diğerkanadında aynı anda yer alan Kübalı Francis Picabia'nın (1879- 1953) paralel çalışmalarının sergilenmesiyle göze çarpar. Francis Picabia, 1918 sonbaharında Zürih'e gelmiş ve gruba katılmıştır.⁵⁵ Francis Picabia, öncelikle 1913 yılında ABD'ye gitmiş, orada Marcel Duchamp ve Man Ray ile tanışarak, onlarla birlikte sonradan Dada akımına katılacakları farklı bir çizgi oluşturmuştur. Bu yıllarda Francis Picabia, Kübizm sonrası soyutlamaya yönelmiş ve yapıtlarında mekanik fantezilere, işlevsiz makinelere yer vermeye başlamıştır. 1916 yılında Barselona'ya giderek *391* adlı Dada dergisini yayımlamış ve Zürih'teki Dada akımıyla ve özellikle Tristan Tzara ile bağlantı kurmuştur (Kaplanoğlu, 2008: 99).



Resim 49 Hannah Höch, Dada Bebeklerinden biriyle, 1925.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Resim 50 Sophie Taeuber'in kuklaları. Bir kukla oyunundan final sahnesi: *The King Stag*, 1918, Zürih. Kuklalar, Arp Müzesi ile Bellerive Müzesi'ndedir. (Dickerman, 2006: 435)

Bu sergiyi, 1919 başında 'Zürih Sanatevi'ndeki (*Zurich Kunsthaus*) sergi izler. Nisan ayında Hans Richter Zürih'te "Radikal Sanatçılar Birliği"ni (*Bund Radikaler Künstler*) kurar ve sanatçılara, radikal sanat reformu ve sanatın toplumdaki rolünün yeniden tanımlanmasına ilişkin çağrıda bulunur. Hans Richter çağrısında, soyut sanatın geçerli tek sanat formu olduğunu bildirir.⁵⁶

⁵⁵ <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 09.07.2011.

⁵⁶ <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 09.07.2011.

2.1.5 "Bugüne kadarki en büyük Dada gösterisi"

Tristan Tzara, 9 Nisan 1919 akşamı Tüccarlar Odası'nda (*Saal zur Kaufleuten*), "Bugüne kadarki en büyük Dada gösterisi" (*Greatest-Ever- Dada-Show*) adı altında bir etkinlik düzenler. Etkinlik, tam da Tristan Tzara'nın hedeflemiş olduğu gibi, izleyicilerden büyük tepki alır. Kadrosunda geleneksel Cabaret Voltaire sanatçılarının yer aldığı gösteride ilk olarak Wiking Eggeling, tasarım (Alm. *Gestaltung*) ve soyut sanatla ilgili bir konuşma yapar. Ardından Hans Arp ve Hans Richter'in organize etmiş olduğu, Hans Heusser'in piyano müziği eşliğinde, Laban okulu kızlarından Suzanne Perrottet (1889- 1983) ve Sophie Taeuber'in, Marcel Janco'nun maskelerini takarak sergiledikleri bir dans performansı gelir.⁵⁷ Bunlar, izleyiciler arasında henüz bir kargaşaya neden olmayan ve nispeten daha az kışkırtıcı gösterilerdir. Ardından, bir Laban dansçısı olan Kathe Wulf'un, Richard Huelsenbeck ve Wassily Kandinsky'den okuduğu şiirler yer alır. Bu performans, izleyicilerden bir kaçının kahkahası ve yuhalamalarına maruz kalır. Programa göre sırada Tristan Tzara'nın ünlü eş zamanlı şiiri (*PoŽme simultanŽ*) vardır ve yirmi kişi tarafından aynı anda ancak farklı dillerde okunan bu şiir sunumu sırasında nihayet beklenen kıyamet kopar. Belirtmek gerekir ki, bu kaos izleyicilerin, özellikle de genç izleyicilerin beklemedikleri bir şeydir ve izleyicilerin çoğu bu ortamı deneyimlemek üzere orada

⁵⁷ Sophie Taeuber'in Laban Okulu ile Cabaret Voltaire arasında bir köprü konumunda olmasıyla dans, 1916'nın baharı ve yazında suarelerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Galeri Dada'nın kurulmasıyla, Laban dansçılarının yanı sıra aralarında eğitimi olmayan Hugo Ball, Richard Huelsenbeck ve Tristan Tzara gibi erkek dansçılar da Dada suarelerinde yer alır. Ruth Hemus'a göre; danslar, kabarenin cazibe merkezinde olmalarına rağmen; deneysel sanat formu olarak taşıdıkları potansiyelin, ne zamanın Dada öncüleri tarafından ne de daha sonraki eleştirmenler tarafından değeri anlaşılmamıştır. Ve bu çoğunlukla, kadınlara, kadın bedenine ve cinselliğe olan yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Dans "gerçek" Dada konularını bütünleyen veya Dada konularına entegre olan bir alan olmak yerine bu konuları çevreleyen bir alan olarak algılanmaktadır. Dada dansçıları Dada'nın ressam ve şairlerine nazaran daha az dikkate değer görülmüştür ve Dada'nın kadınları zaman zaman Dada erkekleri için "öteki" olarak nitelendirilmişlerdir. Laban dansçıları ile Sophie Taeuber, neden daha sonra, davullar eşliğinde dans eden Hugo Ball ve Richard Huelsenbeck'le farklı kategorilere ayrılırlar? Belki bu bir algı meselesidir, bu sayede kadınların aktiviteleri ile sahnedeki kadınlar erkeklerden farklı algılanmaktadır: Erkekler "oyunda"; kadınlar "dışavurumcudur". Yine Ruth Hemus'a göre; Hans Richter'in *Dada, Art and Anti Art* (Dada: Sanat ve Karşı Sanat) adlı kitabında yazmış olduğu gibi, cinsiyet; dansçıları algılama eyleminde güçlü bir faktördür. Hans Richter'in aynı kaynaktaki anlatımlarına göre erkek Dadaistler, Laban Okulu dansçıları belli başlı potansiyel veya adeta gerçek cinsel fetihler olarak görürler. Hans Richter şöyle yazar: "*Dünyevi tabanımızı Odeon oluştursaydı, Laban Bale Okulu göksel merkezimiz olurdu. Orada kendi jenerasyonumuzdan genç dansçılarla tanıştık: Mary Wigman, Maria Vanselow, Sophie Taeuber, Susanne Perrottet, Maĵa Kruscek, Käthe Wulff ve diğerleri. Sadece belli zamanlarda geçici veya kalıcı olsun az çok duygusal bağlarımızın olduğu bu rahibe manastırına girme hakkımız vardı.*" Ruth Hemus'a göre; Hans Richter, *Odeon* (dostluk ve entelektüel tartışma üzerine bir forum) ve dans okulu arasında net bir ayırım yapar ki bu feminize edilmiş, cinselleştirilmiş bir arenadır. Gök kubbe ve rahibe manastırına ilişkin göndermeleri melek ve rahibenin feminen stereotipini çağrıştırırken, diğer taraftan kadının mevcut varlığını fiziksel ve cinsel insanlar olarak atfeder (Hemus, 2007: s. 94-100).

bulunmaktadır. Öyle ki, izleyicilerden yayılan bağışmalar, ısıklar, bir ağızdan söylenen şarkılar ve kahkahalar nedeniyle, Tristan Tzara gösteriye ara vermek zorunda kalır. İkinci yarıda Hans Richter, izleyicileri adres olarak gösterdiği “Dada’ya karşı, Dada Olmadan, Dada İçin” (*Against, Without, For Dada*) adlı bir konuşma yapar.⁵⁸ Ardından Suzanne Perottet’in⁵⁹ dans gösterisi ile Hans Arp’ın “Bulut Pompası” (*Cloud p Pump*) olarak adlandırılan parçası ve Hans Heusser’in ahenksiz parçası, izleyicilerin “saçma” çılgınlıkları arasında sunularak gösteriye devam edilir. Daha sonra sahneye, bir damat gibi giyinerek ve kucağında başsız bir mankenle Walter Serner çıkar. Elinde bulunan yapay çiçek buketini mankene koklatarak ayaklarının dibine bırakır ve izleyicilere sırtını dönerek oturmuş olduğu bir sandalyeden, kendi 'Anarşist Amentü'sünün "Nihai Fesih" (*Final Dissolution*) kısmını okur. Bu final, izleyicideki gerilimi büsbütün arttırır. Alaycı ve öfkeli yuhalamalar, Walter Serner’in sesini bastırır olur. O kadar ki, bir genç sahneye fırlayarak mankeni ve çiçek buketini ezer. Oturduğu sandalyeyi kırarak Walter Serner’i kovalamaya başlar. Mekâna tamamen kargaşa hâkim olur ancak bu durum Tristan Tzara’yı fazlasıyla keyiflendirir. "Halkın kretinizmi" ⁶⁰ sağlanmıştı. Gösteri durdurulur ve ışıklar söndürülür. Yirmi dakikalık bir arada izleyicinin öfkesi yatıştırılır. Sonrasında sahneye çıkan Laban Dançları, *Noir Kakadu*⁶¹ adlı bale gösterisini sunar. Walter Serner şiirini okumak için tekrar geri gelir, Tristan Tzara kısa bir konuşma yapar ve gece, Hans Heusser’den atonal

⁵⁸ Hans Richter aynı zamanda izleyicilere “Radikal Sanatçının Manifestosu”nu (Alm. *Manifest radikaler Künstler*) okur. Sanatın toplumdaki rolünü tanımlayan radikal sanat reformuna ilişkin tüm toplumu kapsayan programı oluşturan bu manifesto, Hans Richter’in aniden Münih’ten ayrılması sonucu, basına planlandığı şekilde ulaştırılamaz. Bunun için bkz: <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 08.10.2011.

⁵⁹ Suzanne Perottet, Dada suarelerine katılmasındaki dürtüyü şu şekilde ifade eder: “*Ahenkli ve sabit bir tarzdan uzaklaşmak istedim... Bu artık benim için işlemiyordu. Çılgılık atmak, daha fazla dövüşmek istedim.*” (Hemus, 2007: 100).

⁶⁰ Kretinizizm (İng. *Cretinism*, Fr. *Crétinisme*); Bir tür zekâ geriliği. Tıp terimleri sözlüğüne göre; Tiroit bezinin kana yeterince salgı vermemesi sonucu oluşan, fiziksel, ruhsal ve duygusal gelişimin duraklamasıyla beliren hastalık.

⁶¹ Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* adlı kitabında, Kaufleuten salonundaki bu son büyük suareden bahsederken; “Labanlı kızlarımızın güzel yüzlerini saklayan Janco’nun zenci maskeleri ve narin bedenlerini örten soyut kostümleriyle *Noir Kakadu* balesinin oldukça yeni, beklenmedik ve bilinenin dışında bir bale” olduğunu söyler. Ruth Hemus’a göre; kendisinin bu ifadesi, güzellik üzerine yapılan her tür vurgunun yasaklandığı ancak cinsiyet rolleri ve beklentiler bağlamında ne kadar güçlü bir tümce kurduğunu anlaşılması yönünde bir noktaya dikkat çeker. Normal edimsel rollerine karşın (gerek sahnede gerek gerçek hayatta), burada dansçıların feminenliği, güzelliği, cinselliği ve hatta bireyselliği bilerek gizlenmiştir. Oysaki Hugo Ball’ın günlüklerinde dansla ilgili ve dansı tam anlamıyla Dada’nın estetik kavramları içinde bulmamıza yardımcı olan daha fazla sayıda referans bulunmaktadır. Nitekim Sophie Taeuber’in dansı üzerine 1917 tarihli bir yorumda şöyle yazar: “*Geleneksel olanın yerine, güneş ışığı ve merak işlemiştir. Yaratıcılık, kapris, tuhaflıkla doludur (...). Her jest yüzde yüz keskin, parlak ve yerindedir. Perspektif, aydınlatma ve atmosferin öykülenişi aşırı hassas sinir sistemini gerçek bir gülünçlüğe, ironik bir parlaklığa yaklaştırmaktadır. Dansının öğelerinde dolu dolu romantik bir tutku vardır, grotesktir ve mest edicidir.*” Hugo Ball, bu temsillerdeki beklenmedik ve uyarıcı öğelere olan yorumunu, geleneksel olandan uzak oldukça şok edici ifadesiyle dile getirir. Sözcükleri spontanlığı, şans, parçalara ayırmayı ve ironiyi çağırır ki tüm bunlar Dadaist ilkelerle tamamen örtüşür. Bu ifadeler hareket, jest, soyutlama ve akıcılıkla letafetin reddedilmesi gibi görsel sunumlara da işaret ederler (Hemus, 2007: s. 97- 98).

müzikler eşliğinde sonlandırılır. "*Dada Theatre*" adlı makalesinde John Harris Stevenson'a göre; "İnsanlar ehlileştirilmiştir. Dada, eğitimin ve önyargıların sınırlarını unuttuğu 'yeni' nin heyecanını yaşadığı izleyicide mutlak bilinçsizliğin döngüsünü kurmada başarılı olmuştur. Bu Dada'nın nihai zaferidir." Yine John Harris Stevenson'a göre izleyici başkaldırdığında oluşan bu zaferler, bilinen teatral anlamda bir performans olarak değil, yerleşik anlamının dışında, anti- teatral bir gösteri niteliğinde değerlendirilebilir.⁶²

Zürih'te bu gösterilere ve kargaşaya dayanamayan halk ayaklanmaya kadar gider. Richard Huelsenbeck, "*kimlerle işimiz olduğunu şimdi anlamıştık*" der. Dada'nın burjuva sınıfına karşı olduğunu, savaşın da Dada'yı yaratmış olduğunu sözlerine ekler: "*Dada yıkıcılıktı! Dada anarşiydi! Dada komünizm kıskırtmacalıydı! Herkes böyle görüyordu Dada'yı. Onlar da bunu seve seve benimsemişlerdi*" (İpşiroğlu, 1993: 96).

Halkı kızdıran bu etkinliklerde okunan bir şiir, Hans Arp'a ait Bulut Pompası (*The Cloud's Pump*) adlı şiirdir:

*"Eğiricinin odasının önünde aslanlar
Örümcekleri ve prensleri avlar
Çiçek ve tuz canavarlarını
Örümcekler prensleri avlar
Prensler çiçeklerde avlanan aslanlardan kaçar
Örümcekler eğiricileri kovalar
Aslanlar canavardır
Örümcekler tuzdan yapılmıştır
Prensler çiçektir"* (Grey, 2006: s. 65- 66)

Tom Sandqvist'e göre bu gösterilerin, şamatalı absürd oyunlar oynayan birçok İbranice-Yidiş gezici tiyatrolarının yanı sıra 1876'da Iasi'de ilk profesyonel Yahudi tiyatrosunun kurucusu olan, Hasidik⁶³ ayinsel öğelerin bulunduğu ve Cabaret Voltare sairelerini

⁶² Stevenson, J.H., A.g.m.

⁶³ Hasidik; Ortodoks bir Musevi mezhebi 'Hasidizm'e özgü olan anlamına gelir. Tom Sandqvist, Sigalu ailesinin Ortodoks kimliğinin, tamamen asimile olmadığı varsayılan Rosenstock ailesine kadar, hem Tristan Tzara'nın hem de üç Janco kardeşin ve aynı zamanda Arthur Segal'in (Aron Sigalu) Yahudi ailelerde büyümüş olmalarının, Batı ve Rumen araştırmalarında tamamen göz ardı edilmiş olduğuna dikkat çeker. 1916'da Zürih'te bütün Rumenlerin göz ardı ettiği bir Doğu Avrupa Yahudi kültürünün önemli bir rolü bulunur. Örneğin, hem Samuel Rosenstock yani Tristan Tzara'nın hem de Arthur Segal'in, nüfusunun yüzde yetmiş beşini Yahudilerin oluşturduğu bir ülkeden ve bu Yahudilerin büyük çoğunluğunun Hasidizmi rededen ve Tristan Tzara, Arthur Segal ve Janco kardeşlerin de bildiği düşünülen bir "Dadaist" dil olan Yidiş (eski İbranice) konuşan

çağrıştıran Avram Goldfaden'in (1840- 1908) tarzına aşına olduğu yönündedir. Tristan Tzara'nın, Rumen kimliğini ön plana çıkarmış olmasına rağmen Yahudi kimliğini arka plana atmış olduğunu belirten Tom Sandqvist, bunu, Doğu Avrupa Yahudiliğinin asimilasyon kaynaklı ikiyüzlülüğüyle ve diğer kültürlerle karşı belirgin bir ötekiliğin ısrarla muhafaza edilmesiyle açıklar. Bunun sonucu olarak çelişkinin, karşılıklı olarak karmaşa yaratan sinyallerin, mesajların, anlatıların ve düşüncelerin olduğu bir çeşit kolaj var olduğunu sözlerine ekler. Tristan Tzara, "Felsefe Karşıtı Bay Aa'nın Manifestosu"nda⁶⁴ o zamanlar birçok Yahudi'nin yaptığı gibi yani saklambaç oynar gibi görünürken, kendi kültürel özündeki çürümeye karşı savaş verirken egemen kültürün potasında erimek için elinden geleni yapar:

*“Şöyle bir bakın bana!
Ben bir salakım, soytarıyım ve yalancıyım.
Şöyle bir bakın bana!
Çirkinim, meymenetsizim, bodurum!
Hepiniz gibiyim!”*

Diğer yandan kendisini hem Yahudi olmayan çoğunlukla hem de henüz asimile olmamış Yahudilerle özdeşleştirirken, gerçek kimliğini açığa çıkarma stratejisini⁶⁵ şöyle ortaya koyar:

*“ARTIK BAKMAYIN!
ARTIK KONUŞMAYIN!
Bakmayı kesin!
Konuşmayı kesin!”⁶⁶*

“Bugüne kadarki en büyük Dada gösterisi”, Zürih Dada'nın sergilediği son performans olur. Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi bir bakıma Zürih Dada'nın da sonunu getirir ve

Aşkenaz Yahudilerden oluşan kısımda doğup büyümüş olmaları göze çarpan bir etkidir (Detaylı bilgi için bkz: <http://dadaeast.cz/en/journal/159.html> Erişim tarihi: 08.05.2011).

⁶⁴ Manifestonun tamamı için bkz: http://www.391.org/manifestos/19200219tristantzara_ttm.htm Erişim tarihi: 04.05.2011.

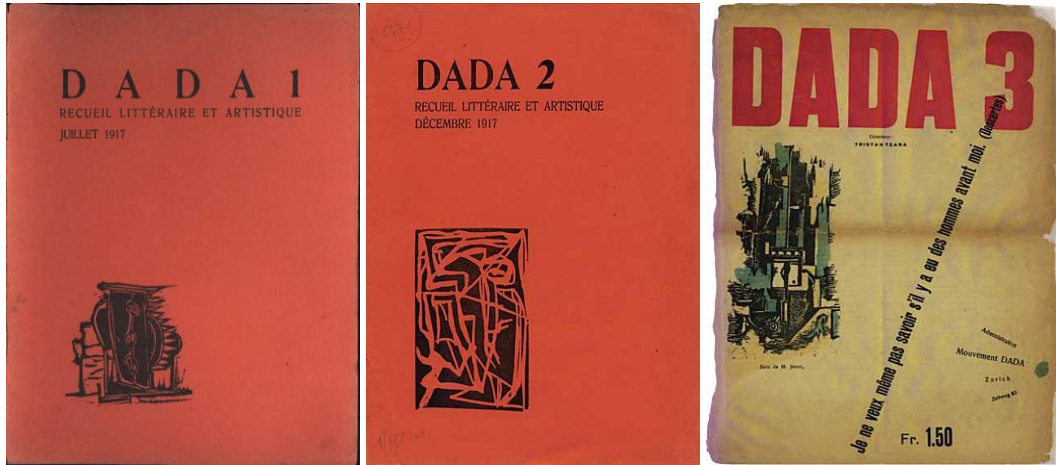
⁶⁵ Tom Sandqvist'e göre Samuel Rosenstock, entegre olabilmek için adını değiştirmeyi çare olarak görmüyordu. Kullandığı Tzara takma adının Rumence'de Yahudi karşıtı uygulamalardan kaynaklanan “karmaşa” anlamına geliyor olması yanında Fransız şair Tristan Corbier'in adını da anımsatıyor olması buradaki çelişkiyi ortaya koyar. Tristan Tzara, Rumence'de “ülkesinde üzgün” anlamındadır. Ancak kendi Yahudi kökeniyle ilişkilendirilebilecek Yidiş dilinde “sefalet” ve “bela” anlamına gelen “Tzure”, İbranice'de “Tzara” ile tesadüfî bir şekilde aynı anlama gelir ve bu da oldukça ilgi çekicidir (Bkz: <http://dadaeast.cz/en/journal/159.htm> Erişim tarihi: 08.05.2011).

⁶⁶ Detaylı bilgi için bkz. Sandqvist, T., A.g.m.

1920 yılının başlarında Tristan Tzara'nın Zürih'i terk etmesi ile Zürih Dada sona erer. Tristan Tzara, Francis Picabia, Walter Serner ve Marcel Janco Paris'e gider, Hans Arp ise Köln'de Max Ernst'le (1891- 1976) buluşarak, Max Ernst'in orada bir Dada gurubu kurmasında yardımcı olmuştur (Kuenzli, 2006: 22).

2.1.6 Zürih Dada Yayınları

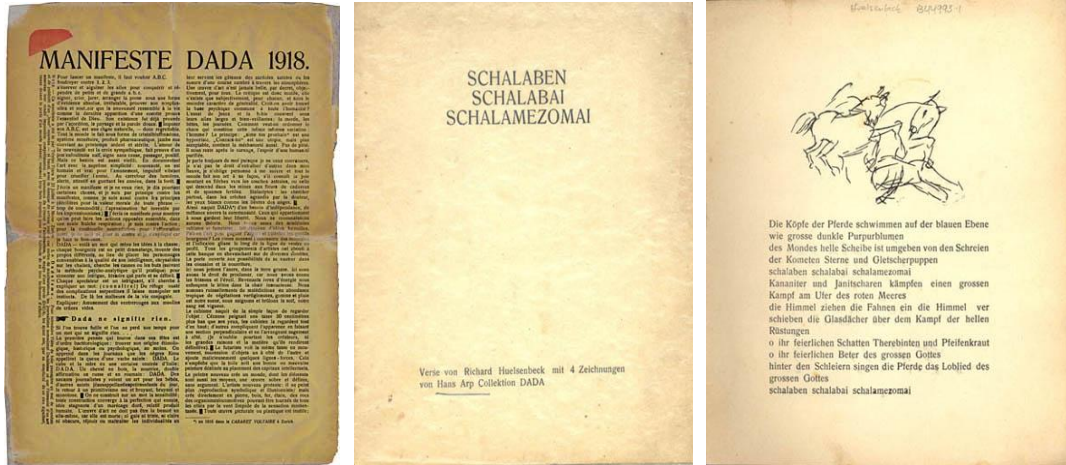
Zürih Dada devam ediyorken, Tristan Tzara "Dada Koleksiyonu" adını verdiği bir dizi yayımlamaya başlar. Dizinin ilk sayısı 1917 Temmuz ayında yayımlanır ve *Dada 1* adını taşır. Ardından *Dada 2*'yi Aralık 1917'de ve *Dada 3*'ü ise Aralık 1918'de yayımlar. *Dada 3*, içerisinde Tristan Tzara'nın 23 Temmuz 1918'de okumuş olduğu "Manifesto 1918"i de barındırır ve alışılmışın dışında deneysel bir tasarım uygulanan ilk çalışmadır (bkz. resim 52). Bu arada Tristan Tzara, dizinin yayımlanan bütün serilerini Moskova'dan New York'a kadar birçok editör ve sanatçıya düzenli olarak gönderir (Kuenzli, 2006: 22).



Resim 29 Dada 1, kapak sayfası. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/1/index.htm>)

Resim 30 Dada 2, kapak sayfası. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/2/index.htm>)

Resim 31 Dada 3, kapak sayfası. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>)



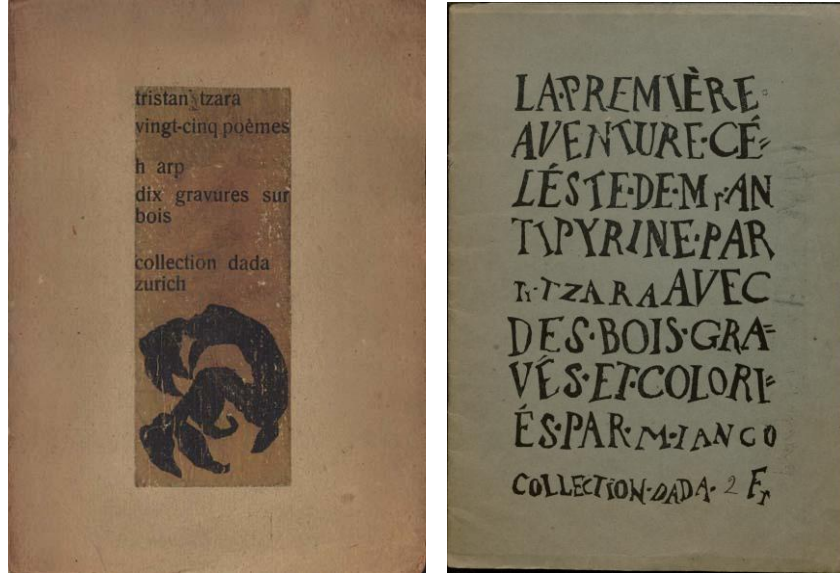
Resim 32 Dada Manifestosu, Dada 3, 1.Sayfa.
(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/01.htm>)

Resim 33 Richard Huelsenbeck, Schalaben Schalabai Schalamezomai, 1918, kapak sayfası. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Schalaben/pages/00cover.htm>)

Resim 34 Richard Huelsenbeck, Schalaben Schalabai Schalamezomai, 1918, 1. Sayfa.
(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Schalaben/pages/01.htm>)

Tristan Tzara, "Dada Antolojisi" adı ile Dada'nın 15 Mayıs 1919 tarihli 4. ve 5. sayısını Francis Picabia ile birlikte hazırlarlar ve bu, Zürih'te yayımlanan son Dada serisi olur. Bu serinin 2. sayfasında Francis Picabia'nın 'Çalar Saati' bulunur (bkz. Resim 65). Aynı sayıda Paris grubundan Louis Aragon (1897- 1982), André Breton (1896- 1966), Jean Cocteau (1889- 1963), Philippe Soupault (1897- 1990) ve Georges Ribemont'un (1884- 1974) yapıtlarına da yer verilmiştir.⁶⁷ Dada Koleksiyonu içerisinde yine Tristan Tzara'nın kaleme aldığı "Mr. Antipyrine'in İlk Fantastik Maceraları" (*First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine*) ve Richard Huelsenbeck'in Fantastik Duaarı (*Phantastische Gebete*) ile Hans Arp'ın ahşap işleriyle resimlenmiş olan "Schalaben Schalabei Schalamezoma" adlı şiir kitapları da bulunur (Kuenzli, 2006: 22).

⁶⁷ Bkz. http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/index.htm Erişim tarihi: 05.04.2011.



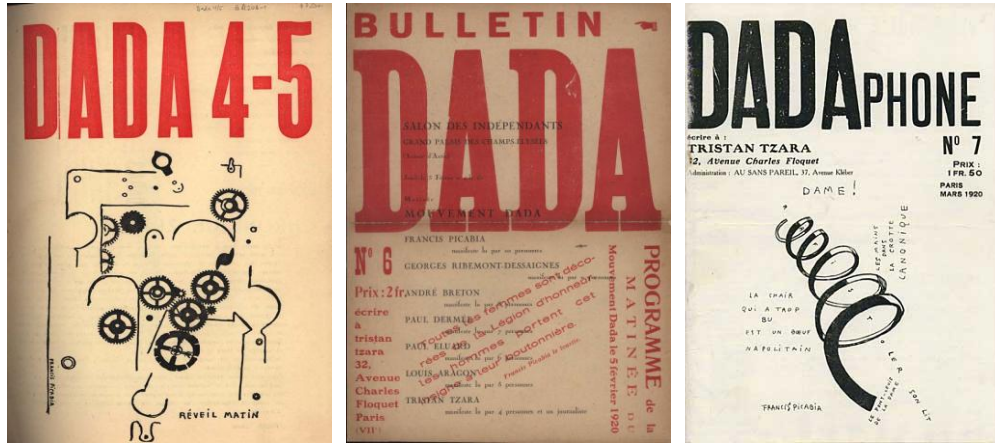
Resim 35 Tristan Tzara, 25 şiir (*Vingt-Cinq poems*) Dada Koleksiyonu, 1918, ön kapak. 25 sayfadan oluşur ve Hans Arp tarafından resimlendirilmiştir.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Vingt_Cinq/pages/000cover.htm)

Resim 36 Tristan Tzara, Mr. Antipyrine'in Fantastik Maceraları. Dada Koleksiyonu, 1916, ön kapak. Marcel Janco tarafından resimlenmiştir.

(<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28893>)

Tristan Tzara, Dada Antolojisi'nin devamı olan Dada 6 (*Bulletin Dada No 6*) ve 7'yi (*DadaPhone No 7*), 20 Mart 1920'de Paris'te yayımlar.⁶⁸



Resim 37 Dada 4- 5, Zürih, Mayıs 1919.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/00cover3.htm)

Resim 38 Dada 6, Dada Bülteni, Paris, Mart 1920.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/6/index.htm>)

Resim 39 Dada 7, Dadafon, Paris, Mart 1920.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/pages/cover.htm>)

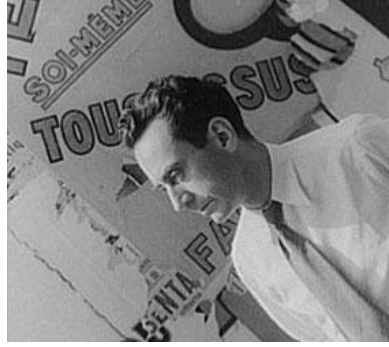
⁶⁸ Bkz. <http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php> Erişim tarihi: 06.06.2011.

Zürih Dadacılarının bir kısmı, Basel’de "Yeni Hayat" (*Das Neue Leben*) grubunu oluşturarak İsviçre’deki diğer ilerici sanatçılara katılırlar ve aynı ad altında 1922’ye kadar çalışmalarını sürdürürler.⁶⁹ Ülkelerinin Birinci Dünya Savaşı’na girdiği bir dönemde İsviçre’nin tarafsız konumu, Dadacıların Zürich’te olmalarının gerçek nedeni olmuştur. Zürich Dadacıları, savaş öncesi sanatla ilişkilendirilen yüksek değerlerin büyük ölçüde çökmüş değerler olduğuna inanırlar ve tüm şiddetiyle devam eden savaşçı çıkarıcı zihniyete ve değerlere eş görürler. Onların kâğıt parçacıklarından veya var olan nesnelere oluşturdukları yapıtları, yüksek sınıfa atfedilmiş yağlı boya resim ve bronz döküm heykellere karşı kışkırtıcı ve satirik bir tavrı barındırır. Kendilerini kültürel sabotajcılar olarak gören Dadacıları bir araya getiren, sosyal gerçekliklerin yanında, sanatın profesyonelleştirilmesine karşı duydukları nefrettir (Hopkins, 2006: s. 24- 25).

Belirtmek gerekir ki; Birinci Dünya Savaşı devam ediyorken Dada’nın etkili olduğu Barcelona ve Marcel Duchamp’ın 1915’te gittiği New York gibi başka merkezler de vardır, fakat akımın Zürich’ten sonra ilk etkileri Berlin’de hissedilmiştir (Lucie- Smith, 2004: 102). Savaş süresince gruba katılmış olan ve aralarında Fransa doğumlu Marcel Duchamp, Amerikalı Morton Schamberg (1881- 1918) ve Man Ray’in (Emmanuel Radnizky, 1890- 1976) de bulunduğu bir grup Dadacı New York’a yerleşir. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından diğer Zürich Dada üyeleri Almanya, Amerika ve Paris’e dağılırken Dada faaliyetleri de artar (Dempsey, 2007: 118).

⁶⁹ Bkz. <http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php> Erişim tarihi: 05.03.2011.

Örneğin; Amerikalı sanatçı Man Ray, 1915'te Marcel Duchamp'la tanışmış, onunla ve Francis Picabia'yla birlikte New York Dada akımının kuruluşunda rol almıştır. 1921'de Paris'e giderek İkinci Dünya Savaşının başlayana dek orada kalmış ve önce Avrupa Dadacılarına sonra da Gerçeküstüçülere katılmıştır. Man Ray, fotoğraf alanında yenilikçi tavrı ve öncü tutumuyla önem kazanmıştır. Ayrıca yaptığı heykeller veya nesnelere Dada ve Gerçeküstüçü akımın yetkin örneklerini ortaya koymuştur (Tükel, 1997a: 1540).



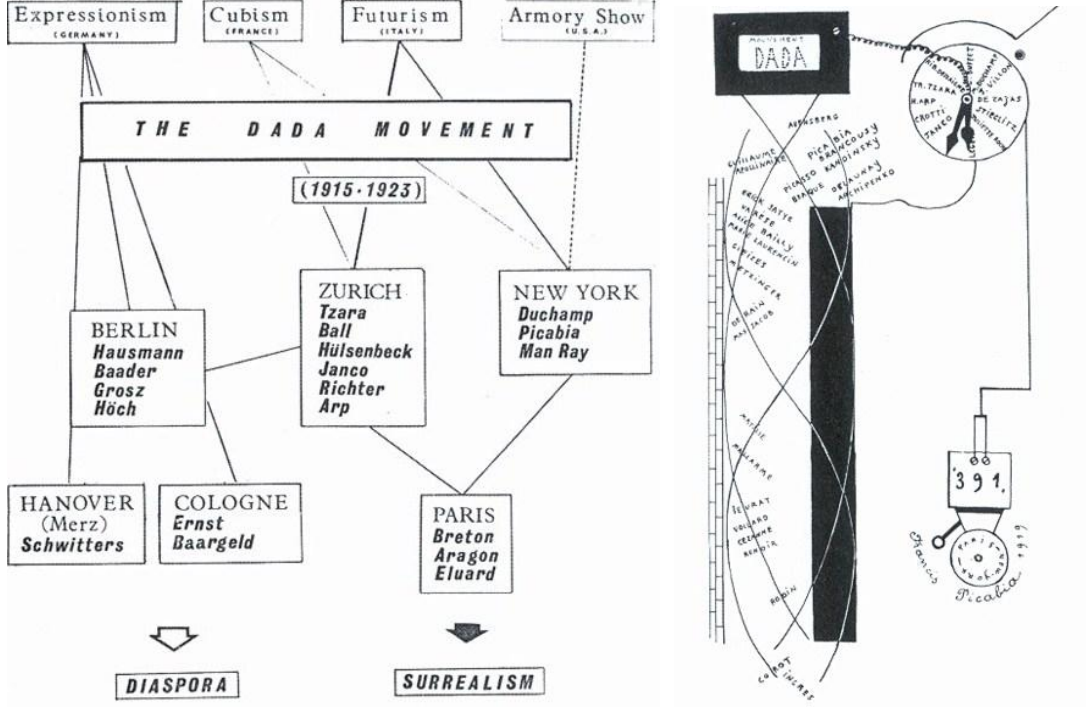
Resim 40 Francis Picabia, Dada atı ile, 1920. (Dickerman, 2006: 427)

Resim 41 Man Ray, Carl Van Vechten tarafından çekilmiştir, 1934. (http://www-tc.pbs.org/wnet/americanmasters/files/2008/09/286_ray_intro.jpg)

Resim 42 Marcel Duchamp, Man Ray tarafından çekilmiştir, 1921. (<http://www.dadart.com/dadaisme/dada/035a-duchamp-cage.html>)

Dada'yı başlatan sanatçılardan pek çoğu (Tristan Tzara, Hans Arp, Marx Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp ve Francis Picabia, vs.) 1921'de Paris'te buluşurlar. Orada kendilerine Louis Aragon, Philippe Soupauld (1897- 1990), Georges Ribemont- Dessaignes (1884- 1974), André Breton ve Paul Eluard (1895- 1952) gibi tanınmış yazar ve şairler de katılır. Yanı sıra Suzanne Duchamp (1889- 1963), eşi Jean Crotti (1878- 1958) ve Rus Serge Charchoune (1888- 1975) gibi sanatçıların da katılımıyla Paris şehri Dada'nın yeni merkezi olur. Paris'teki Dada daha edebi ve teatral bir nitelik taşıırken, kabare ve festivallere ağırlık verir. Bu gösterilerin halk nezdinde popülaritesi çok geçmeden bu devrimci anti- sanatçıları ünlü adlar haline getirir. Oysa üyeler arasındaki görüş farklılıkları birçok güçlük çıkarmaya başlamıştır bile ve 1922'de Tristan Tzara, Francis Picabia ve André Breton arasındaki iç kavgalar Dada'nın dağılmasıyla sonuçlanır. Dada dağılır, ancak dada ruhunu taşıyan faaliyetler devam eder. Dada sanatçılarının birçoğu, Dadacı başlangıçlardan geliştirilmiş sürrealist yapıtlar üreterek Sürrealizm'e döner.

Dada, 20. yüzyılın DNA'sına radikal bir inkâr sayesinde girmiştir. Dada'nın anti- ideolojisi kısa ömürlü birçok sanatsal ve politik akıma ilham kaynağı olmuştur. Sürrealizm, Varoluşçuluk, Absürt tiyatro, Durumculuk (İng. *Situationalism*), Somut şiir, Fluxus, Soyut Sanat ve Popüler Sanat bunlardan bir kaçıdır. Diğer taraftan, bu akımların bazılarının hâlâ canlı olmalarının nedenini Dada'ya borçlu oldukları aşikârdır (Condrescu, 2009: 45).



Resim 43 Michel Sanouillet, “Dada Hareketi”,1969. Fotokopi, 21, 5 x 23 cm, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. (http://stendhalgallery.com/?page_id=5583)

Resim 44 Francis Picabia “Dada-Hareketi”, 1919. Kâğıt üzerine mürekkep, 51, 4 x 36, 2 cm, New York, MSM. (http://stendhalgallery.com/?page_id=5583)

Dada, uluslararası özellikle ilk sanat hareketi olmasının yanında, özellikle 1950’ler ve sonrasında *happenings* denilen doğaçlama gösterilerin kaynağı olarak da kabul edilir. Dada hareketi, Batı Avrupa sanatında önemli bir yere sahiptir ve günümüze dek süregelen etkileri, onun hâlâ varlığını sürdüren, yaşayan bir düşünce olduğunu anlatır gibidir (Genç, 1983: 69).

2.2 Almanya’da Dada



Resim 45 Ren Nehri’nde savaştan dönen askerler, 1918. (Tucholsky, 1990: 13)

"Onlar geri dönüyorlar –neden askere alınmışlardı? Kimin için?"

"Elbiseleriyle maden işçileri, zanaatkârlar, boru döşeme işçileri, satış elemanları geri dönüyorlar- sırtlarında bir düşmanla ki aslında onlar kendilerine düşman değildiler, sadece savaşta ortakları – şimdi önlerinde bir düşman duruyor ki bunları da aralarındaki sadece sınıf bilinci olanlar tanıyorlar. Evlerine döndüklerinde teşekkür olarak kendilerini nelerin beklediklerini henüz bilmiyorlar: Enflasyon, devletin dolandırılarak iflasa sürüklenmesi, açlık, işsizlik ve savaşta yaralananlara ödenecek haftalık 1.67 mark emekli maaşı. Niçin? Kimin için? Savaşa ve barışa hükmedenler için." (Tucholsky, 1990: 13.)⁷⁰

⁷⁰ Alman gazeteci ve yazar Kurt Tucholsky (1890- 1935), Weimar Dönemi’nin en önemli yazar ve gazetecilerinden biridir. Yazılarında, toplumcu- gerçekçi bir üslupla, genellikle dönemin politik konularına yönelik eleştirel bir kimlik sergiler. Resim 66, sanatçının, John Heartfield ile ortak çalışmalarının bir ürünü olan “Almanya, Her Şeyin Üzerinde Büyük Almanya” (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitaptan alınmıştır ve aynı zamanda kitabın adı, makalenin yazılmış olduğu dönemlerde Almanya’nın milli marşına verilen addır; hatta bu sözler, marşın ilk dizelerini oluşturur. Kitapta yer alan yazıları Kurt Tucholsky; fotoğraf ya da fotomontajları ise John Heartfield hazırlamıştır. Kurt Tucholsky, John Heartfield’in çizim seçimlerini görünce, malzemesini gözden geçirerek resimlerle daha bütünleşen parçalar yazmıştır ve kitap tam bir işbirliği yapılarak oluşturulmuştur. Belirtmek gerekir ki yayıncılar, Kurt Tucholsky'nin John Heartfield gibi Komünizm'i benimsemediğinin altını çizer. Oysaki John Heartfield, Komünist Parti'ye gönülden bağlıdır ve bu çalışma, her ikisinin gelişiminde bir sınır taşı olarak kabul edilir. Kimi tarihçiler için ise Komünistler ve kendi içinde liberal olan barışsever bakış açıları bakımından nadir bir birleşme olarak değerlendirilir (Willett, 1992: 69). Bu kitabın 1929 tarihli ilk baskısının John Heartfield tarafından resimlenen kapak görseli için bkz: <http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/54->

Ağustos 1914'te Birinci Dünya Savaşı'na ekonomik bakımından bütünüyle hazırlıksız bir durumda girmiş olan Alman İmparatorluğu⁷¹ savaş finansmanının gitgide zorlaşması karşısında gereklilik duyduğu paranın bir bölümünü vergiler, kalanını da savaş tahvilleri ve para basımı yoluyla sağlamaya çalışmıştır. Para dolaşımının bu denli suni yollarla sağlanması büyük ekonomik sıkıntılara yol açmış, para değerinin düşüşünü ve enflasyonu beraberinde getirmiştir. Almanya, cephede 1917 yılında taze bir güç olarak savaşa giren ABD ordusu karşısında başarılı olamamış ve dört buçuk yıl süren büyük savaş, Alman İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla son bulmuştur. İmparator Wilhelm II Hollanda'ya sığınmış, 18 Ağustos 1919 günü ülkede "Weimar Anayasası" kabul edilerek, Friedrich Ebert (1871- 1925) yönetiminde Cumhuriyet kurulmuştur. Aynı sıralarda Almanya, Versailles'da imzalanan barış antlaşması sonunda savaş tazminatı ödemek zorunda bırakılmıştır. Ülke içindeki ücret çekişmeleri, enflasyonu tetikleyen bir başka etkidir. Özellikle demir, çelik gibi ağır endüstri alanlarında çalışan ve yeni Alman devriminin en güçlü elemanları olarak ortaya çıkan uzman işçilerin, çok yüksek ücretler istemeleri sonucu fiyatlarda meydana gelen yükselmeler buna bir başka neden olarak gösterilebilir. Öyle ki, grev halindeki işçilere ödenen ücretler dahi, ancak enflasyoncu yoldan para basımıyla sağlanabilmiş, 1923 yılı sonbaharında bir yumurtanın fiyatı 320 milyon mark, bir ekmeğin fiyatı 500 milyon mark, yarım kg. tereyağı 2800 milyon marka satılır olmuştur. İçinde bulunan böylesi bir ekonomik durum, bir bakıma devletin iflası anlamına gelir. Ekonomik istikrarsızlığın yanı sıra, Rusya'daki 1917 Bolşevik Devrimi sonrasında oluşan toplumsal devrimin etkisiyle, ülkede komünistlerin, özellikle "Spartakist Birliği"nin (*Spartakist League*)⁷² yönetiminde bulunan muhafazakâr sosyalist hükümete karşı aktif muhalefeti ve hükümetin yapılan eylemleri bastırmak için uygulamış olduğu sert politikalar, ülke içinde karşılıklı gergin çatışmalara sahne olmuştur (Anonim, 1967: s. 8- 10).

Savaş süresince karaborsacılarının ve savaş zenginlerinin yerini, savaş sonrasında devrim ve enflasyon karaborsacıları ile zenginleri almıştır. Ülkede yiyecek, içecek, iş ve konut bunalımı yanında siyasal cinayetler, kütle halindeki grevler ve sokak savaşları birbirini izler

1473/index.html Erişim tarihi: 23.01.2012. Kitabın adını aldığı Alman Milli Marşı'nı dinlemek için ayrıca bkz: <http://www.youtube.com/watch?v=s2IaFaJrmno> Erişim tarihi: 23.01.2012.

⁷¹ Alman İmparatorluğu, 1 Ağustos 1914 tarihinde Rusya'ya, 3 Ağustos'ta Fransa'ya savaş ilan etmiş, 4 Ağustos tarihinde Belçika'ya saldırarak Birinci Dünya Savaşı'nın üç ayrı cephede başlamasına neden olmuştur.

⁷²"Spartakist Birliği" (*Spartakist League*); 1916'da kurulmuştur ve adını M.Ö. 71 yılında başarısızlıkla gerçekleşen bir esir ayaklanmasının liderinden almaktadır. "Spartakist Direnişçiler Birliği" de denilen bu birlik, o dönemde Sosyalist Parti'ye (*USPD*) bağlı olan Marksist bir örgüttür. Aralık 1918'de Spartakistler Sosyalist Parti'den (*USPD*) ayrılarak, Alman Komünist Partisi'ni (*KPD*) kurmuşlardır (Aisenberg, 1998: 78; Townson 1995: 897) .

hale gelmiştir. Tüm bunların etkisiyle, yeni Cumhuriyet'in ilanı sonrasında, Alman toplumunda üç etkin güç ortaya çıkar. Bunların başında liberallerden oluşan Sosyal Demokratlar, ikinci güç olarak askeri konseye sahip ama genellikle bir birlikten yoksun olan devrimciler gelir. Üçüncü etkin güç ise, Mareşal Paul von Hindenburg (1847- 1934) yönetimindeki ordudur. Cumhuriyetin ardından ülkede baş gösteren politik eylemler, söz konusu üç güç arasında gelişir. Devrimci sol uçta bulunan "Spartakist Birliği"nden Karl Liebknecht (1871- 1919), Rosa Luxemburg (1871- 1919)⁷³, Bavyera kabinesi başkanı Karl Eisner (1867- 1919) ve savaş bakanı Gustav Neuring'in (1879- 1919) öldürülmeleri de, bu dönemlere rastlar (Anonim, 1967: 21).

Savaş sonrası Almanya başta olmak üzere, neredeyse Avrupa'nın tamamında hüküm süren asayişsizlik ve toplumsal düzene karşı, sanat ve fikir adamları olağanüstü bir şekilde örgütlenmişlerdir. Paris'te "Eylem" (*Action*), "Komünist Bülten" (*Bulletin Comuniste*); Münih'te "Ararat" (*Der Ararat*)⁷⁴ ve Dahi (*Genius*); Berlin'de "Tek" (*Der Einzige*) ve "Muhalef" (*Der Gegner*); Hannover'de "Zweemann" (*Der Zweemann*), ve Hamburg'da "Kızıl" (*Die Rote*) adlı örgütler bunlardan birkaçıdır. Bu örgüt ve onlara ait yayın organları, Avrupa'da kurulu düzenlere karşı muhalefet politikası izlemiş, alışlagelmiş burjuva beğenisine hizmet eden sanat anlayışını reddederek, yeni toplum düzenine ve toplumsal bilince yönelik tüm Avangart eğilimleri desteklemişlerdir. Almanya'da 1918- 1923 yılları arasında etkili olan Dada, bu koşullar altında ve bir çeşit muhalefet sanatı olarak ortaya çıkar. Devrim sonrasında Rusya'da uygulanan sosyalist toplum modeli ve sosyalist toplumlara özgü genel düşünceler, bütün Avrupa'da olduğu gibi, Almanya'da da etkili olmuş, Avrupa sanat ve fikir örgütleri ile Rusya'daki sanatçılar arasında fikir paylaşımları yapılmıştır. Devrim sonrası Rus sanatında yenilikçi akımlarda yapılan atılımlar ve devrimin yeni koşullarındaki sanat haberleri, Berlin'de ve Almanya'da, özellikle radyo yayınları aracılığıyla takip edilmiş ve bu haberlere büyük bir sempati duyulmuştur. Nitekim

⁷³ Kasım 1918'de Berlin'de, Alman Komünist Partisi'nin (*KPD*) önderliğinde, tüm kadın ve erkek işçiler silahlanarak Sosyalist Devrimi Almanya'da gerçekleştirmek üzere yeterli bir hazırlık olmadan hükümete karşı ayaklanırlar. "Spartakist Ayaklanması" olarak bilinen bu ayaklanma, tüm kahramanca mücadelelere rağmen yenilgiyle sonuçlanır. Karşıdevrimciler, Komünist önderleri yok edip, henüz yeni kurulmuş olan Komünist Parti'yi ve Almanya'daki Komünist hareketi ortadan kaldırmak isterler. Karl Liebknecht, bir bildiri yazıp, devrim çağrısında bulunarak bu ayaklanmayı başlatan kişidir ve Rosa Luxemburg ile birlikte, 15 Ocak 1919'da karşıdevrimin paralı askerlerince (*Freikorps*) tutuklanarak katledilirler. 13 Ocak itibarıyla bastırılan ayaklanmada, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg, 15 Ocak 1919'da Savunma Bakanı Gustav Noske'nin çabarı sonucu ele geçirildikten sonra uzun bir sorguya çekilerek işkence gördükleri Berlin'deki Eden Oteline getirilirler. Bunu takiben Rosa Luxemburg tüfek dipçığıyle öldüresiye dövülmüş ve cesedi yakındaki bir nehre atılmıştır. Karl Liebknecht ise, kafasının arkasından silahla vurulduktan sonra yakındaki bir morga meçhul bir ceset olarak yatırılmıştır (Anonim, 2006a: 211).

⁷⁴ *Ararat*, Ağrı Dağı'na, farklı inanışlarda verilen adlardan biridir. Eski Ahit'in Tekvin Babında geçen bir inanışa göre Nuh'un gemisinin bu dağda karaya oturduğu söylenir.

Dada'nın, özellikle Almanya'da siyasal bir başkaldırı sanatı olarak ortaya çıkmasında bu iletişim ve etkileşimin önemi büyüktür (Genç, 1983: s. 95- 97).

Öte yandan, 1921 yılında Rusya'nın sanat politikası sertleşmeye başladığında, Rus sanat hayatının merkezinde yer alan Wassily Kandinsky ve Konstrüktivizmin öncülerinden Rus Naum Gabo (Naum Neemia Pevsner, 1890- 1977) gibi sanatçıların Almanya'ya göç etmesi bu iletişimi pompalar. 1922 yılında geleneksel Rus sanatından Konstrüktivizme uzanan yapıtların yer aldığı "Rus Sanatı" sergisinin Berlin'de açılması, yaygın olan Rus etkisine bir örnektir (Lynton, 1986: 139).

Zürih'ten sonra, Almanya'da Dada hareketleri ilk olarak Berlin'de Richard Huelsenbeck öncülüğünde düzenlenen etkinliklerde görülür. Sonrasında Hannover'de Kurt Schwitters (1887- 1948) ve Köln'de Max Ernst ile Hans Arp, hareketi içtenlikle temsil edecek olan sanatçılardır.

2. 2. 1 Berlin: Club Dada

Richard Huelsenbeck, yaşam boyu arkadaşı ve akıl hocası Hugo Ball'ın, Ticino'da bir keşiş hayatı yaşamak üzere kız arkadaşı Emmy Hennings ile birlikte, Dada hareketi ile ilgisini tamamen keserek Zürich'ten ayrılmasının hemen sonrasında, ülkesi Berlin'e dönmeye karar verir. Ancak o sıralarda sinirsel mide ağrısı ile birlikte uykusuzluk çekmektedir ve haftalarca Zürich'ten ayrılamaz. Babasının sağlığının kötüye gittiği haberini aldıktan kısa bir süre sonra bunu gerçekleştirir ve Berlin'e geri döner (Gordon, 1997: 114). Bir başka kaynağa göre ise Richard Huelsenbeck, Almanya'da askere alınmamak için uydurma bir ruhsal bunalımı gerekçe göstererek aldığı rapor sonrasında Berlin'e dönmüştür (Kuenzli, 2006: 22). Orduya alınma riski, Richard Huelsenbeck'in Almanya'ya dönüşünü geciktiren bir başka sebep olarak değerlendirilebilir.



Resim 46 Yeni Nesil (*Die Neue Jugend*), baş sayfa, Haziran 1917, Katalog no: 62.⁷⁶
(<http://www.visualcrush.com/onlinevc/arhtmls/art3.htm>)

Resim 47 Özgür Yol (*Die Freie Strasse*), 9.sayı kapağı, Kasım 1918.⁷⁷
(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Freie%20Strasse/9/pages/1.htm>)

Richard Huelsenbeck, Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle beliren sosyal ve politik gerilimin tam ortasında bulunan Berlin'e, ancak 1917 yılının başlarında geri dönebilir. Burada, "Özgür Yol" (*Die Freie Strasse*) ve "Yeni Nesil" (*Die Neue Jugend*) gibi savaş karşıtı yayınlar yapan dergilerin etrafında toplanmış gruplarda bulunan aydınlara katılır ki bu kişiler, Berlin Dada'nın çekirdeğini oluşturur. Bunlar anarşist ve maceracı yazar Franz Jung (1888- 1963), Freud'un öğrencisi olan radikal psikanalist Dr. Otto Gross (1877- 1920)⁷⁸, yazar ve yayımcı Wieland Herzfelde, şair Walter Mehring (1896- 1981), Avusturyalı yazar ve sanatçı Raoul Hausmann, grafik sanatçısı Hannah Höch (1889- 1978) ve ilahi peygamber olarak da adlandırılan eski mimar Johannes Baader'dir (1875- 1955) (Kuenzli, 2006: 26). Neredeyse tüm Dada araştırmaları, Richard Huelsenbeck'in Ocak 1917'de Berlin'e gelişini Berlin Dada hareketinin başlangıcı olarak gösterir. Önemle belirtmek gerekir ki, bu tarihi izleyen on üç aylık dönemde, henüz herhangi bir Dada faaliyeti ya da

⁷⁶ Yeni Nesil (*Die Neue Jugend*), 1914- 1917 yılları arasında toplam 12 sayı olarak çıkmıştır. Derginin editörlüğünü Heinz Barger, Friedrich Hollaender ve Wieland Herzfelde yapmıştır. Yayımcısı "Neue Jugend Yayınevi", 11. ve 12. sayının yayımcısı "Malik Yayınevi"dir. Detaylı bilgi için bkz. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Neue%20Jugend/index.htm> Erişim tarihi: 03.03.2011

⁷⁷ Özgür yol (*Die Freie Strasse*, 1915- 1918 yılları arasında toplam 10 sayı olarak çıkmıştır. Derginin editörleri Raoul Hausmann ve Johannes Baader, yayımcısı "Berlin Freie Strasse"dir.

⁷⁸ Otto Gross, psikanalitik prensipler üzerine kurulu veya bu prensiplere yorum katan cinsel ve kültürel serbest bırakmayı öğütleyen önermeleriyle bilinir. Dadaizm'den Sürrealizm'e geçiş dönemi sayılan 1920 yılında ölen Otto Gross, şuarsuzların psikolojisinin devrim felsefesi olduğunu söylemiştir (Kuspit, 1993: 57).

performansına ilişkin hiçbir kayıt bulunmamaktadır ve ‘Cabaret Voltaire’e referans dışında “Dada” sözcüğünden hiç söz edilmemektedir (Gordon, 1974: 114).

Club Dada'nın kuruluşuna, Mart 1918'de Richard Huelsenbeck, Franz Jung ve Raoul Hausmann tarafından, Franz Jung'un evinde karar verilmiştir. George Grosz ve diğerleri sonradan katılmıştır. Kasım 1918 devrimini izleyen süreçte Almanya'da benzer pek çok kulüp doğmuştur. Club Dada, dengeli olmayan bir politik ortamda, kendini gülünç adının arkasına saklayarak sansürden de korumuştur. Club Dada'nın ilk kulüp toplantısı gerçekte sokakta yapılmıştır. 1969 yılında Raoul Hausmann, o dönemdeki komplovari karakterlerini; Amerikan elbiseleri giymiş, çoğunlukla tekli gözlük takmış ve 19. yüzyıl edebiyat kulüplerinin üyelerinin *dandy* stilini o döneme uyarlamış olarak hatırlar. Her ne kadar görünüşte enstitüvari “Dadokratik” veya “Dadahükümet” olarak anılsa da, Club Dada, heterojen ve bölünmüş bir grup olarak kalmıştır. Malik Yayınevi'nin basımevi de olan *Freie Strasse*'deki lokal, Richard Huelsenbeck'in ve Raoul Hausmann'ın apartmanları ise kulübün buluşma yerleri olarak hizmet etmiştir (Bernard, 2005: 62).

2.2.1.2 Berlin'de İlk Dada Etkinliği ve İlk Dada Söylevi

Richard Huelsenbeck, savaş öncesi Fütürist bildirileri örnek alan "Almanya'da ilk Dada Söylevi" başlıklı konuşmasını Şubat 1918'de yapar ve Nisan ayında da dilimize "Kolektif Dada Manifestosu" ya da "Toplu Dada Manifestosu" olarak da çevrilmiş olan kendi "Dada Manifestosu"nu yayımlar. O dönemde Alman toplumuna hâkim olan koşullar düşünüldüğünde, hareketin daha önceden sahip olmadığı siyasal bir yapı kazanması kaçınılmazdır. Richard Huelsenbeck'in bu davaya kazandırdığı diğer adlar arasında, 1920'lerde iğneleyici fotomontajlarıyla üne kavuşacak olan John Heartfield (Helmut Herzfelde⁷⁹, 1891- 1968) ile George Grosz (Georg Gross⁸⁰, 1893- 1959) ve Silezya doğumlu Hans Bellmer (1902- 1975) da vardır. Richard Huelsenbeck, tüm bu adlarla beraber Berlin'de *Club Dada*'yı oluşturur (Lucie-Smith, 2004: s. 102- 103). Berlin Dadacıları, Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader'in oluşturduğu ve daha çok anarşizme yatkın olanlarla, Walter Mehring, Wieland Herzfelde, John Heartfield ve George Grosz'un oluşturduğu komünizm sempatzanı olanlar şeklinde ikiye bölünmüştür ki aktif siyasetin içinde yer alan Wieland Herzfelde, John Heartfield ve George Grosz aynı

⁷⁹ Helmut Herzfelde, Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da yaygın olan İngiliz karşıtlığını protesto etmek amacıyla, adını İngilizceleştirerek, John Heartfield olarak değiştirmiştir (1916).

⁸⁰ Georg Gross, Helmut Herzfelde'e atfedilen aynı sebeplerden ötürü adını George Grosz olarak değiştirmiştir (1916).

zamanda Alman Komünist Partisi'ne (*Die Kommunistische Partei Deutschlands/ KPD*) de üyedirler (Hopkins, 2006: 31).

Bu sanatçılar, savaş sonrası dünya ile hiçbir ilgisi bulunmadığını düşündükleri Ekspresyonizmi milliyetçi ve romantik bir akım olarak suçlamışlar, birlikte yayınladıkları dergiler aracılığıyla; düzenledikleri sergilerde ve etkinliklerde izleyicilerine çektikleri söylevlerle; anlamsız şiirler ve metinlerle, sol kanat ideolojik tavırlarını ve sanat karşıtı etkinliklerini propaganda ile birleştirmeyi hedeflemişlerdir (Lynton, 1986: 136).

Richard Huelsenbeck ilk iş olarak, Grotesk resimleriyle ünlenmiş arkadaşı George Grosz, Ekspresyonist şairler Max Herrmann Neisse (1886- 1941) ve Theodor Daubler (1876- 1934) ile birlikte, bir galeri sahibi olan Bay Neumann'a giderek, J. B. Neumann Galerisi'nde "Grafik Kabinesi" (*Graphisches Kabinett*) adı altında bir etkinlik düzenlemek amacıyla görüşür ve 18 Şubat 1918 tarihine gün alır. Burası "Almanya'da İlk Dada Söylevi" başlıklı konuşmasını yapacağı yerdir. O güne dair şunları söyler;

"Okuma, binanın birinci katında yer alan küçük bir odada gerçekleşti. Bay Neumann'a kısa bir giriş konuşması vereceğimi söyledim. Kendisinin konuyla ilgili herhangi bir problemi yoktu. Ardından, kendisinin ve arkadaşlarımdan bilgisi olmadan Dada hakkında konuştum. Okumanın Dada'ya ithaf edildiğini söyledim." (Gordon, 1974: 115)

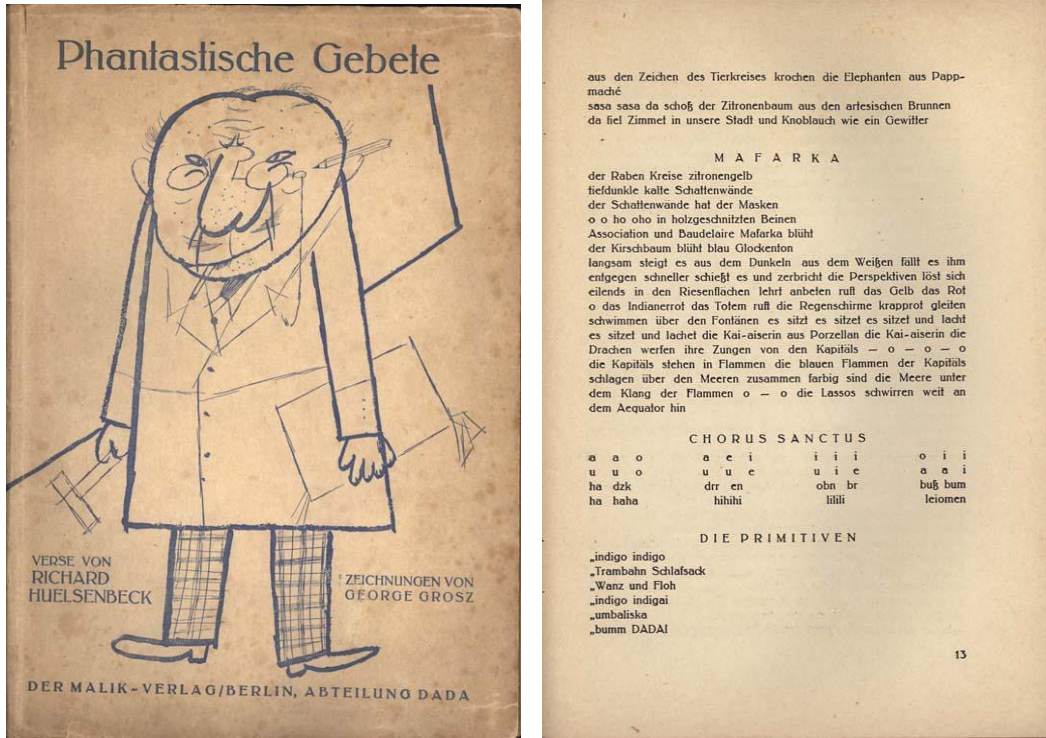
İlk Dada Söylevi; "toplantının iki yıl önce Zürih'te kurulan uluslararası sanatsal hareket ve uluslararası Dadaizm dayanışmasının bir göstergesi olduğu" tümcesiyle başlar ve Dada'nın 'yeni' bir oluşum olduğu vurgulanır. Richard Huelsenbeck Dada'nın; Kübizm'e, Fütürizm'e ve Ekspresyonizm'e estetik ve etik olarak karşı bir duruş sergilediğini ve bu teorilerin tamamının Dada tarafından reddedildiğini şu sözlerle ifade eder;

"Burada, her şeyde sonuncu olmakla övündüğümüz Almanya'da Fütürizm, bugüne kadar yaptığı şeyler sakıncalı görülen ya da hoş karşılanmayan bir sihirbazlık olarak görülüyordu. Aynı Fütürizm bayanlar ve baylar, Apollon heykeli, Cantilena ve Bel Canto'ya karşı bir savaştı ancak bu biz Dadaistlerin ne işine yaradı? Hiçbir şeyine, bu nedenle de ne Fütürizmle ne de Kübizmle. Bizler tamamıyla yeni bir oluşumuz, bizler Dada'larız: Ball-Dada, Huelsenbeck-Dada, Tzara-Dada." (Richter, 1966: 103)

Ardından *Club Dada*'yı, Zürih'teki Dada'dan ayıran en belirgin farkı şöyle belirtir:

"Pasifist olanlara karşıydık, savaş, her şeyden önce, bizlere var olma şansı vermişti. Ve o günlerde, pasifistler bugünkünden daha fazla itibar görüyorlardı, kitap yayınlayan her aptal da bundan yararlanmak istiyordu. Biz savaştan yanayız ve Dadaizm bugün hâlâ savaştan yana. Çatışmalar gereklidir: Olaylar henüz yeterince vahşileşmedi."

Son olarak kendine ait olan şiir kitabı 'Fantastik Dualar'dan (*Phantastische Gebete*) bir alıntı okuyarak sözlerini bitirir (Richter, 1966: 103): "*indigo indigo tramway sleeping bag bedbug and flea indigo indigai unbaliska boomm DADA!*", "*brrrs pffi commencer Abbr rpppi commence beginning beginning*" (Huelsenbeck, 1998: 22).



Resim 48 Richard Huelsenbeck, Fantastik Dualar (*Phantastische Gebete*). Resimleyen: George Grosz, Berlin. Malik Verlag, 1920.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/pages/000cover.htm>)

Resim 49 Fantastik Dualar'dan bir bölüm, sayfa 13.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/pages/013.htm>)⁸²

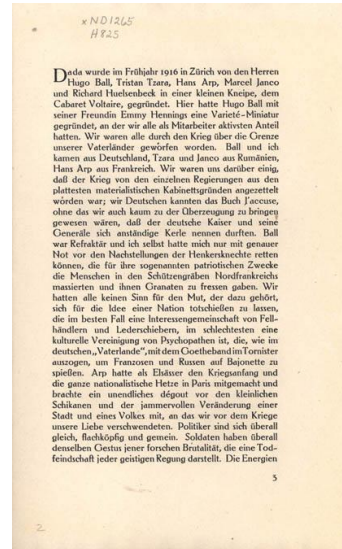
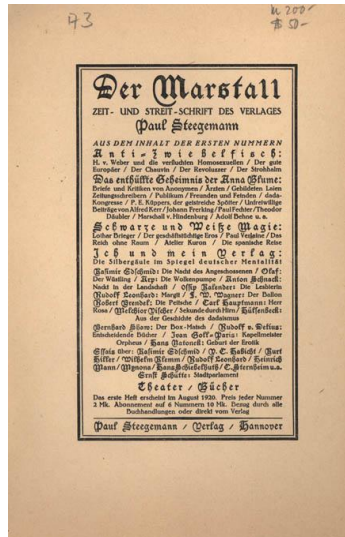
Gecenin sonunda Fantastik Dualar'ından bir alıntı daha okuyacağına söz verir. Fakat kalabalık Dada hakkında daha fazla bilgiye sahip olmak ister ve bunun üzerine Richard Huelsenbeck sahneye geri döner. Tamamen pür dikkat ve sessizlik istemiş olduğu halde,

⁸² Kitabın tüm sayfalarını görüntülemek için bkz.

<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/index.htm> Erişim tarihi: 05.01.2012.

Fantastik Dualar'ı okumasının bir aşamasında huzursuz kitle protesto içinde ya da akli karışmış olarak ayağa kalkar. Richard Huelsenbeck, "*Gerçekten ne bekliyorsunuz? Almanya'nın gelecek çöküşünü mü? Yeterince kurban verilmesinden memnun değil misiniz?*" diyerek ateş püskürür. Richard Huelsenbeck'in saçma şiirinin tutarsızlığı ve izleyicilerin vatansever içgüdülerine dokunan sözleri bir ölüm sessizliği yaratır. Richard Huelsenbeck daha sonra, resmi bir tonla, bir duyuru okur: "*Merkezi Dada Komitesindeki adlar ve emirleri: Berlin Otur! Burada modern performansımıza ilişkin her şeyin son derece değerli şair meslektaşlarımızla paylaştığımızı beyan ederiz. Galeride bulunan herkes Dada'nın fahri üyesi ilan edilmiştir!*" Richard Huelsenbeck'in görünüşte uzlaşmacı mesajına seyircinin nasıl tepki verdiği açık değildir. Galerinin sahibi J. B. Neumann, 1950 yılında yaptığı bir açıklamada, suarenin sonunda izleyicinin, galerisini tamamen harap ettiğini belirtmiştir. Richard Huelsenbeck'in asıl niyeti ne olursa olsun, gecenin muhteşem bir Dada başarısı olduğu söylenebilir. Bir sonraki gün, gazeteler bu tarzda bir okuma için alışlagelmişin dışında büyük başlıklar verir. Gazetelerin çoğu durumu içerlerken, diğerleri Dada'yla eğlenir. Bu yazılardan iyi olarak nitelendirilebilecek olanlar "Dada" sözcüğü için söylenenlerdir; Dada'nın bebekçe agulama, orman gürültüsü ya da papağan gevezeliği olduğu gibi (Gordon, 1974: 116). Richard Huelsenbeck, Dada Sonrası: Dadaizmin Tarihi (*En Avant Dada: A History of Dadaizm, 1920*) adlı kitabında (bkz. Resim 71), Berlin'de kurulmuş olan yeni Dada'nın hümanist söylemini şu sözlerle bildirir:

"Zürih'te savaştan karlı çıkanlar, şişkin cüzdaneleri ve kırmızı yanaklarıyla lokantada oturmuş yemeklerini yiyor ve birbirlerini yok etmeye çalışan ülkeler için ağızlarını iştahla şapırdatıyorlar. Berlin'de ise açlık ve sefalet sürüyor ve insan akli gün geçtikçe kendi özüne daha fazla odaklanıyor. İşte burada eğer söyleyecek bir şeylerimizin olmasını istiyorsak tamamen farklı yöntemler kullanmak zorundayız." (Kuenzli, 2006: 25)



- Resim 50** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", kapak, Paul Steegemann Verlag, 1920. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/00cover.htm)
- Resim 51** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", ön yazısı, sayfa 2. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/00cover2.htm)
- Resim 52** Richard Huelsenbeck, "Dada Sonrası", sayfa 3. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/pages/03.htm)⁸³

Richard, Huelsenbeck "İlk Dada Söylevi"nda, Cabaret Voltaire'i "deneysel bir aşama" olarak adlandırır. Anlaşılan o ki Richard Huelsenbeck, bir deneysel hareket olarak tanımladığı Zürih etkinliklerini Berlin'de geliştirmek gibi bir amacı gütmektedir. Bu amaca, politik ve sosyal kaygılar taşıyan, anarşist bir başkaldırının eklenmesi de söz konusudur. Kaynaklar, Richard Huelsenbeck'in taklitçi Afrika örneklerini ve yer yer sesli şiirlerden (Alm. *lautgedichte*) oluşan Fantastik Dualar'ını (*Phantastische Gebete*) okumaya başladığında seyircilerin ve galeri sahibinin telaşa kapıldıklarından bahseder. Hatta galeri sahibi Bay Neumann'ın, telefonun başında hazır bekleyerek polis çağırmak için onu tehdit ettiğini ancak Richard Huelsenbeck'in arkadaşlarının hemen müdahale ederek bunu her seferinde önlemeyi başardıklarını yazar (Gordon, 1974: 115).

Dadaist manifesto ve bildirimler, burjuva sınıfına ve arkalarına aldıkları politik, ahlaki, sanatsal ve felsefî güçlere karşı duyulan nefretin sembolü, muhalif isyanın çığlığı ya da bir meydan okuma olarak yorumlanabilir. Zürih'te daha çok tedirginlik, yanı sıra mutsuzluktan doğan anarşizm ve bireycilik, özellikle Berlin'de sanat karşıtı hareketlerle siyasal propaganda faaliyetlerini birleştiren aktivist bir eyleme dönüşür (Genç, 1983: s. 104- 105).

⁸³ Kitabın tüm sayfalarının görüntülemek için bkz. http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/ Erişim tarihi: 05.01.2012.

2.2.1.3 Berlin'de İkinci Dada Suaresi ve Dada Manifestosu

Richard Huelsenbeck, 12 Nisan 1918'de Berlin Sezasyonu'nda (*Berliner Secession*)⁸⁴, *Cafe des Westens*'dan arkadaşları Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss ve George Grosz'la birlikte ikinci Dada Suaresi'ni sunar. Şubat'taki performansa kıyasla bu performans özenle planlanmıştır. Öncelikle Berlin'in ana caddesi üzerindeki *Graphisches Kabinett*'den birkaç kapı aşağıda kalan büyük bir salon olan *Kurfürstendamm* kiralanır; bütün gazetelere duyuruların detayları gönderilir ve sonradan programda yer alan bilgilerin basılı bir örneği, "Hayat ve Sanatta Dadaizm" adı altında izleyicilere dağıtılır (Gordon, 1974: 116). Bu manifestonun içeriği, daha önceki Dada manifestolarında olduğu gibi, Ekspresyonizmi ve Fütürizmi reddeder. Richard Huelsenbeck'in açılışta yaptığı "Hayat ve Sanatta Dadaizm" başlığını taşıyan konuşması, üç sayfalık bir broşür halinde basılmıştır ve bu broşür içinde "Dada Manifestosu"nu da barındırır (Kuenzli, 2006: 26). Richard Huelsenbeck'in okumuş olduğu bu manifesto şu sözlerle başlar:

"Sanat, icrası ve doğrultusu itibarıyla içinde bulunduğu zamana bağımlıdır ve sanatçılar da kendi dönemlerinin ürünüdürler. Sanatların en yükseği ise özünde gününün sorunlarını sonuna kadar gözler önüne serecektir, öyle bir sanat ki yakın geçmişinin bitmişliği karşısında kendisi de bitecek, daha dün dağılan vücudunun uzuvlarını sonsuza kadar toplayacak. Sanatçıların en iyi ve en sıra dışı olanları vücutlarının et parçalarını hayatın akışından çekip alacak, kanayan elleri ve yürekleriyle kendi zamanlarının ruhlarına tutunacak."(Richter, 1966: 104)

Manifestoda yer alan '...yakın geçmişin bitmişliği' deyimi, Birinci Dünya Savaşı'na bir göndermedir. Ardından '...kendi bitmişliği' deyimi ile Richard Huelsenbeck, sanatın da bittiğine işaret eder. Yanı sıra yeni bir sanat olarak Dadaizm'in ne olduğu sorusuna, estetizme, geleneksel sanatlara ve özellikle Fütürizme karşı duruşlarını içeren yanıt, şu sözlerle yer alır:

"Dada sözcük anlamıyla etrafın gerçekliği ile en yalın halde etkileşim demektir; Dadaizm'le yeni bir gerçeklik kendini oluşturacaktır. Hayat, tüm renkleri, sesleri ve ruhani ritimleri eşanlı görüldüğü şekli ile hissi haykırıları ve tininin isyanıyla ve

⁸⁴ Genç sanatçıların resmi akademilerden ayrılmaları (*Secession*), 1890'larda özellikle Almanca konuşulan Almanya, Avusturya, Belçika, İsviçre, Lüksemburg ve Lihtenştayn gibi ülkelerdeki sanatın bir özelliğidir. Sanatsal özgürlük savunusu ile Berlin *Secession*'u, 1898 yılında kurulmuştur.

vahşi tüm gerçekliğiyle değiştirilmeden Dadaist sanatın bir parçası olacak. Bu, Dadaizm'i, önceki çağdaş sanat girişimlerinden ayıran en belirgin özelliğidir ve bu durum en çok Fütürizm için geçerlidir. Dadaizm hayata karşı estetik tutum belirlemeyen ilk girişimdir ve bu etik, kültür ve içe dönüşüm sloganlarının tümü parçalanarak yapılacaktır." (Richter, 1966: 106)

Manifestonun provakatif doğası ve Richard Huelsenbeck'in saldırgan konuşmasına rağmen, seyirci her ne kadar gergin görünse de, nispeten sakin kalır. Hemen ardından George Grosz, Richard Huelsenbeck'ten şiirler okur. Fütürist ve Dadaist şiirleri okumak için ise Else Hadwiger adında bir oyuncu düşünülmüştür. Elsa Hadwiger, Marinetti'ye ait olan ve savaşın erdemlerini öven bir şiiri okurken, Richard Huelsenbeck oyuncak bir trampet ve çingirakla ona eşlik etmiştir. Tam o sırada, salonun ortasında yere düşen gri üniformalı bir asker, epilepsi nöbetine tutulur ve seyirci panik olur. Ardından Raoul Hausmann, insanın sanattaki '*sexopsychic* (psişik cinsel dürtüler) kapasitesini' ve gerçek nesnelere sanattaki keşfini analiz etmeye çalışan "Resimde Yeni Malzemeler" adlı bildirisini okur. Diğer katılımcıların suareyi "muhteşem bir akşam ve bir Dada başarısı" olarak kabul etmesine rağmen, Mel Gordon'un belirttiği gibi, Richard Huelsenbeck, hâlâ net bir şekilde belirlenemeyen nedenlerle o gece Berlin'den ayrılarak memleketi Brandenburg şehrine saklanmaya gider (Gordon, 1974: 117).

Kurfürstendamm'da yapılan söz konusu Dada gösterisinin teatral tavrına yönelik, epik tiyatrunun kurucusu ve Dada sanatçısı Erwin Piscator (Erwin Friedrich Maximilian Piscator, 1893- 1966)⁸⁵ şunları söyler:

"Sanatın Dadacılar tarafından yıkılması "Sanat boktur" sloganıyla başladı. Sanat- aşığı "Kurfürstendamm topluluğuna" oyuncak tabancalar, tuvalet kâğıtları, takma sakallar ile Goethe ve Rudolf Presber'in şiirlerinin kullanıldığı, kavranması çok zor, şiir gösterileriyle saldırdık." (Piscator, 1985: 63)

13 Nisan 1918 tarihinde Berlin *Taegliche Rundschau* Gazetesi, şaşırtıcı ve belki de şok edici sayılabilecek şu haberi verir:

⁸⁵ Erwin Piscator, seyircinin duygusal güdümlenmesinden veya üretiminin resmi güzelliğinden ziyade tiyatrunun sosyo-politik içeriğine vurgu yapan bir tarz olan epik tiyatrunun, Bertolt Brecht ile birlikte, önde gelen yorumcusu olan Alman tiyatro yapımcısı ve yönetmenidir (bkz. Anonim, 2010a: 85).

"Önceki akşam, şehrin incelikli Secession Galerisi, bir askeri saldırı ile yayılım ateşine tutuldu ve aniden sinir krizine giren bir grup insan aziz Vitus'un dansından acı çekiyoymuşçasına kendilerini gösterinin içinde buldu. Bu arada bir çocuğun gıcirtısı geliyordu. Duvarlarda asılı duran Lovis Corinth figürleri kaçmaya hazır görünüyordu. Florian Geyer kılıcını savunmaya hazır bir şekilde tutmaktaydı." (Zervigon, 2009: 5)

Andrés Mario Zervigon'a göre; bu hikâyenin yerel gazete okurları, yaşanan bu panikten çok etkilenmemiş olsa da Berlin Sezasyonu'nun, mekanize katliamın hız kesmeden sürdüğü Fransa'daki savaştan uzak, kentin kalbi olan batı yakasında yer alan görkemli *Kurfürstendamm*'da yaşanan bu olay derin bir huzursuzluk yaratmış olmalıdır. Gazete, gerçekte bir Berlin Dada etkinliği olarak, ilk "ders akşamını" haber vermektedir. Etkinlikteki katılımcılar, 12 Nisan'da, edebi bir etkinliği sahneler ama saldırgan şiir ve manifesto mesajları oldukça vurucu bir etki yaratmıştır. Zürih Dada kurucularından Richard Huelsenbeck, otantik işkence ve şiddetin yönlendirdiği yeni bir sanat olan manifestosunu seslendirerek etkinlik gecesini başlatmış, ardından şair Else Hadwiger, Marinetti'den onomatopoeitik savaş şiirlerinden kısaltılmış çevirileri okumuştur. Bir çantadan rastgele yaptığı seçimlerle ve *Zang Tumb Tuuum*'un⁸⁶ makinalı tüfek transkripsiyonları eşliğinde Richard Huelsenbeck, oyuncak bir davulla birlikte bir çocuk düdüğü çalmış, çalgılar ve dörtlükler arasında seyirciye "*Susun!*" ve "*Sessiz Olun!*" diye bağırıştır. Öte yandan İtalyan Prusya askeri patirtisinin yarattığı 'patlayıcı etki', salonda tıpkı bir prensesin yere kapaklandığında olduğu gibi büyük bir yaygara koparmış, bunu, ressam ve şair George Grosz'un kendine ait caz esintili Senkop dansı ile duyulara hitap eden, şiddet içeren lirik şiiri eşliğindeki hareket ve seslerin vahşi bir düzenlemesi izlemiştir. Bu okuma ile dokunsal ve işitsel saldırılara paralel bir saldırının kokusu gelir. Tam bu sırada şair ve sanatçı Raoul Hausmann "Resimde Yeni Materyaller" manifestosunu okumaya başlar, seyirci bu duyusal provokasyonlarla ajite edilir ve sezeyon yönetimi akşamı sona erdirmek için ışıkları kapatır. *Berliner Börsen-Courier*, bu ani bitişi, "*akşam hedefine ulaştı*" şeklinde yazar. Andrés Mario Zervigon'a göre;

"Berlin Dada, daha ilk akşamında geçen haftanın yaptığı patlamayla gözle görülür bir etkiye sahip olan ve içeriğiyle günün binlerce problemini sunan bir sanat için

⁸⁶ Marinetti, "*Zang Tumb Tuuum*" adlı şiirini, kendi "Özgürleşen Sözcükleri"nin (*parole in libertà*) içinde, 1914 yılında basmıştır. Bu ses şiiri; 1912 yılında Balkan Savaşları sırasında, Bulgaristan'ın Edirne'yi kuşatmasını, bir savaş muhabiri olarak gören Marinetti'nin, bu kuşatmadan yola çıkarak savaş gürültüsünü ve karmaşasını anlatma isteği üzerine ortaya çıkmıştır (bkz. http://www.vialibri.net/item_pg/1433887-1914-marinetti-zang-tumb-tuum-adrianopoli-ottobre-1912-parole-marinetti-1914.htm Erişim tarihi: 10. 03.2012).

yaptığı çağırını fark eder. Bu çığır açan sanatın getirdiği şok edici etki savaş yorgunu bir Berlin'i dikkatlice deşerken altında çırpınmakta olan deliliği ortaya çıkarır. Dada savaşa olan muhalefeti ateşliyorsa, Berlin hareketi bu husumeti çatışmanın bilinen ancak bastırılan korkusunu, sanatının çok yönlü duyuşsal içeriğiyle paylaşmayı arzular. Bu dramatik orkestrasyon bir eleştrimenin iddiasına göre karnavalvari performansları ve sansasyonel görsel hileleri ile erken dönem sinemanın bir şekli olan "Duyusal film"lerin (Sensationfilm) ideal bir formunu ortaya koyar." (Zervigon, 2009: s. 5- 8).

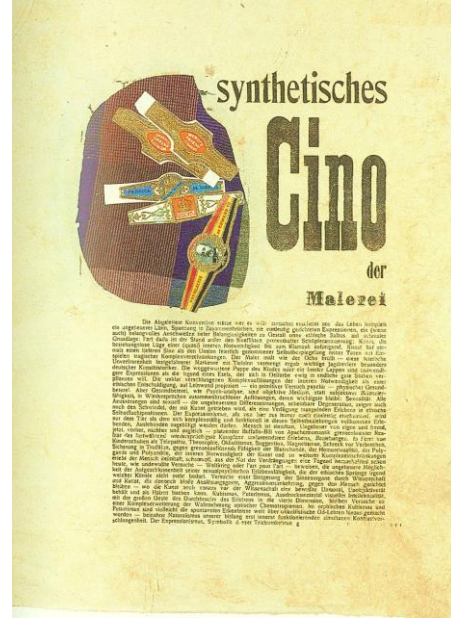
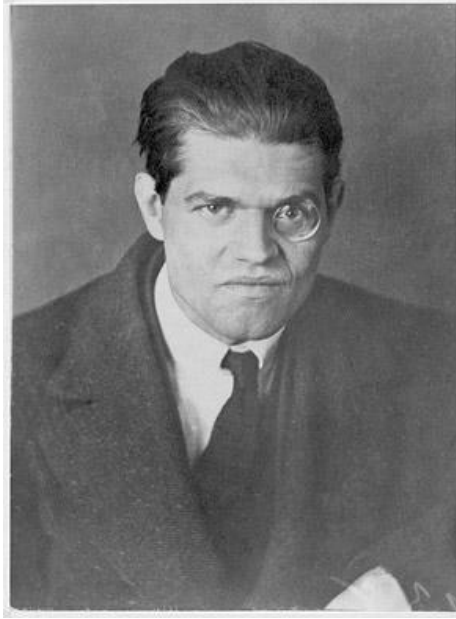
Erwin Piscator, 1920'lerde Dada'nın Berlin ayağında gördüğü değişiklikleri şu sözlerle anlatır:

"Berlin'e döndüğümde olaylar daha net biçimde ortaya çıkmıştı. Dada daha da saldırganlaşmıştı. Orta-sınıf maddeciliğine karşı eski anarşik tutum, sanata, diğer kültürel kurumlara karşı başkaldırı keskinleşmiş ve gerçekten, nerdeyse politik bir mücadele biçimini almıştı. Jedermann sein eigener Fussball dergisi épater le bourgeois'ya güçlü bir saldırıydı. Grosz ve Heartfield'in yayımladığı Die Pleite (Çöküş) demirden eldivenini burjuvazinin suratına çarpmıştı. Resimler, karikatürler ve şiirler artık sanatsal ölçütlerle değil, politik etkinliklerine göre değerlendiriliyordu. İçerik biçimi belirliyordu. Ya da daha iyi bir deyişle kendi başına hiçbir anlamı olmayan biçimler, belirli bir amaca yönelen içerikle dolduruluyor, bu da biçimin daha net ve keskin olmasını sağlıyordu. Ben de sanatın ne ölçüde amaca hizmet eden araç olabileceği üzerinde net bir görüşe ulaşmıştım. Politik bir araç. Propagandaya yönelik bir araç. Eđitici bir araç. Yalnızca Dada'cıların anladığı anlamda değil, her türlü olay için bu geçerliydi: Son verin sanata!" (Piscator, 1985: s. 64- 65)

Alman sanatçı Lovis Corinth'in (1858- 1925) başkanlığını yaptığı ve kendi retrospektif resim sergisinin de olduğu Berlin Sezasyonu'nda (Berliner Secession) düzenlenen Dada etkinliğinde gece dersleri, şiir okumaları ve bir dizi performanslar da sergilenmiştir. Örneğin George Grosz, 'Ritim Değişiklikleri' anlamına gelen *Syncopations* adını verdiği yarı Amerikan tarzı bir dans sergiler. Gecenin sonunda Raoul Hausmann, Berlin Dada'ya ilk kez katılanlara "Resmin Sentetik Sineması"⁸⁷ adlı manifestosunu hediye eder. Raoul Hausmann, metinde Dada'yı çocuk kalpli bir melek olarak tanımlar. Metnin sonunda ise,

⁸⁷ Manifestonun orijinal Almanca metni için bkz. <http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/malerei.html> Erişim tarihi: 05.01.2012

Dada sanatının asıl vurgulamak istediğinin "ilerici şekilde kendi kendini ifadenin sinematografik olarak görüntülenmesi" olduğunu ifade eder (Doherty, 2006: s. 89- 90).

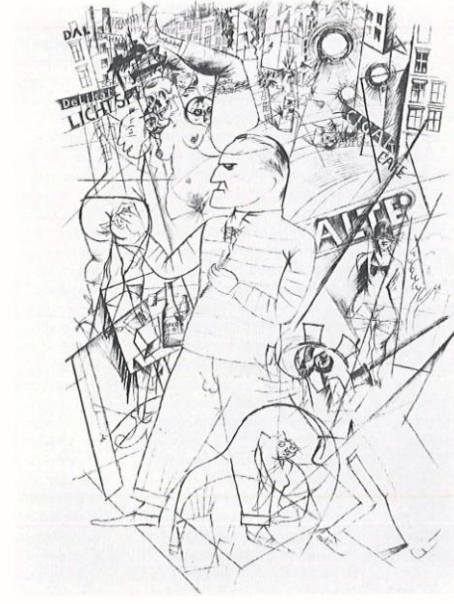


Resim 53 Raoul Hausmann, Eylül 1919. Hannah Höch Arşivi, *Berlinische Galerie, Landesmuseum Modern Sanatlar Müzesi.*

(<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/artists/hausmann-fs.shtm>)

Resim 54 Raoul Housmann'ın İlk Dada Manifestosu; "Resmin Sentetik Sineması" adlı manifesto, 1918. Japon kağıdı üzerine kumaş ve sigara kağıtlarıyla oluşturulan bir kolaj eşliğinde. Merrill C. Berman Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 129)

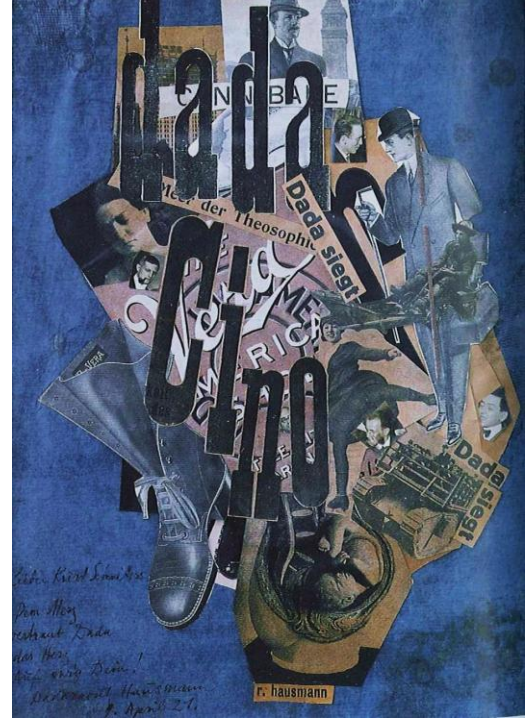
Raoul Hausmann'ın "Resmin Sentetik Sineması" adlı manifestosunda bahsettiği, George Grosz'un 'Charlie Chaplin Portresi' ve Johannes Baader'in 'Charlie Chaplin'in Asil Portresi' adlı montajlarında olduğu gibi, Berlin Dada'nın sanat üretimindeki yenilik arzusudur. Bu yapıtlarda Berlin Dadacılarının ve çağdaşlarının vücutlarını sinema teknolojisinin ve etkilerinin bir yeniden üretimi olarak sunmak istemişlerdir. Raoul Hausmann'ın 'Bir Dadazofun Portresi' (*Self Portrait of the Dadasoph*) adlı yapıtına monte edilen sinema projektörü de aynı nedenlidir. Bu yapıtta Raoul Haousmann bir protez kafayı, George Grosz'un Charlie Caplin Portresi ise bir sanatçının çalışırkenki halini göstermektedir. Yine 'Dada Sinema' (*Dada Cino*) olarak da bilinen 'Günlük Hayatta Dada' (*Dada in Ordinary Life*) adlı çalışmasında Raoul Housmann, Dada'nın günlük hayata nüfus ettiğini ve yaşamın aslında canlı bir sinema olduğunu anlatmak ister. Berlin Dada'nın montaj çalışmalarında kullanılmış olan sinema teknolojisi ve efektleri, insan vücudunu parçalar ve tekrar inşa eder (Doherty, 2006: s. 109- 110).



Resim 55 George Grosz, Charlie Chaplin Portresi, 1919. Litografi. Philadelphia Sanat Müzesi, Carl Zigrosser tarafından müzeye hediye edilmiştir. (Dickerman, 2006: 109)

Resim 56 Johannes Baader, Charlie Chaplin'in Asil Portresi, 1919. Kağıt üzerine fotomontaj ve kolaj (Baader'in fotoğrafı ile), 35x 46,5. Centre Pompidou, Paris. Ulusal Modern Sanatlar Müzesi tarafından 1967 yılında satın alınmıştır. (Dickerman, 2006: 136)

Walter Benjamin, "Mekanik Yeniden Üretme Çağında Sanat Çalışması" (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) adlı yapıtında, fotoğraf ve sinema değerlemeleri sonrasında, bunlarla karşılaştırmak üzere Dada hareketine ilişkin saptamalarda bulunur. Walter Benjamin'e göre Dadacılık, izleyicinin sinemada aradığı etkileri resim ve yazı aracılığıyla üretmiş bir akımdır. Walter Benjamin, sanatın görevinin, içinde yaşanan zamanda tam olarak karşılanamayan istemlerin üretilmesi olduğunu söyler. Sanatın bunalım dönemlerinde, söz konusu sanat biçiminin yeni bir sanat biçimi içerisinde üretilmesi zorunlu olarak gündeme gelir ve bu tür çöküş dönemlerinde taşkınlıklar ve kalabalıklar belirir. Walter Benjamin, "bu türden barbarlıkları en son olarak Dadaizm fazlaca sergilemişti" der ve Dada'nın kendisini 'barbarlıkla' eğlendirdiğini, sanatlarında sergilemiş oldukları aşırılıkların ise zengin ve tarihi enerjisinden kaynaklandığını sözlerine ekler (Benjamin, 2009: s. 28- 29).



Resim 57 Raoul Hausmann, Bir Dadasoph'un Portresi, 1920. Japon kağıdı üzerine fotomontaj ve kolaj. 36.2x 28. Annely Juda Güzel Sanatlar, London. (Dickerman, 2006: 127)

Resim 58 Raoul Hausmann, Günlük Yaşamın İçinde Dada. Dada Sinema (*Dada Cino*) adı ile de bilinir, 1920. Kağıt üzerine mürekkeple yazılmış yazılar eşliğinde fotomontaj ve kolaj. 31.7x 22. 5. Özel Koleksiyon. (Dickerman, 2006: 128)

Sanatçı, "Sanat Eleştirmeni" (*The Art Critic*) adlı yapıtında (bkz. Resim 80) ise, litografi ve kâğıt üzerine foto kolaj tekniği uygulamıştır. Eleştirmen imgesinin boynuna yerleştirdiği bir Alman banknotun parçası, onun anamalcı güçler tarafından yönetildiğini gösterir. Arka planda kendisine ait fonetik bir şiir fragmanının, turuncu tuğla tonunda görülen duvara (muhtemelen Berlin duvarına atıfla) yapıştırılmak üzere tasarlanmış posteridir. Çalışmaya, Raoul Hausmann'ın meslektaşı George Grosz'a ait olduğu düşünülen bir dergi fotoğrafı eklenmiştir. Raoul Hausmann bu çalışmada, siyasi bir protesto aracı olarak fotomontaj tekniğini kullanmıştır.⁸⁸

Zürih Dadacıları kolajlarını, kağıt ve kumaş kesiklerini resim düzlemine yapıştırmak suretiyle oluşturmuşlardır. Buna karşın, Berlin Dadacıları ise, provakatif şekilde bir sanat icra etmek için 'fotomontaj'lar oluşturmuş; böylelikle poster, şiir, dergi ve kitap kapakları hazırlamışlardır. Burada, Zürich'ten farklı olarak 'garip' bir sanat formu denenmiş; birbiri ile alakası olmayan fotoğraf ve kâğıt gibi nesnelere bir araya getirilerek politik anlamda saldırı yapmak amaçlanmıştır. Bu bir yerde, vermek istedikleri politik kavganın da temelini

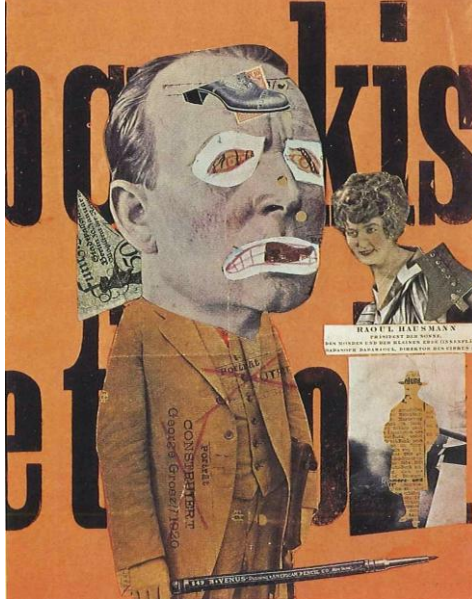
⁸⁸ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.artchive.com/artchive/H/hausmann.html> Erişim tarihi: 05.01.2012.

oluşturur (Richter, 1966: 114). Kolaj ve fotomontaj tekniğinde; resimli dergilerden ya da eski mektuplardan kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılarak birbirleriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Fotoğrafi bir nesne olarak sanata sokan Dada sanatçılarıdır. Kübizm'de de görülen foto kolaj, Dada sanatçılarının elinde fotomontaja dönüşmüştür. Fotomontaj, Berlin Dada'sının en önemli yeniliğidir. Berlin fotomontajı, yapıtta imge inşa ederken, imgelerin parça parça doğası içinde fotografik ölçüdeki tutarsızlıkları kapsayan fiziksel bir süreci içerir.

Diğer yandan montaj, kübist tarzda "kâğıt yapıştırma"dan ortaya çıkmıştır. Önceden var olan basılı imajlar ve harflerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu görsel önermelerin gelişmesi, görsel ve göstergebilimsel anlamda inanılmaz derecede karmaşık yapıtların ortaya çıkmasına yol açmıştır: Nasıl ki Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, 1880- 1918) ve Marinetti gibi şairler; harfler, imajlar ve basılı sayfanın beyaz fonu arasında yeni bir biçimsel ilişki keşfettilerse, bu görsel önermeler de öncelikle Kübizm akımının öncüleri olan Picasso ve Braque (Georgers Braque, 1882- 1963) tarafından ortaya konulmuştur. Böylece montaj, yirmili ve otuzlu yılların plastik anlamda en radikal ve en ayırdedici anlatımlarından biri haline gelmiştir. Bunlar arasında saf, öz, yoğun ve okunabilir olmaları açısından biçimin evrensel diline kusursuz bir temel sağlayan ve geometrik biçimlerin hüküm sürdüğü görsel bir evrenin hayalini kuran Rodchenko (Alexandr Rodchenko 1891- 1956), ve Moholy-Nagy (László Moholy-Nagy 1895- 1946) gibi sanatçıların montajlarının yanı sıra Dadaistlerin; özellikle de Raoul Hausmann ve John Heartfield'in yaptığı montajlar da yer alır. Bunlar, kimi zaman Fütürist şairleri andıran bir tarzda farklı yazı karakterlerini 'vahşice' birbirine karıştırmış ve sayfa düzenindeki simetri yasadını terk ederek dizgi kurallarını sistematik bir biçimde alt üst etmişlerdir. Dadaistlerin amacı, sözcüklerle imajların afallatıcı bir biçimde birbiri içine girmesini sağlamaktır. (Perez, 2006: s. 13- 14).

Üyelerinin politik endişeleri bir yana, Dada sanatta devrimci bir gelişmedir ve sanat karşıtı duruşu nedeniyle yeni form ve yöntemlere özgürlük tanımıştır. Dadaistler kendi dünyalarının materyal gerçekliklerine bakmış ve bunları kendi yapıtlarında kullandıkları imgeler üzerinden yansıtmışlardır. Dada, makineyi ve sanatçı kavramını, fırça ya da kalemin kendilerine özgü tarzlarını kullanmak yerine daha nesnel materyaller kullanarak vurgulamıştır (Kay, 1996: 18).

Raou Haousmann'ın "Tatlin Evde" (*Tatlin at home*) adlı çalışması, "Bir Dadasoph'un Portresi" adlı çalışması ile aynı tözdedir. Mekanik akıl ve Mekanik Kafa'ya yapışmış olan bir saat, Ernst Haeckel'in (Ernst Heinrich August Haeckel, 1834- 1919) 'fiziksel aktivite' üzerine görüşünü, belirgin bir materyal katmana bağımlı olan 'bir grup yaşamsal fenomenler' olarak sunar. George Grosz'un "Daum Evleniyor" adlı çalışmasındaki damat gibi, Raoul Hausmann'ın Mekanik Kafa kültürü, mekanik süreçlerin bir ürünü ve bilincin merkezindeki boşluğun gerçek anlamına bağlı olduğu rastgele simgelerin bir dizilişi olarak sunar. (...) George Grosz'un "Daum Evleniyor"unda dokunaklı yanlarıyla işlenmiş bir tema olan mekanize gelin ve damat, bu tür burjuva kurumlarının sorumlusu olarak görülmüştür. Wieland Herzfelde'in katalog girişinde belirttiği gibi, George Grosz, evliliği, erkeği toplumun "büyük saatinin küçük bir makinesine" indirgeyen sosyal bir olay olarak görür (Benson, 2010: s. 52- 53).



Resim 59 Raoul Hausmann, Sanat Eleştirisi, 1919- 1920. Basılmış poster bir şiirin üzerine mürekkep damgası ve renkli kalem eşliğinde fotomontaj ve kolaj. 31. 8x 25. 4. Tate tarafından 1974 yılında satın alınmıştır.

(<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=5867&searchid=27034>)

Resim 60 Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, 1919. ağaç, metal, karton, deri ve diğer malzemelerin assemblajı. 32.5x21x20. Centre Pompidou, Paris. Ulusal Modern Sanatlar Müzesi tarafından 1974 yılında satın alınmıştır. (Dickerman, 2006: 130; <http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3I01509.jpg>)

Raoul Hausmann'ın aynı süreci çağrıştıran ve 1919 yılına tarihlenen, buluntu nesnelere gerçekleştirdiği "Mekanik Kafa" (*Mechanical Head*) adlı bir de asemolajı da vardır. Bu çalışma, günümüze, Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan aklın iflasına yönelik en simgesel yapıtlarından biri olarak kalmıştır. Aklın iflası, insanın makineleşmesi, insanın uygarlık adı

altında saldırgan ve açgözlü doğasına yenik düşmesi gibi olguları içerir (Antmen 2010: 126).

Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafa, üzerine yerleştirilen bir mezura aracılığıyla rasyonel akla göndermede bulunur. Kafanın üstünde yer alan metal asker bardağı savaşı çağrıştırır gibidir. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesine konumlandırılmış bir cüzdan, maddi değerlere işaret eder görünür. Raoul Hausmann, bu buluntu nesnelere "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermek ister (Antmen, 2010: 120).

Tüm bunların yanı sıra, Raoul Hausmann'ın, "Dada no.3" (*Der Dada no.3*) adlı dergide yayımlanan şu sözleri çarpıcıdır: "*Dada Geist* (Dada Ruh) *denilen, tamamen olmama durumudur. Mekanik olarak çalışan bir dünyada neden Geist* (Ruh) *olsun?*" Raoul Hausmann'ın *Geist*'e karşı ince kinayesinin ve Dadaistlerin örtülü iğneleyici saldırılarının ardında, genel kabul görmüş olan Ekspresyonizm'den daha yüksek derecede bir kararsızlık bulunuyor olmasının yanı sıra, yeni bir dönemin eli kulağında olduğunu ve deneyim için gerekli araçların verilmesi halinde özünde herkes için kullanılabilir olduğu çıkarılması yapılabilir. Belirtmek gerekir ki; Dadaistlerin tekçiliğe (*monizm*) olan ilgileri; özellikle de Darwinci biyolog Ernst Haeckel'in tekçi (*monist*) materyalist yorumuna olan ilgileri, Wassily Kandinsky'nin kendi alanı olan ruh ve maddenin karışımına bir paralellik sağlamıştır. Benzer şekilde, Raoul Hausmann ve Johannes Baader, hem Batı hem de Doğu geleneklerinde yer alan dini mistik yapıtlara ilişkin çalışmaları okumuş ve bilinç deneyiminin mistik anlayışıyla önemli derecede ilgilenmişlerdir. (...) Dolayısıyla makine imgelemleri sadece pragmatik, sanayileşmiş ve tamamen çağdaş kültürün bir vizyonu değildir. Aynı zamanda bilimlerin domine eden mekanik modeller tarafından dile getirilen insan bilinci ve gerçekle ilgili temel konuları sanatsal araçlarla çözümlenmeye çalıştıklarını söylemek mümkündür (Benson, 2010: 46- 47). Öte yandan George Grosz'un 1925 yılında Malik Yayınevi'nde yayımlanan "Sanat Tehlikede" başlıklı denemesi, yaklaşık aynı kavramlara göndermelerde bulunur:

"Alman Dada hareketi, bazı yoldaşlarımın ve benim eşzamanlı olarak 'dünyayı ruhun' (Geist) ya da 'ruhun insanlarının' yönettiğine inanmanın tam bir delilik olduğunu fark etmemizde kök saldı. Goethe bombardıman altında, Nietzsche sırt çantasını yüklenmiş, İsa siperlerde. Hâlâ ruhun ve sanatın özerk gücüne inanmayı sürdüren insanlar vardı." (Grosz & Herzfelde, 2011: 504)

Raoul Hausmann'a göre, bir birey olarak zaman ve mekanda izolasyonu aşarak, kişi "belirlenmezliğe (*indeterminizm*) dönüşen belirlenebilirliği (*determinizm*) görebilir ve kendi içinde "evrensel ruhun" tanrısallığını, "yükümlülük, güç ve şans" olarak keşfedebilir. Raoul Hausmann, "madde ile temasa" duyduğu özlemi şüphesiz, henüz 1905 yılında tanıştığı, mistik eğilimli, sıra dışı mimar Johannes Baader ile yakın ilişkisine borçludur. Johannes Baader, yüzyılın ilk yıllarında Almanya'da oldukça yaygın olan ve Alman anarşist yazar ve tarihçi Ulrich Linse'in (1939-) "Çıplak Ayaklı Peygamberler" olarak adlandırdığı Mesihçi neslin en özgün kişilerinden biri olarak kariyerine başlar. Johannes Baader'in, maddi olmayan Totaliter arayışları, birçok Ekspresyonistin aksine, doğanın seküler bakış açısına uyumlu kozmik bir birlik anlayışına karşı yaptığı arayış, monistik (tekçi) bir panteizme (tümtanrıcılık) yol açar. İsa'nın On Dört Mektubu (1914), Johannes Baader'in, "hayat ruhani özün sonsuz durumudur" inancındaki bilimsel doğrulamasının bir adım önünde gördüğü Alman filozof Ernst Haeckel'e ithaf edilmiştir. Pozitivizm, spiritüalizm ve materyalizmin çelişkili iddialarına yanıt olarak, Ernst Haeckel, ruh ve maddenin temel özelliklerinde tecelli eden, evrensel bir "Maddenin Kanunu"nu varsayar.

Raoul Hausmann'a göre; "asamblaj (birleştirme), kendini karşıt parçalarıyla gösterir, bu güzel gerçeğin bir aldatmacası değildir, sadece öyledir ve oradadır. Bu, anti- sanatın içeriği ve algısıdır". 1918'deki "Sesin Kanunsuzluğu üzerine Manifestosu"nda ve aynı yıla ait fonetik şiirinde, Raoul Hausmann, dili, "olayın eşsizliğinin rahatlatıcı kesinliğinde" bulunan gizli düzenini aydınlatan veya detaylarıyla gösteren "ağzın kaotik bir mağara içindeki faaliyetleri" gibi açıklar. Monoton "Otomobil Ruhlar" (*Seelen-Automobil*) şiirleri, solunum ve seslendirmenin yakınlığından çıkan formu çağırın otomatik girişimlerdir: "*Solao Solaan Alamt ,lanee laneao amamb ,ambi ambee enebemp, enepao kalopoo senou, seneakpoo sanakoumt, saddabt kadou koorou, korrokoum oumkpaal, lapidadkal adathoum, adaneop ealop noamth*".(...) Raoul Hausmann'a göre; maddenin gizli yapısı ve düzeni sadece 'görmenin' büyülü sürecinin katılımı ile ortaya çıkabilir. Ve "*sanat fantastik olmaktan öte bir şey değildir ya da olsa da sanat değildir.*"

Raoul Hausmann'ın asamblaj, fotomontaj ve sesli şiirle gerçekleştirdiğini, Johannes Baader kamusal etkinliklerle yakalamıştır. Sinsice mevcut durumların içine sızmaya çalışarak, olaylar meydana geldiğinde, olayların merkezinde olmaktadır. Mesihçi "Ulu Dada" (*Oberdada*) olarak görünümünü özellikle, Saarbrücken'de bulunan Parlamento (*Reichstag*) binasında siyasi bir aday olarak ortaya çıktığında; vaaz vermek için minbere zorla el koyarken tutuklandığı Berlin Katedrali'nde; kendini "Dünyanın Başkanı" olarak

ilan ettiği bildirilerle Weimar Millet Meclisi basın tribününde yine tutuklandığında olduğu gibi, halka açık yerlerde farklı ve beklenmedik bir şekilde sahnelenmektedir (Benson, 2010: s. 48- 50).⁸⁹

2.2.1.4 Berlin'de Son Dada Performansları

Berlin Dadacılarının Haziran 1918'de kendilerini kabul eden tek yer olan *Cafe Austria*'da düzenledikleri bir etkinliğin sonrasında, 1919 Şubat ayına kadar kaydedilen başka bir Dada performansı olmamıştır. Bunun nedenini, Aralık 1918'de komünist liderler Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht'in başarısız Spartakist isyanının ardından 1919 Ocak ve Mart aylarında birçok Dadacının gözaltına alınarak ölümle tehdit edilmeleriyle açıklamak mümkündür. Dadacılar, ancak Nisan 1919'da kendilerini güvende hissederek yeni işlerini sergilemek üzere bir sanat galerisi ile anlaşılır. Richard Huelsenbeck'in yokluğu sırasında Rus Efim Golyschef'in (1897- 1970) katılımıyla Raoul Hausmann, daha önce de sergi yaptıkları Neumann'ın Grafik Kabinesi'nde 30 Nisan akşamına ayrıntılı bir program planlar. Dada hareketinde sadece birkaç ay kalan Efim Golyschef, Roul Hausmann'a, savaş sırasında topladığı Rus Fütürist hareketine ilişkin birçok fikirler getirir. Yirmi ikisinde başarılı bir ressam ve müzisyen olan Efim Golyschef, 1914 yılında Arnold Schönberg'den (1874- 1951) bağımsız olarak "süresi karmaşık" ilkelere dayanan on ikilik tonda atonal (ahensiz) bir ölçü geliştirmiştir. 30 Nisan 1919 gecesi, Raoul Hausmann, "Otomobil Ruhlar"dan (*Seelen Automobil*) parçalar okumuş, John Heartfield ve George Grosz'un performansı sonrasında Efim Golyschef de kendi 'Antisenfoni'sini çalmıştır. Sonrasını Raoul Hausmann şu sözlerle anlatır:

"Golyschef beyaz giyen genç bir kadınla geldi. Bugün bile hâlâ bu sahnede sanki hiçbir şeyin değişmediğini görebiliyorum. Golyschef isteksiz bir gülümseme ile kuyruklu piyanosuna yöneldi ve masum beyaz bir meleği eliyle küçük bir jest yaparak oturttu. Elektronik bir kukla sesiyle şöyle dedi:

"Üç bölümden Oluşan Antisenfoni Performansı (Döngüsel Giyotin).

a) Kışkırtıcı Enjeksiyon.

b) Kaotik Oral Kavite.

c) Süper Esnek-FA.

Evet, evet, Sayın Johann Sebastian Bach, iyi huylu palavranız, oniki yüzlü Antisenfoninin çatışmasını yaşayacak! Saatlik hava değişimi kadar olağanüstü,

⁸⁹ Johannes Baader, Şubat 1918'de kendini "*Interllurical Dadaüstü Ülkeler Topluluğu Başkanı*" olarak ilan eder (Bernard, 2005: 62).

köklü geleneklerin ince gösterişlerinden uzak! Dada da seste üstün gelecek! Bayanlar ve baylar, paslı kulaklarınız çınlıyor mu? Ardından, müzikal döngünün kulaklarınızı testere ile kesmesine izin verin! Golyschef ile sesinizdeki tortuların kaotik oral boşluklarını dezenfekte edin!"

30 Nisan'da yapılan gösteri sonrasında ikinci ve daha görkemli bir gösteri, *Kurfurstendamm*'ın büyük Meister Salonu'nda, 15 Mayıs tarihine planlanmıştır. Belirtmek gerekir ki Berlin'deki Dadaizm, fazlasıyla kötü bir şöhrete sahiptir; genç sanatçılar, tasarımcılar, besteciler, müzisyenler, yazarlar ve Almanya ile Orta Avrupa üzerinden gelen birçok sanatçı, Dada isyanını ilk elden yaşamak ve bekli de seçkin Club Dada'ya resmen davet edilmek için Berlin'e akın etmiştir. Meister Salonu'nda, daha önceki Dada suare ya da matinelere yapılan performanslar yeniden sergilenir. Bunlar; George Grosz ve Walter Mehring'in sergilediği, "Dikiş Makinesi ve Daktilo arasındaki Grosz ile Mehring Yarışması" ve "Bir Ateş Siperinin Arkasında Yer Alan İki İhtiyar Adamın Özel Konuşması"; "Dada-trott"⁹⁰ adlı bir oyun; Raoul Hausmann'ın "Otomobil Ruhlar"dan yaptığı okuma ve seyircinin asileştiği zamanlarda gerçekleştirdiği "61 Adım" adlı dansı ve tabii ki, Richard Huelsenbeck'in "Fantastik Dualar"ından yıllarca süren okuması. Amerika'da yirmi yılı aşkın bir süre sonra, George Grosz, bu gösterilerin doğasını şöyle açıklar:

"Toplantılar düzenleyerek birkaç marklık giriş ücretleri aldık ancak karşılığında gerçekçilikten başka hiçbir şey vermedik... Tarzımız tamamen küstahtı. 'Siz oradakiler çöp yığınları, siz şemsiyenizle sadece aptalsınız' derdik. Ya da, 'Hey, sağ taraftaki öküz, gülme.' Cevap verdiğinizde, doğal olarak, orduda olduğu gibi 'Kapa çeneni veya kışına tekme yersin' derdik" (Gordon, 1974: 119).

Sanatçı 1943 yılında *The New Yorker*'a verdiği bir demeçte ise şunları söyler:

"Bazen eldivenimle vurur bazen de 'yozlaşmışlıktan kokuyorsun, şimdi beş yüz Mark lütfen' derdim. Daha sonrasında polisin bizi koruması gerekirdi. Bazen oldukça nüktedan olurum. 'Kapa çeneni!', 'Çenen dört senedir kapalıydı. Şimdi biraz daha kapat'. Bazen yumruk yumruğa kavga ederdik" (Gordon, 1974: s. 119- 120).

1946 yılında yaptığı başka bir açıklamada ise şöyle der;

⁹⁰ *Trott*; Almanca tırıs gitme anlamında kullanılır.

"Bazen bu skeçler hazırlanır ancak çoğunlukla doğaçlama yapılırdı. Genellikle öncesinde biraz içtiğimiz için her zaman kavgacıydık. Perde arkasında başlayan savaşlar sadece kamusal alanda devam etmiştir, hepsi bu. Bu, insanlara şaşırtıcı bir şekilde orijinal gelirdi, sonuç olarak oldukça başarılıydık. Bizimki gibi hevesler genellikle sadece birkaç ay sürerdi." (Gordon, 1974: 120).

Kasım 1919'da beklenmedik bir şekilde Max Reinhardt'ın tiyatrosu, Dada'ya kapılarını açar. Max Reinhardt'ın baş tasarımcısı Ernst Stern, *Grosse Schauspielhaus*'un zemin katında Dada için yeni bir alan inşa eder. Max Reinhardt, bir performans için bir şarkı yazmak üzere Walter Mehring'i görevlendirir. Walter Mehring'in Max Reinhardt'a sunduğu şarkıda "Aşk ve Noske hakkında bazı şeyler" çekincesi, beklenmedik bir şekilde iyi karşılanır ve Berlin civarında halk arasında en çok söylenen nakaratlardan biri olur. 11 Kasım akşamı, Walter Mehring kapsamlı bir gece oluşturmak için tekrar davet edilir. Walter Mehring, Dadaizm'e sempati duyan ve edebi ve entelektüel birikimden gelen Kurt Tucholsky, Klabund ve Joachim Ringelnatz (1883- 1934) ile birlikte konferansı provokatif bir şekilde sunar. Dadaları performanslarını sergilemek üzere için davet eden ikinci tiyatro; sol eğilimli bir tiyatro olan *Tribune* olmuştur. Ne var ki Dadaların *Tribune*'de yer alan Kasım yapımlarından biri "*Vorwaerts*"⁹¹ adlı gazetede empresyonist bir tanımla yer alır. *Tribune*'de 7 Aralık 1919 tarihinde yapılan bir sonraki matine, Erwin Piscator'un katılımından dolayı tarihsel bir öneme sahiptir. Bağırarak "Parayı güvenli bir yere alana kadar gösteriyi başlatmayın!" diyen Erwin Piscator, Richard Huelsenbeck'in bundan yola çıkarak bir skeç yaratmasına sebep olur. Walter Mehring⁹² 1959 yılında yazmış olduğu Berlin Dada adlı kitabında, bu gece için şunları söyler:

"*Sahneye koşan Dada kalabalığının tamamı, 'Durun! Yeter Saçmaladınız!' diye bağırarak gürler. 'Walt!' Boff tek gözlükle homurdandı, 'Walt sen sadece... bu domuzların önüne... inciler... atıyorsun!'. 'Dur!' Dada-korosu hep bir ağızdan kükredi. 'Çıkın dışarı! Bayanlar ve baylar, sizden kibarca: Cehenneme gitmenizi rica ediyoruz! Kendiniz eğlendirmek istiyorsanız bir geneleve veya (Huelsenbeck) bir*

⁹¹ *Vorwaerts* (İleri); Alman Sosyal Demokrat Parti'nin merkezi yayın organıdır.

⁹² Federal Almanların önemli yazarları arasında bulunan Walter Mehring, 29 Nisan 1896'da Berlin'de doğar. Babası da yazar olan Walter Mehring, 1914'te Berlin ve Münih'te sanat tarihi eğitimi görmüştür. İlk şiirlerini ve oyunlarını dışavurumcu akımın öncülüğünü yapan "Fırtına"da (*Der Sturm*) yayınlanır. Birinci Dünya Savaşı'nın çıktığı yıllarda askere alınır. Savaş bitip Berlin'e döndüğünde Dada hareketine katılan Walter Mehring, 1919'da Max Reinhard'ın başkanlığında kurulan "Yankı ve Duman" (*Schall und Rauch*) adlı kabare topluluğuna katılmıştır. Bir yıl sonra da sol eğilimiyle bilinen Politik Kabare'yi kurar. O yıllarda bir yandan Max Reinhard'ın kabaresi için oyunlar yazan Walter Mehring, bir yandan da çeşitli dergilere yazılar yazmaktadır. 1933 yılına gelindiğinde yazdıkları nedeniyle Paris'i terk etmek zorunda kalmıştır.

Momas Thann'a gidin!' Kollar kavuşturularak, Dada-korosu azgın seyirciyle savaşmak için podyuma iner." (Gordon, 1974: 121)

Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann ve Johannes Baader üçlüsü öfkeli polemiklerinin, şiirlerinin ve merak uyandıran absürtlüklerinin karışımını yaymak için Almanya'da Dresden, Hamburg ve Leipzig'e kadar uzanan; Çek Cumhuriyeti'nde ise, Prag ve Teplice'ye kadar uzanan bir seyahate çıkarlar. Prag'da Çekler onları Alman oldukları için dövmeye çalışsa da, Almanlar onların Bolşevik olduklarına inansa da ve sosyalistler onları "şehvet düşkünü gerici olarak gördükleri için ölüm ve yok etmeyle" tehdit etseler de, onlar, geniş bir taraftar kitlesi kazanmayı başarmışlardır (Harwood, 2005: 130).



Resim 61 Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann, Prag'da Dada Turu'nda, 1920.
(Gordon, 1974: 123)

Son Dada performansları; Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann ve Johannes Baader tarafından Dresden, Leipzig (24 Şubat 1920), Teplice-Schonau Çekoslovakya (26 Şubat), Prag (1 ve 2 Mart), Karlsbad'a (5 Mart) düzenledikleri Dada turlarında verilmiştir. Mel Gordon'a göre; Berlin Dada performansları, büyük ölçüde etkili bir halkla ilişkiler kampanyası ve açığöz gazeteler sayesinde, büyük ve idaresi güç kalabalıkları kendine çekmiştir. Öyle ki Leipzig'de, bir polis, iki binden fazla seyirci sakinleştirmek için sahneye çıktığında, çürümüş yumurta ve patates yağmuruna tutulmuştur (Gordon, 1974: 122). Raoul Hausmann, bu etkinliklerle ilgili olarak şunları söyler:

"Okuma döngümüzü tek bir cümleyle toparlamak gerekirse; izleyicilerimizi sinirlendirdik ve şaşkına çevirdik. Bütün performanslarımıza ilişkin ortak bir konu, ne söyleyeceğimizi önceden bilmiyor olmaktı. Genellikle *Phantastische Gebete* ve *Hausmann*'dan okudum, hatırladığım kadarıyla her zaman yanımda kendisinin sesli şiirleri vardı. Fakat bu materyal doğal olarak bir geceyi dolduramazdı. Yani en başından beri, izleyicilerin çok fazla bir şey beklememeleri gerektiğini hatırlatmak zorundaydık... Performanstan önce, podyumun kenarından seslenirdim: 'Bayanlar ve baylar... Buraya bir şey söylemeye (şarkı anlamında) ya da okumaya gelmiş olduğumuzu düşünüyorsanız, talihsiz bir hatanın kurbanlarıdır. Bunun yerine en yakın sinema filminin oynadığı tiyatroya gitmeniz daha iyi olur...' İnsanlar *Dadayı* görmek istediğini bağırdı. 'Dada hiçbir şeydir' dedim. 'Biz kendimiz de Dada'nın ne olduğunu bilmiyoruz ...' Birileri 'polis çağırmak' isteyebilir. Diyebileceğim o ki; 'Bayanlar ve baylar, genellikle sinema veya tiyatrodaki görmüş olduğunuz herhangi bir eğlenceyi sunmayı düşünmediğimiz gerçeğini polis dahi değiştiremez.'"

İlginçtir ki, turda dağıtılan programlar, Dada performanslarını, Dadaların kendilerinden veya gazetelerdeki yorumlardan daha edebi ve düzenli kılmaktadır. Örneğin, *Produce Exchange Prag*'da 1 Mart Performansı için yayımlanan program şöyledir:

1. *Huelsenbeck: Giriş.*
2. *Hausmann / Baader: Bıçak üstündeki eşzamanlı dersler.*
3. *Hausmann: Foxtı-bir-adım (Dada-Trott).*
4. *Baader: "Son Cenazem."*
5. *Huelsenbeck / Baader / Hausmann: Eşzamanlı şiirler.*
6. *Hausmann: "Orta Sınıf Aşçılıkla ilgili Klasik Referanslar."*
7. *Huelsenbeck: "Phantisches Gebete."*
8. *Huelsenbeck / Baader / Hausmann: "Çapa olarak Domuz Kesesi."*
- 9 – *Son Bruitist Gezintisi*" (Gordon, 1974: 123)

Sonuç olarak Club Dada, on iki adet Halk Sohbeti etkinliği düzenlemiştir. 12 Nisan 1918'de Berlin *Neue Sezession*, Haziran 1918 *Cafe Austria*, 30 Nisan 1919 *Meister Saal Berlin*, 1- 13 Aralık 1919 *Die Tribune* tiyatrosunda, Ocak 1920'de Leipzig ve Mart 1920'de Prag'da düzenlenen sohbetler, bunlara örnek olarak verilebilir (Richter, 1966: 129). Devrimin tam ortasında yapılan konferans tadındaki bu halk etkinlerinde Berlin Dadacıları, dinleyicilere sahneden "budalalar" diye küfür etmiş ya da onlara "bir ahır dolusu öküz" olarak hitap etmiştir. Önceden ilan edilen söz konusu 'sanat' programları, insanları çekmeye

yaramış, karşılarında tamamen farklı şeyler gören izleyiciler ile Dadacılar arasında dalaşma ve kavgalar hiç eksik olmamıştır. Nitekim bu isyan havası ve kargaşa, tam olarak Dadacıların olmasını arzuladıkları yegâne olgudur (Richter, 1993: 38- 39).

"Propagandada" George Grosz, daha sonra bu gösteri ve performanslar sırasında, öfkenin yerini rahatlama aldığı anlarda, çoğunlukla sarhoş olan Dada'cılarının, dinleyicileri taciz ve rahatsız ettiğini hatırladığını belirtmiştir. Eğer 8 Aralık 1919 daki "Yankı ve Duman" (*Schall ve Rauch*) kabaresinin açılışı ve Walter Mehring'in "Sadece klasik! Mutlu sonla biten bir Orestiad" (*Einfach Klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang*) başlıklı kukla şovu, Berlin'de daha ılımlı bir periyodun başlangıcı ise, Dadacı gösteriler, halkı tahrik etmeye, şaşırtmaya ve hayrete düşürmeye devam etmişlerdir (Bernard, 2005: 63).

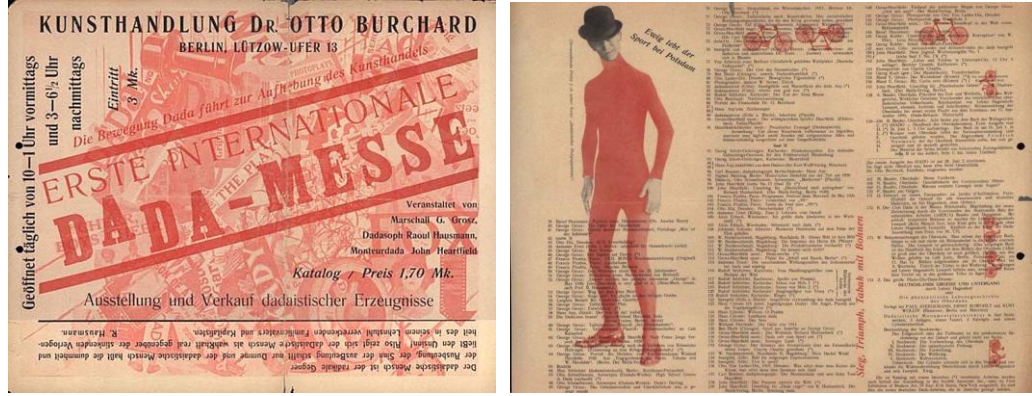
2.2.1.5 İlk Uluslararası Dada Fuarı

Berlin Dada'nın zirveye ulaştığı olay, Berlin'de Dr. Otto Burchard Galerisi'nde, 30 Haziran- 25 Ağustos 1920 tarihleri arasında düzenlenen 'İlk Uluslararası Dada Fuarı' olmuştur. Bu, burjuva sanat piyasasına ilk saldırılarından biridir. Katalog sloganları şöyledir: "Dada sanatın ticarileştirilmesine son verecek!". George Grosz ve John Heartfield tarafından tasarlanan katalogun içinde 174 adet iş bulunmaktadır. Bunlar çoğu kolaj ve fotomontaj olmakla birlikte poster, reklam ve Johannes Baader'in beş katlı assemblajı; "Muhteşem Plastik- Dio- Dada- Dramı, Almanya'nın Büyüklüğü ve Çöküşü ya da Üstdada'nın Fantastik Hayat Hikâyesi" (*The Great Plasto- Dio-Dada-Drama, Germany's Greatnes and Decline or the Fantastic Life Story of the Oberdada*) adlı yapıtını da içeren çeşitli heykellerden oluşur (Kuenzli, 2006: 28).

Çin seramiğinin *Song* Dönemi üzerine uzman olan Dr. Otto Buchard'ın 1000 marka finanse ettiği ve kendi galerisinde sergilediği Dada Fuarı, sanatsal çalışmalarındaki ticari girişimlerin yüceltildiği pazara ve bunu oluşturan kamusal beğeniye karşı bir aşağılama amacı güder. İlk bakışta hali vakti yerinde olan bir sanat galerisinin duvarlarında Dada ürünlerinin yer alması ve katalogun kapak sayfasında "Dada hareketi sanat ticaretinin yok edilmesine yön veriyor" yazıyor olması dikkat çekicidir. Bu açıdan Dada, hareketin sanattaki akışına dair anlamsal bir çağrışımında bulunur ve sanatın sömürülmesine karşı olduklarının altını çizer. Katalogda ayrıca, "Mareşal" olarak rütbesini almış olan George Grosz, "Dadasoph" Raoul

Hausmann ve "Montajcı" Dada John Heartfield tarafından organize edilen Dada Fuarı'nın ticari bir müessese olarak başarısızlığa uğradığı yazar (Doherty, 2003: 93).⁹³

Etkinlikle ilgili afişler ve duvar ilanlarındaki "*Dada, devrimci mücadelede Proleterya'nın yanındadır.*" biçimindeki slogandan da anlaşıldığı gibi bu fuarın, siyasal ve anti militarist karakteri somut bir biçimde anlaşılmaktadır. Ne var ki fuar hakkında, dönemin Alman Komünist Partisi'nin yayın organı olan "Kızıl Bayrak"ın (*Die Rote Fahne*) 25 Haziran 1920 tarihli baskısında yer alan "*... Bu ahlaksız (perverse) sanat koleksiyonununun kültür ve sanata katkısından söz etmek, bir şaka değil, bir küstahlık, bir edepsizliktir*" şeklinde yapılmış olan bir açıklama, özellikle Alman Komünist Partisi'nin konuya olan olumsuz bakışına belli bir açıklık getirmektedir (Aisenberg, 1998: s.71- 72).



Resim 62 İlk Uluslararası Dada Fuarı Sergi Broşürü İlk Sayfa, Haziran 1920. Dr. Otto Burchard Sanat Ticaret adı altında "Sergi ve Dadaist Ürünlerin Satışı" sloganı eklenerek 1,70 mark karşılığı satılmıştır. 11 x 14" Düzenleyenler: George Grosz, Raoul Hausmann ve John Heartfield, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Malik Yayınevi, Berlin. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/pages/001.htm)

Resim 63 İlk Uluslararası Dada Fuarı Sergi Broşürü, 4.sayfa, Haziran 1920. 11 x 14" Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Malik Yayınevi, Berlin. (http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/pages/004.htm)

⁹³ Üç hafta boyunca şovu götürmek adına basılan katalog için ekstra 1.70 mark alınmasının yanı sıra, 3.30 marklık fazlaca bir giriş ücreti alınmasına rağmen (katalog duyurularından daha fazla bir toplam) Dadacılar, satışları yeterince kara çevirecek bir döngü yaratamaz. Örneğin; 310 numaralı bilet 16 Temmuzda, 389 numaralı bilet ise 4 Ağustos'ta satılmıştır. Öte yandan grafik çalışmalarına ilişkin portföyler, "Tanrı Bizimle" (*Gott mit uns*) başlığıyla George Grosz tarafından yapılmış olan on adet litografi seti de dâhil olmak üzere, galeride yer alan bir masada görülmeleri ve satın alınmaları için bulunur ancak sergilenen objelerden herhangi birinin, Dada Fuarında satıldığına dair bir olgu bulunmamaktadır. Katalogda tek bir çalışma "satıldı" olarak işaretlenir; orijinal adı İngilizcede *High School Course in Dada* (Dada'da Yüksel Okul Kursu) olarak geçer, George Grosz'un kayıbiraderi Otto Schmalhausen tarafından yapılmıştır ve kayıptır. Berlinli Dadacıların Alman ve uluslararası basılı medyada kamuoyu oluşturma çabaları, karı döndürme girişimlerinden (en azından sergiye yapılan yatırımları karşılamak adına) daha başarılıdır (Detaylı bilgi için bkz. Herzfelde& Doherty, 2003: s. 93- 94).

Dada Fuarı'nın katalog yazısında, Wieland Herzfelde 'yaratımlar' ya da 'sanat eseri' gibi terimlerden titizlikle kaçınarak, 'Sanat kültürünü' (*Kunstkult*) yok etme görevi ile Dada 'ürünleri' (*Erzeugnisse*) olarak adlandırdığı çalışmalarını ücretlendirmiştir. Belirtmek gerekir ki, George Grosz ve John Heartfield, iletişim gibi sosyal sanat mekanizmalarına dayanarak bu amacı gerçekleştirmek için çalışmıştır. Oysa Raoul Hausmann ve Johannes Baader bunu toplumsal süreci kendi sanatlarının amacı haline getirerek yapmıştır (Benson, 2010: 49).

Johannes Baader, "İsa'nın 14 Mektubu" (*Fourteen Letters of Christ*) adlı kitabında, 1920'deki İlk Uluslararası Dada Fuarı'nda sergilediği "Muhteşem Plastik Dio-Dada-Dramı" adlı yapıtının, ilk 'montaj' çalışması olduğunu söyler. Asıl mesleği mimarlık olan Johannes Baader bu çalışmada, Friedrich Nietzsche (1844- 1900)'den esinlenerek megalomanik⁹⁴ bir portre yaptığını açıklar. Çalışma, günlük gazeteler, Dada portreleri, makine parçaları gibi günlük hayattan alınmış materyallerin birleşimi ile özellikle plastik malzeme kullanılarak yapılan ve milli çöküşü dramatize eden düşünceyi temsil eder (Doherty, 2006: 97).



Resim 64 Johannes Baader, "Muhteşem Plastik-Dio-Dada-Dramı", 30 Haziran- 25 Ağustos 1920, Uluslararası Dada Fuarı'ndan. Gazete assemblajı, Dada dökümanları, Ağaç, metal ve diğer nesnelere. Yok edilmiştir. Fotoğraf, Hamburger Illustrierte Gazetesi'nde çoğaltılmıştır. Andrei B. Nakov Fotoğraf Arşivi, 1920, Paris. (Huelsenbeck, 1998: 98)

Resim 65 Johannes Baader, "İsa'nın 14 Mektubu" adlı kitabın kapak resmi, 1920. 21.6x14.6 cm. 1937'de New York Modern Sanatlar Müzesi satın almıştır. (<http://arthistory.about.com/od/dada/ig/Dada-at-MoMA---Berlin/Fourteen-Letters-of-Christ.htm>)

⁹⁴ Megalomani (Fr. *Mégélanie*): Büyüklük hastalığı anlamına gelir. Bu türden büyüklük hezeyanları, kişinin yetenekleri, nitelikleri ve yaşantısı hakkında mantıksız inançlara dayanır.

Sergiden hemen sonra yok edilen "Muhteşem Plastik Dio-Dada-Dramı" adlı yapıtta, Johannes Baader'in sembolik fikirlerini iletme yöntemini yani montajla uyarlanan görsel stratejiler ve sözel anlatım tekniklerini, modernitenin yeni sunumu ve sanatçı tarafından toplanan gazete ve yazınsal fragmanların bir kulesi şeklinde değerlendirmek mümkündür (White, 2001: s. 583- 602). Yapıt, İlk Uluslararası Dada Fuarı'nda "Öğretmen Hangendorf tarafından Almanya'nın Büyüklüğü (Yükselişi) ve Çöküşü ya da Üstdada'nın Fantastik Hayat Hikâyesi" olarak ve "5 katlı, 3 tesis, 1 tünel, 2 asansör ve 1 silindir bitiş ile Dadacı anıtsal bir mimari" olarak sunulur. Katlar hakkındaki açıklamalar şöyledir:

"1. Kat: Üstdada'nın hazırlanışı,

2. Kat: Metafizik deneme

3. Kat: Açılış

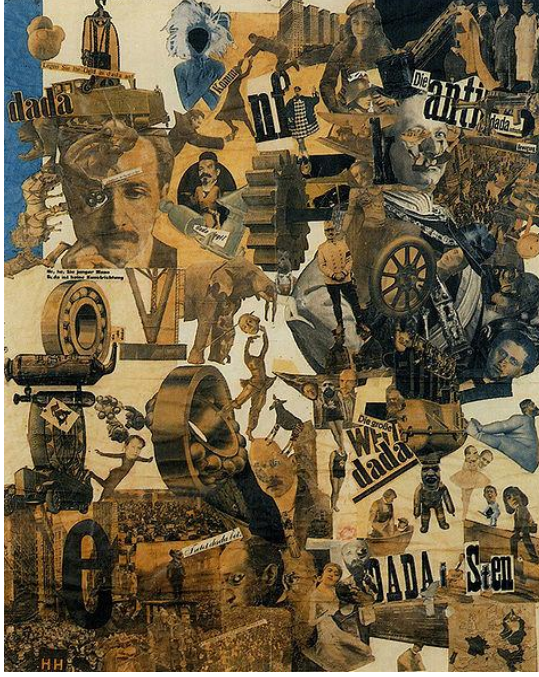
4. Kat: Dünya Savaşı

5. Kat: Dünya Devrimi

Üst Parça: Silindir gökyüzüne bağlanıyor ve Almanya'nın Hagendorf tarafından sonsuza uzanarak yeniden ayağa kalkışını simgeliyor. Sonsuzluk".⁹⁷

Sonsuzluk sözcüğüyle, İsa'nın Mesih olarak yeniden dünyaya gelişine yani ebediliğe yönelik bir atıfla Almanya'nın yükselişi ve düşüşüne alaycı ve ironik bir gönderme söz konusudur. Öte yandan ortaya çıkan asamblaj, Johannes Baader'in büyük sosyal taktiklerinin bir tür mimari modelini ve ayrıntılı kutsal yazılarına eşlik eden yazınsal mabedini ortaya koyar. Öte yandan, Dada Fuarı katalogunda "Allah büyüktür", diye yazar ve ekler: "Ama Oberdada hâlâ daha büyüktür." (Benson, 2010: 51)

⁹⁷ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.dada-companion.com/baader/plasto-dio.php> Erişim tarihi: 05.01.2012.



Resim 66 Hannah Höch, Weimar Kültürünün Bira Göbeğinden Mutfak Bıçağıyla Alınmış Bir Dilim, Berlin 1920. Fotoğraf ve tipografi fragmanları, 114x 90. Nationalgalerie, Staatliche Müzesi, Berlin. (Dickerman, 2006: 138)

Resim 67 Hannah Höch, Dada Panorama, 1919. Fotomontaj ve kolaj üzerine guaş ve suluboya ile, 43,7x 34,5. Berlinische Galeri Modern Sanatlar Ulusal Müzesi. (Dickerman, 2006: 139)

Berlin Dada sanatçılarından Hannah Höch'ün, Dadaistleri iyi adamlar, Weimar kapitalistleri ve politikacılarını ise karanlığın güçleri olarak göstermiş olduğu bir kompozisyonu içeren "Weimar Kültürünün Bira Göbeğinden Mutfak Bıçağıyla Alınmış Bir Dilim" (*Cut With Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany, 1920*) adlı başyapıtı, Berlin Dadacılarının politik gönderme yaptıkları işlerinden bir diğeridir. Berlin Dadaistleri, devrimci duruşları ile içinde Karl Marx⁹⁸ (1818- 1883) imgesi de bulunan yapıtta iyilerin tarafında yer alırlar. Hannah Höch'ün kolaj çalışmasının başlığında Dada kampanyasının oldukça geniş kapsamlı olduğu, Almanya'nın Son Weimar bira göbeği devrinin, Dada'nın mutfak bıçağı ile kesildiği vurgulanmıştır (Benson, 1987: 47).

Siyasal nitelik Dadacıların çalışmalarında özellikle göze çarpmaktadır. Daha sonra Nazizm'in açık sözlü eleştirmenlerinden olacak John Heartfield, kullandığı fotomontaj

⁹⁸ Komünizmin kuramsal kurucusu, filozof ve devrimci Karl Heinrich Marx; şimdiye kadarki bütün toplumların tarihinin sınıf savaşımı tarihi olduğunu söyler (Komünist Parti Manifestosu'ndan alınmıştır, bkz: <http://okul.gencliginsesi.net/marks/manifesto.htm> Erişim tarihi: 12.03.2012).

fotoğrafların gerçekliğini sert polemiklerle ortaya koyar. Hannah Höch'ün '...Bir Dilim' ve 'Dada- Ciddiyeti' (1920- 1921) gibi fotomontajları, çağın çalkantıları ve şiddetinden (hız, teknoloji, kentçilik ve sanayileşmeyle ilgili, öncelikle de modern kadının kendini irdelediği deneyimler) izler taşır. Ancak yapıtların zeminini belirleyen, savaştan sonraki Berlin'in çalkantılı siyasal iklimi ve Dadacı devrimci dünya ile Weimar Hükümeti liderlerinin anti Dadacı dünyası arasındaki gerilimlerdir (Dempsey, 2007: 118).

Hannah Höch'ün resimleri, özellikle grafikçiliğinin izlerini yansıtır. Çalışmış olduğu fotomontaj teknikleriyle elde ettiği görüntüleri kompozisyona sokarken sıklıkla tipografi ve sloganlar kullanır. Yanı sıra eklediği fotoğraf teknikleri, onun özgün dilini oluşturmasında kolaylıklar sağlar. Çalışmaları içerisindeki grafik şemalarda bulunan vurgular, foto grafik görüntülerle elde edilmiştir. John Heartfield ile Hannah Höch'ün fotomontajlarında ve Raoul Hausmann'ın 1919- 1920 yılları arası üretmiş olduğu "Çağımızın Mekanik Ruhu- Mekanik Kafa" (*Mechanical Spirit of our Age- Mechanical Head*) gibi parçalarda seçtikleri teknik; montajdır (Dempsey, 2007: 118).

Öte yandan Dadacılar, sanatçıların toplumsal sorunlara eğilmeleri gerektiğine inanmış, belli bir sınıfa ve dogmaya bağlı bütün akımların yok edilmesini istemişlerdir. Devrimci işçi hareketlerini, onların yanında yer alarak desteklemiş, burjuva ideolojisinin propagandasını yapan yapılara karşı gelmişlerdir. Bu sıralarda kullanmış oldukları dikkat çekici sloganlardan biri şöyledir:

"DADA,

Devrimci proletaryanın yanında yer alıyor ve sizi çağımızın gereksinimleriyle başa bırakıyor.

Kahrolsun Sanat

Kahrolsun burjuva entelektüel yandaşığı.

Sanat öldü,

*Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı*⁹⁹

DADA burjuva düşünce dünyasının istemli bir yıkılışıdır." (Aktaran: Genç, 1983: 108- 109)

⁹⁹ Tatlin'in Makine Sanatı, 20. yüzyıl sanat akımları içinde "İnşacılık"(Konstrüktivizm) içinde yer alır. İnşacı öğretisi toplumsal ve estetik iki hedefe yöneliktir. Toplumsal hedef, doğal olarak sanatın toplum yararına kullanımını amaçlar. Estetik olarak ise, yapıtların statik durumları içinde meydana getirdikleri devinim, denge-dengesizlik, düzen-düzensizlik durumlarının, farklı ve genelde işlenmiş malzemeler kullanarak oluşturulması amaçlanır. Bu nedenle, Makine çağı sonrasında Vladimir Tatlin ve çevresinde oluşturulan İnşacı akımın savunduğu sanata "Makine Sanatı" da denir.



Resim 68 John Heartfield ve George Grosz'un "Sanat Öldü Yaşasın Tatlin'in Yeni Makine Sanatı" sloganının bulunduğu pankart, İlk Uluslararası Dada Fuarı, Berlin, 1920. (Huelsenbeck, 1998: 48)

Resim 69 "İlk Uluslararası Dada-Fuarı", Oda 1, John-Heartfield Portresi: Dada büyüktür ve John Heartfield onun Peygamberidir, 1920. (Maerz, 1993: 11)

O dönemde Batı Avrupa'da Sovyet Rusya'nın, sanatla teknolojinin işbirliğini destekleyen ilerici bir ülke olduğu görüşü yaygındır. Bu görüşe somut bir örnek, Rus Konstrüktivizm akımının temsilcilerinden Rus ressam ve mimar Vladimir Tatlin'in (1885- 1953) en bilinen yapıtı olan "Tatlin'in Kulesi"dir ¹⁰⁰ (*Tatlin's Tower, 1919- 1920*). "Tatlin Kulesi" özellikle Berlinli sanatçılar için asansörlerle, vinçlerle ve taşıyıcı kayışlarla birlikte makinenin insan hayatına nüfus ettiği övülmeye değer, üstün bir yapıdır. 1920'de Berlin'deki Dada sergisinde çekilen bir fotoğrafta (bkz. Resim 89) George Grosz ile John Heartfield, sergi duvarından indirdikleri bir pankartla görülürler. Pankartın üzerinde şu sözler yazılıdır: "Sanat öldü, yaşasın Tatlin'in yeni Makine Sanatı".

¹⁰⁰ Yapıtın adı; "III. Enternasyonal Anıtı" olarak da geçer. Ahşap, demir ve cam kullanılarak oluşturulmuştur ve 420 cm yüksekliğindedir. Vladimir Tatlin, 1919'da *IZO*'dan (Görsel Sanatlar Bölümü) III. Enternasyonal için bir anıt siparişi almış, 42 metre olmasını tasarladığı sözkonusu spiral anıt projesini gerçekleştirilememiş, ancak maketini 1920'de Petrograd ve Moskova'da VIII. Parti Kongresinde sergilemiştir. Bu anıt projesi dinamik biçimiyle, endüstriyel malzemenin kullanımıyla ve dönemin bir ifadesi olarak Sovyet İnşacılık (Konstrüktivizm/ Yapımcılık) akımının bir göstergesi olmuştur (Aydın, 1997: s. 1480).



Resim 70 İlk Uluslararası Dada Fuarı görüntüsü, 1920. Soldan sağa ayakta; Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Mrs. Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield. Oturanlar; Hannah Höch ve Raoul Hausmann. Tavanda asılı domuz kafalı Alman askerinin taşıdığı pankartta: “Devrim tarafından asıldı” yazmaktadır. Richard Huelsenbeck tarafından çoğaltılmıştır, Dada Yıllığı, 1920. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

John Heartfield ve George Grosz'un Uluslararası Dada Fuarı'nda sergiledikleri ve Giorgio de Chirico (1888- 1978) ile Carlo Carrà'nın (1881- 1966) çalışmalarından etkilenerek yarattıkları "Elektro Mekanik Tatlin Heykeli"nin (*The Middle-Class Philistine Heartfield Gone Wild [Electro-Mechanical Tatlin Sculpture]*) tasarım aşamasında, Rudolf Schlichter'in (1890- 1955) "Düzeltilmiş Şaheserler" (*Corrected Masterpieces*) adını verdiği çalışmaları, ayrıca onlara esin kaynağı olmuştur. "Elektro-Mekanik Tatlin Heykeli"; Sovyet Lider Lenin'in 1917 Rus Devrimi ve Bolşevik rejimine karşı, aynı devrimin Almanya'da imkânsızlığını gözler önüne sermek amacıyla yapılmıştır ve Alman Komünist Partisi'nin (*KPD*) eleştirel duruşu¹⁰¹ ile özdeşleşir (Doherty, 2006: s. 101- 103).

¹⁰¹ Sol kanat komünistler, Rusya'da Lenin öncülüğünde yapılan 1917 Ekim Devrimi ve ardından kurulan Bolşevik Hükümetin 'komünizmi değil, halka hizmet eden devlet kapitalizmini kurduğunu' iddia eder. Üçüncü Enternasyonal'in Birinci Kongre Çağrısında "uluslararası devrimin ortak çıkarları için, tek tek ülkelerdeki hareketlerin kendi çıkarlarını ikinci planda tutmalarından" söz edilirken, Üçüncü Enternasyonal'in Üçüncü Kongresinde (Haziran-Temmuz 1921) taraftarlardan, "Sovyet Rusya'nın dünya pazarına katılmasının önüne engel çıkaran kapitalist devletlerin bu engelleri kaldırmaları için tüm güçleriyle mücadele etmeleri" istenmesi, buna savlarına bir gerekçedir. Komünist sol'un köşe taşlarından bir olan Herman Gorter'in, Üçüncü Enternasyonalin İkinci Kongre'sinden hemen sonra, Temmuz 1920'de yazılan "Yoldaş Lenin'e Açık Mektup" adlı yazısı,



Resim 71 İlk Uluslararası Dada Fuarı görüntüsü, Berlin, 1920. (Dickerman, 2006: 98)

Yapıtın adına, "Orta halli Filistinli Heartfield çıldırdı" sloganı eklenmiştir ve Heartfield adı verilmiş olan, çocuk boyunda bir terzi mankeninin üzerine konmuş nesnelere izleyicilere sunulmuştur. Manken figürü, zamanında Dadaistlerin büyük ilgi odağı olan ve içinde sıkça bu 'metafizik resimleri' içeren Carlo Carra'nın ve İtalyan sanatçı Giorgio-de

Lenin'in sol komünistlere karşı yergilerinin yer aldığı, Nisan- Mayıs 1920 tarihleri arasında yayımlanmış olan, "Sol Komünizm, Bir Çocukluk Hastalığı" adlı broşüre eleştirel bir yanıt niteliğindedir ve Rusya'da yapılan devrimin, Batı Avrupa için uygulanabilirliğinin imkânsızlığını ayrıntılı bir şekilde anlatır. Herman Gorter, Lenin'in politikalarına ve "Sol Komünizm" adlı broşüre karşı olan yazısında, Lenin'i bir oportünist olarak niteler. Lenin, yayımladığı broşürde, Sol Komünistleri düşüncelerinde hatalı görür ve bunu onların "genç ve deneyimsiz" olmalarına bağlar, hatta bunu onların "çocukluk hastalığı" olarak yorumlar. Ne var ki Herman Gorter kendisinden altı yaş büyüktür ve adı önde gelen sol komünistlerle birlikte anılan deneyimli bir militan ve teoristtir. Diğer yandan Herman Gorter, Rusya ile Batı Avrupa arasındaki zıtlığı vurgulayarak, Bolşevik devriminin Rusya'ya uygun olmakla birlikte, Batı'daki mücadeleye dayatılamayacağı fikrini savunur: "Rusya'da bu, bir avuç lider, silahlı bir kaç bin taraftar ve pasif bir destekle sağlanabilirdi. Batı Avrupa'da bu çok zordu." der. "Rusya'da yedi ya da sekiz milyonluk bir sanayi proleteriyası vardır. Öte yandan, yoksul köylüler yaklaşık 25 milyonu bulmaktadır. Siz, Rusya'da yoksul köylülerden oluşan büyük bir sınıfın desteğiyle zafere ulaştığınız Rusya ile Batı Avrupa arasında devasa bir farklılık söz konusu. Genel olarak, yoksul köylülerin devrimci unsur oluşu, doğudan batıya gittikçe önemini kaybeder. Batı Avrupa'daki yoksul köylüler, son nefeslerini verene kadar Kapitalizmin yanında saf tutacaklardır. Endüstri işçileri yalnızdır. Batı Avrupa işçileri bütünüyle yalnızdır. Sadece orta sınıf küçük bir alt kesimi onlara yardım edecek durumdadır. Bu kesim de ekonomik olarak son derece önemsizdir." diyerek devam eder. Almanya'da var olan sol kanat, sonrasında, *KPD*'den bağımsız, yeni bir parti (Alman Komünist İşçi Partisi (*KAPD*)) kurarlar. Partinin, 1921 Ekim ayında yayımlanmış olduğu manifestoda bu tutumlarını daha da ileri taşıyarak; "Kızıl Ekim'in proleter Rusya'sı, bir burjuva devleti haline gelmeye başladı," açıklamasında bulunması ve Enternasyonel'in toplantılarına alınmaması, bu muhalifliğin derecesini açıkça ortaya koyar. George Grosz, 1921 yılında Rusya'ya gider ve Lenin'le tanışır. Döndükten sonra 1922'de *KPD*'den ayrılır. "Yoldaş Lenin'e Açık Mektup" için bkz: <http://www.eks.internationalist-forum.org/tr/node/47> Erişim tarihi: 05.01.2012.

Chirico'nun çalışmalarını anımsatmasının yanı sıra, bir metal desteğin yardımıyla antik heykel sergilerine de göndermede bulunur (Doherty, 2006: 101).

Sergide ayrıca, devlet güçlerini son derece sert bir biçimde eleştiren ve savaş sonrası yoksulluktan devleti sorumlu tutan George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, Otto Dix (1891- 1969) ve Rus Avangart sanatçıların resimleri yer alır. Raoul Hausmann dışında sergide resmi bulunan bütün sanatçılar, devleti eleştirdikleri için yargılanırlar. Örneğin; sergide bulunan John Heartfield ve Rudolf Schlichter'ın birlikte tasarlamış oldukları "Prusyalı Başmelek" (*Prussian Archangel, 1920*) adlı yapıt, asker üniforması giydirilmiş domuz kafalı bir mankendir. Bu yapıt ile ilgili olarak bir gazetede şu haber yer alır:

"Sergi salonunun tavanında içi doldurulmuş, omuzlarında subay rütbesi ve beresinin altında domuz maskesi bulunan bir asker asılı idi; duvarda siyah ketenle doldurulmuş ve bacağı ile kolları olmayan bir kadın vücudu duruyordu, bu kadının memelerine paslanmış bir bıçak ile kırık bir çatal dikilmişti. Bir omzunda elektrikli bir zil, diğer omzunda da ispirto ocağı vardı. Kadın vücudunun arka tarafından demirden bir hac vardı. Bunları dışında askeri yetkililerin karikatürlerinin yer aldığı ve üzerinde 'Tanrı, bizimle' tümcesi bulunan açık bir dosya yer alıyordu. Tavanda asılı askerle ilgili şöyle bir nota yer verilmişti: 'Bu sanat yapıtını anlamak için iyice doyurulmuş bir maymunla 12 saat eğitim yapılmalı ve tam teçhizat Tempelhof alanında koşulmalı'. Oturumdan önce dada lideri Johannes Baader, Dadacılığın kültür için zararlı oluşumlara karşı koymayı görev bildiğini ve bunun da ancak Almanya'da eksikliği duyulan mizahla yapılabileceğini söylemişti." (Brauneck, 1986: 194)

Dadacıların sanata ve sanat nesnesine olan bakışları, devrimci bir ruhu özünde taşır; öznelerinin parçalandığı bir toplumda, bilinen estetik kuralların da parçalanması gerekir ki toplum ve sanat öteden beri varolan yanlış değerlerinden sıyrılarak kendini yenilesin ve iyileşebilsin. Onlara göre, teknolojinin olumsuzlanarak kullanımı ve makineleşme, insani ve tutarlı olan yapıyı bozarak bir kaos yaratmıştır. Bunun 20. yüzyıl sanatına yansımaları, biçimsel öğelerin bozulması, kompozisyon fikrinin ortadan kalkması, sanatsal malzemelerin dışlanarak yerini başka değerlere bırakması şeklinde kendini göstermiştir. Bu değerlerden biri de makine estetiği olarak adlandırılır (Kozlu, 2009: 6). Özellikle Berlin Dada sanatçıları, makine estetiğini, insana ait değerlerin ve ruhun yok edilmesi teması ile özdeşleştirir. 1920 yılına tarihlendirilen "Prusyalı Başmelek" ve "Elektro Mekanik Tatlin Heykeli" adlı montaj çalışmalarında aynı olguyu duyumsamak mümkündür. "Prusyalı

Başmelek", askeri otoritenin yıkıcı gücüne karşı ironik bir gönderme olarak tasarlanmışken, "Elektro Mekanik Tatlin Heykeli" ise, savaşın ve beraberinde getirdiği vahşetin ruhunun, organlarını yitirmiş sakat insanların bedenlerinde artık birer makineye dönüşmesi kavramlarıyla bütünleşir.

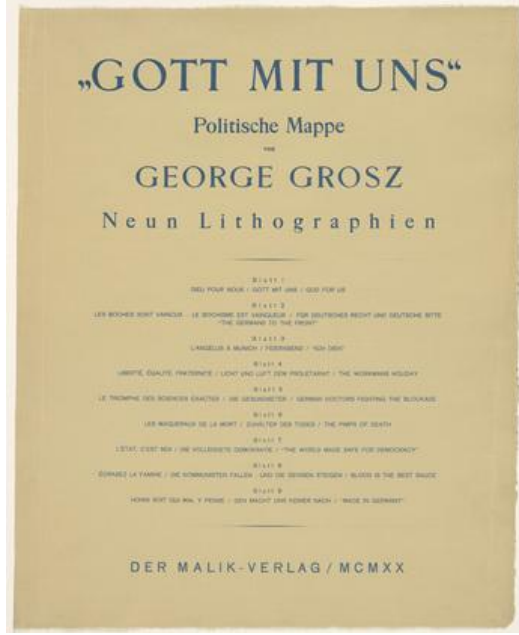


Resim 72 George Grosz ve John Heartfield, Elektro Mekanik Tatlin Heykeli, 1920 yılındaki orijinaline bağlı kalarak 1988 yılında yeniden yapılmıştır. Terzi mankeni, tabanca, kapı zili, bıçak, çatal, C harfi ve 27 numara gibi işaretler, alçı, protez, semer üzerinde Black Eagle Nişanı. Ampul, Demir Haç, sehpa ve diğer objeler. 220x 45x 45. Kültür Bakanlığı Angelegenheiten Proje merkezi tarafından 1988 yılında kazandırılmıştır. Berlinische Galeri, Landesmuseum Modern Sanatlar Fotoğraf ve Mimarlık Müzesi. (Dickerman, 2006: 123)

Resim 73 John Heartfield ve Rudolf Schlichter, Prusyalı başmelek, 1920 yılındaki orijinaline bağlı kalınarak yapılmıştır. Domuz kafası, kâğıttan yapılmıştır. Vücut, tel örgüler ile oluşturulmuştur. Üniforma gri materyallerle özgün bir model; I. Dünya Savaşına özgü keş, çizme, yakasız ceket. Yükseklik 1.80 m. Neue Galerie, New York. (Dickerman, 2006: 123)

Club Dada'nın politikaları hiçbir yerde, sanatçıların tavandan sarkıttıkları domuz kafalı bir subayı betimleyen "Prusyalı Başmelek" montajından daha belirgin değildir. Dev kuklanın üzerinde ünlü Alman Noel şarkısının nakaratı olan "Cennetten geliyorum, yüce Cennetten" yazılı bir poster asılıdır. Sarkan tabela, askeriyeyle alay eder. "Prusyalı Başmelek", 1920'de

İlk Uluslararası Dada Fuarı'nda sergilenirken, Alman Ordusu'nu aşağıladıkları gerekçesiyle dava açılmasına neden olmuştur.¹⁰²



Resim 74 George Grosz, "Tanrı Bizimle" (*Gott Mit Uns*) adını taşıyan 9 adet politik taşbaskısının bulunduğu kitabının kapak resmi. Malik Yayınevi, Berlin, 1920.

(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=99017)

Resim 75 George Grosz, "Alman Doktorlar Abluka ile Savaşıyor" (*German Doctors Fighting The Blockade*), "Tanrı Bizimle" adlı seriden politik bir taşbaskı. 32,3x 29,7.

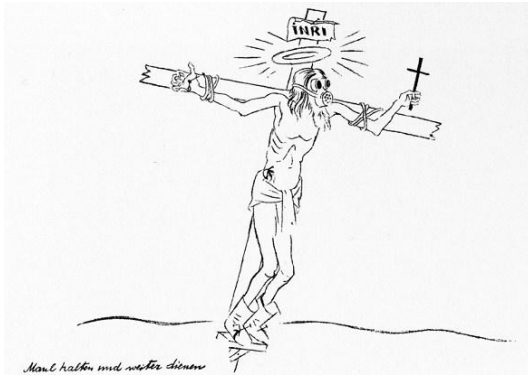
(http://www.moma.org/collection_ge/object.php?object_id=69984)

Öte yandan aynı fuarda, John Heartfield ve Rudolf Schlichter'in Alman devlet adamlarına yönelik söz konusu temsili kuklası ile George Grosz'un "Tanrı Bizimle" (*Gott mit uns*) adlı seriyeye ait çalışmalarına, ağır hakaret ve anti militarist olması nedeniyle, polis tarafından el konulması başka bir ayaklanma nedeni olmuştur. Wieland Herzfelde ve George Grosz, orduya hakaretten suçlanarak tutuklanmıştır. Ne var ki olayın akıllıca kullanımı ve otoritenin bu tür yasal olmayan uygulamalarını itibarsızlaştırmak yerine, duruşmadaki savunmalarında, George Grosz, Wieland Herzfelde ve suçlanan diğer sanatçılar, geri adım atıp hiçbir kurum ve kişiyi incitmek istemediklerini, maksatlarının sadece aşırı militarizmi eleştirmek olduğunu belirtirler. Duruşmada savunma avukatları ısrarla, fuarın ciddiye alınmaması gerektiğini vurgulamıştır. Duruşma tanıkları arasında, Stefan Grossman (*Tagebuch*'un editörü), Dr. Paul F. Schmidt (*Dresden Kent Koleksiyonu* Müdürü ve Ekspresyonist Sanat Yapıtları Koleksiyoncusu) gibi önemli kişiler de yer almıştır. Sonuncu tanık olan Dr. Paul F. Schmidt, George Grosz'un sadece Almanya'nın değil tüm Avrupa'da

¹⁰² Detaylı bilgi için bkz. <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/cities/berlin.shtm#null> Erişim tarihi: 05.01.2012.

o dönemin önemli bir sanatçısı olduğunu vurgulamış, fuarın, Dadacı manifestonun satirik gülünçlüğü olarak algılanması gerektiğini belirtmiştir. Duruşma sonunda yargıç George Grosz'a 300, Wieland Herzfelde'e ise 600 mark ceza vermiştir.¹⁰³ Görülen o ki, Dr. Schmidt argümanı, siyasal mesajları etkisizleştirmek ve bu mesajları Dadacı bir espiyriye indirgemiş bulunmaktadır. Bu olaydan da anlaşıldığı üzere, aktüel olayın gerçek durumuna ve otantik bir komünist eyleme John Heartfield'in dışında kimsenin katılmış olmadığını söylemek mümkündür (Aisenberg, 1998: 72).

Öte yandan Wieland Herzfelde ve George Grosz için bu ilk olmayacak ve adli yargı organları karşısında sık sık kendilerini savunmak zorunda kalacaklardır. 1930'lu yıllarda George Grosz'a ait olan bir desenin Wieland Herzfelde'e ait olan Malik Yayınevi'nde basılması, bu kez her ikisine Tanrı'ya hakaretten dava açılmasına neden olmuştur. George Grosz'un söz konusu desenine eklenen "Çenenin kapa ve hizmetini sürdür!" sloganının yanı sıra desende yer alan çarpmıha gerilmiş İsa'nın yüzüne geçirilmiş bir gaz maskesi aracılığıyla, her ne kadar orduyu ve askeri güçleri yermeyi amaçladığı görüntüsü olsa da, resmi makamlarca bu kez orduya hakaret davası yerine, Tanrı'ya hakaret davası açılarak suçlanmalarına neden olmuştur (Jentsch, 2002: 28).

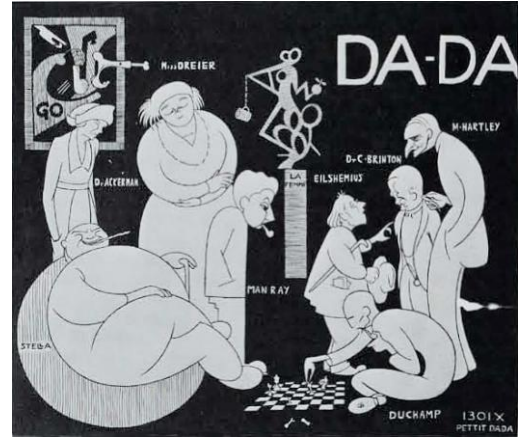
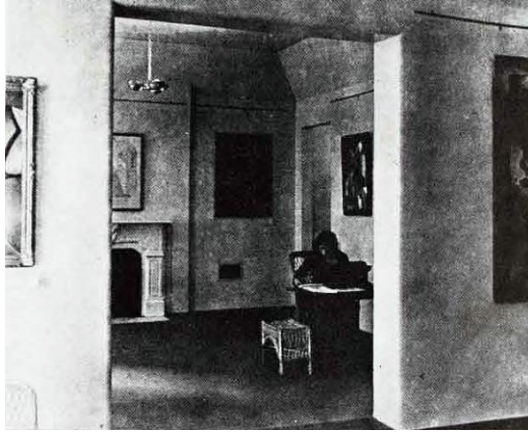


Resim 76 George Grosz, "Çenenin kapa ve görevini sürdür" 1928, Malik Yayınevi. (Jentsch, 2002: 28)

Resim 77 Wieland Herzfelde ve George Grosz, Tanrı'ya hakaret ettikleri iddia edilen duruşmada, Berlin, 1930. (Jentsch, 2002: 28)

¹⁰³ George Grosz, "ahlaken raydan çıkma" sebebiyle 300 mark ceza yemiştir. Öte yandan bir yayıncı olan Wieland Herzfelde, Ulusal Savunma'yı (*Reichswehr*) aşağılamaktan dolayı 600 markla cezalandırılmıştır (Grey, 2006: s. 17'de bulunan dipnottan alınmıştır).

Dadacılar, İlk Uluslararası Dada Fuarı'nın açılışını belgelemesi açısından Berlin'in tanınan ajanslarının birinden profesyonel bir fotoğrafçı tutarlar. Dada Fuarının fotoğrafları Amsterdam, Milano, Roma ve Boston'da resimli haftalık yayınlarda olabildiğince yeniden basılır (Doherty, 2003: 94). Fuar, medyanın da çok ilgisini çeker. Kurt Tucholsky (1890-1935) ve Adolf Behne (1885- 1948) gibi yazar ve eleştirmenler fuarın öneminden bahsederken, diğer yazarlar fuarı acımasızca eleştirir. Yerel basın dışında Prag, Paris, Milano, Londra, New York, Buenos Aires, El Paso ve Teksas'ta bulunan gazetelerde fuarın haberleri yer alır. Dada Fuarının hemen sonrasında fuarda sergilenen yapıtlardan 50 tanesi, New York'ta *Société Anonyme*'in ilk Modern Sanat Sergisi'nde sergilenir. Bunlar, Amerika'da sergilenen ilk Alman Dada işleridir (Doherty, 2006: 100). *Société Anonyme*, ilk sergisini daha öncesinde Katherine Dreier (1877- 1952), Marcel Duchamp ve Man Ray yönetiminde Nisan 1920'de gerçekleştirmiştir.¹⁰⁴ Katherine Dreier, Dada Fuarına yaptığı ziyaretin ardından, 1914 Ekim'inden bu yana temas halinde bulunduğu Köln'lü Max Ernst'in tavsiyeleri üzerine, bir Dada sergisi düzenlemek için Berlin'den çalışmalar eklemek üzere planlar yapar. Alman Dışişleri Bakanlığı, Dada Fuarı'ndan gidecek olan çalışmaların Amerika'da sergilenme olanağı ile bu tür bir serginin, genç Alman Cumhuriyetinin Amerikan algısı üzerinde ne tür etkiler yaratacağını değerlendirmek üzere, sergiye destek olmuştur. New York'ta planlanan serginin el yazısıyla uyarılarını gösteren Dada Fuarı katalogunun bir örneği Ulusal Alman arşivlerinde yer alan Bakanlık dosyalarında mevcuttur (Doherty, 2003: 95).



Resim 78 *Société Anonyme*'in sergi salonundan bir görüntü, New York, 1921.

(http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf)

Resim 79 Richard Boix, New York Dada Grubu, 1921. MoMA Koleksiyonu. Katherine S. Dreier hediyesidir. (http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf)

¹⁰⁴ New York'ta yerleşik *Société Anonyme*'de yapılan tüm Dada sergilerinin ayrıntılı kataloğu için bkz. http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf Erişim tarihi: 05. 01. 2012.

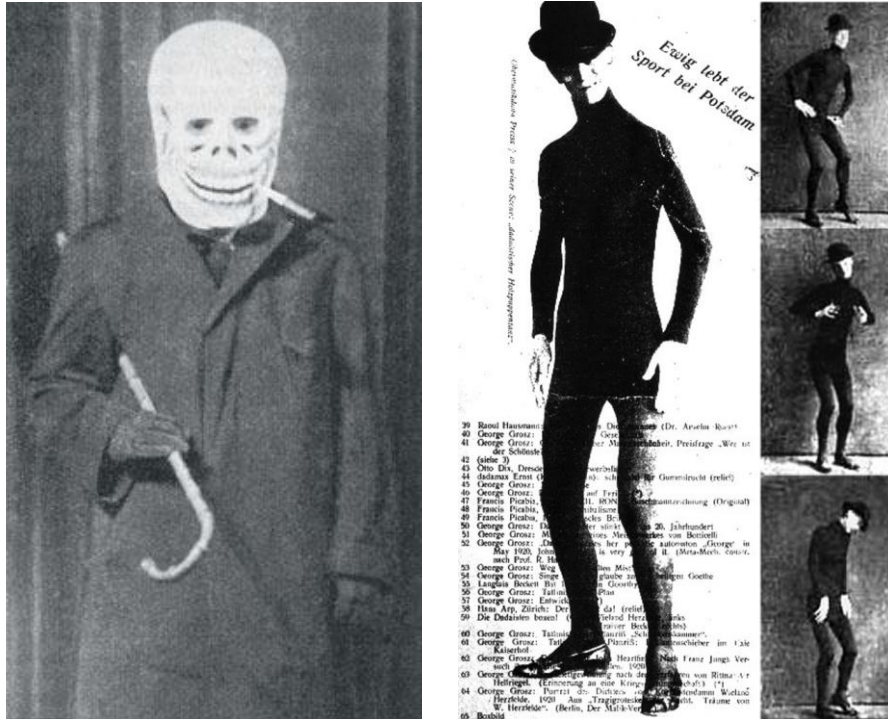
Dada Fuarı'nın Berlin'de burjuvayı ve askeriyei kışkırttığı sırada Dada, New York'ta, Katherine Dreier'in yeni kurduğu *Société Anonyme* vasıtasıyla kurumsallaşmaktadır. Başlangıcından itibaren *Société Anonyme*, Dada hareketine gönülden bağlıdır ancak Dada hareketi ile ilişkisi tam olarak düşünülmemiştir. Berlin Dada Fuarı'ndan tam bir ay önce Marcel Duchamp ve Man Ray'in yardımları sayesinde *Société Anonym*'i kuran Dreier, yeni müze için yapıtlar elde etmek ümidiyle Avrupa'daki tüm sanatçılarla temas kurar. (...) Katherine Dreier, tıpkı Dada Fuarı için sergi alanı sağlayan sanat tüccarı Otto Burchard gibi candan bir katılımcı olmasa da, Dada hareketinin destekçisi ve sempatizanıdır. Para ve coşku vererek, Amerikalıları eğitmeyi hedeflemiş ve *Société Anonyme*'i bir modern sanat müzesi olarak kurmuştur. İlk *Société Anonyme* sergisi, birçok yönden Zürih'teki Birinci *Galerie Dada* Sergisi'ne benzemektedir. Kurumun adı (*Société Anonym*/ Anonim Topluluk) Dada ruhuna tamamen uyar. Açılış sergisi Marcel Duchamp ve Man Ray tarafından tasarlanmıştır ve onlar galeri alanını tepeden tırnağa ruhani bir tabiata dönüştürmüşlerdir. Vincent van Gogh'dan (1853- 1890) Joseph Stella'ya (1977- 1946) kadar birçok sanatçının tablosu şeritlerle süslenmiştir, yapıtlar beyaz mumlu bezlere karşı asılmıştır ve mavi ampullerle aydınlatılmıştır. Ahşap zemin bile gri kauçuk hasırla kaplanmıştır. Avrupa'daki birçok Dada sergisi gibi katılan tüm sanatçıların Dadacı olduğu söylenemez, ancak birçoğunun bu harekete sempati duyduğunu söylemek olasıdır (Grey, 2006: s. 17- 19).

Société Anonyme'in 1920'li yıllarında büyüme ve küçülme hareketleri bulunur. Katherine Dreier, Temmuz 1921'de Çin'e gittiğinde, Aralık 1922'de Almanya ve Fransa üzerinden New York'a dönerken, bu harekette belirgin bir boşluk olur. Yine de gitmeden önce Kasım ayında Worcester'da açılan çeşitli *Société Anonyme* sanatçılarının sergisini düzenlemek için yardım etmiştir ve Nisan 1922'de New York'a gelmeden önce Detroit'e ve *Smith Koleji*'ne gitmiştir. Cemiyetin uydu ofis planları hiç gerçekleşmese de Katherine Dreier'in diğer şehirlere modern sanat mesajı yayma hayalini gerçekleştirmiş olduğu söylenebilir. 1926'dan önce çeşitli *Société Anonyme* sergileri, kendi galerisine ek olarak *Vassar Koleji*, Detroit, Baltimore ve Washington'da yapılır. O dönemdeki otuz beş sergiden en unutulmaz olanları Archipenko, Campendonk, Eilshemius, Kandinsky, Klee, Leger, Stella, Storrs, Villon ve Dadacı grup şovları, Alman Ekspresyonistler, Kübistler ve çağdaş Rus sanatçılarıdır (Anonim, 1984: 5).¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Société Anonyme*'de düzenlenen tüm sergilerle ilgili katalog için bkz. http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf Erişim tarihi: 14.04.2012. Ayrıca *Société Anonyme* ile ilgili detay bilgiler için bkz. http://artgallery.yale.edu/socanon/_level0.html Erişim tarihi: 14.04.2012.

Berlin Dada'nın burjuva düzenine karşı en önemli ilk stratejilerinden biri, kendi medya imparatorluklarını kurmak ve yayımladıkları belgeleri aylık yaklaşık 12.000 kopya olarak dağıtmaktır. Berlin Dada sanatçılarının kullanmış oldukları kitle iletişim araçları ile burjuva düzenine saldırırken kullandıkları ikinci strateji de ticari dili soyutlaştırmak ve alaya almaktır. Kapitalizme ve servet birikimine saldırarak "Dadacılar Dada'ya yatırım yapın!" metinlerini yayınladılar ve buna göre "Dada sonsuza kadar faiz ödeyen tek bankadır" (Kuenzli, 2006: 27).

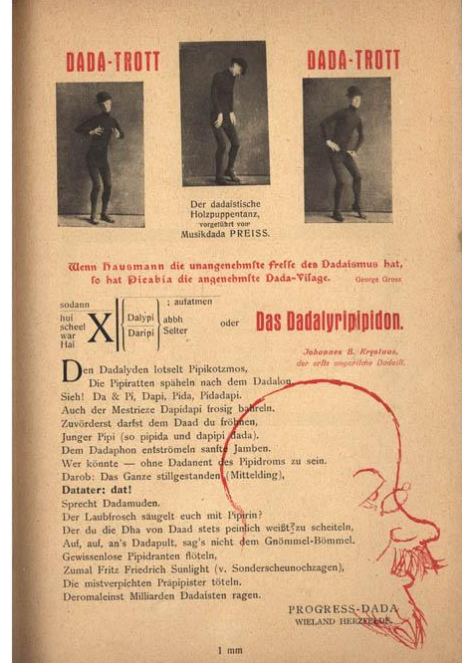
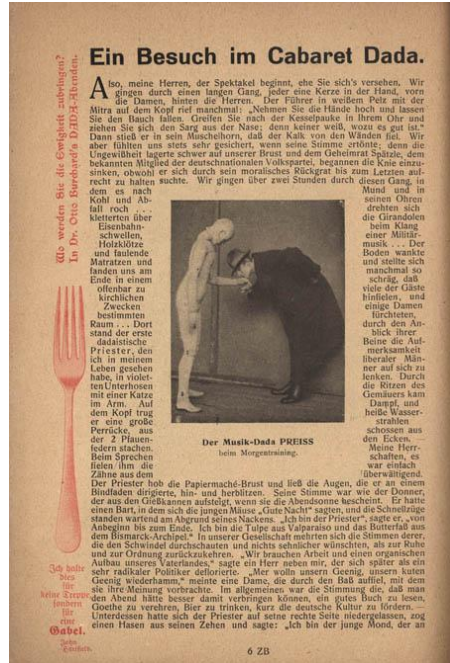
İzledikleri üçüncü yol, sosyal mitlerin aptal olduğunu ispat etmek için fantastik ve karşı mitler geliştirmiş olduklarıdır. Örneğin "Dadazof" Raol Hausmann, Johannes Baader'e 'Süperdada' rolünü oynamasını söyler. Grup Johannes Baader'i tüm Nobel ödülleri için aday gösterir ve Dada'nın temsilcisi olan politik bir figür olarak kamuoyuna tanıtır. George Grosz ise "General"dir (*Marshall*). Ayrıca burjuva kurumlarını yıkmaya çalışan sahte kurumlar yaratılır. Örneğin; "Dada Grafoloji (Yazıbilimi) Enstitüsü"; "Dada Seks Merkezi"; "Dada Hastanesi" ve "Ülkelerin Parçalanmasını Araştırma Enstitüsü" gibi (Kuenzli, 2006: 27).



Resim 80 George Grosz Ölüm- Dada kostümü içinde, 1919- 1920. The Metropolitan Museum of Art, New York, Priscilla A B Henderson hediyesidir. (<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/younourishwithhate.htm>)

Resim 81 Gerhard Preiss, Süper Müzik-Dada, tahta- kukla dansı yapıyor, Zürih, 1920. (<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Dada'nın kilit kavramı 'provokasyon'dur, ki bu tavırları elbette ki toplum tarafından hoş karşılanmaz. Bu provokasyonun sıklıkla sokağa taşıdığı bilinmektedir. Örnek olarak, George Grosz "Ölüm- Dada" (*Dada Death*) ismini verdiği kostümüyle Berlin sokaklarında dolaşır, "Dada sizi arkanızdan tekmeler, bu da sizin hoşunuza gider" diye bağırılmaktadır (Goldberg 2006: s. 68- 69). "Dada no.3" (*Der Dada no.3*) adlı dergide, Berlin Dadacılarının çok sayıda fotoğrafı gösterilmiştir. Bunlara "Müzik Dada" adındaki Gerhard Preiss'in bir mankenin elini öperken görülen tek bir görüntüsü ile üç sayfa sonra Preiss'in dans eden "Dada-Trott"u yani siyah taytı içinde bir tahta kukla dansı ve bir melon şapka üçlemesi dâhildir. İlk görüntü canlı ve cansız birer figürün anlaşılmasız bir ilişkisini sunarken, ikinci üçleme görüntüsü yeni sinema medyası vasıtasıyla insan hayatının mekanik olarak kopyalanmasını çağırıştırır. Ayrıca fotoğraf makinesi tarafından yakalanan insan hareketi yavaşlatılabilir, hızlandırılabilir, tersine çevrilebilir ve yeni analiz ve kontrol şekillerine duyarlı hale getirilerek tekrar oynanabilir (Biro, 2009: 46).



Resim 82 "Dada no.3" (*Der Dada no.3*), 7. Sayfa. Müzik Dada, mankenin elini öpüyor. Nisan 1920. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/07.htm>)

Resim 83 "Dada no.3" (*Der Dada no.3*), 12. Sayfa. Dada- Trott Dansı, Nisan 1920. (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/12.htm>)

Dadalar kendilerine özgü çocukça alaycı- devrimci adlı ve tuhaf tiyatro üniformaları ile sıra dışı görüntüler ortaya koymuşlardır. Örneğin; Richard Huelsenbeck: Dünyadada, Ustadada; Raoul Hausmann: Dadasoph; George Grosz: Böff, Dadamareşal, Propagandada; Johannes Baader: Uludada; John Heartfield: Montajcıda; Walter Mehring: Öğrenci-Dada; Gerhard Preiss: Süper Müzik-Dada; Wieland Herzfelde: Vekil takma adını almıştır. Gayri resmi

Dada üyelerine bile Dada adları verilir; Otto Schmalhausen: Dada-Oz, Dr. Otto Burchard: Finans-Dada ve H. H. Stuckenschmidt: Müzik-Dada II, gibi (Gordon, 1974: 117).

Berlin Dadacılarının her birinin kendine göre bir uzmanlığı olmasına rağmen tümünün ortak olan yanı, hepsinin dünyayı düzeltme konusunda özel bir istek duymalarıdır. Johannes Baader'ın Berlin Katedralindeki bir ayın sırasında İsa'ya saldırması ve 1919'da Alman Cumhuriyeti'nin kuruluş töreninde Weimar'da el ilanları dağıtarak kendisini ilk cumhurbaşkanlığı için aday göstermesi, Club Dada'nın provakasyona olan eğilimlerinin açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Lynton, 1986: 138). Öte yandan Johannes Baader, 6 Haziran 1918 günü Berlin Emniyet Müdürlüğü tarafından yasal olarak deli ilan edilmiştir (Gordon, 1974: 118). Ulu- Dada olarak evrenin efendiliğine soyunan Johannes Baader'i tüm Dadacılardan daha farklı okumak gerekir. Ne Alman Ulusal Meclisi'nin tehditleri ne de Berlin Kilisesi'ndeki baş vaizin provoke edici afarozu onu yıldırمامıştır (Richter, 1993: s. 42- 43).

30 Haziran- 25 Ağustos 1920'de *Burchard* Galerisi'nde İlk Uluslararası Dada Fuarı'nda Dadacılar, dünyanın her yerinden gelen Dada sanatını, kendi prodüksiyonlarında kullandıkları kendi fotomontaj ve kuklaları da dâhil olmak üzere toplu halde sergilemişlerdir. Ancak, sergi sırasında gerçekleşen bir performansa ilişkin her hangi kayıt bulunmamaktadır. 1920 yılının sonuna gelindiğinde, Berlin Dadacıları farklı yollara gider: George Grosz ve John Heartfield, Hermann Schuller (1893- 1948) ve Erwin Piscator ile proleter tiyatrodâ çalışmaya başlar. Raoul Hausmann, Hannover Dada'ya katılır, Kurt Schwitters, 1918 yılında Berlin Dadalar tarafından reddedilmiştir ve *Merz/ Antidada* suarelerini düzenlemek üzere genellikle aynı yerlere Dada turu götürür. Walter Mehring, tarzı ve içeriği Dadalar tarafından dönüştürülmüş olan Berlin edebi kabaresine döner (Gordon, 1974: 124).

Fuar, Berlin Dada'nın son büyük olayı olur. 1920'den sonra üyeleri arasında oluşan gerilim ve çatışma, yaratıcı projelerin ortaya çıkmasına engel olur. Berlin Dadacılarının aralarındaki çekişmenin nedeni, yaptıkları saldırının radikalliğinin derecesidir (Kuenzli, 2006: 29). Ancak belirtmek gerekir ki; Raoul Hausmann'ın Georges Hugnet ile yaptığı bir röportajda belirttiği gibi, bu "son Dada hurrası"; uluslararası ölçekte modern sanatın başlamasıyla sonuçlanmıştır (Bernard, 2005a: 68).

2.2.1.6 Berlin Dada'da Görülen Politik Çalışmalar

Sanat kariyerine 1910'lu yıllarda başlayan George Grosz, 1916'da ülkesindeki siyasal ayaklanmalara katılır. Eylül 1918'de Alman Komünist Partisi'ne üye olan George Grosz, Wieland Herzfelde ile 1915 yılında Alman ressam Ludwig Meidner'in (1884- 1966) atölyesinde tanışmıştır (Aisenberg, 1998: 78). Savaştan önce bir süre Paris'te bulunmuş olan sanatçının, öncü sanattaki gelişmeleri ve akademik yöntemlerin durumunu izleyerek, ilk desenleri ve resimlerinde görsel anlatı biçimi olarak Kübizm'in parçalanması ile Fütürizm'in çok yönlü etkileşiminden faydalandığı görülür. George Grosz'un sanatsal gelişiminin siyasal duruşu ile olan ilişkileri üzerinde yapılan bir inceleme, bu gelişimin, üç ayrı dönem olarak ayrıldığını ortaya koymaktadır. Birinci dönem, George Grosz'un, dönemin siyasal ve toplumsal olaylarla doğrudan ilgisi bulunmayan çalışmalarını da kapsayan 1913 ile 1916 tarihleri arasındaki dönemdir. İkincisi, onun komünizm ve anti-militarist kimliğini ortaya koyan 1916 ile 1932 yılları arasındaki on altı yıllık bir süreci kapsar. Ancak bu dönemdeki çalışmalarında da George Grosz'un, proleter devrime bağlılığını ortaya koyan otantik bir etkinliği ve bütün dünyadaki işçilerin birlikteliğine vurgu yapan bir çalışması yoktur. George Grosz'un üçüncü dönemi, onun başlangıçtaki *'apolitik dönemi'*ne döndüğü 1933 yılında başlayıp ölümüne dek sürer. Bu dönemde George Grosz, kapitalizmin düpedüz bir savunucusu olmuştur. George Grosz'un resimleri üzerine araştırma yapan akademisyenler, onun başlangıçtaki tartışmasız komünist kimliğini terk ettiğine ve 1933 yılından sonra, Amerikan hayat tarzına asimile olduğuna dikkat çekerler (Aisenberg, 1998: s. 63- 64).

Norbert Lynton'a göre ise; George Grosz'un haksızlığa ve adaletsizliğe karşı duyduğu nefret, çarpıcı bir biçimde yapıtlarına yansır (Lynton, 1986: 142).



Resim 84 George Grosz, Toplumun Kurbanı. Mutsuz, mucit August Amca'yı hatırladınız mı? (*A Victim of Society. Remember Uncle August, the Unhappy Inventor*), 1919. Riunion Ulusal Müzesi, Paris. (<http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL/3I01508.jpg>; Doherty, 2003: 103)

Resim 85 George Grosz, "Daum, Mayıs 1920'de kılı kırk yaran otomaton 'George'u ile evlenir, John Heartfield bundan çok mutlu olur." (Prof. R. Hausmann'ın ardından kurgulanan Meta-Makine) Suluboya, çini mürekkebi ve kolaj. Berlinische Galerie, Berlin, 1920. Daum" ukala robot George ile Mayıs 1920'de evleniyor, John Heartfield bundan çok mutlu. (Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann), 1920, tahta üzerine fotoğraf ve tipografi fragmanları, sulu boya, kurşun kalem, mürekkep, 161/2 x 117/8". Berlin, Galeri Nierendorf. (Doherty, 2003: 102)

Sanatçının "Toplumun Kurbanı" (*A Victim of Society*) adlı çalışmasını, Brigid Doherty şöyle yorumlar:

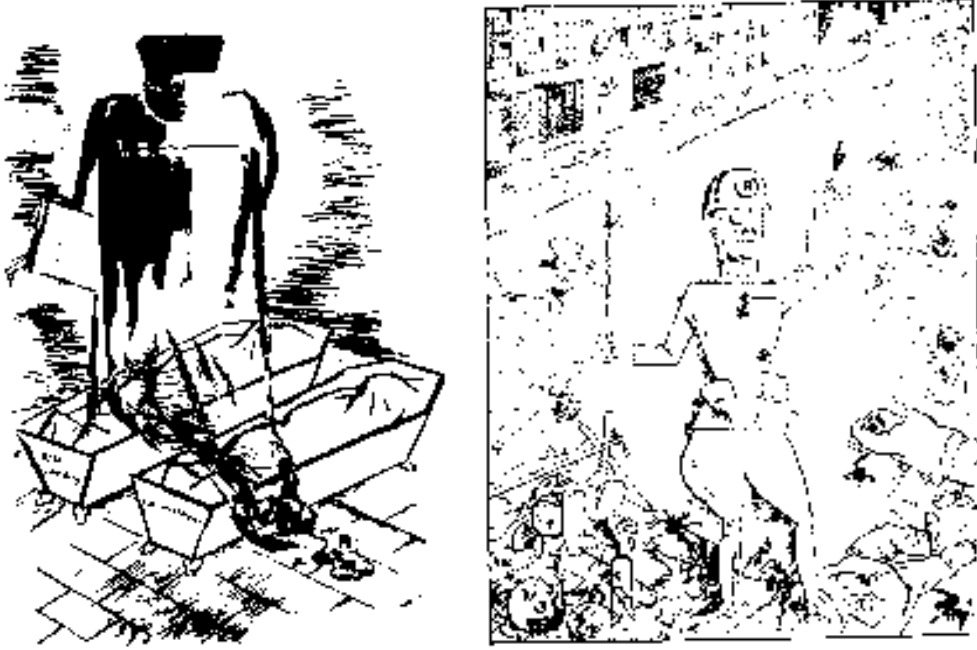
"Adamın alnında büyük bir soru işareti vardır. Sorunun içeriği gittikçe kaybolmaktadır. Soru solgunlaşır, sükûnete ulaşmak için arkasına yaslanır ve böylece kendi biçimsizliğine ait donuk bilincinin bir taş gibi kafatasına abanan alışkanlığa dönüşen bir kavrayışsızlığa dönüşür. Adamın kolları gevşekçe sallanmaktadır. Yarı katlı bir şambrel (iç lastik) omzuna dayanmaktadır; adam şambreli açmayı ve şişirmeyi başaramamıştır. Bu hayal kırıklığı intihar eğilimlerini artırmaktadır; açık ustura boğazına yakın durmaktadır ancak açılması sadece bir niyet olarak kalır, varoluşun biçareliği tek göze nüfuz ederse, diğeri halen endişeyle etrafa kısık gözle bakar. Adam sadece bunu yapmaya belli bir noktada başlamıştır ve bunun için yaşar; boş yere kendine neden diye sorar ve hayatı boyunca hızlandırmayı düşündüğü lastik anlamsızlığa doğru gevşekçe sallanır. Gençliğinde (açıkça

görüldüğü şekilde) cesur ve kararlı bir ağzın üstündeki bıyığı oldukça gevşek asılı kalır. Ne var ki artık, güçlü çene süngersi ve şiştir. Gelişme aşamasındaki bütün çabalar durağan bir noktaya gelmiştir ve geride sadece kendini dikkatlice ilikleyen kılı kırk yaran bir davranış, 'tamamen sade ama bakımlı' bir davranış kalmıştır." (Doherty, 2003: 103)

"Daum" adlı çalışmanın öyküsü ise aynı metinde şu sözlerle yer alır:

"Başlık İngilizce atılmıştır çünkü herkesin anlayamayacağı derin olgularla ilgidir. Grosz evlenir! Ne var ki kendine göre evlilik sadece kişisel bir olgu değil aynı zamanda sosyal bir olaydır. Topluma verilen bir ödün, erkekleri kusursuz bir şekilde büyük dişlileri çeviren küçük makinelere döndürerek kendisiyle bütünleştiren bir makineye benzer; dolayısıyla evlilik gerçek anlamda gelinden, toplumun ilgisine yönelmek demektir. Benzer şekilde erotizm ve cinsellikten vazgeçmek/ başını çevirmek demektir. Bu durum kadınlar için farklıdır. Kadına göre, evlilik kafasındaki her şeyi teşkil eder. Bakire genç kızın simgesi mahrem yerlerini eliyle veya küçük bir bezle kapatan çıplak bir figürse, evlilikte bu cinsel ihtiyaçların inkârından kesinlikle vazgeçilir ve bununla beraber vurgulanır. Birleşmelerinin ilk saatinden itibaren, kadın, bedenini sergilemek üzere bütün gizli isteklerini açıkladıkça, erkek temkinlidir ve kılı kırk yaran hesap işlerine döner, bu durum koca ile karısı arasında bir gölge gibi düşecektir. Kadın nerdeyse buz kesmiştir ve sadece gergin bir isteksizlikle tehlikeli bir araçmışçasına eşinin başına dokunur. Aynı zamanda, Grosz bu resimde evliliğin, insanı, güncel hayatlarının varlığını sadece camın dışından sürdüreceği şekilde sarmaladığını gösterir, kadının imgesi temelde adamın hayal gücünün merkezindedir, ancak artık bilincinin en uç köşesinde yer almıştır." (Doherty, 2003: 102)

George Grosz'un, Berlin Dada Grubu yanı sıra Alman Komünist Partisi üyesi olduğu bilinmektedir ve çalışmalarında yer alan politik tavrı üzerine yapılan başka bir araştırmada, özellikle desenlerindeki siyasal mesajların, dönemin komünist militanlık anlayışını tam olarak yansıtmadığı saptanmıştır. Beatriz Aisenberg'in "George Grosz'un Siyasal Duruşu: Sahte Bağlılık, Sahte Tanıklık" (*Grosz's Political Position: False Commitment, False Testimony*) adlı makalesinde, bu araştırmada elde edilen tespitlerin, George Grosz'un çalışmalarının sahte bir siyasal bilinç ürünü olduğunu göstermekte, sanatçının komünizme olan bağlılığını savunmasına karşın çalışmalarının sonuç itibarıyla bir burjuva ahlakçılığını yansıttığını ortaya koymaktadır (Aisenberg, 1998: 63).



Resim 86 George Grosz, "Hatırla". "Hükümdarsız dönem" (*Interregnum*) için desen 1919. (<http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/04beatrice.pdf>)

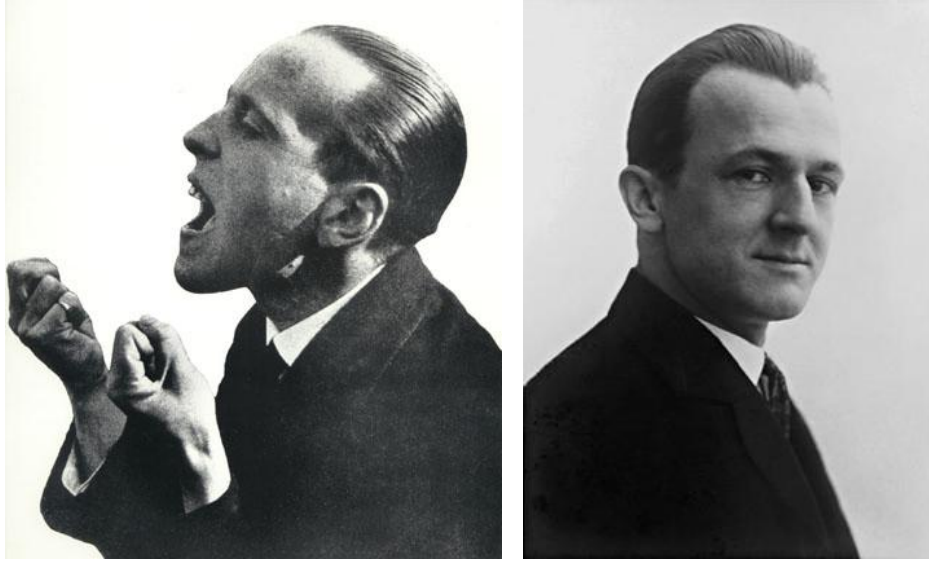
Resim 87 George Grosz, "Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı". "Hâkim Sınıfının Yüzü" (*Face of the Ruling Class*) adlı portfolyo için bir çizim, 1921. (<http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/04beatrice.pdf>)

Örneğin; George Grosz, birçok çalışmasında Gustav Noske'yi (1868- 1946)¹⁰⁶ soykırımla suçlamasına karşın, Spartakist ideolojiyi desteklememiş; taraftarı gibi görünmesine karşın, Rosa Luxemburg'u katledenleri kınamamıştır. "Şerefe Noske! İşçi Sınıfı Silahsızlandırıldı." (*Cheers Noske! Proletariat has been Disarmed, 1921*)¹⁰⁷ adlı desende Alman Savunma Bakanı, sağ elinde bir bebeği delik deşik ettiği kılıcını tutan eliyle devrimcileri imha edişini adeta kutlamaktadır. George Grosz'un deseninde kılıç tutan Noske motifi, devrimci hareketi bastırmanın net bir vurgulaması ya da etkili bir anlatımdır. Bu desende, kent caddeleri, sayısız cesetlerin saçıldığı bir savaş meydanı gibidir. Yanı sıra Beatriz Aisenberg'e göre; George Grosz, Karl Liebenknecht ile Rosa Luxemburg'un katledilişini kınayan desenleri dâhil olmak üzere Spartakist Liderlerinin resimlerini birkaç kez çizmiş ancak konuya yaklaşımı belirsiz ve negatif olmuştur. "Hükümdarsız dönem" (*Interregnum, 1936*) portfolyosundaki "Hatırla" (*Remember, 1919*) adlı desende, hayalet biçimindeki yargıç tabutların üzerinden geçmektedir. Suçluların kimliğini belli etmemek için, hayalet

¹⁰⁶ Gustav Noske; dönemin Alman Savunma Bakanı'dır. Bir Sosyalist olmasına karşın, suikast ve terör yoluyla Spartakistler'in alt yapısını yok eden ve *Freikorps* adı ile bilinen sağcı Alman Paramiliter Birlikleri'ni silahlandıran kişidir.

¹⁰⁷ George Grosz, Hâkim Sınıfın Yüzü (*Face of the Ruling Class*) adlı resmin iki farklı versiyonunu yapmıştır. Bunlardan birincisini Çöküş (*Die Pleite*) için çizmiştir. Burada verilen, ikinci versiyondur.

figürü, sırtı izleyicilere dönük olarak ve karmaşık bir tarzda çizmiştir. Elinde birçok evrak bulunan sinsi bakışlı yargıcın gözleri otoritenin, olaylara egemenliğini ima edencesine, kafatasının arkasındadır. Desen basit ve şematik olup siyasal kişiliklere dair bilgi vermemektedir. Tabutlar kimsenin bilmediği, işçilerin ulaşamayacağı yerlere terk edilmiştir. Desen, ne kurbanların, ne de onları katledenlerin siyasal kimliğini açıklamaktadır. George Gros'un bu deseninde, askerler tarafından gizli tutulmayan komünist liderlerin ölümüne dair gerçeklere atfen hiçbir belirti yoktur. Oysa Rosa Luxemburg, çok feci bir şekilde dövüldükten sonra ölüme terk edilmiştir; onun, *Landwehr* Kanalı'na atılmış olan cesedi, aylar sonra bulunmuştur. George Grosz'un bu çalışmasında, devrim uğruna ölenlerin kim olduklarının belli olmaması, otoritenin yasa dışı infazlarına eleştirel bir tavır sergilemeye yönelik öğeleri de hükümsüz kılar (Aisenberg, 1998: 69).



Resim 88 John Heartfield, kendi Portresi, 1920.¹⁰⁸

(http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html)

Resim 89 George Grosz, 1921. George-Grosz-Arşivi, Stiftung Sanat Akademisi.

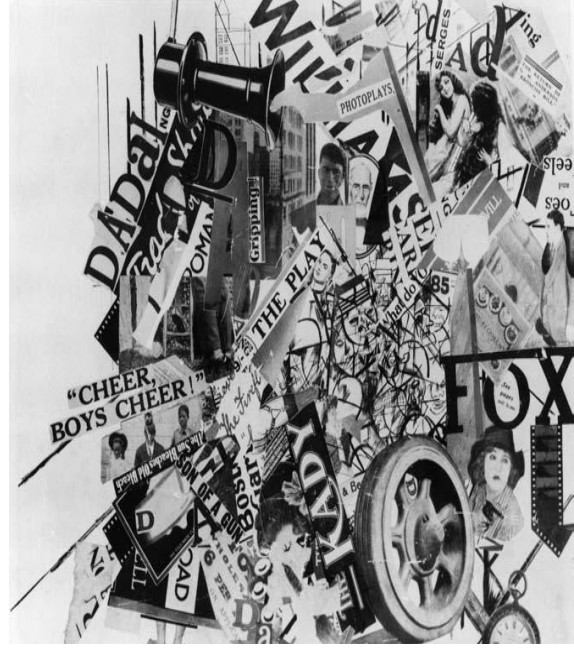
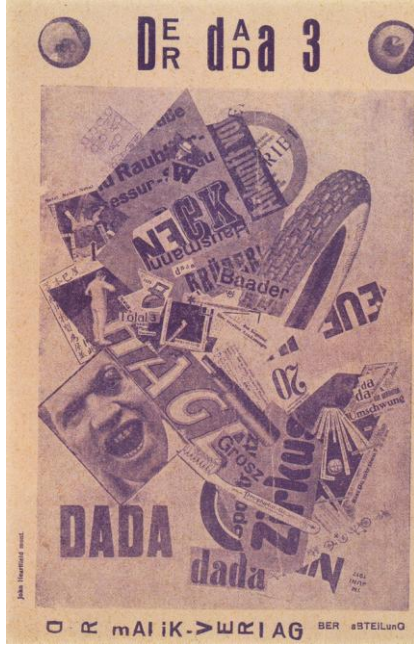
(Dickerman, 2006: 471)

George Grosz, 1921- 22'de Sovyetler Birliği'ni ziyaret ederek orada beş ay kalır. 1946'da yayımlanan biyografisine göre, oradan, olumsuz izlenimlerle döner. Eleştirmenler, bu

¹⁰⁸ John Heartfield'in İlk Uluslararası Dada Fuarı duvarında poster olarak basılan meşhur bağırarak görüntüsü, yumruğunu coşkulu bir şekilde sıkması, *Dada- co* için yeniden yapılmıştır. Büyük "Dadacı el atlası", 1920 Ocak ayını göstermektedir ama sonuçta hiç yayımlanmamıştır. Bu antoloji Baader, Grosz, Hausmann, Heartfield, Huelsenbeck ve Mehring tarafından yayına verilecek idi. Bu deneme, özellikle ışıl ışıl kullanılmış renkli basım kullanımı ile Dada tipografisinin sanat yapıtlarından biri olduğunu göstermektedir. John Heartfield'in portresi metnin dikkat çekici bir şekilde sağ alt çeyreğine yerleştirilmiştir ve mavi ile sarı renkte iki el yazısıyla yazılmış slogan sayfanın karşısında patlayacak gibi durmaktadır: "Ressamları tımarhaneye atın!" ve "Güzellikten sarhoş olun". 19,5x 13,6 cm olarak basılmıştır (bkz. *George Grosz, John Heartfield and the Malik Verlag*, 1994: 109).

gezinin, George Grosz için, hayal kırıklığına uğrama; Sovyetler Birliği gerçeğini görmeye başlama ve komünizmden kopma noktası olduğunu belirtirler. Ancak 1924 yılında George Grosz, Komünist Parti'ye bağlı sanatçılardan oluşan Kızıl Grup'u (*The Red Group*) kurar. Bunu izleyen yılda kendini proletaryanın savunucusu ve komünist olarak tanımlayıp, siyasal mesajlara yer vermeyen sanatçıları kınamaya yönelik bir bildirge yayımlar. Beatriz Aisenberg'e göre; bu bildirgede, George Grosz daha da öteye giderek kendini bir komünist olarak tanımlarken, işçilerin; cahil ve zevksiz; siyasal ve sosyal eşitliği hedef alan bir toplum yapısını özümseyemeyen; 'tutucu ve *philistines* (cahil ve zevksiz anlamında)' olduklarını vurgulamıştır. George Grosz'un mektupları ile beyanatlarında, kişiliği hakkında bilgiler edinebilmek mümkündür. 1920'lerin sonlarına doğru, kendi pozisyonunun bilincine tamamen varmış ve 1927'de şunları söylemiştir; "*Ben kendi rutin rolümden memnun olmalıyım- bir hain... bir küçük burjuva anarşisti.*" George Grosz, 1932 yılında New York'ta bulunan "Sanat Öğrencileri Birliği"nden (*Art Studert League*) bir davet alır. Artık, eski düşmanı olan kapitalizme yönelik satirik eğiliminden uzaklaşmış, Amerikan toplumuna adapte olarak yeni bir hayata başlamıştır. Şubat 1933'te Alman vatandaşlığından çıkarılmış olan George Grosz, biyografisinde, sürekli bir çelişki içinde yaşamış olduğunu itiraf ederek, geçmişte yaptığı bir takım çalışmalarına da itibar etmediğini söylemiştir. Beatriz Aisenberg'e göre:

"Sonuç itibarıyla, dünyayı kuşatan negatif etkenler olarak algıladığı musibetlerle mücadele etmeyi eleştirel bir görev sayan, fenalık ve günaha karşı olup bolluk ve refah için çaba gösteren bir Protestan olduğunu söylemek mümkündür" (Aisenberg, 1998: s. 76- 78).



Resim 90 John Heartfield, Tekerlek lastiği dünyayı dolaşiyor, 1920. Coursty Sanat Akademisi, Berlin.(Dickerman, 2006: 124)

Resim 91 John Heartfield, Evrensel şehirde yaşam ve koşuşturma, On ikiyi beş geçe, 1920. Coursty Sanat Akademisi, Berlin. (Doherty, 2003: 104)

Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da, yeni resim ağırlıklı gazetecilik (İng. *Photojournalism*) yüksek tirajlara ulaşmış ve savaş sonrası içinde bulunan sosyal gerçeklikler sıklıkla ele alınarak, önemli bir medya malzemesi haline gelmiştir. Değerleri sorgulamayarak yönetici elit tabakanın çıkarlarına hizmet edenlere karşı Berlin Dada Grubunun ilk taktiği saldırgan montaj ve kolajlar olur. Öncelikle burjuva dergilerindeki reklamlarda yer alan resimleri alıp, onlara hareket eden canlı özelliği vermeye çalışırlar. Örneğin John Heartfield, "Dada Sirki" sloganıyla, Raoul Hausman, Johannes Baader ve George Grosz’u tekerlek lastiğinin etrafında göstermiş olduğu bir fotoğrafında, hayatın içinde var olan kaosa vurgu yapar. Burjuvanın kitle iletişim araçlarınınca yeniden tasarlanan ve dayatılan sosyal gerçekliği, artık bir sirke dönüşmüştür. Yine John Heartfield’ın "Üniversal Kentinde Yaşam ve Koşuşturma, öğle vakti, on ikiye beş geçe" (*Life and Times in Universal City, 12: 05 Noon*) adlı çalışmasında da, aynı tözden hareketle, hareket eden bir araç lastiği içerisinde, Amerikan sinemasından alınmış kesitler film şeritleriyle gösterilir (Kuenzli, 2006: 26). John Heartfield’in koyu, enerjik, gelecekte ilham alan, birbirine karışan, yazılı ufak parçalar ile tekerlek, diş fırçası, bisikletler ve Dadacı Raoul Hausmann’ın bağırın yüzüne ait resimsel imgelerin bulunduğu "Tekerlek Lastiği Dünyayı Dolaşıyor" adlı çalışması, 1920’de "Dada no.3"te yayınlanmıştır (Taylor, 2006: 159). Donald Kuspit, devinim içeren Dadaist resimleriyle ilgili olarak şunları söyler:

"Dadaist makine resimlerinin birçoğunun ironik bir şekilde mistik anlamda önemleri bulunmaktadır. Mistisizm, Dadaizmin, Freud'un psikoanalizini kabulünde içkin şekilde bulunmaktadır. Çünkü bu, bireydeki bilinçsiz otomatik kuvvetlerin ortaya çıkarılması ve serbest bırakılması çabasıdır. Dadaistler için bilinçsizliğe meyletmek, tanrı ile mistik bir birleşmeye açılır. 'Makinenin mistisizmi' ile 'bilinçsiz mistisizmi' bir yerde, Dadaizmin ve bunu taklit ederek ilerleten Sürrealizmin temelini oluşturur."

109

Ve yine Donald Kuspit'e göre; *"Kandinsky, 'mistik içkin bir yapıda' birleşen formları ve ruhani yapıları için nasıl bir içkin gereklilikten güdülendiyse, Dadaizmin'in de iç gereklilikle yoğrulmuş mistik bir yanı vardır."* Aynı saptamayı, Francis Picabia'nın *'makine insan hayatının tini olmuştur'* ve Richard Huelsenbeck'in *'insanın otomatik kuvvetler ile temasının gerçek sembolüdür'* tanımlamalarında da görmek mümkündür.¹¹⁰

Fütürizm'in kurucusu ve aynı zamanda İtalyan Faşist Parti üyesi olan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin yazı makineleri, çingiraklar, tencere kapakları vs. aletleri kullanarak çıkarılan seslerle oluşturduğu bir çeşit gürültü müziği ve Brütizm için de aynı durum söz konusudur. Fütüristlere göre Brütizm ve ses; insan doğasının bir parçası, bir bakıma doğaya dönüş olarak sayılır. Onlara göre gürültü, hareketin bir parçasıdır. Cabaret Voltaire Dadacıları bu felsefeye bağlanarak, Brütizm'i benimsemişler ve ilk etkinliklerinde sıkça kullanmışlardır. Ancak Fütüristlerin, savaşı, bunun en büyük anlatımı olarak görerek bu tür etkinliklerde estetik bir duygulanım aramaları, Dadacı hiçbir hareket ile özdeşleştirilemez. Dadacıların, Fütürist'lerin savaş propagandacılığı yapmalarına, dışavurumcuların milliyetçiliğine karşı olan tavrı, Berlin'de okunan manifestolarda sert bir biçimde görülür ve tamamen isyankâr bir suçlamaya döner (Genç, 1983: s. 110- 113).

Dada sanatçıları, geleneksel kalıplara alınmış resmi eleştirmek ve onun dışına çıkıp ondan kurtulmak istemişlerdir. Dada'da resmin öldüğü tanısından hareket eden değil, sadece geleneksel resmin veya sanatın baskın olduğu dünyaya yönelik bir eleştiri söz konusudur (Giderer, 1994: 115). Örneğin; geleceği karanlık gören ve ümitsiz bir biçimde iç dünyalarına kapanan felsefeleri nedeniyle Dışavurumcu'ları (Ekspresyonizm), mekanik dünyayı izlenimci yöntemlerle ifade eden ve izlenimciliğin bir devamı olarak gördükleri Fütürizm'i ve tek başına biçimsel yeniliğin sanat için temel sağladığı düşüncesini savunan

¹⁰⁹ Kuspit, D., A.g.m.

¹¹⁰ Kuspit, D., A.g. m.

ve 'sanat için sanat' anlayışını benimsemiş olan Kübizm'i reddederek, tümüne karşı bir duruş içinde yer almışlardır.

Dadaistlere göre Kübizm ve Ekspresyonizm, camı, parçaları bir araya getirilemeyecek bir şekilde kırmak yerine, olduğu yerde çatlatmıştır. Belirtmek gerekir ki; gelenekselciler dünyayı temsil eden gerçek sanata karşı Kübizm ve Ekspresyonizm'i, soyut sanat ve Dadaizm'den daha az yozlaşmış bulsalar da tamamını sahte bir sanat hatta gerçek sanata ihanet olarak görmüşlerdir. Onlara göre Kübizm ve Ekspresyonizm, bilindik görüntülerin oluşturulması ve korunması fikrine gevşek de olsa bağlıdır ancak her ikisi de aradaki sınırdaki sıkışık kalmışlardır. Kimilerine göre ise temsile karşı keskin bir devrimden çok, onun için bir eleştirisi olabilirler. Teorisyenlerden bazıları Kübizm ve Ekspresyonizm'i gerçekliğin açık ve ayırt edici şekilde bilinmeyeceği bir deneysel ispat olduğunu söylerler. Kübizm ve Ekspresyonizm'de gerçekliğin bilinen hissiyatı konusunda çekince vardır; onlar bunu gündeme getirmeye ve hatta onu kavramsal bir bulmaca haline getirmeye çalışırlar ancak düşüncesi her ne kadar absürt ve gizemli olsa da yine de gerçeklik fikrine bağlıdır. Dadaizm, gerçek objelerin sanat olarak gösterilmesi şeklinde gerçekliğin temsili olan sanat fikrini küçümser. Buna, 1913'te geliştirilen Marcel Duchamp'ın hazır yapım nesnelere ilk örnekler olarak verilebilir. Onlar, sanatsal olarak bilinen çabalar sonucu dönüştürülemediği nesnelere ya da saçma ve absürt görünmelerine neden olacak şekilde dönüştürülmüşlerdir. Marcel Duchamp bu durumu; "estetik ve zevk ile asla bağdaşmayan endüstriyel nesnelere sanat olarak palazlanması ve sergilenmesi" olarak açıklar.¹¹¹

¹¹¹ Kuspit, D., A.g.m.



Resim 92 Marcel Duchamp, Sırrı yaymak (gizli gürültüyle), 1916. Hazır yapım sicim yumağı. Pirinç levhalar ve vida ile birleştirilmiştir. 11.4x 12.9x 13. Philadelphia Sanat Müzesi. Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, 1950. (Dickerman, 2006: 306)

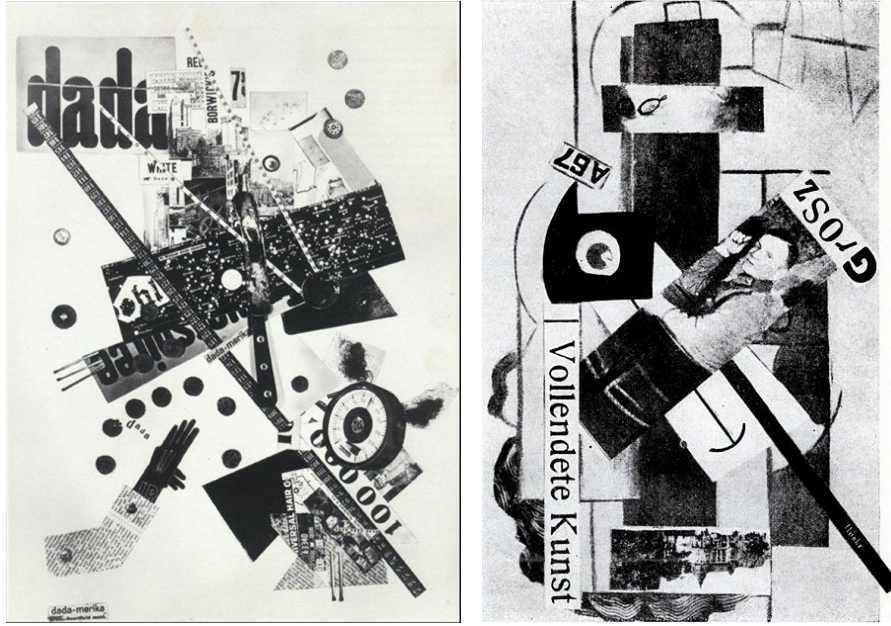
Resim 93 Marcel Duchamp, Pisuar, 1964. 1917 tarihli ve kayıp olan orijinal pisuardan sonraki beşinci versiyondur. 36x 48x 61. Muğrabi Koleksiyonu. (Dickerman, 2006: 308)

Marcel Duchamp'ın sanat kavramı, aklın sınırlarını zorlayan bir anlayışla şekillenir. Duygusallık adına tüm olguları sanatının dışında tutar. Ona göre düşünce, estetik görsellikten daha önde gelir. Marcel Duchamp'ın "zihinsel etkinlik" olarak adlandırdığı düşünsel anlatım gücü, yaratılan nesneden dahi daha önemlidir (Kozlu, 2009: 5). "*Sanat, sosyal mübadelelerle aynı kumaştan olduğu için, kolektif üretimde özel bir yere sahiptir.*" Nicolas Bourriaud, onun, bir sanat yapıtının basit varlığından ötesini hedeflediğini, diyalogu ve tartışmayı içinde barındıran ve Marcel Duchamp'ın "sanatın katsayısı" olarak adlandırdığı, zamansal bir süreç olan insanlararası müzakere formuna açıldığını, belirtir (Bourriaud, 2005: 67).

Dadacılar çalışmalarını üretirken, gelenekselleşmiş estetik yargıları yok etmenin ötesinde, sanat yapıtları üzerine belirlenmiş, yerleşik anlam düzeneklerini de bozmak istemişlerdir. Bunu yaparken, yapıtlarının bir 'estetik nesne' olarak alınmasını önlemeye çalışmışlardır. Dadacılara göre, bu yaklaşım yapıtın donuklaştırılması ve kalıplaşması anlamına gelir ve bunu engellemek için, kullandıkları malzemeyi aşağılama yolunu seçerler. Onlar için önemli olan estetik güzellikten ziyade, işlerinin sanatsal katsayılarıdır.

Entropi ve nedensizlik açısından Dadacı kompozisyonları çözümlediği çalışmasında Adem Genç'e göre; Dadacılar, fotoğraf imgelerinin çağrışımsal etkilerinden hareketle iz ya da işaretler olarak sundukları görsel iletişim öğelerinin psiko-fizyolojik biçimlenişinden sıkça faydalanmışlardır. Club Dada sanatçılarından John Heartfield ve George Grosz'a ait olan

Dada-merica adlı çalışma, buna örnek olarak verilebilir. *Dada-merica*, gerçek zaman ve mekândan soyutlanmış, dolayısıyla ilk anda algılanması güç olan çeşitli görsel ileti öğeleri ile oluşturulmuş bir afiş niteliğindedir. Tipografik imgelerle fotoğraf görüntüleri arasındaki ilişkisizliğe bağlı yadsıma duygusu, *Dada-merica*'nın antropik niteliğini artırarak onun algısal bütünlüğünü parçalarken, zihinsel ileti öğelerinin negatif alanlarla birlikte yarattığı gerilim, şiddetli bir saldırı duygusunu ortaya koyar. Buna karşılık, bildirilen akış hızı, çarpıklığın dinamiği ve diyagonal çizgilerin ortaya koyduğu devinim belli bölgelerde yoğunlaşarak, geometrik birimler olarak yapıt içinde düzen adacıkları yaratır (Genç, 1983: 257).



Resim 94 George Grosz ve John Heartfield, *Dada-merica*, 1919. Fotomontaj. 19x26 cm Paul Citroen koleksiyonu. (Pachicke& Honnef, 1992: 67)

Resim 95 George Grosz ve John Heartfield, "Picasso'nun Düzeltilmiş'i" (*Korrigierter Picasso*), İlk Uluslararası Dada Fuar Broşüründen, 1920. (Herzfelde, 1971: 25)

Sonuç olarak, Berlin Dada sanatçılarının yapıtlarının en ayırt edici özelliği, makinelerden ve teknolojiyen büyülenme ile hazır malzemeler kullanma istekleridir. Gazetelerden kesilmiş ya da gündelik hayattan imgeler taşıyan grafik parçalarının yapıtlara katılması, biçimsel açıdan Kübistlerin kullandıkları teknikleri anımsatır. Ancak Dada sanatçıları, kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış üslubu (biçem) bakımından Kübistlerden ayrılır (Dempsey, 2007: 118). Dada sanatçılarının yapıtlarının geneline yayılan başka bir özelliği, fotomontajı bu kadar ayrıcalıklı ve ağırlıklı kullanmalarının yanı sıra, 'Dada' sözcüğünü, resmin önemli bir elemanı olarak sunmalarındır. Kolâj ve montaj anlayışı, giderek bir çeşit elektronik makinelerin aracılığı ve geometrik birimlerin montajıyla hareketli görüntüleri sağlayan Kinetik Sanat ile çeşitli nesnelerin birleştirilmesiyle elde

edilen kompozisyonları amaç edinen Popüler Sanat'a (*Pop- art*) ve Optik Sanat'a (*Op- art*) varmıştır. Özellikle Optik Sanat, tamamen geometrik ve yapısal kuruluşu sanata sokmuştur (Turanî, 2009: s. 140- 141).

Belirtmek gerekir ki Dada, Berlin'de Konstrüktivizm, Hollanda'da Neo-Plastisizm, ya da İtalya'da Fütürizm'le olduğu gibi, diğer Avangart hareketlerle iç içe yaşamış bir akımdır. Dışavurumculuk, İzlenimcilik, Kübizm, Fovizm ve Orfizm içinde oluşmuş gruplar veya insanlar, birkaç hafta ya da birkaç yıl boyunca Dadacılığın içinde yer almış, ancak Dada'dan başka okullara ait olan ifade tarzlarını ve yöntemlerini öncelikle Dadacı zihniyete uygun amaçlar adına kullanmışlardır (Sanouillet, 1997: s. 303- 304).



Resim 96 Raoul Hausmann, *OFF* adlı poster şiiri, 1918.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Resim 97 Raoul Hausmann, *fmswb* adlı poster şiiri, 1918.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Öte yandan Raoul Hausmann'ın poster şiirleri Berlin Dada'nın en radikal kolajlarını oluşturur. Raoul Hausmann, harfleri rastlantısal seçerek herhangi bir sözcük ya da metnin ne kadar da sıradan olduğunu vurgular. Dolayısıyla ifade ya da gerçekliği dile getirme arzusunu küçümser. Tristan Tzara'nın şans şiirlerine benzer şekilde Raoul Hausmann'ın poster şiirleri, sosyal olarak oluşturulmuş dile koşulsuz bağlanan insanları bu bağlantılarından kurtarmak ister (Kuenzli, 2006: 27).

2.2.1.7 Berlin Dada Yayınları

Berlin Dadacıları, Haziran 1919'da Raoul Hausmann'ın editörlüğünde, George Grosz ile John Heartfield'in düzenleyicisi olduğu ve "Dada" (*Der Dada*) adını verdikleri üç sayıdan oluşan bir dergi yayımlar: ¹¹²



Resim 98 Dada 1 (*Der Dada no 1*), Haziran 1919.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/1/pages/00cover.htm>)

Resim 99 Dada 2 (*Der Dada no 2*), Aralık 1919.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/2/pages/00cover.htm>)

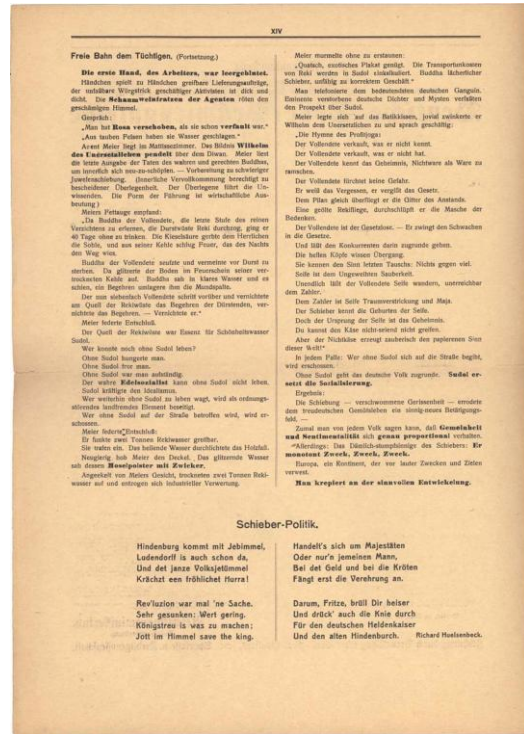
Resim 100 Dada no 3 (*Der Dada no 3*), Nisan 1920. ¹¹³

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/00cover.htm>)

Aynı tarihlerde, George Grosz'un editörlüğünü yapmış olduğu 'Kanlı Ciddiyet' (*Der Blutige Ernst*) adlı bir dergi daha yayımlanır. "Pembe gözlük" (*Die Rosa Brille*), "Bir Klozet Kapağı" (*Ein Klossetdeckel*), "Hap" (*Die Pille*), "Genelev" (*Das Bordell*) ve "Muhelif" (*Der Gegner*), bu türden yayınların yalnızca bir kaçıdır. Berlin Dadacıları, bildiriler ve dergilerin basımını önemsemişler, politik, a-politik, sanat ve anti- sanat ürünlerinin tanıtımı için emek sarf etmişlerdir. İçeriklerinde yer alan sert üslup ve satirik tavırları nedeniyle, her yayının iki, üç sayı sonra yasaklanmış olması şaşırtıcı değildir (Richter, 1993: s. 39- 40).

¹¹² Derginin tüm görselleri için bkz. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/1/index.htm> Erişim tarihi: 05.01.2012.

¹¹³ Dada'nın üçüncü ve son sayısı, Wieland Herzfelde'in sahip olduğu Malik Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Sayının sorumlu editörleri olarak, Groszfeld, Hearthaus ve Georgemann adları verilmiştir. Kapak resmini bir araya getiren kişi John Heartfield'dır. Çalışma için bir kaynak olarak yarattığı kolaj, ona göre, otonom bir sanat eseri değil, sadece basılı bir kapak için kaynaktır (Elger, 2009: 54).



Resim 101 Kanlı Ciddiyet, 4.sayı kapak resmi. Kasım, 1919.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Der_blutige_Ernst/4/pages/00cover.htm)

Resim 102 Kanlı Ciddiyet, 4.sayı sayfa XIV, Kasım 1919. Richard Huelsenbeck'in politik bir şiiri. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Der_blutige_Ernst/4/pages/05.htm)

1919 Ocak ayında, Spartakist Birliği'nin liderleri olan Rosa Lüksemburg ve Karl Liebhnecht'in askerler tarafından öldürülmesinden bir ay sonra 15 Şubat 1919'da Dadalar şu dergiyi yayınlamaya başlar; "Herkesin kendi futbolu vardır" (*Jedermann sein eigenen Fussball*). Wieland Herzfelde'e göre başlığın anlamı "Daha fazla ezilmenize izin vermeyin"dir. Dadacılar, bir araba tutup Berlin'e doğru giderken karşılarına askerler çıkana dek bu sayının 7500 adet kopyasını yolda dağıtırlar (Kuenzli, 2006: 28).¹¹⁴ Derginin adını George Grosz önerir. Ona göre bu ad, mücadeleye teşvik etmeli ve Almanya'da proteryanın devrimine öncülük etmelidir. (...) Derginin ilk sayfası, adından ve Wieland Herzfelde'in montajından bağımsız olarak düşünüldüğünde, bu önemli politik mizah dergisinde ne futbol ne de herhangi bir spor motifi bulunmaktadır (Bode, 2008: 256). Dergi, 1919'da Wieland Herzfelde tarafından yönetilen satirik bir Dada dergisidir ve tek bir sayı basılabiştir. Polis, dağıtımına çıkar çıkmaz bu dergiye el koyar. George Grosz ve Wieland Herzfelde'in bundan sonra çıkardıkları "Çöküş" (*Die Pleite*) de, politik-satirik yönelişli bir dergidir (Piscator, 1985, 65). Wieland Herzfelde'in sahibi olduğu Malik Yayınevi'nden, kapağında

¹¹⁴ Wieland Herzfelde, John Heartfield'in hayatını yazdığı kitabında, bu sayının 7600 adet olduğunu belirtmiştir (Herzfelde, 1971: 24).

genellikle George Grosz'un saldırgan resimlerinin bulunduğu söz konusu "Çöküş" adlı dergi, beş yıl boyunca yayımlanarak okuyucularına ulaştırılmıştır (Kuenzli, 2006: 28).



Resim 103 ¹¹⁵ "Çöküş", 1. sayı. Editörler: Wieland Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Malik Yayınevi, Berlin, 1919.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Die_Pleite/Die_Pleite1/pages/000cover.htm)

Resim 104 ¹¹⁶ "İhtiyati tutuklama", Ed. Wieland Herzfelde, Malik Yayınevi, Berlin, 1919.
(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Schutzhaft/pages/00cover.htm>)

Resim 105 "Herkesin kendi futbolu vardır" Ön kapak resmi. Ed. Wieland Herzfelde.
Malik Yayınevi, Berlin, 15 Şubat 1919. (Dickerman, 2006: 125)

Söz konusu ilk sayıda, kapağın solunda yer alan adam, göğsünün bir futbol topundan ibaret olduğunun farkında değildir ve aynı zamanda kafasının da vücudundan çok ayrıık olduğunu görememektedir. Bu kafa Wieland Herzfelde'in kendisine aittir ve hemen altında yer alan ve George Grosz'a ait yelpazede, Sosyal Demokrat Parti üyelerinin resimleri vardır. Bu saldırgan üslup, kendisine ait yayınevinde derginin yayımlanması sonrasında, Wieland Herzfelde'in hapis cezası almasına neden olur. Aynı çalışmayı daha sonra Otto Dix, 1920 yılındaki Dada Fuarı'nda "Alman Erkek Güzelleri, ödüllü soru: En güzeli kim?" (*Galery of German Manly Beauty, Prize Question: Who is the most beautiful?*) sloganıyla verilen bu fotoğrafı, kendine ait "Savaş Gazileri" (Alm. *Kriegskrüppel*, İng. *War Cripples*) adını taşıyan montaj çalışmasına eklemleyerek (bkz. resim 128) yeniden sergiler (Doherty, 2006: s. 97- 98).¹¹⁷ Bu kapak fotomontajında General Paul von Hindenburg ve Başkan Friedrich Ebert de dâhil olmak üzere Weimar

¹¹⁵ Çöküş adlı dergi, 1919- 1924 yılları arasında 11 sayı yayımlanır.

¹¹⁶ Editörlüğünü Wieland Herzfelde'in yapmış olduğu "İhtiyati Tutuklama" adlı sayı, "Çöküş" adlı dergi serisinin 2. sayısı olarak yayımlanmıştır.

¹¹⁷ "Savaş Gazileri" adlı çalışmayı, Berlin Dada Fuarı'nda sergilendiği haliyle ve açıklamalı olarak görmek için şu kataloğun 6. sayfasına bkz.

http://www.nga.gov/education/classroom/pdf/dada_student_guide.pdf Erişim tarihi: 05.01.2012.

hükümetinin bir dizi lideri bir güzellik yarışması için poz vermişlerdir ki bu muhafazakâr bir dergi düzenlemesinde bu bir hicivdir. Üstelik fotomontajın politik kullanımının ilk kez yayımlanmış olmasından dolayı tarihi öneme sahiptir. Derginin bu sayısı ayrıca George Grosz'un Alman Protestan kilisesinin eleştirel çizimini, Mynona'nın (Salomon Friedlaender, 1871- 1946) anti- militarist makalesini ve Walter Mehring'in vatansever karşıtı bir şiirini içermektedir. Hükümetin dergiye haciz koymasını tahmin ettiklerinden derginin editör kadrosu 15 Şubat 1919'da Berlin civarlarına frak giyimli bir bando eşliğinde yürüyüşe geçer. Tüm dergi birkaç saat içinde tükenmiştir (Lavin, 1985: 87).

Bu dergi kapağı tasarımı, John Heartfield tarafından yapılmıştır ve onun fotomontaja yönelik ilk ve uyumlu çalışmasıdır. Kardeşi Wieland Herzfeld bu konuda şunları söyler: "O, fotoğrafı bilinçli olarak politik kışkırtmanın hizmetinde kullanmaya ilk bununla başladı." Ne var ki John Heartfield'in daha çok elemanlı ve üst düzeyde sofistike fotomontajlarını yapması için en az beş yıl geçmesi gerekir. Tam anlamıyla hâkim olması ise on yılını almıştır (Kahn, 1985: 32).



Resim 106 George Grosz, Alman Erkek Güzelleri, Ödüllü Soru: En güzeli kim? (*Gallery of German Manly Beauty, Prize Question: "Who is the Most Beautiful?"*), 1919. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Yağlı boya üzerine fotomontaj ve kolaj.
(http://www.nga.gov/education/classroom/pdf/dada_student_guide.pdf)

Resim 107 Otto Dix, Savaş Gazileri (*Kriegskrüppel, Ing. War Cripples*), 1920.
(http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=421&which=&ViewArtistBy=&aid=5298&wid=426069229&source=artist&sortby=imgorder&rta=http://www.artnet.com)

George Grosz'un "Komünistlerin Çöküşü ve Borsanın Yükselişi (1920)" (*The Communist Fall and The Stock Market Rises*) adlı yapıtı, 1930'larda anti- nazi fotomontajlarında John Heartfield için model oluşturmuştur. Berlin Dada Grubu sanatçılarından sadece 1918'de Komünist Parti'ye katılmış olan Wieland Herzfelde, George Grosz ve John Heartfield, proleter devrimi savunmaya devam etmişlerdir. Sonraki yıllarda, Johannes Baader, *Intertellurian Akademisi*'ni kurar. Raoul Hausmann ve Hannah Höch ise Kurt Schwitters

ve Theo van Doesburg'un (1893- 1931) Konstrüktivizm (İnşacılık) akımına dâhil olurlar. 1921'de Raoul Housmann, İvan Puni (1894- 1956), Laszlo Moholy- Nagy (1895- 1946) ve Hans Arp, basit sanata çağrı manifestosunu yayımlarlar. Richard Huelsenbeck ise 1920 yılında ilk organizatörü olduğu Dada faaliyetlerinin tarih yazarı olur ve aynı yıl "Dada Sonrası: Dada Ressam ve Şairlerinde Dadaizmin Tarihi" (*En Avant Dada: A History of Dadaizm, in The Dada Painters and Poets*), "Dada'nın Başarısı!" (*Dada Triumph!*), "Almanya Çökmeli! Eski bir Dada devrimcisinin Anıları" (*Germany has to Fall: Memories of and Old Dada Revolutionary*) ve "Dada Almanak" (*Dada Almanac*) adlı kitaplar yayımlanarak, Uluslararası Dada Antolojisinin ilk metinleri oluşturulmuş olur (Kuenzli, 2006: s. 28- 29).



Resim 108 Dada Zaferi! (*Dada Siegt!*) Berlin, Malik Yayınevi 1920.

(http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Dada_siegt/index.htm)

Resim 109 Almanya Çökmeli! (*Deutschland muss untergehen!*) Berlin, Malik Yayınevi, 1920. (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Deutschland_muss_untergehen/pages/00cover.htm)

Resim 110 Dada Yıllığı (*Dada Almanach*) Berlin, Erich Reiss Yayınevi, 1920.

(<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/da/pages/000cover.htm>)

Berlin Dada hareketi, 1918, 1919 ve 1920 yıllarında otuza yakın bir yapımla Alman Tiyatrosu'nun gelişimi üzerine dolaylı yoldan katkıda bulunmuştur. Berlin Dadacıları, Fütüristler ve Zürih Dadacılarından miras olarak aldıkları teorileri ve icra tekniklerini kendi özelliklerine göre geliştirerek seyirci üzerine tamamen yansıyan sözlü ya da fiziksel saldırılar kullandıkları mantıksız eylemlerle ve doğaçlamayla kabare ve sinema gibi popüler eğlenceyi Alman performansına dâhil etmişlerdir. Bu etkileri, o dönemde Orta Avrupa'da baskın teatral güç olan Ekspresyonizm'in yıkılmasına yol açmıştır. Berlin Dadalar, yeni teatral araçları ve Ekspresyonizm'e yönelik doğrudan saldırıları aracılığıyla, Birinci Dünya Savaşı sonrası aralarında Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'un epik tiyatrosu, Bauhaus'taki Oskar Schlemmer'in (1888- 1943) tiyatro atölyesi, KPD'nin

çalkantılı revüleri, El Lissitzky (Lazar Markovich Lissitzky, 1890- 1941) ve Frederick John Kiesler'in (1890- 1965) Hannover ve Viyana'daki Konstrüktivist deneyimleri ile Jiri Frejka'nın (1904- 1952) Prag'daki *Devétsil* Grubu gibi birçok hareketin temelini oluşturmuşlardır. Erwin Piscator, Berlin Dada'nın söz konusu üretimlerine ilişkin şunları söylemiştir:

"Şiirin en anlaşılmaz türü olan eşzamanlı şiir resitalleri sırasında, oyuncak tabanca, tuvalet kâğıdı, sahte sakal ve Wolfgang Goethe ve Rudolf Presber'in şiirleri ile sanatsever Boulevard halkına saldırdık... 'Sanat bok!' sloganıyla Dadalar (burjuva kültürünün) yıkımına başladı..." (Gordon, 1974: s. 114- 124)

Filozof Bert Olivier, Dada'nın, tarihi- coğrafi terimlerle yani 'ne zaman' ve 'nerede' kavramlarını kullanarak ve anti sanatsal sosyal bir fenomen olarak yeniden yapılandırılması ve aydınlatılmasının önemine işaret eder. Dadaist çalışmaların, Birinci Dünya Savaşı'nın yani insanı insanlıktan çıkaran bir süngü savaşının gelişine ve korkularına doğrudan verilen bir tepki olduğunu açıklar. Dadaist sanatçılar, gençlerini milyonların içinde aşağılayıcı bir şekilde ölmek üzere şevkle cepheye gönderen sözde 'uygar' bir toplumun içinden patlak veren savaş faktörüyle anti- sanatsal eylemi özdeşleştirmişlerdir (Olivier, 2006: 89).

Özgün Alman Dadacılar, radikal sanat üretimini 1919- 1921 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan devrimci eylemcilikle birleştirmiştir. Fabrika kapılarında manifestolarını dağıtmış ve Berlin sokaklarındaki vahşi *Freikorps*'lardan¹¹⁸ kaçmışlardır (Clark, 2004: 177).

Dada tarihinin en gürültücülerinden biri olan tıp öğrencisi Richard Huelsenbeck'in Zürih'ten Berlin'e geldiği 1917 kışında Almanya'da grevler vardır, Şubat ayında Çarlık Rusya'sı yıkılır. Yılsonu itibariyle Bolşevik Devrimi doğuda savaşı bitirmiş; Kasım 1918'de Alman ve Avusturya- Macaristan İmparatorluğu yıkılmıştır. Bir dizi Dada olayı tam bu politik şartlar altında oluşmuştur. Örneğin; Raoul Housmann, yazdığı "Başlangıçta Dada Vardı" (*Am Anfang War Dada*) adlı kitabın bir bölümünde, hareketin kurucu adlarından Raoul Housmann ve Johannes Baader'in, 1 Nisan 1919'da *"Biz Weimar'i yıkacağız ve Berlin da..da'nın yeri olacak"* diyerek Berlin'in bir mahallesi olan Nikolassee mahallesini Dada Cumhuriyeti olarak ilan ettiklerinden bahseder. Buradaki amaçları 'şiddet olmadan, kan

¹¹⁸ *Freikorps*; Birinci Dünya Savaşı'nda savaştan dönen ordu mensuplarından bir araya getirilmiş ve yaklaşık dörtyüz bin üyesi olan bir birlik (<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/gewalt/freikorps/index.html> Erişim tarihi: 08.11.2011). Ayrıca o dönemde saldırgan sağcı gangsterlere halk dilinde verilen bir addır (Clark, 2004: 177).

akıtmadan, silah kullanmadan ve sadece ve sadece bir daktilo ile nasıl cumhuriyet ilan edilir'i göstermektir (Kuenzli, 2006: 27).

Berlin Dadacıları aslen dünyada yolunda gitmeyen önemli şeylerin olduğunu haykırmışlardır. Sadece bir daktilo ile adaleti sağlama iddiaları, sözcüğün ifade ettiği gerçek anlamından çok daha ötesini içerir. Onların yapmış oldukları gösterilerde ve düzenlemiş oldukları etkinliklerde simültane diyaloglar, şiirler, deyim yerindeyse dikiş makinesi ile daktilonun savaşı ve ağır aşağılamalara sıkça rastlanır. Amerikan popüler kültürünün büyük hayranı George Grosz'un zenci protest müziğe ilgi duyması ve onların zenci şarkılarını söylemesi, bu gürültüye ayrı bir tonlama getirir. Gösterilerle anlatmaya çalıştıkları, ülkeyi yönetenlere ve savaşın anlamsızlığına karşı olan duruşlarını alaycı bir üslupla iletmek isterken isyankâr bir yol izlemelerinde özgünleşir. Tüm bunlar, izleyicileri toplumsal gidişin karşısında uyarmaya ve bu gidişe artık dur demeye bir davet olarak da yorumlanabilir. Bu çalışmanın sonunda, Dada'nın Zürih'te doğuşu ve ardından Berlin'de değişime uğrayan karakteristik özelliği üzerinden, söylemlerinde kopardıkları fırtınalara rağmen ideolojik duruşlarının barışa yönelik olduğunu söylemek mümkündür.

Berlin Dada 1923 yılında, zaman ve baskıdaki değişimlerden ve tüm iştirakçilerin kendi sanat kariyerlerine dönmesine sebep olan içsel kavgalardan dolayı kaçınılmaz bir şekilde fesholmasına rağmen, bugün hâlâ o günkü kadar güçlü olan bazı temel sanatsal işler başarmış olduğu aşikârdır. En akılda kalıcı olgu, John Heartfield, Raoul Hausmann ve George Grosz'un fotomontajı olağanüstü bir şekilde geliştirmeleridir (Harwood, 2005: 131). Bunlardan John Heartfield, sanatsal fotomontajı ideolojik düşünceleriyle harmanlayarak, bir meslek olarak sürdürebilmiş olan tek sanatçıdır.

2.2.2 Hannover Dada

1916 yılından itibaren yaşamının sonuna dek Dadacılık akımına bağlı kalmış ve Dada'nın Hannover ayağını oluşturmuş olan Kurt Schwitters, 1919'da Hannover'de *Merz* adını verdiği sanat yaklaşımını geliştirerek, aynı adla 24 sayıdan oluşan bir dergi çıkarmıştır. Kurt Schwitters, hem bu dergiye hem de *Der Sturm* dergisine yazmış olduğu yazılarla Dada'nın Avangart düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı, Dada akımının yıkıcı ve estetiğe karşı tutumunu benimsememiş, ancak Dada'nın geleneksel düşünceye göre sanat dışı görülmüş her türlü nesneye olan ilgisini ve özgürlükçü yönünü, kendi sanatının temeli olarak kullanmıştır. Her türlü buluntu nesne, pılı pırtı, kırılmış,

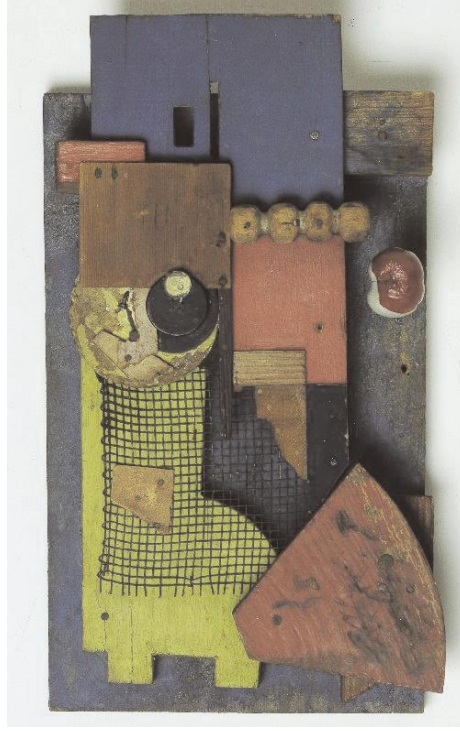
parçalanmış malzemeye çalışmış olan Kurt Schwitters'ın sanatında biçimsel olarak Bireşimsel Kübizm etkindir. Bireşimsel Kübizm, peşi sıra gelen 'birleştirme' sanatının temelini oluşturur (Erzen, 1997: 1378). Kurt Schwitters, öncelikle Berlin Dada'ya katılmak istemiş, ancak Berlin Dada'cılarının kendisini fazla politika dışı bulması ve aşırı burjuva olduğunu ileri sürmeleri sonucu reddedilmiştir (Lynton, 1986: s. 142- 143).

Sanatçı Kurt Schwitters'ın Hannover'de "tamamen tek başına yapılan bir faaliyet" olarak yürüttüğü çalışması ve öz yansıtması, Julia Kristeva'nın alay ettiği kendini beğenmiş, ideolojik anlamda kendinden memnun kapitalist- teknokrat düzene karşı, yüksek sesle başkaldırıyı çağıran değerlerin bir göstergesi gibidir. Kurt Schwitters, kolaj türü atılmış, atık malzemedan yapılan Dadaist çalışmaların yaratılmasında, Almanca *Kommerz* (ticaret) sözcüğünden gelen neolojizmi¹¹⁹ belirten ancak Fransızca 'dışkı' anlamına gelen "merde" ve Almanca 'acı' anlamına gelen "schmerz" gibi diğer sözcükleri çağrıştıran *Merz* sözcüğünü adlandırmasıyla ünlüdür. Sözcük; "...para, acı ve kaybın birbirine olan bağlılığını" andırmaktadır. Kurt Schwitter'in *Merz*'in 'keşfi' üzerine görüşleri şöyledir:

"Savaşta, her şey dehşet bir karmaşa içindeydi. Akademide öğrendiklerimin bana hiçbir faydası yoktu... Daha sonra birden şanlı devrim bize düştü... Kendimi özgürleşmiş hissederek bütün dünyaya coşkumu bağırarak istedim. Hasislikten uzak, bulduğum her şeyi bunu yapmak için aldım çünkü bizler artık yoksul bir ülkede idik. Hatta bir kimse refüze ederek bağırabilir, birbirine çivilemek ve yapıştırmak, işte yaptığım şey buydu. Bunu Merz olarak adlandırdım: savaşın zaferle sonuçlanmasını isteyen bir duacıydı... herşey kırıldı... ve dağılan parçalardan yenilerinin yapılması gerekiyordu ve bu Merz'di. Bu benim içimdeki devrimin bir imgesi gibiydi."

Kurt Schwitters'ın sözcüklerindeki ironi oldukça belirgindir. Nitekim yukarıdaki söylemine göre Birinci Dünya Savaşı ne Almanya için gerçek anlamda bir 'zafer', ne de savaşın ardından yerini 'şanlı bir devrime' bırakmıştır. Kurt Schwitters'ın dağılan parçaları kullanması, savaşın parçaladığı toplum ve modernitenin yırtarak ayırdığı geleneksel kültür için bir analogi gibidir. Tıpkı Dadaist meslektaşları gibi, Kurt Schwitters kaçamak bir sebatı uygulamayı reddetmiş bunun yerine "...şiddet, kaos ve modern yaşamın ikiyüzlülüğünü göstermek için" şeklen ve bariz bir biçimde yeni, huzur kaçıran bir sanat yaratmıştır (Olivier, 2006: 94).

¹¹⁹ Neolojizm; söz türetmecilik ve yeni sözcük uydurma olarak tanımlanabilir.



Resim 111 Kurt Schwitters, *Merz İnşaası*. Philadelphia Sanat Müzesi, 1921(Anonim, 2005: 41)

Kommerzbank sözcüğünden alınan *Merz*, bir sanatçının bir sözcükten yola çıkarak kendine bir nesne yarattığını göstermesi bakımından önemlidir. Kübizm'le başlayan ve Dada ile gelişen bu kavram anlayışı, 'Kavramsal' sanatın da altyapısını oluşturur (Sanouillet, 1997: 325). *Merz*, Kurt Schwitters'in üzerinde ısrarla durduğu gibi; uydurulmuş değil, 'bulunmuş' bir sözcüktür ve Kurt Schwitters'in bir kolaj üzerinde çalışırken kullandığı bir kağıtta yer alan *Kommerzbank* sözcüğünün kendisine görünen bölümüdür. Norbert Lynton'a göre; okumuş Almanlar, bilgilerini söz oyunları ile göstermeyi severler. Sözcüğün 'atılmış koyun' anlamına gelen *merzschaf* sözcüğünü andırması ya da Fransızca 'dışkı' anlamına gelen *merde* sözcüğünü anımsatması böylesi bir söz oyununu akla getirir (Lynton, 1986: 143). Isabella Ewig'e göre Kurt Schwitters, 1917 yılında bir çelik fabrikasında endüstriyel tasarımcı olarak çalışırken tekerleği keşfetmiştir. Bu buluş, soyut çalışmalarının gelişmesinin ikinci belirleyici elemanıdır. Nitekim sonraları, "*Makinelerin insan ruhunun özü olduğunu anlayarak, aşk tekerini elde ettim*" şeklinde konuşmuştur (Ewig, 2005: 79).

Kurt Schwitters, *Merz* resimlerini; "*kendi resimlerimi nallıyorum*" diyerek açıklar. (...) Dev kolaj albümleriyle tüm ülkeyi dolaşmış ve kolajlarının tanesini 20 marktan satmıştır (Richter, 1993: s. 44- 45).



Resim 112 Kurt Schwitters, *Merz* kolaj, Mayıs, 1919.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Resim 113 Kurt Schwitters ve Theo Van Doesburg. "Küçük bir Dada Suaresi" (*A Little Dada Evening*), 9 Ocak 1923. (Anonim, 2005: 47)

Kurt Schwitters'in seslerle yaptığı müzik denemeleri yanı sıra toplantılarda okuduğu şiirler en az görsel yapıtları kadar etkili olmuştur (Erzen, 1997: 1378). Kurt Schwitters'in ezbere okuduğu satırlar, günlük konuşmalar veya konferanslar olarak nitelendirilebilir. Kesin ve kısa sözlerdir bunlar: "Ben bir köpeğim, bir hapsinğim, bir devrim el kitabıyım" örneklerinde olduğu gibi. *Merz*'in parçaları gibi bunlar da çevreye uyarlanarak canlandırılmışlardır. Bağlamın belirsizliği yeni denemelerin ortaya çıkmasını sağlar. Tiyatro ile ilişkilendirildiğinde bu doğaçlama tarzı, 'oyunculunun' kendi gelenekleri nedeniyle hayat bulamaz. Ancak bir başkaldırı sanatı olarak sonraları ortaya çıkacak olan "*happening*" oluşumları ile kökensel bir ilişki kurulabilir zira böyle etkinlikler belirsiz ve tiyatroya özgü olmayan bir şekilde, depo ya da terk edilmiş fabrika gibi mekânlarda gerçekleştirilmiştir (O'Doherty, 2010: 68).

Kurt Schwitters'in, insan seslerinin notalarının çıkarılmasıyla oluşturduğu en ünlü yapıtı olan *Ursonate* (ilk sonat) adlı şiirinde olduğu gibi, yalnız sayılardan, birbirini anlamsızca izleyen sözcüklerden, tutarsızca düzenlenmiş cümlelerden ya da tek tek harflerden meydana getirdiği birçok anlamsız şiiri bulunmaktadır. En ünlü şiiri *An Anna Blume'dir*. Yalnız hecelerden oluşan ve yirmi sekiz sayfa tutan *Ursonate*'in (ilk sonat) birinci bölümünün ilk ölçüleri ise şöyledir (Richard, 1984: 152):

"Fümms bö wö taa zaa Uu,

pögiff,

kwii Ee." ¹²⁰



Resim 114 Kurt Schwitters, *Ursonata* adlı şiir performansını sunuyor, Londra, 1944.
(<http://chagalov.tumblr.com/post/1220536770/kurt-schwitters-performing-his-ursonata-london>)

Resim 115 Kurt Schwitters, Resim şiir (<http://emamo.free.fr/images/i78c.gif>)

Başka bir sonatın dizilimi şu şekildedir:

*"Grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim*

¹²⁰ *Usonate*'ı Kurt Schwitters'in kendi sesinden, 22 dakika süren performansını dinlemek için bkz. <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>. Erişim tarihi: 10.04.2012 Şiirin tamamının dizilişini görmek için: <http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html> Erişim tarihi: 10.04.2012.

grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
bum bimbim bam bimbim
Tila lola lula lola
tila lola lula lola
tila lola lula lola
tila lola lula lola
Grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
grim glim gnim bimbim
bem bem
bem bem
bem bem
bem bem
Tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
Tillalala tillalala
tillalala tillalala.
Tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E
Tillalala tillalala
tillalala tillalala.
Tui tui tui tui tui tui tui tui
te te te te te te te te
Tui tui tui tui tui tui tui tui
te te te te te te te te.
Tata tata tui E tui E
tata tata tui E tui E

*Tillalala tilla lala
tillalala tilla lala.
Tui tui tui tui tui tui tui tui
te te te te te te te te
Tui tui tui tui tui tui tui tui
te te te te te te te te.
O be o be o be o be
o be o be o be o be"¹²¹*

Georges Hugnet, Kurt Schwitters'in *Anna Blume* adlı şiiri için şunları söyler:

"En önemli eseri, heykellerinin heteroklit yapısının yazılı bir transpozisyonu olan 'Anna Blume'dir (1919). 'Anna Blume', duygusal genç Alman kadını gülünç yanları ile kişileştiriyor. Yaptığı tanım, bir formül, gazete sayfalarından ve popüler şarkılardan alınmış kesit, reklam ve masumiyet yığını. Oldukları gibi bu esere doldurulmuş bütün bu hayat parçalarının dâhil olduğu delilik emaresi Dada'nın yeni bir yüzünü daha oluşturmaktadır. Gerçek adı Anna Blume olan biri gazetelere bir itiraz mektubu göndermiştir ama bu olay büyük ihtimalle Schwitters'in bir şakası olsa gerek.

Kuvvetli bireyselliğine rağmen Schwitters'in ruhu yine de Dadacılığı ortaya koymaktadır. Yarattığı bu yapıt bariz düzensizliğine ve insanlığın tamamıyla dışa vurumu olan şiirsel duygusuna katkıda bulunmaktadır. Bu andan itibaren Schwitters'in dergisinde yayımlamayı seçtiği yönelimi anlamak ve sempatileri ile kendisi arasında kurmuş olabileceği bağı oluşturabilmek zordur. Ona ait her şey, kendisini teslim ettiği her şeyle zıtlaşmakta." (Hugnet, 1932: 364)

¹²¹ Kurt Schwitters'in bu şiiri, *Mécano* adlı derginin 4- 5 sayısında 1923 yılında basılmıştır (bkz. <http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf> Erişim tarihi: 08.03.2012).



Resim 116 Kurt Schwitters, *Merz Sütunu (Merzsaule)*, 1923, Hannover. Kağıt, karton, metal, alçı, ahşap, kumaş, inek boynuzu, defne dalı vs..ile düzenlenmiş, 1943 yılında yok edilmiştir. Sprengel Müzesi, Kurt Schwitters Arşivi, Hannover. (Dickerman, 2006: 154)

Resim 117 Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1932, Hannover. Kağıt, karton, mukavva, alçı, cam, ayna, metal, ahşap, taş vs.. kullanılarak düzenlenmiş olan odadan bir detay. 1943 yılında yok edilmiştir. Sprengel Müzesi, Kurt Schwitters Arşivi, Hannover. (Dickerman, 2006: 156)¹²²

Kurt Schwitters, ahengi olan ancak hiçbir anlam taşımayan bu tür şiirlerle ve resimlerin adlandırılıp numaralandırılmasıyla, bunların yaşam bütünlüğüyle olan bağlarına soyut bir imlemede bulunur (İpşiroğlu, 1993: 82). Ayrıca "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" diyerek, o dönem sanatçıların tüm sanata karşı olan öfkelerini ve sanatçının gereksindiği özgürlük isteğini cesur bir biçimde dile getirmiştir (Lynton, 1986: 130).

¹²² *Merzbau*'nun yapımına 1923 yılında başlanmıştır. Bu yapıt, 1943'te yok edilmiştir.

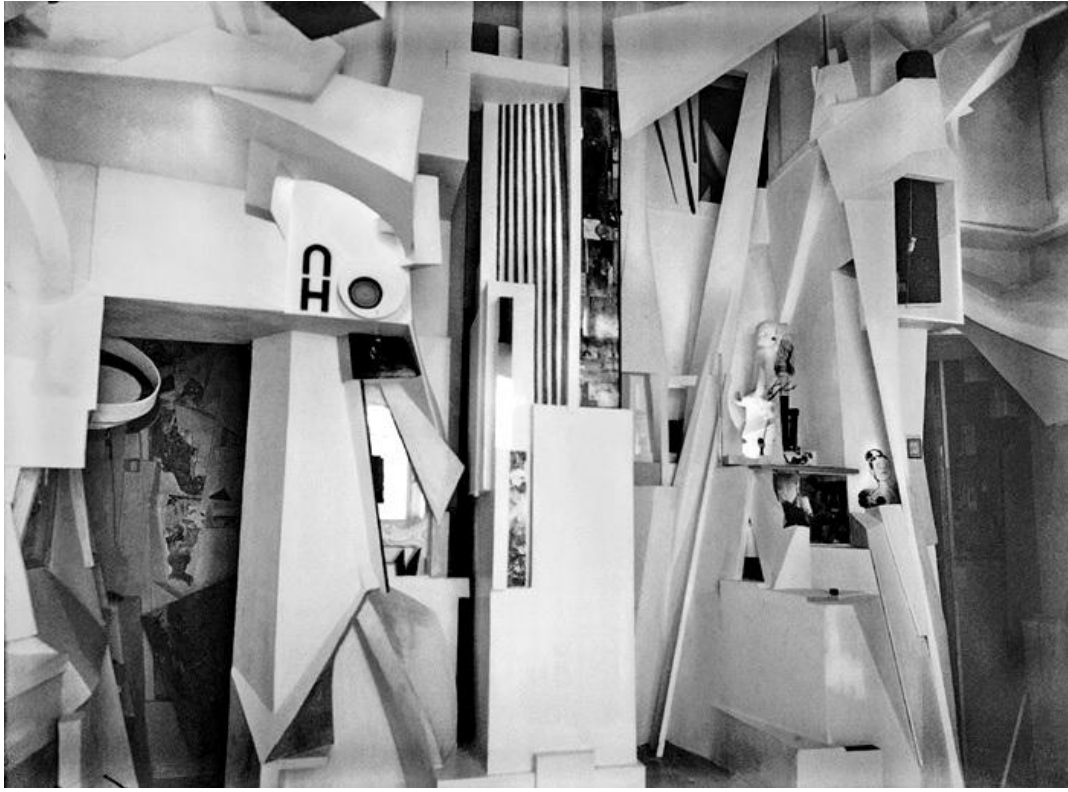


Resim 118 Kurt Schwitters. İsimli, el aynası üzerine asamblaj, 1920- 1922. 28,50 x 11 cm. Paris Belediyesi Modern Sanatlar Müzesi, Fotoğraf Kütüphanesi.

(<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup09.html>)

Resim 119 Kurt Schwitters Kutsal İzdırap (*The Holy Affliction*) adlı *Merz* heykeli ile, 1920. Özel Koleksiyon. (Dickerman, 2006: 175)

Kurt Schwitters, resim yaptları için *Merzbilder* (*Merz* Resimleri), heykeltraşlık yapıtları olarak meydana getirdiği sütun biçimindeki yapıtlar için de *Merzsaule* (*Merz* Sütun) ironik adlarını kullanmıştır. Sanatçı evine diktiği bir sütunu *Merzbau* (*Merz* Yapısı) anlayışıyla üzerine her gün birçok adi objeleri yapıştırarak bir *Merzsaule* (*Merz* Sütun) örneği haline getirmişti. *Merzbau* üzerine hiç bitmeyen çalışması, 'anıtsal heykel', 'iç mekân heykeli' ve 'hareketli heykel' olarak Kurt Schwitters'in mekânsal formlara olan ilgisini ortaya koyar. *Merzbau*'nun kendisi, bir üç boyutlu üretim olmanın ötesinde, Kurt Schwitters'in 1936'ya kadar ürettiği ve heykelleri muhafaza etmek, "*Merz*'leştirmek" ve sergilemek için kullandığı bir mekân oluşturmuştur. Onu imha etmekle, aynı zamanda heykellerinin de büyük bölümünü tahrip etmiş olur. "Büyük bir kent nasıl büyüyorsa *Merzbau* da öyle büyür" diyerek, kendi ifadesi ile *KdeE*'ye (Erotik Sefalet Katedrali) yakışacağını düşündüğü bir nesneyle karşılaştığında onu alıp eve götürdüğünü ve *Merzbau*'ya yapıştırdığını, üzerini de boyadığını belirtir. Kurt Schwitters, günler sonra elinde bir ceset var hissine ya da artık etkisi geçmiş bir sanat akımının kutsal kalıntılarını saklıyormuş hissine kapıldığında ise üstlerini kısmen ya da tamamen başka şeylerle kapladığını açıklar. Böylece yapı büyüdükçe mağaralar, çukurlar ve doğal şekillenmeler ortaya çıktığını ve kıvrılmış, bükülmüş bu geometrik yapının kendi içinde katı bir düzen oluşturduğunu sözlerine ekler (O'Doherty, 2010: 62).



Resim 120 Kurt Schwitters, *Merzhause*, Hannover, 1919- 1933.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Merz sözcüğünün, aynı zamanda 'acı' anlamına gelen *Schmerz* sözcüğünü de çağrıştıran olması, Norbert Lynton'a göre; Kurt Schwitters'in, bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getirmiş olabileceği yönündedir. Duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmiştir. Ancak Kurt Schwitters gibi köklü bir burjuvanın, dinleyici kalabalığına *Ursonate*'ını dinletmesi, büyük bir yüreklilik ister ve bu, kendini savunma savıyla pek örtüşür görünmez (Lynton, 1986: 146).

Merzbau, Kurt Schwitters'in da değindiği gibi kent mitosudur. Kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kayıdır. İçinde "Erotik Sefalet Katedrali" gibi, "Seks Cinayet Mağarası", "Aşk Mağarası", "Katiller Mağarası", "Goethe Mağarası", "Absürd Michelangelo Sergisi", "Gözden Düşmüş Kahramanlar Mağarası" ve kent senaryolarından oluşmuş bir "morg" da vardır.¹²³ Başta Kübist kolajlar gibi, harflerle ve sözcüklerle oynar.

¹²³ Kurt Schwitters'in bir kent otobiyografisi görüntüsünü alan *Merzbau* yapılarına benzer bir düşünsel tavrı, II. Dünya Savaşı ertesinde *Cobra* ve *Lettrism* hareketlerinden doğan "Situasyonist" eğilimlerde görülür. "Situasyonizm"nin ilgisinin odağı da kenttir. Kenti ve gündelik hayatı yapılandıran aklı parçalamaya hizmet ederler. Kenti tanımlayan işlevleri ve bu işlevlerin dayattığı güzergâhları ve yolculukların anlamsızlığını teşhir ederler. Kentin arzuları ve duyguları özgürce kıskırtabilmesini sağlamak isterler. Kentin duygusal okumasını yaparlar, aşk duygusu uyandıracak

Bu Dışavurumculuk ve Dadacılık temelli fantezi kavramların üzeri, Konstrüktivist katmanla örülmüştür ve bir yanıyla tasarım, bir yanıyla heykel, bir yanıyla mimari olarak adlandırılabilir. Dışarıdaki kent ile içerideki mekân arasındaki diyalektiği tamamen dönüşüme odaklanmıştır; dönüşüm mekânı olarak 'galeri' fikrinin ilk örneği sayılabilir. Resim düzlemi nasıl ki dönüşümün idealize edildiği bir mekânsa, nesnelerin dönüşümü bağlamsaldır ve yer değiştirmeye ilgilidir. Soyutlandıklarında nesnelerin bağlamı da galeri olur. Kurt Schwitters'in *Merzbau* dışında başka özel mekân örnekleri de vardır. Wright Adası'nda bir İngiliz esir kampında tutulduğu sırada kendine bir masanın altında yaşam alanı kurgulaması, buna örnek olarak verilebilir. Yerinden edilmiş insanların kaldığı böyle bir kampta kendine böyle bir yer yaratmak, Kurt Schwitters'in yaşam ve sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi ne kadar sağlam bir biçimde kurduğunu gösterir. Bu ilişki, söz konusu örnekte, yalnızca yaşayarak yaratılmıştır. Ve bu özelliğiyle, 'yerleştirme' sanatına daha kırk yıl olmasına rağmen, çağdaş gözlerle bakıldığında, bir galeri öncesi galeride sergilenen bir tür performansla eş tutulabilir (O'Doherty, 2010: s. 62- 64).

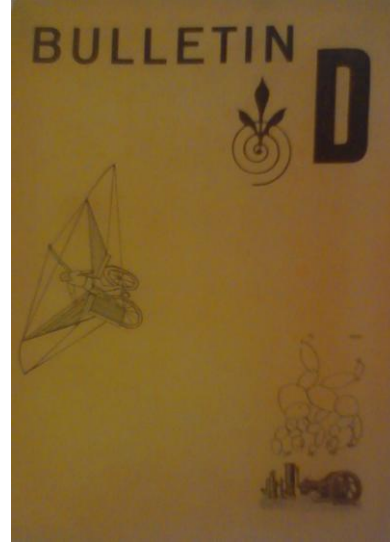
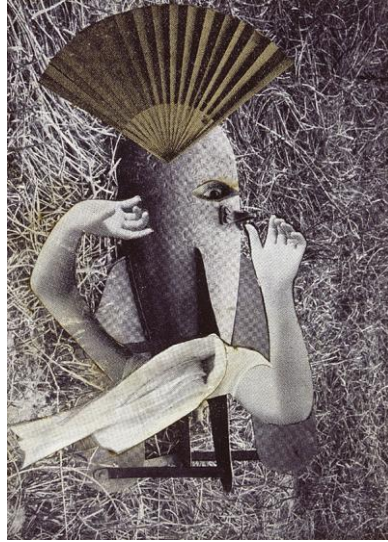
René Passeron'a (1947-) göre; Kurt Schwitters'in *Merzbau* inşaatı, kendi tapınağını inşa etmesiyle özdeşleştirilebilir. 1925 yılında Hannover'de, 1932'de Norveç'te ve 1945 yılında Ambleside'de (İngiltere) bu yapılardan üç tane meydana getirmiştir. *Merz* (1920- 1932) Dergisi, kendisinin bir Dada kışkırtıcısı olmadığını göstermektedir. "*Kurt Schwitters, alçısında ve kâğıt parçalarında günlük yaşamın küçük birikimlerini bir araya getirmiş ve kendi 'kutsal yapısının' dışına çıkmıştır.*" (Passeron, 2000: s. 44- 45)

Kurt Schwitters, Dada'yı nasıl değerlendireceği ve Dadacılığın ölçeğinde nerede yer alacağı konusunda bile kararsız olduğundan, onu kabullendikten sonra reddeder, sonra onaylar ve sonra da inkâr eder. Manevi açıdan, kendisinin onayı kayıtsız ve şartsız değildir ve muhalif olduğu ölçü ile sınırlıdır. Gerçekte, onun Dada görüşü sıklıkla netlikten uzaktır. Hep transpozisyonuna konu olabilecek bir ad aramış ve *Merz*'i keşfederek bir adaptasyon sürecine girmiştir (Hugnet, 1932: 364). Nazilerin Almanya'daki tutucu ve gerici etkileri (Yoz Sanat) ve II. Dünya Savaşı nedeniyle önce Norveç'e, ardından İngiltere'ye yerleşmiş, kendisine verilen bir çiftlik binasında *Merzbau* ile türdeş bir uygulama yapmış ve aynı ülkede ölmüştür. Bu yapı, Kurt Schwitters'in mekânsal uygulamalarından korunabilmiş olan tek yapıdır (Erzen,1997: 1378).

evler hayal ederler örneğin. Amaçları, kentin dayattığı zaman ve mekân kurgusunu, disiplini parçalamaya ve herkesi hayatın dönüşümünde iktidar sahibi yapmaya yöneliktir. Doğrudan eylemi hedef alan ve sanat yahut edebiyatı temsil etmeyen hareketlerdir bunlar. "Sitüasyonizm" sonraları, Fransa'nın 1968 isyanlarına ruh veren politik bir harekete dönüşür (detaylı bilgi için: <http://www.aliartun.com/content/detail/27> Erişim tarihi: 12.04.2012).

2.2.3 Köln Dada

Max Ernst, aslen Bonn'da felsefe eğitimi almış, 1914 yılında Hans Arp aracılığıyla "Mavi Atlılar" (*Der Blaue Reiter*) gurubunun yapıtları ve görüşleri hakkında bilgi sahibi olmuştur. Max Ernst, Birinci Dünya Savaşı başlarken şunları söylemiştir: "1 Ağustos 1914 öldüm ve 11 Kasım 1918 yılında genç bir adam olarak geri döndüm, çünkü sihirbaz olmak istiyorum ve kendi zamanımın mitini keşfetmek istiyorum."¹²⁴ Dadacılık akımının Köln kolunu oluşturmuş olan Max Ernst, 1916'da Berlin'de savaşa karşı çıkan ve sol eğilimli bir sanatçı olan George Grosz ile tanışmış ancak savaşa karşı etkin bir karşı çıkışta bulunmamıştır. 1918'e dek orduda kalan Max Ernst, 1919'da Köln'de *Dadamax* adlı Dada grubunu kurmuş, aynı yıllarda kolaj ve fotomontaj tekniklerini Gerçeküstücü anlamda kullanmaya başlamıştır. Max Ernst, sanatında ilk döneminden başlayarak geleneksel biçim ve anlatım yollarına ve alışılmış resim anlayışına karşı bir üslup geliştirmiştir (Tükel, 1991: 478).



Resim 121 Max Ernst. Çin bülbülü (*The Chinese Nightingale*), 1920 Fotomontaj, 12,2 x 8,8 cm. Grenoble Müzesi. (<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-dada/popup08.html>)

Resim 122 Bülten D, Kapak sayfası. Ed. Max Ernst ve Johannes Baargeld, 1919. 31.5x 24 cm. Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles. (Dickerman, 2006: 240)

1919- 1921 yılları arasında Köln'de bulunan Hans Arp ve askerlik arkadaşı olan komünist şair ve ressam Johannes Theodor Baargeld (Alfred Emanuel Ferdinand Gruenwald, 1892-

¹²⁴ Detaylı bilgi için bkz. *Der Spiegel*, 09.01.1963 tarihli haber. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759577.html> Erişim tarihi: 22.04.2012.

1927) ¹²⁵ ile birlikte gerici kültür olaylarını engellemek üzere işbirliği yaparlar ve saldırgan dergiler çıkarırlar. Bu dergiler, Paris ve Berlin yazarlarının sık sık katkıda buldukları uluslararası yayınlardır (Lynton, 1986: 146). Bunlar, "Vantilatör" (*Der Ventilator*), "D Bülteni" (*Bulletin D*) ve "Teslim" (*Schammade*) adlı yayınlardır. ¹²⁶



Resim 123 Max Ernst, "İki Belirsiz Figür", 1920. Özel Koleksiyon. (Anonim, 2005: 35)

Resim 124 Johannes Baargeld, "Adi Boyama: Kübik Travesti sözümona bir ayrışma yolunda" (*Ordinare Klitterung: Kubischer Transvestit vor einem vermeintlichen Scheidewege*), 1920. Özel Koleksiyon. (Anonim, 2005: 35)

Max Ernst, Dada hareketi ile ilgili olarak şunları söyler: "*Duygularımızın hiç bir zaman yalnız başlarına kalmadıklarını, tam tersine sözde galipler tarafından bir kardeşlik yankısı olarak görmelerini keşfetmek. Paris ya da Berlin'de, Köln'de ve Zürich'te tüm gençlik aynı heyecanla aptallığa ve ikiyüzlülüğe başkaldırdı.*"¹²⁷

Max Ernst'in deyimiyle, "aptallığa ve ikiyüzlülüğe" başkaldırdıkları Dada etkinliklerinin Köln'de düzenlenilenleri, en uç taşkınlıklara izin veren bir boyuta ulaşır. Köln, yılda bir kez

¹²⁵ Bu takma bir addir, *Bargeld*, peşin para anlamına gelir (Lynton: 1986: 146).

¹²⁶ Detaylı bilgi için bkz. <http://www.dada-companion.com/baargeld/> Erişim tarihi: 05.01.2012.

¹²⁷ Düsseldorf'ta 1958 yılında yapılan bir "Dada" sergisi ile ilgili olarak *Der Spiegel*'de çıkan haberden alınmıştır (bkz. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759577.html> Erişim tarihi: 22.04.2012).

düzenlenen bir karnaval sırasında her türlü çılgınlığa izin veren bir Katolik şehridir. Bu çılgınlığın bir ölçüde, Köln'deki Dada grubunun etkinliklerine yansıdığı söylenebilir (Lynton, 1986 146). Örneğin; 20 Nisan 1920'de Köln'de, kasıtlı olarak ticari bir fuarı örnek olarak düzenlenen Köln Dada Fuarı'na izleyiciler, ironik bir şekilde bir birahanenin umumi tuvaletinden geçerek girer. Açılışta komünyon¹²⁸ kıyafeti içinde genç bir kız müstehcen bir şiir okumaktadır. Diğer tarafta, Max Ernst'in bir heykel çalışmasına, izleyicilerin nesneyi parçalamaları için bir balta iliştirilmiştir (Hopkins, 2006: 58). Alman asıllı sanatçı Max Ernst, Paris ve Amerika'da bulunmuş, ardından Dada'nın Köln grubunu geliştirmiştir. 1920'de arkadaşlarıyla birlikte açtığı söz konusu Dada sergisi, polis tarafından sakıncalı görülerek kapatılmıştır (Özsezgin, 1975: 11). Başka bir kaynakta ise, polisin Alfred Dürer'in "Âdem ile Havva" tablosunun bir baskısını ahlaka aykırı görerek kapatma kararı aldığı belirtilmektedir (Lynton, 1986: 146).

Bu sergiyle ilgili olarak Georges Hugnet şunları söyler:

" (...) Yalnızca Arp, Baargeld ve Ernst'in katıldığı bu sergi 1920 Nisanı'nda gerçekleştirilmiş olup bütün Dada hareketi tarihinde bu kadar inandırıcı ve güçlü görünen başka herhangi bir şeye rastlamadım. Köln macerası Dada'nın kahramansı dönemine damgasını vurmuştur.

Sergi yeri seçimi bilinçli olarak gerçekleştirilmişti. Her şeyin yakınında ve suçlamalara daha yakın olabilmek için Köln'ün merkezi seçilmişti. Dada, hakaret edecekti ve bunu gerçekleştirmek için bir kafenin yanında bir helâdan geçerek ulaşılabilen bir çeşit etrafı camlarla çevrili avlu şeklindeki bir yeri kiralamıştı.

¹²⁸ Kutsal Komünyon (*Evharistiya*): "Rabbin Akşam Yemeği"ne verilen ad. İsa Mesih'in Havarileriyle yediği son akşam yemeğinin anısına düzenlenen ayin. Bu ayinde İsa'nın etini ve kanını temsil eden ekmek ve şarabın bu gizemli ayine katılan kişilere verilmesi ile o kişilerin İsa Mesih'in vücuduyla bütünleşmesinin sağlandığı düşünülmektedir (detaylı bilgi için bkz. Akgün, S. *Anglikan Kilisesinin yapısı*. MÜ SBF Yüksek lisans tezi, 2006. s.73. Aktaran:

<http://www.belgeler.com/blg/15ol/anglikan-kilisesi-nin-yapisi-the-structure-of-anglikan-church> Erişim tarihi: 05.01.2012). Komünyon kıyafetinden kastedilen ise; bu ayinlerde rahiplerin giymiş olduğu kostümdür. Rahipler tarafından giyilen beyaz renkte ayak bileklerine kadar örten tuniğe 'alba' denir ve bu özel ayin rahipler tarafından kutlanacağı vakit, rahipler albayı tek başına değil, üzerine baştan geçirilen yelek tarzı liturjik bir kilise kostümü olan 'casula' ile birlikte kullanırlar (bkz.<http://www.hristiyanforum.com/forum/ibadet-f82/liturjik-ibadette-giyilen-t317434.html> Erişim tarihi: 05.01.2012). Bunun dışında 'komünyon', Hıristiyan inanişına göre, bir grup içerisinde birliktelik anlamına da gelir ve çocukların topluma kabul edilmesi gibi sosyal bir anlamı da içerir. Çocuklar, 'komünyon'a hazırlanırlar ve birlikte Tanrı'ya dua etmesini öğrenirler. İslam Dini'nde yapılan "Sünnet" gibi bir olgudur bu. Böylece kızlı, erkekli gençler ergenleşmiş olup, topluma alınmış olurlar. Çocuklara hediyeler verilir ve iki gün boyunca bayram yapılır. Kızlar adeta bir gelin gibi bembeyaz giyinir ve bu saflığın göstergesidir. Köln Dada Fuarı'nın girişinde bakir bir genç kızın bu törene göndermeyle benzer bir kıyafet giyerek müstehcen bir şiir okuması, Hıristiyanlığa başkaldırı ve kiliseye karşı yapılmış bir eylem olarak yorumlanabilir.

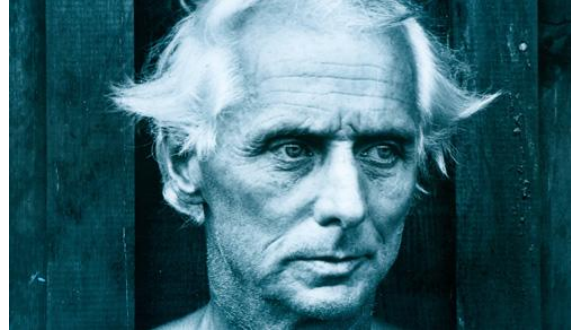
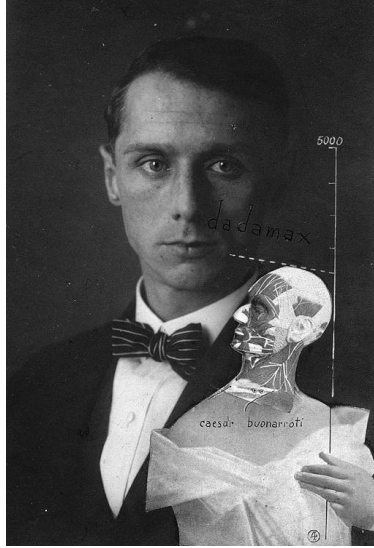
Akıllica bir önlem. Üstelik, hiçbir kuşku taşımayan birkaç müşteri geldi bile. Müşteri midir, kurban mıdır bilinmez ama göreceğiz zaten: Hiçbir şeyden haberi olmayan bir tanesi serginin ilk ziyaretçisi. Ernst tarafından asılan ve üzerinde bir şeyler öğretmeyi amaçlayan sayfalardan kesilmiş sade güvercinlerin ve şirin ineklerin gezindiği mavi afişler, bu sanat sergisinin ne umduğunu ve ne istediğini, genç ressamların bu yaratılarını anlatabiliyor muydu? Ben burada sanatsal hislerin peşinde dolanan cesur enayiler görüyorum. Sanatın güzelliği giriş ücreti ile ölçülür. Buna rağmen, sergi paralı. Halk eskilerden yadigâr rezaletler önünde geziniyor ve sanat bekliyor. Sergiyi gezen ilk saf, orada ve ansızın müstehcen şiirler söylemeye başlıyor.

Bu görüntüde iki kartpostalın üst üste binmesi söz konusu: Danteller altındaki siyah ipek eteklere sahip 'Petit Choc' (Küçük Şok) üzerinde Çocuk İsa ile Azize Teresa'nın. Duvarlarda bilindik resimler; Arp ve Ernst'in nesnelere ise yerlerde. Bir köşede Baargeld'in 'Fluüiloskeptrik'i; füksin boyalı su ile dolu akvaryum; dibinde bir çalar saat uyuyor, harika bir kadın saç tutamı Samanyolu'nun umursamazlığı ile salınıyor ve yüzeyden ise eldivencilerde sıkça gördüğümüz türden tornadan geçmiş narin ahşap bir kol çıkmakta. Köşede Ernst'e ait çok sert ahşap bir nesne saklanmakta, bu nesneye ise zincir ile bir balta bağlanmış; her ziyaretçinin, eğer canı isterse, bir ağacı devirir gibi bu nesneyi yok etme imkânı var. Uğraş bulamayan el için sağladığı fayda dolayısıyla bu nesne Arp'ın 'Planche à œufs' (Yumurta Tahtası) ve beş farklı hareket ile kullanabilecek olmamızı öngörmemizi sağlıyor (birinci hareket, yumurtaları baltalamak; ikinci hareket, tahtayı zedelemek; üçüncü hareket, çanları çalmak; dördüncü hareket, armut toplamak; beşinci hareket, yumurtayı göbeğe atmak; hassas bir hareket ile son bulan geliştirme ve genişleme hareketleri). İlk Marcel Duchamp'ın aklına gelen bu nesnelere, gerçeküstücülüğün çiçekleri olan nesnenin sembolik fonksiyonuna doğru yavaşça ilerlemesidir.

Doğal olarak, bardağı taşıran son damla misali, bir bira içicisi helâda işini gördüğü sırada, sergi yanlış anlaşılırmaktaydı; nesnelere parçalandı, akvaryum yok edildi... Kırmızı su, Dada'nın zaferini tamamlamak üzere yayılmaya başladı. Karakola, bir müstehcenlik şikâyeti sunuldu. Olay yerine gelen polis en büyük kızgınlığın Dürer'in kezzabının yol açtığını tespit ettiğinde, sergi yeniden ziyarete açıldı. Max Ernst'in taş baskı albümü de tam da bu sene yayınlandı. 'Fiat Modes' belli bir ölçüde Chirico'nun perspektiflerinin etkisi altında kalıyor ancak burada

Max Ernst'e ait olan bir başka gizem, bir başka rüya duygusu olduğunu hissediyoruz." (Hugnet, 1932: 361)

Köln sergisi, lirik Dada ruhu sınıfına girer. Öte yandan Dada'nın bariz bir şekilde din karşıtı bir arzuya sahip olduğu görülebilir. Köln'deki Dada hareketi, eşine az rastlanılan bir yankı uyandırmıştır. 1919 yılında Zürih Dadaistleri gazetelere gönderdikleri yalan yanlış yazılar ile eğlenmektedir: Tristan Tzara ile Hans Arp arasında engellenmek istendiği söylenen bir silah düellosu gerçekleşeceği bildirilmiştir; daha en başından beri, Charlie- Chaplin'in bu harekete dâhil olduğu ile belirtilmiştir; öyle ki gazeteler, gerçekten de Cenevre'de Uluslararası Dada Kongresi'nin gerçekleşeceğine inanmışlar ve muhabirlerini göndermişlerdir (Hugnet, 1932: s. 361- 362).



Resim 125 Max Ernst, *Dadamax*, 1920. Kolaj.

(<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>)

Resim 126 Peter Schamoni'nin Max Ernst hakkında yapmış olduğu "Benim Avareliğim, Benim Huzursuzluğum" (*Mein Vagabundieren - Meine Unruhe*) adlı filminden bir kare. (Leipzig Almanach, 19 Ekim 2003)¹²⁹

Babasının 'adını lekelediği' için lanetlediği Max Ernst'i Köln'lü eleştirmenler 'ciddi' anlamına gelen "Ernst" soyadı nedeniyle dillerine dolarken, Paris'te Tristan Tzara, André Breton ve Paul Eluard gibi çoğu şair ve yazar olan sanatçılar, Max Ernst'in yapıtlarına büyük bir ilgi duymuşlardır (Lynton, 1986: 146).

¹²⁹ Detaylı bilgi için bkz. http://www.leipzig-almanach.de/film_retrospektiven_des_46_internationalen_leipziger_festivals_fuer_dokumentar-_und_animationsfilm_joern_seidel.html Erişim tarihi: 22.04.2012.

Dada, Berlin'de ve Köln'de aynı senede sona erer. 1922 tarihinde Max Ernst, "Edebiyat" hareketi ile kendini göstereceği Paris'e taşınır. Hans Arp ise Köln'e sadece uğramıştır. Johannes Baargeld ise, devrimci olmaya son vererek Hannover'de oldukça izole bir hale gelir ve gerçekleştirdiği işlerde pek destek bulamaz. Durmaksızın ve yalnızca şiirsel açıdan yaklaşmış, konu siyasete geldiğinde o burjuvai kaygısını hiç kaybetmemiştir. Yalnızca 1920 Haziran ayında Berlin'de gerçekleştirilen ve yalnızca sayısal çoğunluğu nedeniyle birbirinden çok farklı elemanları bir araya getiren sergiye (İlk Uluslararası Dada Fuarı) çağrılmamakla kalmamış, birçok kez Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann açık bir şekilde ona karşı olduklarını ifade etmişlerdir. Onlar yalnızca daha başından beri bu akıma dâhil olmuş olanların Dada olduklarını beyan etmiş, böylece Dada'yı bir boyama planı üzerine yerleştirmişlerdir. Johannes Baargeld, 1927 yılında bir çığ altında kalarak vefat etmiştir (Hugnet, 1932: 362).

Max Ernst ise Paris'e yerleşmesi sonrasında, 1924 yılında kurulan Gerçeküstücülük akımına katılmıştır. 1924 yılından sonra çok az yapıtını fırça ile gerçekleştiren sanatçı 1925 yılından itibaren "frotaj" ¹³⁰ tekniğine ağırlık vermiştir. 1941 yılından sonra New York'a gitmiş ve diğer Avrupalı sanatçılar ile birlikte Soyut Dışavurumculuğun gelişmesine katkıda bulunmuştur. 1949'da döndüğü Fransa'da yapıtları daha lirik ve soyut bir özellik kazanan sanatçı, 1958'de Fransız vatandaşı olmuştur (Tükel, 1997b: 478).

Peter Schomani'nin (1934- 2011), sanatçının portresini çizdiği ve 46. Uluslararası Leipzig Festivali için hazırlamış olduğu bir film çalışması bulunmaktadır. Peter Schomani'nin sanatçı portresinde subjektif yorumlardan farklı olarak "sanatçıyı, insanı, diğerlerini ve yaratıcıyı anlama" olayın merkezini oluşturmaktadır. Filmde Max Ernst bir yerde şu sözleri söyler: "Kendini bulduğunu sanan ressam, kayıptır" (*Un peintre, qui s'est trouvé est perdu*).¹³¹

¹³⁰ Frotaj (İng. *Frottage*): Pürtüklenmiş ya da kabartılmış üst yüzeylere boya sürülerek kâğıda basılma tekniği (Richter, 1993: 49). Daha sonra bir teknik daha geliştirir: Konserve kutusunun altına delikler açar, içerisine boya koyar ve bu boyayı kutudan tuval üzerine akıtır. Bir gazete haberine göre; bu damlatma tekniğini Amerikalı arkadaşı Jackson Pollock'a gösterir ki o, bu tekniği kullanarak ünlenmiştir. Aynı habere göre Max Ernst, 1956 yılında ölen öğrencisi hakkında: "Pollock çok iyi bir adamdı. Ancak yeteneksiz biriydi" demiştir (bkz. *Der Spiegel*, 09.01.1963 tarihli haber: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45142017.html> Erişim tarihi: 22.04.2012.

¹³¹ Detaylı bilgi için bkz.

http://www.leipzigalmanach.de/film_retrospektiven_des_46_internationalen_leipziger_festivals_fu_er_dokumentar-_und_animationsfilm_joern_seidel.html Erişim tarihi: 22.04.2012.

2.3 Manifestolar

Bu bölümde Zürih Dada ve Berlin Dada dönemlerinde okunmuş olan Dada manifesto ve bildirilerinden örnekler bulunmaktadır:

2.3.1 Hugo Ball'ın İlk Dada Manifestosu¹³²

Sanattaki yeni bir akım Dada... Bunu, şimdiye kadar bu akım hakkında kimsenin hiçbir şey bilmemesinden, fakat yarın Zürih'te herkesin ondan bahsedecek olması gerçeğinden anlayabiliriz. Dada, sözlükte yer alan bir sözcük ve anlamı oldukça basit... Fransızcada "sallanan oyuncak at" anlamına geliyor. Almancada ise "hoşça kal", "sırtımdan in", "elbet bir gün görüşürüz"... Rumencede "evet, gerçekten, haklısın, işte bu. Tabii ki evet, kesinlikle, doğru..." Vesaire.

Uluslararası bir sözcük. Sadece bir sözcük işte ve hareketi anlatıyor. Anlaması çok kolay... Aşırı derecede kolay... Bir sanat akımına ad olduğuna göre, birisi onu karmaşıklığa çalışmış olmalı. Dada psikolojidir, Alman hazımsızlığı ve bulanık nöbetidir; dada edebiyattır, burjuvazidir ve sizlersiniz, her zaman sözcüklerle yazan ama asla sözcüğün aslını yazmayan, her zaman asıl noktanın etrafından dolanan saygıdeğer şairler... Dada sonu olmayan dünya savaşı, dada başlangıcı olmayan devrimdir, dada sizlersiniz arkadaşlar, siz şairler, saygıdeğer beyefendiler, sanayiciler, misyonerler. Dada Tzara, dada Huelsenbeck, dada m'dada, dada m'dada, dada mhm, dada dera dada, dada Hue, dada Tza.

Bir kişi sonsuz mutluluğa nasıl ulaşır? Dada diyerek. Nasıl meşhur olunur? Dada diyerek. Soylu bir tavırla ve görgülü bir incelikle... Delirene kadar. Farkındalığını kaybedene kadar. Gazetecilik kokusu, solucan kokusu olan her şeyden, iyi ve doğru olandan, parıltılı, etik, Avrupai ve zayıf olandan nasıl kurtulunabilir? Dada diyerek. Dada dünyanın ruhu, dada tefeci dükkânı. Dada dünyanın en iyi beyaz sabunu. Dada Bay Rubiner, dada Bay Korrodi. Dada Bay Anastasius Lilienstein'dir.

Basit bir ifadeyle: İsviçrelilerin misafirperverliği çok takdir edilecek bir şeydir. Ve estetik açıdan anahtar sözcüktür kalite.

¹³² 14 Temmuz 1916'da Hugo Ball tarafından Zürih'te, *Waag Hall*'da okunmuştur.

Bundan böyle geleneksel anlatımı bir yana bırakmış, onunla işini bitirmiş şiirleri okuyacağım. Dada Johann Fuschgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Dalai Lama, Buddha, İncil ve Nietzsche. Dada m'dada. Dada mhm dada da. Bu bir ilişkilendirme ve başlangıç için bağı biraz gevşetme meselesidir. Başkalarının uydurduğu sözcükleri istemiyorum. Bütün sözcükler başka insanların uydurması. Ben kendi şeylerimi, kendi ritmimi, kendi sesli ve sessiz harflerimi istiyorum, ritmi ve kendim olan her şeyi eşleştirmek için. Eğer titreşim yedi yarda uzunluğundaysa, Bay Schulz'un sözcükleri sadece iki buçuk santimetre uzunluğunda.

Böylece kendini ifade edebilen dilin nasıl yaşam bulduğunu görürsünüz. Sesli harflerin istedikleri gibi dolanmasına izin veriyorum. Soslilerin basit bir şekilde, bir kedinin miyavlaması gibi ortaya çıkmasına izin veriyorum. Sözcükler oluşuyor, sözcüklerin omuzları, kolları, bacakları ve elleri. Ah, oh, uh. Çok fazla sözcüğün çıkmasına izin vermemeli. Bir şiir dizesi bu lanetli dile, bir borsacının kirli kâğıt parçası tarafından ele geçirilmiş elleriyle konulmuşçasına yapışmış pislikten kurtulmak için bir fırsattır. Dizenin başladığı ve bittiği yerdeki sözcüğü istiyorum. Dada sözcüklerin kalbidir.

Her şeyin bir sözcük karşılığı vardır; ama sonunda sözcüğün kendisi başlı başına bir şey haline gelir. Neden onu ben bulmayayım ki? Neden ağaca ağaç yerine "Plaplaş" (*Pluplusch*) demiyoruz ve yağmur yağarken bu sefer de "Plaplabaş" (*Pluplubasch*) demiyoruz? Sözcük, sözcük, sözcük, senin alanın, donukluğun, gülünç iktidarsızlığın, o muazzam kendini beğenmişliğinin, senin apaçık sınırlılığının tüm tekrarları dışında kalan sözcük. Sözcük, baylar, birinci derecede bir kamu sorunudur (Ball, 1974: s. 220- 221).

2. 3. 2 Dada Manifestosu 1918¹³³

Bir manifestoya girişmek için A.B.C.'yi istemek gerek, 1, 2, 3'e karşı ateş püskürmek, sinirlenmek ve kanatları bilemek, fethedip yaymak için küçük ve büyük a'ları, b'leri, c'leri, imzalamak, haykırmak, sövmek, mutlak, çürütülemez bir açıklık biçiminde düzenlemek düzyazıyı, doruk noktasını ispatlamak ve nasıl bir yosmanın son kez belirmesi Tanrı'nın özünü ispatlarsa, işte öyle, yeniliğin yaşama benzediğini ileri sürmek. Varlığı akordeonla, manzarayla ve tatlı sözlerle çoktan ispatlanmıştı. Kendi A. B. C.'sini dayatmak doğal bir şeydir, - dolayısıyla da acınacak bir şeydir. Herkes bir billur şeffaf Meryem ana biçiminde

¹³³ 23 Temmuz 1918'de Zürih Meise'de yazar Tristan Tzara tarafından okunmuştur. (İngilizce karşılaştırması için bkz. <http://www.391.org/> Erişim tarihi: 09.06.2011).

öyle yapar, para sistemi, kimyasal karışım, ateşli ve kısır bahara çağırın çıplak bacak biçiminde. Yenilik sevgisi bir sevimli haçtır, çocuksu bir adamsendeciliği gösterir, nedensiz, geçici, olumlu işaretler. Ama bu gereksinim de eskimiştir. Sanata en aşırı sadelik insanca ve sahici olunur, sıkıntıyı çarpmıha germek için atılın ve coşkulu. Işıkların kavşağında, tetikte, dikkatli, yılları pusuda bekleyerek, ormanda.

Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, ama bazı şeyler söylüyorum, hem ben de ilkesel olarak manifestolara karşıyım, tıpkı ilkelere de karşı olduğum gibi (ilkeler, her tümcenin manevi değeri için nicelik ölçüleri - fazlasıyla kolaycılık bu; yaklaşık değeri izlenimciler icat etti).

Bu manifestoyu, aynı zamanda, tek ve taze bir solukta, karşıt eylemler yapılabileceğini göstermek için yazıyorum; ben eyleme karşıyım; sürekli çelişki için, olumlama için de, ne lehteyim ne aleyhte ve açıklama yapmam, çünkü sağduyudan nefret ederim. DADA – işte düşünceleri ava götüren bir sözcük; her burjuva küçük bir oyun yazarıdır, değişik konular uydurur, kendi zekâ düzeyine uygun kişilerine – sandalyede oturan kozalara – yer açmaktansa, entrikayı – konuşan ve kendini belirleyen öyküyü – sağlamlaştırmak üzere, (uyguladığı psikanaliz yöntemine göre) nedenleri ya da amaçları ara. Her seyirci entrikacıdır, eğer bir sözcüğü açıklamaya uğraşırsa. Duvarları yılanı zorluklarla kaplanmış, sığmadığından, içgüdüleriyle oynanmasına göz yumar. Evlilik yaşamının mutsuzlukları da buradan doğar. Açıklamak: boş kafataslarının değirmenlerinde kızıl göbeklerin hoşça vakit geçirmesi.

DADA HİÇBİR ANLAM TAŞIMAZ.

İşe yaramaz geliyorsa ve hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman yitiriliyorsa... Şu kafalarda dolanıp duran ilk düşünce bakteriyolojik düzeydedir: Sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kökenini bulmak. Gazetelerden öğreniyoruz ki Kru zencileri kutsal bir ineğin kuyruğuna DADA adını veriyor. İtalya'nın bir bölgesinde küpe ve anneye DADA deniyor. Tahta at ve dadı, hem Rusça'da hem Rumence'de çifte evet: DADA. Bilgili gazeteciler bebeklere yönelik bir sanat görüyorlar onda, günümüzün öbür küçük çocukları çağırın İsa ermişleri ise kuru ve gürültücü ve monoton bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar. Bir sözcüğe dayanarak duyarlılık inşa edilmez: Her yapı, sıkıntı veren bir yetkinleşmeye yönelir, yaldızlı bir bataklığın durgun düşüncesine, görece insan ürününe. Sanat yapıtı, "kendi kendindeki güzellik" olmamalıdır, çünkü ölüdür; ne neşeli ne üzgün, ne aydınlık ne karanlık; ermiş hallerin pastalarını ya da atmosferler arası kambur bir koşunun

terlerini sunarak ya sevindirmek ya da kötü davranmak bireylere. Bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, herkes için, hiçbir zaman güzel değildir. Demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için, yalnızca öznel olarak ve en küçük bir genel nitelik taşımaksızın vardır. Bütün insanlığa ortak psişik temeli bulduk mu sanıyoruz? İsa'nın girişimi ve kutsal kitap, geniş ve iyilikçi kanatlarının altında şunları gizler: Boklar, hayvanlar, günler. Şu sonsuz, biçimsiz çeşitlemeyi yani insanı oluşturan kaosa düzen vermeyi nasıl isteyebiliriz ki? "Komşunu sev" ilkesi bir ikiyüzlüktür. "Kendini tanı" bir ütopyadır ama daha kabul edilebilir niteliktedir çünkü içinde kötülüğü barındırır. Acımak yok. Katliamın ardından bize arınmış bir insanlık umudu kalır. Hep kendimden söz ediyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını kendi ırmağıma sürüklemeye hakkım yok, kimseyi izimden gelmeye zorlamıyorum, hem herkes sanatını kendi yolu yordamınca ortaya koyar, eğer göğün katlarına ok gibi yükselen ya da kadvraların ve doğurgan kasılmaların çiçekleriyle dolu madenlere inen neşeyi biliyorsa. Sarkıtlar: Onları her yerde aramalı, acının büyütüldüğü, kreşlerde, meleklerin tavşanları kadar beyaz gözlerde. Böyle doğdu DADA, bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden. Bize bağlı olanlar özgürlüklerini korur. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz. Kübist ve Fütürist akademilerden, o biçimsel düşünce laboratuvarlarından bıktık. Para kazanmak ve kibar burjuvalara dalkavukluk etmek için mi yapılır sanat? Kafiyelerde para şingirtisi duyuluyor, tonlamalar göbek kavisi boyunca kayıyor aşağı. Bütün sanatçı grupları, başka başka kuyruklu yıldızlara binerek sonunda bu bankaya vardı. Yastıklara gömülme, yeme içme olasılıklarına kapı açık. Burada verimli topraklara demir atıyoruz. Burada haykırmaya hakkımız var çünkü biz ürpermeleri ve uyanışı yaşadık. Enerjiden sarhoş olmuş hayaletleriz, umursamaz tene saphıyoruz üç dişli yabayı. Baş döndürücü yeşilliklerin tropik bolluğunda lanet selleriyiz biz, zamk ve yağmur bizim terimiz, kanıyoruz ve susuzluğu yakıyoruz, bizim kanımız güç demek. Kübizm basit bir nesnelere bakma biçiminden doğmuştu: Cézanne bir fincanı gözlerinden 20 santim aşağıda tutarak resmederdi, Kübistler fincana yukardan bakıyor, kimileri görünüşü karmaşıktırıyor (yaratıcıları unutmuyorum, kesin bir biçim kazandıkları malzemenin büyük hedeflerini de). Fütürist, aynı fincanı, birkaç kuvvet çizgisiyle muzipçe süslenmiş, yan yana dizilmiş bir nesnel silsilesi olarak, hareket halinde görür. Tuvalin, entelektüel sermaye yatırımına yönelik, iyi ya da kötü bir resim olmasına engel değildir bu. Yeni ressam bir dünya yaratır, öğeleri aynı zamanda araç- gereçleridir, yalın ve kesin bir yapıt yaratır, tartışmasız. Yeni sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanılısamaya dayalı bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgârıyla her yöne döndürülebilen hareketli organizmalar yaratır. Resimsel ya da plastik her tür yapıt gereksizdir; köle zihinlere korku veren bir canavar olsa da, insan giysilerine bürünmüş

hayvanların yemekhanelerini süsleyen yavan yapıtlardan, insanlığın o geometrik açıdan paralel olduğu saptanmış iki çizgiyi bir tuval üstünde, gözlerimizin önünde, yeni koşullar ve gerçekliğinde buluşturma sanatıdır. Bu dünya yapıtta belirtilmiş ya da tanımlanmış değildir, sayısız çeşitlemeleriyle seyirciye aittir. Yaratıcısı için nedensiz ve kuramsızdır. Düzen= düzensizlik; ben= ben-olmayan; olumlama = yadsıma: Mutlak bir sanatın yüce ışımları. Kozmik ve düzenli kaosun saflığı açısından mutlak; süresiz, soluksuz, ışıksız, denetimsiz bir saniye olan şu kürecikte sonsuz. Eski bir yapıtı yeniliğinden ötürü severim. Bizi geçmişe bağlayan tek şey karşıtlıktır. Ahlak dersi veren ve psikolojik temeli tartışan ya da geliştiren yazarlarda, gizli bir kazanma arzusundan başka, sınıflandırdıkları, paylaştıkları, yönlendirdikleri gülünç bir yaşam bilgisi vardır; tempo tuttuklarında kategorilerin dans ettiğini görmek konusunda diretirler. Okurları bıyık altından güler ve devam eder: Neye yarar? Doymak bilmez kitleye kadar ulaşmayan bir edebiyat vardır. Yaratıcıların yapıtı, yazarın sahici bir gereksiniminden ve yazar için doğmuş bir yapıt. Yasaların sararıp solduğu, yüce egoizmin bilgisi. Her sayfa patlamalıdır, ya derin ve ağır ciddiyetle, burgaçla, baş döndürücülükle, yeniyile, sonsuzlukla, ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basılma biçimiyle. İşte sallantıda bir dünya kaçıp gidiyor, cehennem çingiraklarının yavuklusu olmuş, işte öte yanda yeni insanlar. Kaba sabalar, sıçrayanlar, hıçkırıklara binenler. İşte sakatlanmış bir dünya ve gelişme hastalığına tutulmuş şarlatan edebiyat doktorları. Size sesleniyorum: Başlangıç yok, biz titremiyoruz, duygusal değiliz. Deli rüzgâr gibiyiz, yırtıyoruz bulutların ve duaların çarşafını; felaketin büyük gösterisini hazırlıyoruz, yangını, çürümeyi. Yası ortadan kaldırma hazırlığındayız ve gözyaşlarının yerine, bir kıtadan öbürüne uzatılmış sirenleri koyuyoruz. Yoğun sevinç bayraklarını ve zehrin kederinden yoksun kalanları. DADA soyutlamanın simgesidir; reklamlar ve işler de şiirsel öğelerdir. Hem beynin çekmecelerini kırıp döküyorum hem toplumsal örgütlenmenin: Her yerde ahlakı bozmak ve göğün elini cehenneme, cehennemin gözlerini göğe fırlatmak, gerçek güçlerde yeniden kurmak evrensel bir sirkin doğurgan çarkını ve her bireyin düşlemini. Sorun felsefedir: Ne yandan bakmaya başlamalı yaşama, tanrıya, düşünceye ya da başka herhangi bir şeye. Bakılan her şey sahtedir. Göreceli sonucun, akşam yemeğinden sonra pastayla kiraz arasında yapılacak seçimden daha önemli olduğuna inanmıyorum. Dolaylı olarak kendi görüşünü dayatmak amacıyla bir şeyin öbür yüzüne çabucak bakma biçimine diyalektik denir, yani, kızarmış patateslerin ruhunun pazarlığını etmek, çevresinde yöntem dansı yapmak.

İdeal, ideal, ideal,

Bilgi, bilgi, bilgi,

Bumbum, bumbum, bumbum,

Diye bağırsam, ilerlemeyi, yasayı, ahlakı ve bütün öbür güzel nitelikleri epey doğru bir biçimde kaydetmiş olurum; bunları, çok çeşitli zeki mi zeki insanlar bir yığın kitapta tartışmış ve sonunda, yine de her biri kendi kişisel bumbumuna göre dans ettiğini ve kendi bumbumu konusunda haklı olduğunu söylemiştir; hastalıklı merakın giderilmesi; açıklanamaz gereksinimler için özel zil; banyo; parasal sıkıntılar; yaşam üzerindeki yan etkileriyle mide; hayalet- orkestranın hayvansal amonyak bazlı filtrelerle yağlanmış dilsiz yaylarından bir demet biçimindeki gizemli değneğin otoritesi. Bir meleğin mavi kelebek gözlüğüyle içeriye kazdılar, yirmi paralık bir ortak minnettarlık uğruna. Eğer hepsi haklıysa ve eğer bütün haplar yalnız Pink'se, bir kez de haklı olmamayı deneyelim. Yazılanın, usa yatkın bir biçimde, düşünce yoluyla açıklanabileceğine inanıyor insanlar. Ama bu çok göreceli. Düşünce felsefe için güzel bir şey ama göreceli. Psikanaliz tehlikeli bir hastalık, insanoğlunun gerçek- karşıtı eğilimlerini uyuşturuyor ve burjuvaziye sistemleştiriyor. Son Gerçek yoktur. Diyalektik bizi, zaten edineceğimiz görüşlere -sıradan bir biçimde- götüren eğlenceli bir makinadır. Mantiğin titiz maharetiyle, gerçeği sergilediğimiz ve görüşlerimizin doğruluğunu ortaya koyduğumuzu mu sanıyoruz? Duyularca sıkıştırılmış mantık organik bir hastalıktır. Felsefeciler bu ögeye gözlemeleme gücünü eklemeyi severler. Ama zihin tam da bu olağanüstü niteliği, güçsüzlüğünün kanıtıdır. Gözlem yapılır, bir ya da birçok bakış açısından bakılır, var olan milyonlarcası arasında o bakış açıları seçilir. Deneyim de rastlantının ve bireysel yetilerin bir sonucudur. Bilim spekülatif sistem haline gelir gelmez, yararlılık niteliğini – o son derece yararsız ama en azından bireysel niteliği – yitirir yitirmez, bana tiksinti verir. Yapış yapış nesnellikten ve uyumdan, herşeyi düzen içinde bulan şu bilimden nefret ederim. Devam edin, çocuklarım, insanoğulları... Bilim doğanın hizmetkârları olduğumuzu söylüyor: Herşey düzen içinde, sevişin ve kafalarınızı kırın. Devam edin, çocuklarım, insanoğulları, kibar burjuvalar ve kız oğlan kız gazeteciler... Ben sistemlere karşıyım, sistemlerin en kabul edilebilir olanı, ilke olarak hiçbir sisteme sahip olmamaktır. Tamamlanmak, ben'inin kabını doldurana dek kendi bayağılığında yetkinleşmek, düşünceden yana ve düşünceye karşı savaşma yürekliliği, ekmeğini kazanmanın gizemi, ekonomik zambaklar biçiminde bir cehennemi sarmalın apansız harekete geçmesi.

DADACI KENDİLİĞİNDENLİK

Herkesin kendi koşullarını gözettiği, kendini korumayı değilse de öbür kişiliklere saygı duymayı yinede bildiği bir yaşam biçimine adamsendecilik derim ben, ulusal marşa dönüşen, ıvır zıvır dükkânı, Bach'ın füğlerini aktaran kablosuz telefon, kerhaneler için

ışıklı reklâmlar ve afişler. Tanrı adına karanfiller dağıtan org, bütün bunlar aynı zamanda ve gerçekten fotoğrafın ve tek yanlı din eğitiminin yerini alıyor. Etkin basitlik. Aydınlik derecelerini ayırt etme güçsüzlüğü; yarı gölgeyi yalamak ve balla ve pislikle dolu koca ağızla yüzmek. Sonsuzluk ölçeğine vurulunca her eylem boşunadır (eğer düşüncenin, sonucu alabildiğine grotesk olacak bir serüvene atılmasına göz yumarsak- insanoğlunun güçsüzlüğünü tanımak açısından önemli bir veri). Ama eğer yaşam ne amacı ne de ilk doğumu olan kötü bir şakaysa ve solgun kasımpatıları gibi, işin içinden tam anlamıyla sıyrılmamız gerektiğine inandığımızı göre, tek uzlaşma temelini ilan ediyoruz demektir: Sanat. Sanat, biz zihnin yaman savaşılarının yüzyıllardır ona bol bol verdiğimiz önemine sahip değildir. Sanat kimsenin canını yakmaz; onunla ilgilenmeyi bilenler okşanıp sevinecekler, ülkeyi sohbetleriyle doldurmak gibi pek güzel bir fırsat bulacaklar. Sanat mahrem bir şeydir, sanatçı kendi için sanat yapar; anlaşılır bir yapıt gazetecilerin ürünüdür, çünkü şu anda bu canavarı yağlıboyalara karıştırmak hoşuma gidiyor: Kâğıt tüp metale öykünmüş, siz sıkınca otomatik olarak kin, kalleşlik, alçaklık boşaltan metale. Sanatçı, yani şair, bu endüstrideki bir reyon şefinde yoğunlaşmış kitleden akan zehirden haz alır, kendisine hakaret edilmesinden mutlu olur: Kamu yararı taşıyan bir mantonun sefil astarı, yontulmamışlığı örten paçavralar, içinde aşağılık içgüdüler barındıran bir hayvanın kızıymışlığına katkıda bulunan sidik. Tipografik mikroplar yardımıyla çoğalan pörsük ve yavan et. İçimizdeki olur olmaz ağlayıp sızlanma eğilimini altüst ettik. Bu türden her sızıntı ishal turşusudur. Bu sanatı desteklemek onu hazmetmek demektir. Bize güçlü, sağlam, kesin ve sonsuza dek anlaşılamayacak yapıtlar gerek. Mantık bir beladır. Mantık her zaman düzmedir. Kavramların iplerini (sözleri) dışarılara, uçlara, yansımali merkezlere doğru çeker. Onun zincirleri öldürür, bağımsızlığı boğan bin bir kollu bir devdir o. Mantıkla birleşmiş olsaydı, sanat ensest içinde yaşardı, kendi kuyruğunu içine çekerek, yiyip yutarak -kuyruk beden olurdu durmadan- kendi içinde kendini becererek ve şehvet protestanlık katranına bulanmış bir karabasana dönerdi; bir anıta, ağır grimsi bir bağırsak yığınınına. Ama esneklik, coşku ve hatta adaletsizliğin neşesi masumca alışkanlık haline getirdiğimiz ve bizi güzel kılan şu küçük gerçek: Kurnazız biz, parmaklarımız yumuşak, uysal ve o sokulgan, neredeyse sıvı bitkinin dalları gibi kayıyor; ruhumuzun göstergesidir adaletsizlik der kinikler. Bu da bir bakış açısı; ama neyse ki bütün çiçekler kutsal değildir ve bizde tanrısal olan şey, insan- karşıtı eylemin uyanışıdır. Burada söz konusu çiçek, maskeli yaşamın balosuna giden, zerafetin mutfağına, uysal ya da yağ bağlamış akça pakça kuzinlere giden beylerin yakasına takılacak bir kâğıt çiçek. Bizim seçtiğimizi kötüye kullanır o beyler. Kutupların karşıtlığı ve birliği bir çırpıda gerçeklik olabilir. Ne olursa olsun bu bayağılığı, libidolu, kötü- lük kokulu bir ahlakın uzantısı dile getirmekte diretiyorsak eğer. Ahlak; zekâ ürünü her afet gibi, köreltici. Ahlakın ve mantığın denetimi, polis memurları karşısında

kayıtsız kalmayı dayattı bize -köleliğin nedeni bu- burjuvaların karnını tıka basa doyuran ve sanatçılara açık kalan yegâne temiz ve aydınlık cam koridorları pisleten kokuşmuş sıçanlar onlar. Her insan şöyle haykırınsın: Bitirilmesi gereken koca bir yıkma yadsıma işi var. Süpürmek, temizlemek. Kişinin temizliği, delilik durumundan sonra kendini gösterir, yüzyılları parçalayıp yok eden haydutların eline bırakılmış bir dünyanın saldırgan, eksiksiz deliliğinden sonra. Amaçsız, hedefsiz, düzensiz: dizginlenemez delilik, soysuzlaşma. Sözü ya da bileği güçlü olanlar ayakta kalacak, çünkü kendilerini savunmakta atik davranıyorlar, kolların bacakların ve duyguların çevikliği façetalı göğüslerinde alev alev parlıyor. Ahlak doğurdu iyilikseverlikle merhameti, fil gibi, gezegenler gibi büyüyen ve iyi diye nitelenen o iki yağ topağını. İyilikle ilgisi yok onların. İyilik açıktır, aydınlıktır, kem küm etmez, uzlaşmaya ve politikaya aman vermez. Bütün insanların damarlarına çikolata katar ahlak. Bu görevi buyuran doğaüstü bir güç değil, düşünce tacirleriyle, üniversite tekellerinin tröstüdür. Duygusallık: Birbiriyle kavga eden ve sıkılan bir grup insan görünce, bilgelik ilacını icat ettiler. Şuna buna yafta yapıştırarak, filozoflar savaşı patlak verdi (bezirgânlık, bilânço, inceden inceye, aşağılık önlemler) ve bir kez daha anlaşıldı ki merhamet bir duygudur, tıpkı sağlığı bozan, tiksintiyle ilintili ishal gibi, güneşe leke sürmek isteyen it heriflerin iğrenç çabasıdır. Felsefi düşünce fabrikalarından çıkmış kokuşmuş bir güneşin şu belsoğukluğuna bütün kozmik yetilerin karşı koyduğunu ilan ediyorum.

DADACI TİKSİNTİNİN

Bütün olanaklarıyla zorlu bir savaşı bildiriyorum. Ailenin yadsınmasına dönüşebilecek her tiksinti ürünü dadadır; yıkıcı eyleme girişmiş bütün varlığının yumruklarını havaya dikerek protesto: DADA; şimdiye dek kolayca uzlaşmanın ve nezaketin edepli cinselliğiyle reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı, yaratıcı güç yoksunlarının dansını ortadan kaldırma: DADA; uşaklarımızın değerler adına yerleştiği her hiyerarşi ve toplumsal denklemi ortadan kaldırma: DADA; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, görünmeler ve paralel çizgilerin tam tamına çarpışması birer yoludur savaşmanın: DADA'nın; belleği ortadan kaldırma: DADA; arkeolojiyi ortadan kaldırma: DADA; peygamberleri ortadan kaldırma: DADA; geleceği ortadan kaldırma: DADA; kendiliğindenliğin dolaysız ürünü her tanrıya mutlak inanç: DADA; bir uyumdan, zarifçe, önyargısızca öbür küreye sıçrama: DADA; sesli bir disk gibi fırlatılmış bir sözün, çığlığın çizdiği yol; dönemin çılgınlığına tutulmuş bütün bireylere (ciddi, ürkerek, çekingen, ateşli, güçlü kuvvetli, kararlı ya da coşkulu) saygı duymak; kendi tapınağını bütün gereksiz ve hantal eşyalardan arındırmak; kırıcı ya da müşfik düşünceyi bir çavlan gibi kusmak, ya da - arada hiç fark yok diye büyük hoşnutluk duyarak- içinde yaşatmak o düşünceyi, ruhunun

çıĝlıĝında, soylu kişi için böceklere arındırılmış, baş melek bedenleriyle allanıp pullanmış o çalılıkta duyulan yoĝunluĝun aynısıyla. zgrlk: DADA; kasılmış acıların uluması, karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine sarılması, grotesklerin, sonusuzlukların: YAŞAMIN... (Huelsenbeck, 1998: s. 121- 132)

2. 3. 3 Almanya’da ilk Dada Dersi¹³⁴

Bayanlar ve Baylar!

Bu akşamı temelleri iki yıl önce Zürih’te atılan yeni bir uluslararası ‘‘sanat hareketi’’ Dada’nın tanıtımına ayırdık. Öncüleri arasında Hugo Ball, Emmy Hennings, ressam Slodky, Rumen Marcel Janco ve Tristan Tzara ve nacizane bendenizin olduĝu bu etkinlikte statlarımın yerinde olmak ve karşınıza eski- yeni fikirlerimizi bildirmek amaçlı çıkmış olmanın gururunu yaşıyorum. Hugo Ball, büyük bir sanatçıdır ve büyük bir insan olmasının da ötesinde, alçak gnllĝ ve tarafsız insancıl haliyle 1916’da Zürih’te Voltaire Kabare’yi kurdu ve bu girişimi üzerinden ve bizlerin de desteĝiyle Dada’ya ulaştı. Dada kaçınılmaz bir şekilde beynelmilel bir meta haline geldi. Buna Ruslar, Rumenler, İsvireliiler ve Almanlar arasında ortak bir payda bulmalıydık. Tahayyül bile edemeyeceĝiniz bir Cadılar Bayramı, sabahtan akşama kadar süren bir Hayhuy, bir davul ve tamtam ılgınlıĝı ve bir kendinden geçmişlik ve Kübist danslar. Rumenler Fransa’dan geldiler, Apollinaire, Max Jacob’u çok sevdiler, Barzun, poet et drame ve Kbistleri tanıdılar. Marinetti, Palazeschi, Savinio İtalya’dan mektup gönderdiler. Biz Almanlarsa burada ümitsiz ve zgn şekilde bekledik. Oysa Fütürist ve Kübistlerin ortaya koyduĝu sorunlardan kendini soyutlayan ve bu sayede onları ĝrenebilen tek kişi Ball’dı. Belki aranızdan bazıları kendisini benim de organizasyonunda katkıda bulunduĝum 1915 Berlin Ekspresyonist Toplantısında dinleme fırsatını bulmuştur. Gerçektende bugüne kadar Almanya’da işitilmış en Ekspresyonist şiirlerdi. Ball ‘‘havlayan kpeĝini’’ kendisi ile birlikte İsviçre’ye götürdü, Rubiner ve Korrodie gibi kayıp ruhlar bugün bile gücünden etkilenmektedirler. Voltaire Kabare bizlerin ortak neye sahip olduĝumuzu görmemizi saĝlayan deneyimsel bir platformdu. Birlikte ıngırak, tahta flüt ve ilkel müzik aletleri ile güzel siyahı müzikler yaptık. Ben mistiĝe yakın bir figür olan bir koro şefini canlandırımdı. Trabaja, trabaja la majore-----oldukça dokunaklı. Zürih’teki sanat ve mesleki çevreler bize karşı birleştiler. Bu inanılmazdı: artık kiminle karşı karşıya olduĝumuzu biliyorduk. Pasifist olanlara karşıydık, savaş, her şeyden önce, bizlere var olma şansı vermişti. Ve o günlerde, pasifistler bugünkünden daha fazla itibar görüyorlardı, kitap yayımlayan her aptal da

¹³⁴ Richard Huelsenbeck tarafından şubat 1918’de Berlin’de verilmiştir.

bundan yararlanmak istiyordu. Biz savaştan yanayız ve Dadaizm bugün hâlâ savaştan yana. Çatışmalar gereklidir: olaylar henüz yeterince vahşileşmedi. Kabare Voltaire’de bizler karton ve payeden dikilen ev yapımı renkli kıyafetlerimiz Janco maskelerimizle yaptığımız Kübist danslarımızda bunu gözlemledik. Bugün Zürih’te Dadaist yayınlar yapan Tristan Tzara sahne için birkaç insanın ritim ve tonlama ile farklı dillerde aynı anda okuduğu eşanlı şiir performansını sahneye uyarladı. Ben kendim seslilerin uyumu ve üflemeli çalgılar eşliğinde okunan şiiri, Fütüristlerin Reveille of Capital’lerinde ortaya çıkardıkları gibi şiirle üflemeli müziğin karışımı bir şey, ortaya çıkardım. Yenilikler birbirini izledi: Tzara statik şiiri buldu, bir ormana bakıldığında alınan görselliği aktaran optik bir şiir; ben kendi adıma dinamik şiiri ortaya koydum, ilkel hareketlerin daha önce görülmemiş şekilde referans verdikleri şiir.

Bayanlar ve baylar. Dadaizm köklerini buradan alıyor, beynelmilel kutuplaşmalar için bir odak noktası. Bizler Kübizm’den beslendik; soyutlamaya dayalı çıkarsamalar bizi sıkımsaya başlamıştı. Kişi kendini canlandırdığı ve ete kemiğe büründüğü sürece gerçeğe de kendiliğinden erişecektir. Fütürizm, sonrasında olduğu gibi kendine has İtalyan bir olaydır ve İtalya’daki akli paramparça eden safi tüccarlığa karşı ortaya çıkan girişime karşı verilen bir savaştır. Burada, her şeyde sonuncu olmakla övündüğümüz Almanya’da Fütürizm bugüne kadar yaptığı şeyler sakıncalı görülen ya da hoş karşılanmayan bir sihirbazlık olarak görülüyordu. Aynı Fütürizm bayanlar ve baylar, Apollon heykeli, Cantilena ve Bel Canto’ya karşı bir savaştı- ancak bu biz Dadaistlerin ne işine yarardı?

Hiçbir şeyine, bu nedenle de ne Fütürizmle ne de Kübizmle. Bizler tamamıyla yeni bir oluşumuz, bizler Dada’larız: Ball-Dada, Huelsenbeck-Dada, Tzara-Dada. Dada tüm dillerde var olan bir sözcüktür – hareketin beynelmilel doğasını ifade etmekten öteye bir şey değildir; bazılarının özdeşleştirmeye çalıştığı çocukça bir girişim hiç değildir. Ve bu akşam sizlere savunmasını yaptığım Dadaizm nedir? Uluslararası belli başlı sanat hareketlerinin Fronde’si olmak istiyor. Gerçeklerle arada bir bağ kurmak istiyor. İlk önce hayatı bilen insanlardan oluşuyor; gerçek karakterleri barındırıyor, yaşam kapasitesi olan gerçek insanlar. Bu insanlar bilgilerini bir süzgeçten geçirebiliyor ve tarihte bir dönüm noktasında olduklarını biliyorlar. Politikadan bir adım ötede. Yarın, bir bakan ya da Schlüsselberg’de bir şehit. Dadaizm Fütürizm öğeleri ya da Kübizm’in teorilerinin ötesine geçen yeni bir oluşum. Tanımı gereği yeni olmak zorunda, çünkü değişimin öncüsü ve zaman kendisini değiştirebilme kapasitesine sahip olanlarla değişiyor. Birazdan sizlere okuyacağım Fantastik Dualar (Fantastic Prayers) Dada Verlag tarafından yayınlandı ve umuyorum ki bu harekete özünü verecektir (Huelsenbeck, 1998: s. 110- 113).

2. 3. 4 Kabare Dada'yı Ziyaret¹³⁵

Öyleyse, sayın baylar, görüntü sizler Jack Robinson demeden önce başladı. Her birinin elinde bir mumla kadınlar önde erkekler arkada uzun bir koridordan geçtik. En baştaki, beyaz kürklü ve kafasında konik şapka olan seslendi: “Ellerinizi havaya kaldırın, göbeğiniz aşağı insin. Kulak memelerinizi tutun ve burnunuzdaki toynak’ı çıkarın; kimse ne olduğunu bilmiyor”. Ardından duvardaki kireç düşene kadar kabuğun üzerine üfledi. Ancak kendisinden her ses yükseldiğinde emin olduk, şüphe göğüslerimizde birikmişti ve Alman Ulusal Halk Partisi üyesi Bakan Spatze kendisini dik tutmaya çalışmasına rağmen dizlerinin üzerine çökmeye başladı. Koridor boyunca ilerledik iki saat boyunca pislik ve çöp kokusunu çekerek... En sonunda dini ibadet amaçlı düzenlenmiş olan bir odaya vardık... Orada daha önce hiç görmediğim ilk Dada rahibi gördüm, elinde kedisi ve üstünde eflatun pantolonuyla. Başında iki tüylü geniş şapka vardı. Konuşurken dişleri ağızdan dışarı çıkıyor ve kulaklarının arkası askeri bir marşa tempo tutar gibi hareket ediyordu. Yer kaygandı ve tam düz değildi, öyle ki üzerindeki her an düşebilirdi, düştüklerinde bacakları liberal görüşlü erkekler tarafından görülecek diye bu durumdan en çok bayanlar korkuyorlardı. Duvarlardaki çatlaklardan buhar çıkıyordu ve köşelerden su buharı geliyordu- sevgili okuyucular, etkileyici bir şeydi. Papaz kâğıdını açmaya çalıştı ve açtıktan sonra kâğıdın üzerine dikkat kesilmişçesine kâğıdı ileri ve geri hareket ettirdi. Sesi su kanallarından gelen bir fırtına gibi güçlüydü. Küçük farenin içeriden “merhaba” dediği sakalları ve tren katarını andırırcasına kırışiklarla dolu boynu vardı. “Ben papazım” diye başladı, “zamanın başlangıcından sonuna kadar. Valparasio’dan gelen laleyim ve Bismarck bölgesindeki güğümüm.” Kendisinin söylenmesi ardından homurtular yükselmeye başladı ve huzur ve sükûnete dönmekten başka bir şey dilemediler. “Topraklarımızda iş ve organik büyüme istiyoruz” dedi yanımdaki adam, yüzünü açtıktan sonra tutucu bir politikacı olduğunu anlamıştım. “Kralımızı geri istiyoruz, eski iyi kralımızı” dedi aramızdan bir kadın. Genel görüş akşamın iyi bir kitap okuyarak geçirilmesiydi, Gothe’ye adanarak, bira içerek ya da kısacası Alman kültürünü yaşatarak –tam bu sırada papaz sağ tarafı üzerine uzandı ve ayakları arasından bir tavşan çekerek “şelale üzerinde doğmuş en genç ayım. Güldüğümde dünya yücelir ve o an orada sessizce duran evler Kral Friedrich Meydanında toplanırlar. Gök kubbe açılsın ve flütler çalsın ancak yumurtalarınız olmadan olmuş saymayın ve bahar henüz gelmedi. Arkamdakiler: “Dadaizmin anlam taşımadığına inanmamalısın. Bunun boşluğudur ki insanları kendine çeker, ceplerini boşaltır. Bakın,

¹³⁵ Mayıs 1920’de Alexis takma adı ile Richard Huelsenbeck tarafından okunmuştur.

adam gülüyor, yanaklarından yaş akıyor”. Tam bu esnada genç bir kadın, “gülmüyor” dedi sesini titreterek, “bu tam bir coşku. Dresden’de kalabalığın kafalarına sandalyeyle vurduğu ve piyanoya sıkıştırılan Dadaistleri gördüm. Dada olmak cesaret ister.” Üzerinde turuncu pantolonu olan papaz yerde ileri geri yuvarlanmaya başladı. Birden Metropolitan House baş aktiristini taşıyan travellator çıktı, yardımsız Le Délice’i fısıldıyordu. Deniz ayları yaklaştı ellerimizden yemek ister gibi, tavandaki şişe ve imbiklerin arasından sarkanı vantilatör fanı gibi hareket etmeye başladı. Bizlerde Cheville’de Capasses’in gönderme bu sıcak ev ve boğucu atmosfer içinde tıklıp kaldık. Bakan spatze’ın sesi duyuldu. “Ne?” dedi. “Beni bu şekilde nasıl küçük düşürürler, bu dünyaya soylu insanları ben getirdim. Kendimde soyluyum ve dil okulunda dokuz yıl Klasikleri öğrendim. Daima ilerlemekten yanayım – ancak her şey kararında olmalıdır.” Etrafına bakındı. “Milli çıkar açısından bakacak olursak Dadaistler burada isyan çıkarmaları için mütteliklerce tutuldular”. Şu adama bak (o esnada sofü Dada göründü) - bir hayvan mı yoksa insan mı? Kapıda beliren sofü Dada’nın hayvan mı insan mı olduğu konusunda bir tartışma başladı. Herkes ilkinde karar kıldı. Bakan’ın sesi kesildiğinde Dada Ayini başladı. Sanki bina çöküyordu. Güneşliğin altında oturan kâinatın hâkimi Johannes Baader çılgınlıkla ve Dionisus akılsızlığı ile donatılmış alana geldi. Başından aşağı sıcak su döküldü, boks eldivenleri arka tarafına dikilmişti, üzerine Dadaistlerin Seks Hayatı eserindeki mottolar vardı. İki tarafında Hausmann ve Huelsenbeck vardı. Sofü dada içinde Zarahustra sembolleri olan yılan ve kartal olan bir sepet ile geldi. “Epistemolojik bir sorun olan dünya!” dedi, “tabu Dada’dır.” Evrensel ve kurbanlarımızı verdiğimiz o, hepimizin sahibidir.” Kendisini Hegel ve Schopenauer’e adanmış birisi çok sinirlendi. Propagandadan sorumlu Albay Grosz elinde davulla geldi. Hemen yanında Ulaştırma bakanı yeni Dada Heartfield vardı. Dünyanın dört yanından Dadaistler atlar, inekler üzerinde ya da yaya geliyorlardı, ellerinde müzik aletleri ve hepsi aynı Dada suratına sahiptiler. Dada hareketi’nin başı Parisli Tristan Tzara üzerinde metro işçisi üniformasıyla belirdi. Ardından Kurt Schwitters, Anna Bloom’un yazarı geldi. Ses kulaklarımızı sağır edecek kadar yüksekti. Bu esnada Baader’in sesi duyuldu: Dada hâkime karşı kozmik aklın zaferidir. Dünya ne kadar Kabare Dadaysa, Dada’da dünyanın kabaresidir. Dada, tanrı, ruh, metadır”. Arkamdaki adam sinirli şekilde bağırdı. “Dada” dedi, “şarlatanlık ve saçmalıktır. Alman akademisinin sonu ve Alman mantalitesinin sonu demektir”. Bu konuda kendisini destekledim ve salondan geldiğimiz gibi beraber ayrıldık. ALEXIS (Huelsenbeck, 1998: s. 140- 145).

2. 3. 5 Dadacı Manifesto¹³⁶

Sanat, icrası ve doğrultusu itibarıyla içinde bulunduğu zamana bağımlıdır ve sanatçılar da kendi dönemlerinin ürünüdürler. Sanatların en yükseği ise özünde günün sorunlarını sonuna kadar gözler önüne serecektir, öyle bir sanat ki yakın geçmişinin bitmişliği karşısında kendisi de bitecek, daha dün dağılan vücudunun uzuvlarını sonsuza kadar toplayacak. Sanatçıların en iyi ve en sıra dışı olanları vücutlarının et parçalarını hayatın akışından çekip alacak, kanayan elleri ve yürekleriyle kendi zamanlarının ruhlarına tutunacak. Ekspresyonizm böyle bir sanattan beklentilerimizi karşılar mı ki bu beklenti derin endişelerimizi açığa vurabilmesidir?

Asla! Asla! Asla!

Ekspresyonistler hayatın özünü cesedimize kazıyacak bir sanat beklentimizi karşılayabilecekler mi?

Asla! Asla! Asla!

İçe döneceğiz bahanesiyle, ekspresyonistler edebiyat ve resimde her iki sanatın tarihinde şanlı yerlerini almak ve en soylu unvanını kapmak peşinde koşan bir nesle doğru gidiyorlar. Ruhunu propaganda ile besleyeceğiz bahanesiyle natüralizmle olan kavgalarında içeriği olmayan ve çatışmasız bir hayatı önceleyen soyut, duygusal hareketlere doğru kayıyorlar. Her yer krallar, şairler ve Faustvari her nevinden karakterlerle dolu; nihilist felsefi kuram, ekspresyonizmde kendini bulan eleştirel anlayış için hayati önem taşıyan psikolojik naiflik şimdiye kadar herhangi bir girişimde bulunmamış zihinlerde hayalet gibi dolaşiyor. Basındaki nefret, reklâmlardaki nefret, hislerdeki nefret rahat koltuklarını sokağın sesine tercih edenlerin işidir ve bunlar en ufak hesapları yaparak kendilerine paye çıkarırlar. Zamana bu şekilde bir karşı duruş – ne iyi ne de kötü, geçmişten ne daha fazla reaksiyoner ne de daha fazla devrimci, iradesiz bir direniş, kendini göstermekten kaçındığında dine ve mistisizme yaklaşan bu duruş asla genç olmayı bilemeyecek bir gençliğin kalitesidir. Ekspresyonizm dışarıdan ithal edilmiştir ve Almanya’da şekline sadık bir şekilde şiir ve tekaüde dönüşmüştür ve isyankâr bir adamla da asla alakası olmayacaktır bu manifestonun altına imza koyanlar hep birden

DADA!!!

¹³⁶ Richard Huelsenbeck tarafından Berlin’de 12 Nisan 1918 tarihinde okunmuştur.

Diye bağıracaklar yeni bir sanatı, yeni ideallerini hayata geçirebilecekleri bir sanatı kurmak için. O zaman nedir DADAİZM?

Dada sözcük anlamıyla etrafın gerçekliği ile en yalın halde etkileşim demektir; Dadaizm’le yeni bir gerçeklik kendini oluşturacaktır. Hayat, tüm renkleri, sesleri ve ruhani ritimleri eşanlı görüldüğü şekli ile hissi haykırışları ve tininin isyanıyla ve vahşi tüm gerçekliğiyle değiştirilmeden Dadaist sanatın bir parçası olacak. Bu Dadaizm’i önceki çağdaş sanat girişimlerinden ayıran en belirgin özelliğidir ve bu durum en çok FÜTÜRÜZM için geçerlidir. Dadaizm hayata karşı estetik tutum belirlemeyen ilk girişimdir ve bu etik, kültür ve içe dönüşüm sloganlarının tümü parçalanarak yapılacaktır.

BRUTİST şiir

Bilindiği haliyle bir arabayı ifade eder, bir arabanın özündeysen Schulze sesi ve fren gıcirtısı vardır.

SİMULTANE şiir

Her şeyin naif bir dokusunu taşır; bu esnada Bay Schulze gazetesini okuyordur, Balkan Ekspresi Niş köprüsünü geçmekte ve bir domuz Kasap Nutke’nin ellerinde son nefesini vermektedir.

STATİK şiir

Sözcükleri bireye çevirir. ‘Ormanı’ belleten özüt ormanı ağaçların tepesine çıkarıyor; ormancıları ve domuzları öne çıkarmaktadır; belki bir evde aynı muameleyi görmektedir ve belki de Belle Vue ya da Bella Vista olarak adlandırılmaktadır. Dadaizm sanatların tümünde yeni imkânları ve ifade şekillerine imkân verecektir. Kübizmi sahnede bir dansa dönüştürecek, Fütüristlerin (İtalyancı tutumlarıyla genelleştirme konusunda hevesli değiller) BRUTİST müziğini Avrupa’nın her ülkesinde yayacaktır. Dada sözcük olarak zamanımızın sınır, din ve meslek tanımayan beynelmilel bir ifade şekli, artistik hareketin büyük bir direnişi, tüm bu direnişlerin, barış kongrelerinin, pazardaki direnişin, Esplanade’deki gece yarısı yemekleri vb’nin artistik bir yansımasıdır. Dada resimde yeni bir aracın kullanılmasını kutsamaktadır. Dada Berlin’de kurulan bir KULÜP’tür, bu kulübe katılmak için üstün bir çaba gerekmez. Bu kulüpte her birey başkandır ve sanatsal

konularda herkesin söz hakkı vardır. Dada yeni entelektüeli (düşmanlarımızın yaptığı gibi) yaratmayı amaçlamaz, Dada her sohbette ortaya çıkabilecek bir düşünce tarzıdır, öyle ki şunu söylemeniz bile mümkündür: bu adam DADA'cıdır, şu adam değildir; Dada kulübün dünyanın her yerinden üyeleri olacaktır, Honolulu'dan, New Orleans ve Meseritz'e. Gerektiği yerde bir sanatçıdan çok bir iş adamı, politikacı olmayı gerektirecektir – sanatçı olmak sadece tesadüfidir – Dadaist olmak kişinin kendini şeylerin akışına bırakması demek, çökelmeye karşı duruş demektir; koltuğun üzerinde bir an oturmak bile birinin hayatını riske sokmak demektir (Bay Wengs tabancasını pantolonunun cebinden çıkardı). Kumaş eliniz yüzünden aşınabilir, reddederek edinilen hayata karşı durmayı seçebilirsiniz. Olumlama-reddetme: varoluşun sihri gerçek Dadaisti ayağa kaldırmaktadır- şahlanan at, avcı, koşucu – yarı at, yarı Aziz Francis, gülümsüyor ve kişniyor. Estetik ve etik davranışa ölüm! Ekspresyonizmin soyutlamacılığına ölüm! Entelekte ve dünyayı geliştiren kuramlarına ölüm! Yaşasın söz ve resimde egemen olacak Dadaizm, yaşasın tüm dünyaya yayılacak Dadaizm. Bu manifestonun karşısında olmak da bir Dadaist olmaktır (Richter, 1966: s. 104- 107).

2. 3. 6 İlk Uluslararası Dada Fuarı Konuşması (1920)¹³⁷

Bir zamanlar resim sanatının insanların kendi gözleriyle göremedikleri nesnelere, toprağı, hayvanları, binaları vb. kendilerine göstermek gibi bir derdi vardı. Bugün ise fotoğraf ve film bu görevleri kendi üzerine aldı ve bu işleri tüm zamanların ressamlarına göre kıyas götürmez şekilde daha iyi yapıyor.

Ancak bu hedefin ortadan kalkmasıyla resmin öldüğünü söyleyemeyiz; resim kendisine yeni hedefler arıyor. O günden beri sanat için gösterilen her çaba şu şekilde özetlenebilir: ne kadar farklı olsalar da gerçeklikten kendilerini kurtarmaya çalışmak.

Dadaizm ise gerçeklere dayalı her şeyi reddetmek için bu çabalara karşı girişilmiş bir tepkidir, o çabalar ki Empresyonistler, Ekspresyonistler, Kübistler ve tabi Fütüristleri (bu çabaları içinde filme karşı tavizkar olmak yoktur) harekete geçiren kuvvettir; ancak Dadaistler fotoğraf sanatçısının kullandığı yollara karşı bir alternatif bulma çabası içerisinde değildir ya da hatta kötü gözle: insan gözüyle bakarak (Empresyonistler gibi) ya

¹³⁷ Herzfelde, W. İlk Uluslararası Dada Fuarı Kataloğu giriş yazısı, Berlin 1920.

da (Ekspresyonistler gibi) fotoğrafçının kullandığı özneyi döndürerek ve dünyayı sürekli kendi bildiğine yontarak onu kendi ruhu ile doldurmak istemez.

Dadaistler der ki; eğer geçmişte, aşk ve çaba vücudun, çiçeğin, şapkanın, gölgenin vb. resmedilmesine bahşedilseydi yapmamız gereken sadece bir makas almak ve ihtiyacımız olanları resimler, fotoğrafik repröduksiyonlardan kesmekti; daha küçük olanı ile ilgilenseydi, bizlere tasvir edilmesine bile gerek yoktu, yapmamız gereken sadece nesnelerin kendilerini almak, örneğin çakılar, kütblaları, kitaplar vb... Bunların tümü eski sanat müzelerindeki resimlerde harikulade resmedilmiştir, ancak sadece resmedilmekle kalınmıştır.

Gelelim asıl soruya: Evet, içerik, ruhsal durum ne olacak?

Yüzyıllardan beridir, hayatın düzensiz şekilde gelişimi ve gelişimin sunduğu seçenekler diğer bütün alanlarda olduğu gibi sanat alanında da sıra dışı durumlar yarattı. İşin bir tarafında becerikli ve yetenekli insanlar klişesi ki bu insanlar biraz uzun yıllar süren eğitim ve biraz da korunma ve azim sayesinde ki bunlarda geçmişten gelen mirasla olur, sanat üstüne söylenen fikirlerin tümünü söyler oldular. Diğer tarafta ise halk kitlesi bulunur ki bunların resmetmek ve iletmek istediği küçük ve saf istekleri vardır ve kendileri ve gündemi belirleyenlerce kuşatılmış çevresindekiler ile karşı karşıyadırlar. Bugün her şeyi eğitimde görmek ve kendini doğal yeteneklerini geliştirmeye adanmış genç nesil kozmetik eğitim ve kozmetik kamu vicdanının esiri olmak durumundadır.

Aksine, Dadaistler resmi üretmenin anlamsız olduğunu ve birisi resim yaptığında illa otorite sahibi olması gerekmediğini söylüyorlar. Bu şekilde halkın yaratıcı faaliyetten alacakları zevk cemaatin profesyonellik anlayışı ile sekteye uğramaz. Bu nedenle Dadaist resmin ve ürünlerin içeriği ve anlatmak istediği çeşitlenebilmektedir. Kendi başına herhangi bir ürün kamu otoritesi ve hükümle yargılanmamış şekilde ve bunlara maruz kalmadan ortaya çıkarılmış Dadaist bir üründür. Ve görüntü soyut olana karşı durdukça, çağdaş dünyayı desteklemek arzusundan ortaya çıktıkça Dadaist kalacak ve böyle olduğu sürece açıktır ki ayrışık ve daimi değişir bir durumda kalacaktır. Geçmiş önemlidir ve dayattığı kültüre karşı gelinebildiği sürece vardır... Günümüzde hiçbir insan, daha diliyle konuşabilen biri bile – bir dahi – geçmiş yüzyıllara ve binyıllara dayalı bir sanat yapamaz. Dadaistler bunu amatör çabaya karşı olanlara karşı kazanılmış bir zafer olarak görürler çünkü sanat anlamında amatör olan biri ön yargılı, aristokrat görüşün bir kurbanıdır. Dadaistlerin tahayyül ettiği tek program günümüzün çağdaş olaylarını, zaman ve mekân

anlamında çağdaş, kendi resimlerinin konusu haline getirmek görevidir. İşte bu yüzden ki “bin bir gece masallarını” ya da “Hinduçin’den Manzaralar”ı kendi yaptıkları yapıtların kaynağı olarak görmezler, bunları resimli dergiler ve medyadaki esas hikâyeler olarak görürler (Kuenzli, 2006: 226).

2. 3. 7 Paranızı Dada’ya Yatırın! (1919)¹³⁸

Paranızı Dada’ya Yatırın!

Dada sonsuza kadar faiz ödeyen tek bankadır. Çin’linin tao’su Hintli’nin brahması var. Dada, tao ve brahma’dan çok daha fazlasıdır. Dada onların verdiği iki katını verir. Dada gizli yeraltı dünyasıdır ve enflasyon ve açlığa karşıdır. Dada sonsuz yaşam için piyasaya sürülen bir savaş bonusu; huzur içinde ölmek demektir. Her vatandaş dada yemini etmelidir. Niçin dada’yı gün ışığına çıkarmalıyım? Dada insanın ve maymunun aklında olduğu kadar devlet adamlarının da yakınındadır. Parasını dada bank’a yatıran hortumculuktan korkmasın, dada’ya uzanan eller lanetlenecekler.

Yatırılan her yüz marklık banknot bölünme esasına göre çoğalacak. Dakikada 1327 misli kazanç. Dada ittifakın getirdiği kölelikten kurtulmanın tek yolu. Dada bankası çekleri dünyanın her yerinde geçerlidir. Öldüğünüzde maneviyata erişmenizin tek yolu dada’dır; Mısırlılar bile ölümlerini dada ile beslediler.

Gautama öldüğünde Nirvana’ya erişeceğini zannetti, oysa eriştiği Nirvana değil Dada’ydı. Tanrı dünyayı yaratmadan önce dada ırmaklardan çağlıyordu ve tanrı dedi ki: ışığın önünü açın! Görülen ışık değil dada’ydı. Tanrıların şafağı çöktüğünde tek ayakta kalan dadaydı. Paranızı dadaya yatırın. Dada iktisadı anlamda işbirlikçilerin egemenliğinin kölesi değildir. Deutsche Tageszeitung bile dada ile yaşadı ve öldü. Bu çağrıya cevap vermek isterseniz gece 11 ile 2 arasında Aptal Joachim ile Sütçü Otto arasındaki Siegessalle’deki eğlence yerine gidin ve polise gizli dada deposunun nerede olduğunu sorun. Yüzlük bir banknot alın Hindenburg’un altından H’sine yapıştırın ve üç kez bağırın, birincide yavaş, ikinci de kuvvetli ve üçüncüde daha da kuvvetli: dada. Ardından da Kaiser (taktik olarak belirtildiğinin aksine Amerongen’de değil Hindenburg’un ayağının dibinde yaşıyor) gizli geçidin sonundaki kapıdan çıkarak dada, dada diye bağırıyor ve size makbuzumuzu veriyor. “W.II” sonrasında “IR” değil dadanın geleceğinden emin olun. IR bankamız

¹³⁸ Anonim (*Anonymous*).

tarafından onure edimeyecek. Ayrıca Deutsche Bank, Dresdner Bank, Darmstadter bank şubeleri ve Discountcompany'den paranızı havale ettirebilirsiniz. Bu dört banka “D” ya da dada bankası olarak bilinir ve Çin imparatoru, Japon imparatoru ve Rusya'nın yeni imparatoru Koltchak her bankada bir dada hesabına sahipler (önceden “Goldschitter” olarak biliniyorlardı şimdi “dada” olarak biliniyorlar, birisi Notre Dame kulesinin solunda bulunuyor). Kredilerin tümü toplanıyor ve Versay tarafından Vatikana gönderiliyor, ulu dada onları orada kutsuyor ve onları kutsal analarının kucağına bırakıyor. Dada her şeyi yüz misli bin misli artırıyor. Tao ve brahma da dadaydı. Dada çocukları ve torunları ile soyunu devam ettiriyor. Dada ürüyor ve çoğalıyor. Acı ve sefaletten kurtulmanın tek yolu dadadır. Paranızı dadaya yatırın! (Kuenzli, 2006: 226)

2. 4 Dada Hareketinin Nihilist Yönü

Nihilizm, Latince de hiçlik anlamına gelen ‘nihil’ sözcüğünden türetilmiştir. Felsefi anlamda nihilizm; egemen düşüncenin ya da genel olarak hayatın kısmen veya toptan reddi ve ona boyun eğilmemesi olarak açıklanabilir. Tarihi arka planda “Nihilizm” terimi ilk olarak Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıl başındaki felsefi, dini, politik ve edebi yazılarda görülür ancak bu dönemde terim, ateizmle bağdaştırılmıştır. Aynı dönemde, politik ve sosyal düzenin tamamen yıkılmasını söyleyen devrimci felsefelerinden ötürü anarşist ve sosyalistler için de kullanıldığı görülür. Terim, ilk olarak 1870’lerden 20. yüzyılın başlarına kadar geniş anlamında kullanılmıştır. Bunda Rus yazarlar İvan Sergeyeviç Turgenyev (1818- 1883) ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski (1821- 1881) ile Alman Filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche’nin payı büyüktür. Turgenyevin “Babalar ve Oğullar (1862)” adlı yapıtındaki Bazarov karakteri, kendisini nihilist olarak tanımlar ve nihilistlerin “insanoğlunun faydalı olarak algıladıkları şeylerin erdemi ile” hareket ettiklerini söyler. “Günümüz için en faydalı olanın...” Şeklinde devam ederek “reddetme” olduğunu söyler ve “biz her şeyi reddederiz” der. Bazarov’un nihilizmi, Rusya’da kısa sürede ünlü olur ve 1860’lardaki bazı devrimci gruplarca desteklenirken geleneksel inanç sahipleri ve mevcut dini ve politik kurumlarca reddedilir. Bazarov, geleneklere inanmaz ve bu geleneklerin kendi üzerindeki kısıtlayıcı baskılarını öfkeyle reddeder. Toplumu ve onu oluşturan değerlere tümenden bir başkaldırı olarak şekillenir bu ve istediği toplumdaki tüm sahteliklerin aşılması hakikate ulaşılmasıdır.¹³⁹

¹³⁹ Crosby, D. A., "Nihilism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Vers. 1. 0. CD- ROM'dan alınmıştır.

Nihilizm Bazarov karakteri sonrasında hızla basında ve edebi çalışmalarda tartışmalı münazaraların konusu olmuştur. Nihilistler kusursuz bir materyalizmi, pozitivizmi ve bilimciliği benimsemiş, genç, radikal ve alt tabaka entelektüeller neslidir. Rus Nihilizminin başlıca kuramcıları Nikolai Chernyshevskii ve Dmitrii Pisarev'dir. Nihilizm bir doktrinin yanı sıra geniş bir sosyal ve kültürel harekettir. Rus Nihilizmi dünyanın gerçek anlamını veya insan varlığının genel anlamını reddetmemiş, bundan ziyade belirli bir sosyal, siyasi ve estetik düzeni reddetmiştir (Lovell, 2000: 633).

Diğer bir Rus yazar Dostoyevski, nihilizmin temel savunucularından biridir ve gelmiş geçmiş en büyük politik yapıt olarak kabul edilen, “Cinler (1871- 72)” adını taşıyan, nihilist üç üyesinin hayatlarından kesitler verdiği bir romanında bunu ortaya koymuştur. “Cinler”de bu roman kahramanlarından ikisi kendi ellerinde, üçüncüsü ise yoldaşlardan birinin ellerinde ölmektedir. Varlıkları bozuk ve boştur çünkü Tanrı'ya olan inançlarını kaybetmişlerdir ve artık varlıklarını Tanrı'nın mutlak özgürlüğüne bırakmalıdırlar. Ancak onlarınki absürt bir özgürlüktür, yol göstereni ve normları yoktur. Bu çaresizlik hayatlarını tarumar etmiş ve sonları anlamsız bir ölüm olmuştur. Dostoyevski, nihilizmi batılı kafa karışıklığının ve yozlaşmanın bir ürünü olarak bir tür yıkıcılık olarak gösterir. Özgürlük, Tanrıtanımazlık gibi batılı düşünceler, insanların ruhlarına girmiş cinlerdir. Dostoyevski, nihilistlerin, liberallerin, solcuların çözümlerini satirik bir yolla hicvederken, inanç, özgürlük, iyi ve kötü gibi değerlerle birlikte tedirgin bir vicdanı sorgulanabilir alana dâhil eder. Dostoyevski yazın yaşamı boyunca ateizm sonrasında yok edici nihilizm temasını işlemiştir. Üçüncü olarak Nietzsche ise; 1883 ve 1888 arasında derlediği notlarda ki bunların bir kısmı “Güç İstenci (1901)” adı altında yayınlanmıştır; Avrupa kültüründe “nihilizmin keşfinden” bahseder ve karakteri ve nedenleri hakkında geniş bilgi verir. Bir açıdan nihilizmin, Tanrı olmaksızın insan hayatının amaç ve değerden yoksun kalacağı düşüncesiyle, bunun, etkisini kaybeden Hıristiyanlık ile Tanrı'ya olan inancın kaybolmasına bağlanabileceğini düşünür. Ancak bir diğer açıdan, batı medeniyetinin, Hıristiyanlığın doğasında var olan anlam dünyasını açtığını, böylece içinde kusursuz nihilizmin tohumlarını barındırdığını gerçekler ve değerlerden oluşan üstün bir zeminin gerekliliğinde ısrar ederek, kabir hayatının ardından dünyada var olan sıkıntı ve kederlerden kurtulduğumuz bir cennete erişileceğine odaklanır. Nietzsche'nin yazılarının çoğunda sadık kaldığı konu bu nedenle kendini ikiye katlar. İlk kısım Hıristiyanlık ile sürdürülen aralıksız savaşla ilgilidir, örtülü nihilizm olarak addettiği konuyu açıkça ele alır ve böylece Avrupa kültürünü efsundan kurtarır. İkinci kısım Nietzsche'nin Zerdüş'tünün “Böyle Buyurdu Zerdüş'te (1883- 85) önceden sezindiği, hemen ardından sarsıcı bir

şekilde keşfettiği “Tanrı’nın Ölümü”nü izleyen nihilist kasvetin ötesine geçmek üzere bir yol bulmak üzerinedir. Nietzsche, Arthur Schopenhauer (1788- 1860) ve diğer radikal pesimistlerin, Batı’da beliren krize karşılık buna çaresizce boyun eğmeleri ile ‘pasif nihilizm’e mahkûm olur. Nietzsche, epistemolojik, ahlaki ve kozmik nihilizmin önemli bulgularını tamamıyla tanıyan ancak bunları yeni bir hayata karşı sıçrama tahtası olarak dönüştüren ‘aktif bir nihilizm’ vizyonu geliştirmeyi uygun görür.¹⁴⁰

Nihilizm; ahlaki nihilizm, politik nihilizm, epistemolojik¹⁴¹ nihilizm, kozmik nihilizm ve varoluşçu nihilizm kavramlarını içinde barındırır. Ahlaki nihilistler, ahlaki değerleri betimleyen öncüllerin mantıksal bir temele dayandırılması gerektiğine karşıdır. Ahlaki prensiplerin, onları benimsemiş olan insanların sübjektif tercihleri, incelemeleri ya da hissiyatlarının ifadesinden öte bir şey olmadığı görüşündedirler. Politik nihilistler, mevcut politik kurumların, yandaşı olan görüşler ve sosyal yapılarla toptan yıkılması gerektiğini söyler ancak bunların yerine neyin konulması gerektiği konusunda bir fikirleri yoktur. Epistemolojik nihilistler, meşrulaştırıcı ya da eleştirel öncüllerin akla dayandırılmasını reddeder çünkü evrensel gerçeklerin temelini olması gerekir ve böyle bir şey yoktur. Akla mal edilen görüşlerin tümü tarihi kesitlere, kültürel bağlamlara ve bireyin düşünce ya da tecrübesine göre şekillenmiştir. Bu nedenle de keyfi ve kıyaslanamaz halledirler. Kozmik nihilistler, doğayı toptan bilinçsiz ya da insan endişelerine karşı duyarsız olarak görür. Kozmos (evren), insani amaç ve değerlere hizmet etmemektedir ve hatta insanlara karşı aktif olarak acımasızdır. Evren boştur ve insanoğlunun eskiden beri anlamak üzerine yaptığı araştırmaya karşılık vermez. Dünyayı anlamak üzere gösterilen bütün çabalar başarısızlığa mahkûmdur. Varoluşçu nihilistler ise, insan hayatının anlamını reddeder. Onlara göre hayat; anlamsız, abes ve absürttür. Bunun da ötesinde anlamlı bir hayatın olması gerçekten mümkün değildir ve yaşamak için hiç bir neden yoktur ama yine de insanoğlu yaşamaya direnir.¹⁴²

Dada, tüm nihilist tavırları yer yer içinde barındıran karşıt bir sanat akımı olmuştur ve bu özelliğiyle 20. yüzyılın modernist yaklaşımları içinde farklı ve özgün kimliğiyle ayrı bir yerde konumlandırılır. 20. yüzyılın başlarında hem Birinci Dünya Savaşı hem Rus Devriminin etkisiyle insanların dünyayı algılayışı değişmiş, Sigmund Freud (1856- 1939) ile Albert Einstein’ın (1879- 1955) buluşları ve Makine Çağı’nın teknolojik yenilikleriyle her alanda insanların farkındalığını kökten bir dönüşüme uğratmıştır. Dönemin duyarlı

¹⁴⁰ Bkz. Crosby, D.A., A.g.y.

¹⁴¹ Epistemolojik: Bilgi kuramı ile ilgili.

¹⁴² Bkz. Crosby, D. A., A.g.y.

sanatçılarının, farkına varmanın etkisiyle şekillendirdikleri sanat akımları, bu yeni zihin durumunu güçlü bir biçimde yansıtır (Hopkins, 2006: 17).

20. yüzyılın fırtınalı akımlarından Fütürizmin kurucusu ve kuramcısı şair Filippo Tommaso Marinetti, 1909 yılında yazmış olduğu *Fütürizmin İlk Manifestosu*'nda¹⁴³ şöyle der: “*Savaşı yani dünyaya hayat veren tek şeyi, militarizmi, hamiyeti, anarşistin parçalayıcı yönünü, ölümcül iyi fikirleri, kadının hakir görülmesini kutsamak istiyoruz. Müzeleri, kütüphaneleri yıkmak, ahlakçılığa, feminizme ve fırsatçı ve faydacı adiliklerin tümüne karşı savaşmak istiyoruz.*” Bu manifesto ve temel anlamda diğer Fütürist ilkeler, benzer zihin durumlarını yansıtan farklı bir söylem olarak algılanabilir. Ancak sanatsal yenilikler olarak görülen Kübist, Fütürist ve Dışavurumcu yaklaşımlar sonrasında, 20. yüzyılın ikinci on yılında ortaya çıkan soyut sanat ve sonrasındaki Dadaist tavırlar, bu türden zihin durumlarına en belirgin örnekler olarak kabul edilir. Bunların arasında öncelikle soyut sanat kendisine, sanattan daha üstün manevi değerler yükler. Dadaizm ise; kendisine ironik anlamlar yükleyerek nihayetinde sanat karşıtı bir sanat olduğunu savunur. İlk etapta, ikisi arasında doğrudan bir ilinti kurmak olanaksızdır. Ancak aynı dönemin iki Avangart sanat akımı arasında ortaya çıkan metafizik süprematizm (Malevich) ile nihilizm arasında oldukça içten bir ilişki bulunmaktadır; öyle ki, metafizik soyut sanatın içinde yer yer görülebilen anarşist soyutlamaların nihilizmle güçlü bir bağı bulunur. Dadaizm’de ise; çekinik, ironik ve hissi olmayan bir metafizik yönelim egemendir. Bu durum çoğunlukla Dadacıların kavgacı tavırlarında görülür ve bilinçli bir dışavurumculuktur.¹⁴⁴

20. yüzyıla damgasını vuran soyut sanatın öncüsü ve kuramcısı Wasilly Kandinsky, 1911 yılında yazmış olduğu “Yeni Sanat Nereye? (*Whither the 'New' Art?*)” adlı makalesinde aynı noktaya işaret eder (Lindsay-Vergo, 1994: 101):

“Gerek tinsel olana doğru yüzeysel bir hareket, gerekse en geniş anlamı ile gizemcilik, metafizik, monizm, yeni ‘Hıristiyanlık’, teosofi ve din şeklinde, soyutlamaya karşı genel bir ilgi yeniden doğmaktadır. Nihai tahlilde bilim (fizik ve kimya gibi), en pozitif dalları ile şu büyük soruyu sordüğümüz noktaya geldi: Madde diye bir şey var mıdır?”

¹⁴³ Manifestonun tam metni için bkz. <http://www.391.org/manifestos/19090220marinetti.htm> Erişim tarihi: 09.10.2011.

¹⁴⁴ Kuspit, D., A.g.m.

Soyut sanatçılar, sanatı; materyalizmin öldürücü etkisine karşı bir panzehir olarak görmüşlerdir. Sanat, bilim ve teknikle kıyaslandığında, ancak bu şekilde var olabilmiş ve kaçınılmaz olan sonuna karşı ancak bu şekilde bir çıkış yolu bulabilmiştir.

Richard Huelsenbeck'e göre Dadaizm; *"İnsan endüstri devrinde yaşayıp bir sanatçı gibi yaratıcı olabilir mi?"* sorusuna bir cevap arar. Wassily Kandinsky; *"Teknolojik yenilikler adeta bir rüzgâr gibi daha da ileri gidiyor, bu nedenle de gerçek sanatın sanatçıları sessizler ve görünemiyorlar"* derken, soyut sanatın buna bir cevap olabileceğini anlatır gibidir. Donald Kuspit'e göre ise; Dadacılar ve soyut sanatçılar: "Hayatın anlamı nerede?"; "Hayatın amacı nerede?" gibi sorulara cevap ararlar. İnanışları şudur ki; bir insan, ruhani ve spontan olması durumunda dahi endüstri toplumunda yaşayabilir ve bir sanatçı gibi yaratıcı olabilir. Teknolojik materyalist bir dünyada olsa bile hayatın anlamını ve amacını bulabilir. Çünkü ruhani diriliş bir dönüşüm gibi spontan olur. Spontan ifade, psikolojik ölümlerden ruhani bir uyanış gibidir. Sanatı Dadaizm'e ya da soyut sanata "dönüştürmek" sanata kişinin endüstriyel toplumda bulamayacağı bir anlam ve değer katmaktır. Onlar, makinelerin insanlardan daha kıymetli olduğu bir dünyada yaratıcı bir birey olarak yaşaması sorunsalına yani modern toplumun ana insanı konusuna parmak basmaktadırlar: "Nesnenin ölümü" ya da Frankfurt Okulu filozof ve sosyoloğu Max Horkheimer'in (1895-1973) söylediği gibi "bireyselliğin ölümü" sorunsalıdır bu. Max Horkheimer: *"Zamanımızın ana fikrini kendi kendini korumak oluşturmaktadır ki koruyacak bir benlik yoktur. Bu bireyin tek aleti olan mantığının teknoloji içerisinde tüketildiği anda akıl dışı ve parçalanmış olmasındandır"* der. Ayrıca; *"Mantık safi olarak işlevsel hale geldi ve bireyi egale etti ya da bireyi kendi aracı haline getirdi"* söylemi de aynı düşünceyi destekler. Sosyolojist Jacques Ellul (1912- 1994): *"Teknolojik toplumda insan artık hiçbir şekilde seçimin öznesi değildir. O sadece çeşitli teknikler yordamıyla elde edilen etki ve sonuçların kaydedicisidir. Teknolojik toplumda bireylerin sadece aletlerin hizmetkârları oldukları sürece anlamı ve değeri vardır"* derken aynı sorunsalı ortaya koyar. Max Horkhemier, Dadaizm ve soyutlamanın krizindeki sanat için: *"Aklın krizi, beynin krizinde açığa çıkmaktadır"* deyimini kullanır. İnsani olmayan mantığı sembolize eden temsili, bireyi sembolize eden spontanlık ve ruhaniliğin reddetmesidir bu. Genel olarak spontanlık ve ruhanilik mantık dışı olarak düşünülür ancak mantığın ruhsuz teknik, bilinçli olmayan bir teknikle mantık ve insanlık dışı olduğu bir dünyada birden mantıklı ve insancıl görünmesi doğaldır. Ona göre, gerçekten de teknolojik bir toplumda spontan ve ruhani (hep olduğu gibi ruhi) olmak bir bilinç meselesidir.¹⁴⁵ Jean Boudrillard'ın (1929- 2007) şu sözleri bu

¹⁴⁵ Kuspit, D., A.g.m.

duruma farklı bir bakış olarak yorumlanabilir: *"Makinenin insan tarafından fetiş durumuna getirilmesinin yerini, insanın makine tarafından fetiş durumuna getirilmesi aldı "* (Eroğlu, 2007: 37).

Wasilly Kandinsky'ye göre;

"Din, bilim ve ahlak sarsıldığı zaman (sonuncusunu Nietzsche'ye atfeder) ve dış destekler yıkılma tehdidinde olduğu zaman insanın bakışı dışarıdan içeriye doğru, kendisine döner. Edebiyat, müzik ve sanat, gerçek şekilde bu ruhani değişikliğin belli olduğu ilk ve en hassas alanlardır."(Harrison& Wood, 2003: 87)

Dada akımı, tıpkı Wasilly Kandinsky'nin imlediği bir noktada ortaya çıkmış gözüktür. Zürih'te, 12 Mart 1916 gününe tarihlendirilen bir günlük yazısında Hugo Ball'ın: *"...Burada kutladığımız şey hem bir soytarılık hem de bir cenaze töreni..."* sözleri, bu değişikliğin farklı bir ifadesi gibidir (Ball, 2011: 281).

Toplumsal Ekoloji Hareketinin kurucusu Murray Bookchin'e (1921- 2006) göre; tarihsel süreçte üstesinden gelinemeyen toplumsal problemler mistikleştirilerek katlanılabilir hale getirilmeye çalışılmıştır (Ata, 2003: 50). Bu çıkarsama, Dadaist akım öncülerinin, içinde buldukları çaresizlikle kendilerine bir çıkış yolu bulmaya çalıştıkları düşünüldüğünde, Dada akımına uyan bir yönelim olarak kabul edilebilir. Bu aynı zamanda, insanın ve evrenin anlaşılması için kabul edilebilir bir ilke olmadığını savunan Alman Düşünür Max Stirner'in (Johann Kapsar Schmidt, 1806- 1856) radikal nominalizmi (Adcılık) ile bağdaştırılabilmektedir. Max Stirner, dünyanın nesnel kavramların ayrıntılı bir yapısı olarak ele alınamayacağını ancak 'metafizik bir kaos' olarak görülebileceğini savunur. Değerler bağlamında Max Stirner'in nominalizmi insanoğlunu başının çaresine bakmaya yönlendirir, bireyler kaotik bir dünyada mümkün olabildiğince bireysel haz almak ve diğerleri üzerinde olabildiğince gücü elinde tutmak üzere izole edilmişlerdir çünkü.¹⁴⁶

Öte yandan Berlin'de düzenlenen İlk Uluslararası Dada Fuarı'nın açılış konuşmasında Wieland Herzfelde, *"Dadaizm, gerçeklere dayalı her şeyi reddetmek için bu çabalara karşı girişilmiş bir tepkidir."* (Herzfelde, 2006: 226) diyerek, Dada'nın radikal normları yadsıyan özgün tavrını açıkça ortaya koyar. Dada'nın varoluş nedenleri, içinde bulunduğu dönemin özelliklerinden soyutlanamaz. Dada akımı, ortaya çıkışı ve gelişimiyle farklı bir görüngü oluşturur. Dadacı tavrın, sanat ve edebiyata ilişkin temelli bir başkaldırı olmaktan öte bir

¹⁴⁶ Crosby, D. A., A.g.y.

boyutu vardır. Zamanın ruhuna (*Zeitgeist*) sıra dışı bir tepkidir Dada. Ütopyacı tavırları etik temellerden kaynaklanan Dadacılığın bir devrim olarak adlandırıldığı da görülür. Dada, başlangıcında temel insan haklarının ihlaline ve toplumdaki adaletsizliklere karşı çıkarılan bir isyandır. Michel Sanouillet (1924-), bu konuya ilişkin olarak: “*Aslında Dadacı devrim, bütün yüz yılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında var olan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir*” (Sanouillet, 1997: 303) diyerek, bu fikri bir yerde onaylar. Öte yandan devrimin adını aldığı ‘Dada’ sözcüğü, saptırıcı bir özelliğe sahiptir. Ünlü Fransız yazar André Gide (1869- 1947), Dada isminin bir tür “mücevher kutusu” olduğunu söyler. Bu, hareketin efsanevi niteliğine ve nihilistik yapısına uyan, yerinde bir benzetme olarak kabul edilebilir.

Dada, modern zamanların yerleşik sosyal estetiğine acımasızca saldırmıştır. Güzelliğin, simetrinin ve anlamın (sözdiziminin) bozguna uğratılması ve geleneksel malzemelerin reddedilmesi, Dada akımının başlıca özellikleridir. Dadaistlere göre bütün bunlar, insanlığı toplu cinayete sürükleme kapasitesi olan sosyal ritmin bozulmaları olarak ifadelendirilir (Altay, 2004)¹⁴⁷. Amerikalı ressam Barnett Newman’ın (1905- 1970) belirttiği gibi, “*Modern sanatın dürtüsü, güzelliği yıkmaya yönelik bu arzudur*” (Kuspit, 2006: 47). Dada’daki bu reddediş ilkin somut anlamda hiyerarşik ayrıcalıklara ve yaratıcılığı engelleyen kurumsal yapılanmalara karşı oluşmuştur. Estetizmin gelenekselleşmiş biçimlerine karşı gelişerek, teorik önermeleri radikal bir reddiyecilik haline dönüşmüştür. Bu haliyle Dada’da, epistemolojik nihilizm yanı sıra, sorunsalın kökenine inildiğinde, ahlaki, politik ve kozmik nihilizmin etkileri sıklıkla hissedilir. Richard Huelsenbenck, *Dadacı Manifesto*’sunda; “*Estetik ve etik davranışa ölüm!*”¹⁴⁸ Derken, aynı görüşü imler görünür. Dadaizmin nihilizmle olan ilişkisini, onu doğuran gerekçelerle birlikte, bütünsel anlamda irdelemek gerekir. Edward Lucie-Smith (1933-), konuya dair anahtar bir söyleminde şöyle der:

"Uzun vadede 1914- 1918 döneminin en önemli sanat hareketi olduğu anlaşılan Dada'nın nihilist ruhunu, savaşın uyandırdığı tiksintiyle, duygulardaki ani sapmayla özdeşleştirmek olasıdır. Böyle bir değerlendirme, Dada'ya, önde gelen mensuplarının çoğunun açıkça reddettiği ahlaki bir boyut katar." (Lucie-Smith, 2004: 100)

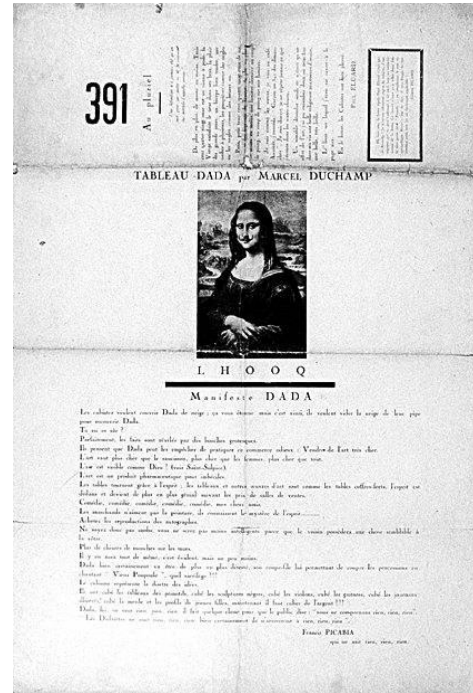
¹⁴⁷ Bkz. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/adil.html> Erişim Tarihi: 11.10.2011. Bu derginin *online* görüntüsünde sayfa numaraları yer almamaktadır.

¹⁴⁸ Dadacı Manifesto, Richard Huelsenbeck tarafından Berlin’de 12 Nisan 1918 tarihinde okunmuştur (Richter, 1966: s. 104- 107).

Dadaizm'in kurucularından Tristan Tzara'nın, 23 Temmuz 1918'de okuduğu *Dada Manifestosu*'nun son bölümünde yer alan; “Yadsıma¹⁴⁹ dönüşebilecek her tiksinti ürünü *Dada'dır*” saptaması ve yine Dada'nın “Yıkıcı eyleme girişmiş bütün varlığının yumruklarını havaya dikerek protesto etmek” olduğuna işaret etmesi, yeniye ulaşmak adına eskinin hırpalanmasını öngören ya da Dada'nın genel kuralları yadsıyan anarşist tavrını örnekler. Tristan Tzara bir anlamda, Dada'nın politik nihilizm çatısı altındaki konumuna işaret eder. Politik ya da pratik düzlemde yerleşik toplumsal düzene baş kaldırma, devlet, din ve aile gibi kurumları da yadsıyan bir önermeyi kapsar. Teorik olarak Dada, kural tanımaz tavırlar içerisinde, kaba saba bir reddiyecilik ve yıkıcılık istemi olarak görünse de asıl anlamıyla ahlaki ve metafizik bir boyutu içinde barındırır. Aynı yadsımacılık iki yıl sonra Francis Picabia'nın *Dada Manifestosu*'nda yeniden ortaya çıkar.¹⁵⁰ İlkel insanları resmeden kübik resimler, kübik zenci heykelleri, kübik kemanlar ve kübik gitarların hepsi “kübik para” için tasarlanmışlardır: “*Dada'nın kendisi, hiçbir şey, hiç bir şey ama hiçbir şey istemez, yapmaya çalıştığı şey, halkın şunu söylemesini sağlamaktır: 'Hiç bir şey anlamıyoruz, anlamıyoruz ama hiçbir şey anlamıyoruz.'*”

¹⁴⁹ Yadsıma (İng. *Negation*): Öne sürülen bir savı tanımama.

¹⁵⁰ Manifestonun İngilizce metni için bkz. <http://www.391.org/manifestos/192003picabia.htm> Erişim tarihi: 08.05.2011.



Resim 127 ¹⁵¹ Cannibale Dada Manifestosu. Dada, no: 7 (Dada no:7, *Dadaphone* olarak da bilinir), 2.sayfa. Editör Tristan Tzara. Paris, Mart 1920.¹⁵²

Resim 128 156 Francis Picabia'nın Dada Manifestosu, 391, 12. sayı (<http://www.391.org/>)

“Bilmiyorum, bilmiyorum ama hiçbir şey bilmiyorum” diyen Francis Picabia, “sonunda Dadaistlerin hiçbir şeye, hiçbir şeye ama hiçbir şeye varmayacaklarını” söyler. Onları sadece, “gülünç, gülünç, gülünç ve sadece gülünç” olarak betimler.¹⁵³ Avangart sanatın geçmişinde Dada'nın nihilizme ve paradoksa yani karşıt düşünceye olan düşkünlüğünü ilk tanımlayan Dadaistlerden biri olan Richard Huelsenbeck, *Bir Dada Trampetçisinin Anıları* adlı kitabında, Francis Picabia'nın ‘gülünç, gülünç, gülünç ve sadece gülünç’ şeklindeki tanımlamasını; “Hiççilik (Nihilizm) için daha eksiksiz bir ifade daha olamazdı” sözleriyle ifade eder (Huelsenbeck, 1974: 160). Francis Picabia'nın nihilizmle ilişkisi, anlam ve değerlerin “hiçbir şey” ifade etmediğini belirterek, kabaca her şeyi yakıp yıkmayı ve değerlere saldırmayı öngören bir hınç politikasından çok, kendi karamsarlığı ve melankolisine yenik düşmüş bir sinikliği imler görünür. Nihilizmin ideolojik anlamda önemi, her şeyin anlam ve değerden yoksun olduğunu kesin bir dille ifade ederek, aslen verili değerler dünyasına karşı epistemolojik ve epik bir tedirginlik kaygısı taşımasında yatar. Her şeyin aslında hiçbir şey olmadığını söylemek, aslında var olduğu anlamlar ve değerlere kuşkuyla bakan bir sorgulamaya gönderir. Düşünce tarihinde ya da düşüncenin

¹⁵¹ <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/pages/02.htm> Erişim tarihi: 09.12.2011.

¹⁵² Aynı manifesto daha sonra, Nisan 1920'de *Der Dada no. 3*'te de yayımlanmıştır. Bkz. <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/15.htm> Erişim tarihi: 09.12.2011.

¹⁵³ Manifestonun tamamı için bkz: <http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html> Erişim tarihi: 09.12.2011.

yüzeyinde beliren çatlakların derininde yatan olgulara kuşkuyla atılan bir bakıştır nihilist olgu ve izlekte bunların dayanak noktalarını sorgulanabilir alana dâhil etmeyi amaçlar. Teorik olarak negatif diyalektiğe bağlı olarak düşüncenin eleştirilmesini hatta bu eleştirinin kendisini var eden düşüncenin kökenine inerek olumsuz düşünceyi de içinde barındıran bir kaygıyla özdeşleşir. Öte yandan kökensel değerlere olan inkârlarını salt bir taşkınlık olarak değerlendirmek, Dada'yı provakatif ve anarşist eylemlilikler içinde şiddet yanlısı yahut yozlaşmış düşünceye sahip veya ahlaksızlık kalıplarının içine sokar ve genel anlamda onları yargılanabilir hatta mahkûm edilebilir kılar. Tristan Tzara'nın, *Dada Manifestosu*'nda geçen: “Böyle doğdu DADA, bir bağımsızlık, topluluğa güvensizlik gereksiniminden. Bize bağlı olanlar özgürlüklerini korur. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz.” Ve: “Ahlak; zekâ ürünü her afet gibi, köreltici”¹⁵⁴ şeklinde yer alan ifadeleri, öteden beri var olmuş ahlaki kurallara ve kurumlara yönelik bir hayal kırıklığının anarşist bir tavırla dillendirilmesidir. Dadacılar, yolunda gitmeyen bir şeyler olduğunu sezmiş ve bu durumu susarak kabullenmek yerine sorgulamayı tercih etmişlerdir; onların yaptığı sorunsalın kendisine yönelik hicivsel tonlarda ironik göndermeler yüklü bir başkaldırıdan ibarettir.

Hugo Ball, Dada'nın Zürih başlangıcının hemen öncesinde Münih'te “Devrim” (*Revolution*) adlı dergide çalışmıştır. Bu derginin ilkeleri Alman anarşist ve deneme yazarı Erich Mühsam'ın bir yazısında şu sözlerle yer alır:

“Devrim, bir durumun ayakta kalma koşulları ortadan kalktığı anda gündeme gelir.(...) Yıkma ve kurma, devrim açısından özdeş kavramlardır. Tüm yıkıcı istek, aynı zamanda yeniden kurma isteği demektir (Bakunin). Devrimin birkaç türü şunlardır: Zorbaca cinayetleri, egemen bir gücün egemenliğine son verilmesi, bir dinin ortaya çıkması, eski (geleneksel ve sanatsal) kuralların ortadan kaldırılması, bir sanat yapıtının yaratılması, cinsel ilişkinin gerçekleştirilmesi. Devrimle eş anlamlı olan sözcükler: “Tanrı, aşırı derecede cinsel istek, coşkunluk, kargaşa. Gelin kargaşa içinde yaşayalım.” (Brauneck, 1986: 194)

Dergi, genel anlamda radikal sol ve anarşist bir çizgide, savaş karşıtı yayınlar yapmış ve Hugo Ball derginin yazı işlerinde çalışmıştır. Anarşist çevrelerle olan ilişkileri yanında 1917 yılında tanınmış Rus devrimci ve anarşizm kuramcısı Bakunin'in (Mihail Aleksandroviç Bakunin, 1814- 1876) “Anarşist Tüzüğü” adlı kitabını çevirmiş ve “Bakunin

¹⁵⁴ “Dada Manifestosu”; 23 Temmuz 1918'de Zürih Meise'de yazar Tristan Tzara tarafından okunmuştur (bkz. Huelsenbeck, 1998: s. 121- 132).

Seçkisi” adlı yapıtın çıkarılması çalışmalarına katılmıştır. Bu yıllarda Batılı sanatçı aydınların büyük çoğunluğu anarşizme ilgilidir. Anarşizmde aydınların ilgisini çeken, köktenci bir biçimde düşünceinin odak noktası yapılan ve bireyin gelişmesinde sınır tanımayan özgürlük kavramı olmuştur. Dada hareketinin kaynağını öncelikle aydınların bu başkaldırısı içinde aramak gerekir. Belirtmek gerekir ki; Dada hareketinin estetiği ve özellikle tiyatro niteliğindeki eylemci tavrı, aydınların söz konusu düşünsel tutumlarının izlerini çokça taşır.¹⁵⁵

Zürih sonrasında Dada’nın Berlin’deki oluşumu ve nihilist yapısına dair George Grosz şunları söyler:

“Berlin’e Huelsenbeck’in getirdiği Dada, gelir gelmez politize oldu. Berlin’deki atmosfer farklıydı. Dada’nın estetik yönü korunmakla birlikte, giderek artan anarşist bir nihilizmle önemini kaybetti.(...) Her şeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, her şeye tükürüyorduk; işte bu bir Dada’ydı. Mistisizm değildi, komünizm değildi, anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı, programı vardı. Bizse tam anlamıyla nihilisttik, simgemiz hiçlikti, boşluktı, boş bir delikti. Ara sıra “sanat” da yapardık. Ama esas amacımız ‘sanat eylemi’ni yerle bir etmektir.”(Antmen, 2010: 131)

Cabaret Voltaire, adını, hür iradenin sembolü, büyük aydınlanmacı, düşünür, aynı zamanda sosyal bir eleştirmen olan Voltaire’den almış ve sığınmacılarına, İsviçre- Fransa sınırındaki bir kasabada hayatı tehdit eden baskıya karşı bir sığınak olmuştur. Bu bir yerde, kurucusu Hugo Ball ve yanına aldığı diğer kişilerde yüksek iradenin sembolü ve popüler kültürün birleşimi anlamına gelmektedir. En önemlisi, yozlaşmış Avrupa’da olmayan hür iradeyi ve baş kaldırma özgürlüğünü temsil etmeleridir. Richard Huelsenbeck, Dada’nın Zürich’te Cabaret Voltaire başlangıcında ve sonrasında da Berlin’de Avrupa’daki kitle katliamına, teknolojinin politik anlamda sömürülmesine ve Almanların kendisini özellikle savaş suçlusı saydığı *Kaiser*’e (İmparator) karşı çılgınca bir ahlaki tepki, özellikle de insani bir tepki olduğunu yazar. Ardından daha da ileri giderek *“Dada’nın ahlaki bir devrim olarak başladıktan sonra sanatsal bir tepkiye dönüştüğünü ve öyle de kaldığını”* söyler. Bu, kendilerini ‘sadece sanatla ifade eden’ Kübistlere karşı tam bir zıtlık oluşturur. Richard Helsenbeck’e göre Kübistler öznelcidir ve ahlaki anlamda dünyanın parçalanmasını dert edinmezler. Onlar sadece resmetmenin kurallarını bilirler, dünyayı esir alan kurallara karşı

¹⁵⁵ Aktaran: <http://www.halksahnesi.org/incelemeler/dada/dada.htm> Erişim tarihi: 08.06.2011.

ise kayıtsızdırlar. Richard Huelsenbeck; ‘Dadaistler farklıdır’ diye yazar ve ona göre ilk soyut sanatçılardır. Aynı ahlaki düşünce, insani endişe, sosyal parçalanma ve onun bireye getirdiği tehlikenin farkındalığı ile kaplanmışlardır. Donald Kuspit'e göre; toplum duyarsızlıktan de öte bir durumdayken ve insanlar parçalanması konusunda bir şeyler yapmak adına çaresizken, sanatın bireyi bundan koruyacağını hissetmektedirler. Sanatın olanakları konusunda bir kurtarıcı fantezisi gibi bir düşünce gütmektedirler: Dadaistler sanatın spontanlığı özgür bırakarak bireyi yenileyeceğini ve gerçekten de özneyi koruyacağını düşünürler. Bu arada soyut sanatçılar da sanatın aynısını tinsel duyular üzerinde de yapacağını söylerler. Onlara göre modern, bilimsel, teknolojik toplum bireyin spontanlığını öldürmüştür. Dadaistler ve soyut sanatçılar sanatın kendilerini topluma karşı ifade edebileceğini ve ifade etmesi gerektiğini söylerler. Dadaistler, yeni sanatı, evrensel sanatın getirdiği yok edici korkuya karşı bir antikor olarak görürler. Bu sanatın tesellisinden çok, patolojik bir toplumda insanları tedavi eden bir sanattır. Sanat, dünyanın travmaya soktuğu akli yeniden diriltebilir. Onlar, sanatı, ruhaniliği ve spontanlığı kullanarak akademinin de ötesinde önemli hale getirmişlerdir. Böylelikle Dadaizm ve soyutlama ile sanat, bilim ve teknik ile kıyaslandığında kaçınılmaz olan sonuna karşı bir çıkış yolu bulmuştur.¹⁵⁶

Varoluşçuluk, içinde nihilist argümanları fazlasıyla barındıran bir düşünce akımıdır.¹⁵⁷ Donald A. Crosby'ye göre; Fransız yazar Albert Camus (1913- 1960) *Sisyphus*¹⁵⁸ *Söyleni* (*The Myth of Sisyphus, 1947*) adlı yapıtında varoluşçulukla ilgili olarak insanoğlunun, keşfedilebilir herhangi bir önemi veya değeri olmayan evrende nafîle bir şekilde, derinlemesine bir anlam arayışında olduğunu görür. İnsanoğlunun içinde bir yer bulması ve anlamını kavraması çabalarına ise dünyanın tamamen tepkisiz olduğunu belirtir. Hatta dünyadan ‘yoğun, tuhaf ve muazzam akıldışı bir yer’ olarak bahseder. Ve insanoğluna, hayatlarının herhangi bir anlamı olmadığını fark ettiğinde, bir çıkış yolu olarak intihara kalkışmamasını önerir. Bunun yerine, bu anlamsız boşluğa karşı kahramanca başkaldırmalarını ve kendilerini savunmak adına varoluş nedenleri için bazı şekiller

¹⁵⁶ Kuspit, D., A.g.m.

¹⁵⁷ Varoluşçuluğun izleri, geriye doğru gidildiğinde Sokrates felsefesinde kısmen de olsa bulunur. Sonrasında Blaise Pascal (1623- 1662) başta olmak üzere 17. yüzyıldan beri varlığını sürdürmüştür. Modern varoluşçuluğun temsilcileri arasında Friedrich Nietzsche ve Dostoyevski de bulunur. Ancak varoluşçuluk tam olarak 20. yüzyılda Jean- Paul Sartre ile şekillenmiştir. 20. yüzyılda Alman filozof Martin Heidegger gibi yetkin varoluşçular olmasına rağmen bir felsefe olarak varoluşçuluk asıl etkisini Albert Camus ve özellikle Jean-Paul Sartre ile birlikte göstermiştir.

¹⁵⁸ *Sisyphus*; Mitolojide tanrılar tarafından lanetlenerek cezalandırılmış ilk insandır. Albert Camus, *Sisyphus*'u yaşamın tüm anlamsızlığına rağmen direnmek zorunda olan ve bu anlamsızlığı akıl ve bilinç gücüyle yenen kahraman bir insan olarak niteler.

bulmaları gerektiğini söyler.¹⁵⁹ Dada, benzer saptamaları bir çıkış yolu olarak çok öncesinde kendine seçmiş bir akımdır. Dada gösterileri ve özellikle Club Dada eylemleri, Birinci Dünya Savaşı'nın materyalist yozlaşmacılığı içinde yaşamın saçmalığına karşı benzer bir başkaldırıyla şekillenmiştir. Onların edebi alanda sözcükleri parçalamaya, gösterilerinde tiyatro etiğini bozmaya, plastik alanda geleneksel kuralları devirmeye varan karşıt tavırları, hayata karşı duydukları isyanla, varoluşlarının savrulmasını önlemeye yönelik bir çabanın resmidir. Özellikle John Heartfield ve onun gibi aktif siyasetin içerisinde yer alan sol kanat Club Dada sanatçılarının, gücü elinde tutan yöneticilere karşı geliştirdikleri, satirik ve aynı zamanda cesur montajlama teknikleri ile ürettikleri çalışmalar, bir tür sanatsal başkaldırı olarak nitelendirilebilecek çalışmalardır ve bu duruma en sert örnekler olarak verilebilir. Onların bu yetileri, Benedetto Croce'nin ifade kavramında (1886- 1952) "teknik davranışlar" olarak adlandırılır. Benedetto Croce'ye göre; sanatçı, yeniden üretme işlemine yarayacak pratik edimler meydana getirerek ruhsal emeğinin sonucunun yok olmasını önlemek ve hem kendisi hem de başkaları için imgelerinin yeniden üretimini olanaklı kılmak amacıyla sanatsal araçlara başvurur. Ancak pratik oldukları için kuram olarak sezgiden ayrılarak fiziksel diye adlandırılırlar. Bunun nedeni, us tarafından soyutlanıp saptanmış olmalarındandır (Croce, 2007: s. 58- 59).

Yine Donald A. Crosby'ye göre; varoluşçu nihilizmin acımasız bir savunucusu olan Rumen felsefeci Emil Michel Cioran (1911- 1995), “Çöküşün Kısa Geçmişi” (*The History of Decay, 1949*) adlı yapıtında, “Birçoğumuz, hayatımız boyunca içerden diğerlerine karşı üstün bir kesinlik sağlamak için mücadele ederiz. Oysa hayatın bir anlamı yoktur, anlama ilişkin de bir bağı bulunmamaktadır” der. Medeniyetler, dinler ve felsefe, hep bu kaçınılmaz gerçeği maskeleyen içindir. Emil Michel Cioran, varlığımızın ‘hasta’, ‘utanç verici’ ve ‘lanetli’ olduğunun farkında olduğumuz sürece kendimize işkence etmekten vazgeçemeyeceğimiz konusunda ısrarlıdır. Ona göre araştıran, soru soran akıllarımız bize huzur vermeyecektir; sadece sığ yüzeylerde ve hayal dünyasında yaşayanlar bu sürekli işkenceyi önleyebilir. Emil Michel Cioran’ın aklı saran sorguların işkencesinden kurtulmayı başaranların “sığ yüzeylerde ve hayal dünyasında yaşayanlar” olduğu saptaması, kısmen Dada sanatçılarının bilinçli tercihleri için kabul edilebilir. Emil Michel Cioran’ın hayata yönelik tiksindirici bir ‘iğrenmeyi’ onaylayan benzer tanımları, Fransız yazar ve filozof Jean- Paul Sartre’ın (1905- 1980) “*Bulantı*” (*Nausea, 1938*) adlı yapıtındaki açıklamalarına yakındır: “Hiçbir şeyi doldurmayan bu olumsuz fazlalık, bize hayatın anlamsızlığını göstermektedir.” Varlıkların varoluşuna karşı duyulan, dünyanın

¹⁵⁹ Crosby, D. A., A.g.y.

özünde bulunan kendinde anlamsızlığa duyulan bir bulantıdır bu. Tristan Tzara'nın Dada akımına yönelik "yadsımaya dönüşebilecek her tiksinti ürünü Dada'dır" sözlerini, Emil Cioran ve Jean-Paul Sartre'in varoluşçu felsefesinin içinde kısmen duyumsamak mümkündür. "Bulantı" adlı romanın başkahramanı Antoine Roquentin, dünyayı niteliği olmayan ve akla nüfuz etmeyen kalın bir macun ya da sızan bir balçık olarak algılar. Antoine Roquentin'in duyumsadığı bulantı hissi, Dada sanatçılarının savaşa ve dünyaya egemen olan anlayışa, dolayısıyla varoluşa karşı duyumsadıkları tiksintiyle örtüşür. Varoluşun absürtlüğünü işleyen düşünür Jean-Paul Sartre, "*Varlık ve Hiçlik*" (*Being and Nothingness*, 1943) adlı yapıtında ise, geleneksel dindeki Tanrı bağlamında hayatlarımıza hiç yoktan anlamlar yaratan bu düşüncelere karşı özgür eylemlerimizle anlamlar yaratmamızı söyler. Ağırlıklı olarak Dada'nın Köln kentinde düzenlenen, kiliseye ve Papa'ya karşı hicivlerin yoğun olarak hissedildiği eylemlerin, Jean-Paul Sartre'in özgür ifade biçimi önerisi ile örtüştüğünü söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra Berlin'de Johannes Baader'in Berlin Katedralindeki bir ayin sırasında İsa'ya saldırması, başka bir örnek olarak verilebilir (Lynton, 1982: 136). Alman filozof Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (1818) adlı yapıtında, evrenin insanoğluna neredeyse aktif bir hasım olarak zevkler üzerinde acıların, tatminler üzerinde hayal kırıklıklarının korkunç bir üstünlüğünü elinde bulunduran bilinçsiz bir dürtü veya enerji tarafından yönlendirdiğini savunur. Ve insanlara günlerini ertelemeyi terk edip, varlığın anlamsızlığını yenen ifade ve isteklerin ateşini bastırmaya hazırlıklı olmalarını öğütler.¹⁶⁰ Schopenhauer, kişinin mutluluğa ermesi için kendini aşması gerektiğini söyler, öncelikle kendi özünün bilincine varması gereklidir. Kişinin kendisini tutsak eden ve kendisini yöneten evrene karşı bu tutsaklıktan kurtulmanın bir yolunun da sanat olduğunu belirtir (Öndin, 2009: 26). Martin Heidegger (1889- 1976), nihilizm eleştirisinde, Batı'nın nihilist rahatsızlığı olarak gördüğü durumu, epistemolojik ve metafizik kavram hatalarının 'varoluşun unutkanlığına' yol açması ve bir kördüğüme dönüşmesine bağlar. Martin Heidegger'in çözümü insanları birbirine ya da dünyaya bağlayan iyileştirici varoluşu kavrayabilmek adına gerçeğin radikal bir biçimde gözden geçirilmesi gerektiğidir. Bütün bu varsayımlar ciddi anlamda eleştiriye açıktır. Yine de nihilist argüman, genel olarak dünya ve insanın durumuyla ilgili dikkate değer bir gerçeği sunar.¹⁶¹ Danimarkalı filozof Soren Aabye Kierkegaard (1813- 1855) varoluşçuluğun öncülerindendir. Soren Aabye Kierkegaard, "*varolan birey, seyirci olmaktan çok oyuncudur. Seçerek veya reddederek amacına doğru var olur*" (Coleston, 1998: 106). Kuşkusuz bu söylem, Dada sanatçıları için atfedilebilir cinstendir. Soren Aabye Kierkegaard ve kimi modern varoluşçu felsefeciler tarafından kullanıldığı anlamda varoluş,

¹⁶⁰ Crosby, D. A., A.g.y.

¹⁶¹ Crosby, D. A., A.g.y.

Dadaist tavırlarla karşılaştırıldığında özdeşleşen kavramlar barındırıyor olsa da yahut Dada sanatçılarının özgür eylemlerini Arthur Schopenhauer'in istenççi önerisinde veya tanrıtanımaç düşüncenin geçmişinde ya da bir takım materyalist öğretilerde bir nebze bulmak mümkün olsa da, asıl anlamda 19. yüzyıl Rus düşünürlerinin düzenle devrim arasında çelişen düşüncelerden etkilenecek şekilde şekillendirdikleri edebi yazılarının özünde yer alan nihilizm kavramıyla bağdaştırmak daha yerinde olur.¹⁶²

Dadaizm'in öncülerinden biri olan Hans Arp, "sosyal estetikten zamanla daha fazla uzaklaştım" sözleriyle başlayan yazısında Dada hareketini şöyle özetler:

"Dada, insanın akla uygun aldanişlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz, Dada'nın büyük davulunu bütün nefesimizle üflüyoruz. Dada, içinde felsefeler bırakılmış eski bir diş fırçasından daha az değerlidir. Dada onları büyük dünya liderlerine bırakır. Dada, erdemin resmi sözlüğünün iğrenç entrikalarını kınamaktadır. Dada, saçma olan için vardır ki bu saçmalık anlamsızlık anlamına gelmez. Dada doğa gibi saçma ve akla aykırıdır. Dada doğadan yana ve sanatın karşısındadır." (Altay, 2004)¹⁶³

Richard Huelsenbeck'in bir konuşmasında geçen ve "Dada, şarlatanlık ve saçmalıktır. Alman akademisinin sonu ve Alman mantalitesinin sonu demektir." şeklinde yer alan ifadeler, aynı göndermeleri içeren farklı söylemler olarak belirir.

Dadaizm'i nihilizmle, cılız bir şekilde salt bir kimlik olgusu ilişkisi içinde tanımlamak yeterli değildir. Dada hareketi, kökleşmiş değerlere öfkeli bir saldırıdan öte bu yerleşmiş ve kabullenegelmiş değer dizgelerinin bağrından kopan bir krizin ürünü olarak değerlendirilmeli ve kesinlikle doğduğu zamanın özel koşulları göz önüne alınarak incelenmelidir. Sözü geçen zamanlar, büyük bir karışıklığın olduğu zamanlardır. Emmy Hennings'in dediği gibi; *Dada, ironik entelektüel bir eğlencedir ve söyleyeceği bir dizi eleştirel ve felsefi hususu bulunan ters bir sanattır.*¹⁶⁴ Onlar, anamalcı zihniyetin savurduğu ve içini boşaltmaya cüret ettiği var oluş ve varlık kavramlarına karşı anarşist bir aura içinde amansız bir savaşa girişmişlerdir. İlk insanı hiçe sayan ve uğruna savaşılan maddesel

¹⁶² Nihilizmin Rusya'da ortaya çıkışı daha çok 19. yüzyıldaki toplumsal koşullarla ilgilidir. Bu dönemde Rus düşünürleri arasında yer alan gelenek ile modern arası çatışma ve etkileşimlerin bunda etkisi büyüktür.

¹⁶³ Bkz. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/adil.html> Erişim tarihi: 05.09. 2011. Bu derginin online görüntüsünde sayfa numaraları yer almamaktadır.

¹⁶⁴ Kuspit, D., A.g.m.

değerlerin etikliğini, sonrasında da tüm yerleşmiş ahlaki değerleri alaycı bir sorgulama taktiğidir bu. Böylece Dada, genel anlamda nihilizmin de içine düştüğü kötücül durumdan ve yadsınmaktan çokça payını alsa da, eleştirel düşüncede kabul edilebilir bir şekilde ahlaki anlamda metafizik bir boyuta geçerek kendini olumlar ve temize çıkarır.

Sitüasyonizm'in (İng. *Situationalism/ Durumculuk*)¹⁶⁵ öncüsü Guy Debord (1931- 1994), 1968'de yayımlanan *Gösteri Toplumu* adlı kitabında; "*Modern üretim koşullarının hüküm sürdüğü toplumlarda bütün hayat, kendisini devasa bir gösteri birikimi olarak sunar*" tanısında bulunur. Ona göre; "*gösteri, metanın toplumsal hayatı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır.*" (Artun, 2006: s. 73- 90) 20. yüzyılın başlarında sanayileşmenin toplumsal hayata olan etkisi ve sonrasında meta kavgalarıyla başlayan savaşa karşı üretilmiş Dadaist sanatı, dönemin şatafatlı bir gösteri imgesi olarak konumlandırmak yanlış olmaz. Bu öyle bir karnavaldır ki, işlerini yaratıcı bir teknikle sıradışı üretirken, gösterileri de aynı coşkuyla düzenlenen akıldışı tasavvurlara hizmet eder. Kendisini kuramsal bir terörist ve nihilist olarak gören Fransız filozof Jean Baudrillard, 20. yüzyılın gösteri toplumuna aynı pencereden bakar. Onda, reddiyecilikten ziyade, reddedilecek olan anlam ve değerlerin derin yapılarını kendine dert edinen bir yönelim söz konusudur. Michel Foucault (1926- 1984) da aynı perspektifle derin yapıların tarihini çıkararak bağılılıkları ve bağımlılıkları ortaya çıkarır. Onlara göre asıl tartışılması gereken uygarlığın kendisidir. Nihilist bir tavırdan doğan ve gelişen Dada akımının, uygarlığa değer kavramlara ve uygarlığa ilişkin benzer soruları kendine dert edinmiş özel bir tarafı bulunur.

Richard Huelsenbeck, 1964 yılında, geriye dönük baktığında daha da ileriye gider: Kaos'un içine. "Dada. Edebi bir Dökümantasyon" (*Dada. Eine literarische Dokumentation*) adlı yapıtında şunları söyler: "*Dadaistler ki onlar zamanlarından çok ilerdeydiler, özel hassasiyetleri ile kaosu anladılar ve onu bertaraf etmek için çabaladılar.*" Daha sonra Richard Huelsenbeck şöyle der: "*Dadistler birer yaratıcı irrasyonalistlerdi, çünkü onlar kaosun manasını (bilmeyerek daha çok bilerek) kavramışlardı.*" Alman Edebiyat Bilimcisi Bruno Hillebrand (1935-) ise, bu durumda Dadaistlerin ancak anlama karşı savaştıklarını ve bağırıp çağırdıklarını söyler (Hillebrand, 2001: 274).

Kendi çağına tümüyle bir karşı çıkış sayılan Nietzsche felsefesine göre 19. yüzyılın son çeyreğinde, nihilizmin gelişi kaçınılmazdır. Bundan korunma, Avrupa'nın yozlaşmış Hıristiyan uygarlığının yıkılışı ve değerlerin yeniden değerlendirilmesi ile gerçekleşecektir.

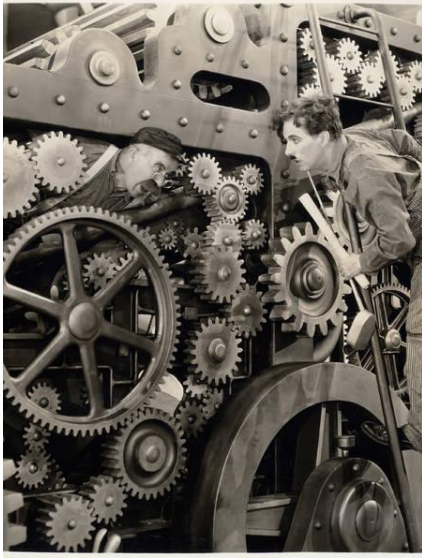
¹⁶⁵ Sitüasyonizm; II. Dünya Savaşı sonrasında Dada ve Gerçeküstücü hareketlere öykünen bir tavırla daha çok politik eylemlilik öngören *Cobra* ve *Lettrism* hareketlerinden doğmuştur.

Bu değerlemeyi yapacak olan yüksek bir insan tipidir ve bu yeni bir şafak olacaktır (Copleston, 1998: 165). “Böyle Buyurdu Zerdüş” adlı yapıtında: “*Öldü bütün Tanrılar. Üstinsanın yaşamasını istiyoruz artık.*” sözleri de bu isteme yöneliktir (Chaix, 2000: 107). Nietzsche’nin “üst insan” öğretisi, nihilistik ümitsizliğe karşı bir çözüm önerisi gibidir. Nietzsche’nin özel bir birey türünü tasarlayan “üst insan” fikri, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre gibi varoluşçu filozofların düşüncelerini öncelemiştir (Dave, 2000: s. 36- 38). Nihilizmin, tüm kökleriyle batı aleminin düşünsel tarihinin derinliklerine uzandığına günümüzde şüphe duyulmaz. Bu bilince, (Rusya’daki nihilist anarşizmi saymazsak) Friedrich Nietzsche’nin felsefesinde varmıştır (Müller- Lauter, 1971: 88). Nietzsche, “Güç İstenci” (*The Will to Power, 1901*) adı altında yayımlanan yazılarında Avrupa nihilizmini “*o en yüksek değerlerin değerini yitirmesi*” olarak görür. Tüm eski değerler yıkılmış ve otorite de yok olmuş olduğu için insanın eylemesi, yapıp etmesi ve bilmesi için artık hiç bir sınır kalmamıştır. Nietzsche, bu söylemlerle hakikat yoktur demez, her görüşün kendine uygun bir perspektifinin olduğunu anlatmak ister. Sabit bir moral, hakikat ve bilgi olmadığını, perspektifli bir bilme ve görme yani yorumlar bulunduğunu ima eder. Dadacı tavırlar, savaş çılgınlıkları içinde yozlaşmış bir toplumda Nietzsche’nin önerdiği perspektifli bir bakış açısının ete kemiğe bürünmüş olan halidir. Onun nihilizmi, “*Bilgi levhalarını parçalayın*” ve “*Tanrı öldü, onu biz öldürdük*” derken, Tanrı’nın olmadığını değil, var olan bir değer; ‘Tanrı’nın ölümü’ nü ilan eder. 20. yüzyılda yaşanan tüm karşı çıkışların, isyanların, reddedişlerin, başkaldırımların nedeni 'Tanrı'nın ölmüş' olmasındandır. Kişi, Hıristiyan moralitesinin (ahlakçılığının) getirdiği fayda ve avantajlardan artık yararlanamayacaktır. Bu, tam olarak anlam ve değerlerin çöküşüne isabet eder (Kabadayı, 2000: s. 89- 90). Öte yandan Nietzsche'nin nihilizmi, yeni bir değere yer açmak üzere var olan değerlerin geçerliliğinin yıkılması anlamına gelir. Yapmak üzere yıkmayı önerir ve bu, bir değer değişimi oluşturmak adınadır (Öndin: 2009: 24). Öte yandan o, sanatın kullanım işlevinin değişeceğine kısa bir süre kalmış olduğu haberini verir. Ne zaman ve hangi biçimde olacağını tahmin edemez ancak Nietzsche programını sunduktan onyıllar sonra, ortaya bir karşıt sanat çıkar: “*Düzen öldü- Yaşasın kaos!*” (...) Bruno Hillebrant, Dadaistlerin, prensip olarak sanatı ortadan kaldırmak istediklerini ancak sadece sanatı değil, gerçek devrimciler gibi dünyayı da değiştirmek istediklerini belirtir. Becerebildiklerinin ise, sanat kavramını kendi eksenini etrafında döndürmek olduğunu söyler:

"Yapıtın ve yaratıcısının mitosu ortadan kaldırıldı. Sadece yaşamsal ve içgüdüsel olarak. O zamanların anti- sanatçıları, bu kavramı vurucu bir silah gibi kullanmalarına rağmen, nihilizmin metafizik vasıflarını anlayamadılar. Eylemlerinde

düzensizlik ile özgürleşerek, kaosa ulaşmalarını kutuyorlardı. Hayalleri tahrip ederken, onunla birlikte yalancı dünya tasviri de yok oluyordu. Müzesel ve ölü olan estetiğe karşı ayaklanmışlardı. Tüm değerleri değiştirmede, nihilizmin örtülü bilgisi hareketin motorunu oluşturuyordu. Öncelikle çirkinliğin estetiği ve daha sonra karşıt- sanat, aktif nihilizmin vurucu darbesiydi ve bu ölü sanat kavramına karşı yöneltilmişti." (Hillebrand, 2001: 262)

Bütün bunların yanı sıra savaş ve teknolojik gelişmelerin, toplum üzerindeki olumsuz etkisini yadsımamak gerekir. Örneğin; Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar* adlı filminde, Sanayi Devrimi sonrası Avrupa'sının çevresine hatta kendisine yabancılaşmasını vurgular. Bu film, makineleşmeyle birlikte insan- makine, dolayısıyla insan- teknoloji etkileşiminin, insan doğasını nasıl değiştirdiğini gözler önüne serer. 20. yüzyıl Avrupa toplumu, teknolojiye yalnızca üretim açısından değer vermekle kalmamış, insana gösterilmesi gereken saygıyı, teknoloji tarafından üretilen nesnelere göstererek adeta onlara tapmıştır. Böyle bir toplumda insanlar birbirlerini her hangi bir değeri olmayan araçlar olarak görürlerken, makineler çok yüksek bir değer kazanmış ve insanların taptığı amaçlar olup çıkmıştır. Hatta böylesi bir toplum, insanları birbirine yaklaştırmak yerine, her birini birbirinden yalıtılmış, uzak adacıklar haline getirmiştir. Böylece kendisine yabancılaşmış bireyler ve birbirine yabancılaşmış yalnız insanlardan oluşan bir toplum ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimi, makineleşme ve teknolojik ilerlemenin bir güçler arenası yarattığı ve savaşı kaçınılmaz hale getirdiği öngörüsü, zaman içinde tartışmasız kabul görmüştür (Asiltürk, 2006: 20). Leen de Bolle'e göre de; büyük şehirlerdeki açık düzene zorlayan bir dünyadan uzaklaşmak ya da teknolojinin egemenliğinden kurtuluş çabaları, bir yokluğa, bir boşluğa sebep olur çünkü bu "yüce bir hor görme ve umursamazlık"; "karşılıklı sessizlik ve yabancılaşma üzerine kurulu bir toplum" üretir (Wallenstein, 2010: 72).



Resim 129 Charlie Chaplin, "Modern Zamanlar" filminden bir sahne, 1936.
(<http://charliechaplin.com/en/films/6-modern-times>)

Resim 130 Charlie Chaplin "Modern Zamanlar" filminden bir kare, 1936.
(<http://www.dvdbeaver.com/film/dvdcompare/moderntimes.htm>)

Dadacılara göre savaş, maddeci değerler üstüne temellendirilmiş Batı toplumlarının ölüm sancılarının bir belirtisidir. Sanatçı, toplumda yerleşmiş değerlere göre yapıt ürettiği sürece, bu yozlaşmış düzene para karşılığı hizmet veren basit bir araçtan başka bir şey değildir. Bu nedenle toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat kavramı dışında kalan her türlü eylem ya da işlem, yeni bir sanat ve toplum biçiminin yaratılmasında temel bir rol oynayacaktır. *Paranızı Dada'ya Yatırın!* Başlıklı makalede, "Dakikada 1327 misli kazanç. Dada ittifakın getirdiği kölelikten kurtulmanın tek yolu. Dada bankası çekleri dünyanın her yerinde geçerlidir." (Kuenzli, 2006: 206) Şeklinde yer alan ironik göndermeler, Dada'nın toplumsal değerlere ve meta kavramına yönelik hıncının trajikomik bir dışavurumu gibidir.

Türkiye Felsefe Kurumu Başkanı İonna Kuçuradi (1936-), nihilizmi kişinin psikolojik bir durumu ve bir boşunalık duygusu olarak açıklar ve aktif ve pasif nihilizm olarak ikiye ayırır. Nihilizmin en uç şekli olarak pasif nihilizmde kişi, hakikat diye kabul edilen her şeyin kesin olarak yanlış olduğunu düşünüp bu boşluktan sıyrılmaz ve sonunda intihar etmeyi seçer ki bu durumun Dadaizm ile bir ilgisi yoktur. Aktif nihilizm ise, İonna Kuçuradi'ye göre; "el süren nihilizmdir; kişinin, yapıp ettikleriyle koptuğu moralin değer yargularını 'kıрма', 'yok etme' istemesidir." Aktif nihilistler kendi kendileriyle hesaplaşır ve böylece de iyileşirler. Bu durum öncelikle 'hayır' diyerek gerçekleşir (Kuçuradi, 1967: 88). "Hayır", Dadaistlerin genel tavrına çok uygun bir sözcüktür ve kabul etmemek, onların eylemleriyle tamamen örtüşür. İonna Kuçuradi'ye göre 'Hayır' deme süreci, kişinin 'büyük sağlığa' varıncaya kadar olan dönemidir (Kuçuradi, 1967: 92). Dadaistleri,

hayır demenin tehlikeli olduğu anlarda dahi gerektiğinde hayır diyebilme cesaretleri nedeniyle, Nietzsche'nin 'hür insanı'na atıfla, modern zamanın Zerdüşterleri olarak tanımlamak mümkündür. Richard Huelsenbeck'in Dada'yı, 'Zerdüş'tle uçmak' olarak adlandırmasında olduğu gibi.¹⁶⁶

Nietzsche, sanatçı, özgün yaratıcı ve özgür düşünür tipinin ortadan kalktığını öne sürer. Onun önerdiği "üst insan" tipi, sanat için de geçerlidir. Nietzsche, görsel sanatların tanrısı Apollo'ya atıfla, ölçülü bir sınırlandırmayı içinde barındıran sanat yapıtını Apollosca; Dionysos'a atıfla coşkunluğu, tutkuyu içinde barındıran sanat yapıtını ise Dionysosca olarak ikiye ayırır. Biri düş, diğeri kendinden geçiş olan ve birbirleriyle çelişen bu durumu, sanattaki yaratıcı gücü açıklamak üzere ortaya koyar. Böylelikle Nietzsche bir yerde sanatı, özgün yaratma eylemi olarak gören düşüncenin etkinleşmesine olanak sağlamış olur. (Öndin, 2009: 25). Dada sanatçıları, yapıtlarında eski biçimleri yok ederek, yeni değerleri ve yeni biçimleri sınır tanımaksızın kucaklamış, bu özgün yaratımlara alabildiğine yer vermiş ve böylece tatmin olabilmişlerdir. Bu yönüyle onlar, 'Dionysosca olmanın büyüü altında' özgür idelerine kavuşurlar; Dada olurlar. 'Görünen' anlamına gelen Apollo ve onun düş dünyasını belirleyen biçimler ve harmoni onlarda, kendilerinden geçtikleri bir coşkunluğa, çılgınlığa, istence hatta acıya karşılık gelir ve bu, evrenin özünü oluşturan, kozmik temel güdü olarak varolma dürtüsünün ve istencin simgesidir (Öndin, 2009: 26).

Öte yandan Dadacılar yapıtlarının alımlanmasında belirlenmiş anlam düzeneklerini de bozmak istemişlerdir. Bu anlamda yapıtlarının bir "düşünce nesnesi" olarak alınmasını önlemeye çalışırlar. Onlara göre bu yaklaşım, yapıtın donuklaştırılması hatta kalıplaşması anlamına gelir ve bunu engellemek için kullandıkları malzemeyi aşığılama yolunu seçerler. Örneğin; anlamsız ya da birbiriyle alakasız sözcükler kullanarak şiir yazarlar ya da gazete parçalarından resimler yaparlar. Verili mantıksallıklar ve değer yargıları dadacılığın başlıca saldırı hedefleri arasında yer alır. Modern çevrelerde bu girişimin, *anlam*'a yönelik bir saldırı olduğu ve bir kırılma noktasına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Bir yerde, nihilizmin kaynakları Dadacılığa araç olmuş ve sanatsal alanda bir devrime dönüşmüştür. Nihilizm tehdidi Loyall Rue tarafından "Hilekârlığın Erdemi: Doğa Tarihi ve İnsan İlişkileri'ndeki Kandırmacanın Rolü" (*Grace of Guile: The Role of Deception in Natural History and Human Affairs*, 1994) adlı kitabında belirtildiği üzere halen insanlık için çok büyük bir sorunsaldır. Loyall Rue'ya göre; nihilizm gerçektir ve insanoğlu bu gerçeikle yaşayamaz. Sunduğu çözüm insanları, insanlar ve evrenin önemli olmamasına rağmen önemleri varmış gibi kandıran evrene ilişkin mitsel bir büyüleme programında oluşan asil

¹⁶⁶ Kuspit, D., A.g.m.

bir yalandır. Bu biçare ve inanılmaz strateji nihilizmin süren gücünü sürdürmektedir ve bu kitapta kaçınılmaz bir akıbet olarak ele alınmaktadır.¹⁶⁷

Marc Décimo'nun konuya dair saptamaları ise şöyledir:

"Bu bağlamda, Dadacıların kendilerini deneye atmaktan başka seçenekleri yoktu ki bu ışık ve sesin türlü çeşit deneyleri, halen bugünde olduğu gibi sanatın gerçek akımlarıdır. İnsan başkalarının yapmadığını yaparak mücadele eder. Ancak açığa çıkaran ve keşfeden insanlar, örtüyü kaldıran tatlı lezzetlerin ve cast-rationların (kehanet rasyonlarının) doktrinlerinden kaçır ve böyle yapılarak ölüm, unutulma ve sıradanlıktan kurtulur." (Décimo, 2005: 71)

Bert Olivier, geleneksel sanat pratiğini sürdürmeyi reddeden Dadacı düşünce tarzına göre, geleneksel estetik değerlere sınımsız tutunmanın, ikiyüzlülüğten de ötesine eşdeğer olduğunu belirtir. Etik olarak içi boş, menfur ve mevcut dünyayı, güzellik ve sunumun genel kabul gören kutsal parametreleriyle temsil etme yeteneğine sahip olduğu söylenen bir sanatın söylediği yalana karşı Dadacıların gözlerinin tamamen kapalı olduğunu, sözlerine ekler. Dadaistler, geleneksel sanat pratiğini sürdürmek yerine, yeni yeni ortaya çıkan kitle iletişimini ve grafik teknolojisini, gazete basmak, fotoğraf ve film gibi, "sanatın operasyona gerek duyması" söylemiyle, geleneksel sanata ve bu bağlamda topluma karşı atağa geçerler (Olivier, 2006: 90). Sonuçta Dada doğar:

"Dadaistlere göre, 1. Dünya savaşı medeni Avrupa toplumu kavramının itibarını düşürmüştür...

Dada'nın seçtiği silah sanattır ancak bu sanat daha önce benzeri görülmemiş bir dünyayı seven bir sanattır... Sanatın, insanları hayatın çirkin gerçekleriyle yüzleşmeye zorlayan ve toplumda ortaya çıkan güçleri, yapıları ve klişeleri düşünmeye iten, yüze vurulan bir şamar gibi olmasını istemişlerdir.

Dadacılar, sanatın, dünyanın birinci sanayi katliamından ve bunun tetiklediği, savaş propagandası yapan afişler, filmler ve resimli basını içeren modern kitle iletişiminin şiddetli saldırısından dengesini kaybeden bir çağda ne olabileceğini ve ne olması gerektiğini yeniden tasavvur etmişlerdir.

Dada empresyonizm gibi özel bir resim yapma tarzı değildir. Aksine, Dadaistler sanatı dünyanın bir resmi olarak sorgular... Dadaistler, geleneksel resim ve heykele, sanat

¹⁶⁷ Crosby, D. A., A.g.y.

objelerine ilişkin yeni kategoriler yaratmış, yeni teknolojileri kullanmış ve sanatsal yaratıcılığa ilişkin fikirleri yeniden tanımlamışlardır." (Olivier, 2006: 90)

Bert Olivier, makalesinde, Dada'nın tarihi saygınlığı ve etik yönden motive olduğu yenilikçiliğinin arka planına bakıldığında, bir devrim mi yoksa yararlı bir etki sağlamak üzere çok aşırı bir başkaldırı mı olduğunu sorar. Ve bu tarz bir başkaldırının olmasını, *"küresel dünyada savaşın edepsiz egemenliği göz önünde bulundurulduğunda gelmesi çok gecikmese gerek"* sözleriyle ifade eder. Bert Olivier, Dada'nın Birinci Dünya Savaşıyla tetiklendiğini göz önünde tutarak, bugünkü *"küresel dünyada savaşın egemenliği"* söylemiyle ilişkilendirir. O zamanın Avrupa toplumunun desteklediği değerlere tiksindirici bir şekilde aykırı olarak algılanan durumu, öncelikle, medyanın da yaygınlaştırdığı gibi, egemen dünya düzenine yani egemen devletler ve çok uluslu kapitalizmine oldukça manidar bir atıfla sürekli bir dünya barışı peşinde olduğu görünümü ile özdeşleştirir.¹⁶⁸ Ardından, bugünün bir kısım sanatçılarının Dadacılara benzer ya da daha güçlü bir tepkiyle (Julia Kristeva'ya göre *"başkaldırı"* olarak adlandırılan bir tepki) çağrıda buldukları küresel duruma benzetir.¹⁶⁹ Bert Olivier'a göre, psikoanalitik düşünür Julia Kristeva'nın özellikle sanatta, edebiyatta ve insanların özel hayatlarındaki *"devrim"* ve *"başkaldırı"* gereği üzerine olan düşüncesi, bu bağlamda aydınlatıcı olabilir (Olivier, 2006: 90).

Bert Olivier, Dada'nın sanatsal iletişime olan müdahalesini yani kayıtsız bir toplumu şok ederek bir bilinçlenme düzeyine ulaştırmasını, toplumu sarsacak devrimsel, görsel,

¹⁶⁸ Bert Olivier, burada *"İzdiham"* (*Multitude*, 2005) adlı bir kitaptan, şu alıntıyı verir: *"Bir kimse dünyanın 20. yüzyılın başından bu yana barış içinde olmadığını söyleyebilir. Avrupa'nın ortasında meydana gelen Birinci Dünya Savaşı (1914- 18), çalkantılı yarı barış benzeri bir dönemin ardından ikincisine (1939- 45) yol açmıştır. İkinci Dünya savaşının sona ermesinin hemen ardından yeni bir küresel savaş olan ve bir bakıma Üçüncü Dünya Savaşı olarak adlandırdığımız savaşın çöküşüyle (1989- 91) şu anki emperyal içi savaşımız durumuna gelen soğuk savaşa girdik. Çağımız bu nedenle Dördüncü Dünya Savaşı olarak düşünülebilir. Bu türde bir dönemselleştirme, daha önceki küresel çatışmaların sürdürdüğü ve bu çatışmalardan kalan farklılıkları hatırlamamız açısından iyi bir başlangıç noktasıdır. Bir kavram olarak soğuk savaşın kendisi savaşın normal gidişatını oluşturarak, ateşkes durumlarında bile savaşın sona ermediğini, sadece şeklini geçici bir süreliğine değiştirdiğini netleştirir. Daha açık konuşmak gerekirse bugün, belki de, savaş halinin sonu gelmez bir olgu olduğu söylenebilir."* (Olivier, 2006: 90)

¹⁶⁹ Bert Olivier'in demek istediği; devlet otoritesine ve çok uluslu şirketlerle, demokrasinin *"birebir kuralıyla"* meşru bir şekilde oluşan veya *"tabandan yukarı çıkan"* sosyal ve siyasal düzen şekli ilkelerini sarsan bir dizi sorunları yani insanların katılımıyla yönetimin oluşturulmasını tartışma girişimleridir. Dünya çapındaki protestolar veya küresel çapta siyasal ve ekonomik sisteme (ve aralıklı süren savaşın bahanesine karşı meydan okunmasına) karşı oluşan başkaldırıları *"demokrasinin yukarıdan yapılamayacağını veya yukardan empoze edilemeyeceğinin"* işareti olarak düşünülebilir". *"İzdiham"*ın (*Multitude*) yazarları Hardt ve Negri, demokrasinin global bağlamda ön şartı olarak ele alınan üç temel ilkeyi sıralarlar: *"...mevcut temsil şeklinin eleştirilmesi, yoksulluğa karşı mücadele ve savaşa karşı gelme"*. Bunlar birçok düzeyde güncel bir krizi gösteren ve temel düzeyde bir başkaldırı olarak tanımlanabilecek meydan okumalardır (Olivier, 2006: 91).

simgesel ve işitsel araçlar yaratma kabiliyetini, Julia Kristeva'nın "devrim" ve "başkaldırı" kavramları aracılığıyla açıklığa kavuşturabileceğini açıklar (Olivier, 2006: 91).

Bert Olivier'a göre; Julia Kristeva'nın, yaygın bir dizi değer veya uygulamalara, bir kimseyi, benliği veya egoyu hâkim normların şekillendirdiği, içinde "hiçlik" veya "yok olma" eğilimini barındıran belli bir kaygıya karşı verilen mücadelenin öncelikli olmasına rağmen, "kaygı" ve "başkaldırı" arasında içsel bir bağlantı kurması garip gelebilir. Bu durum, bir toplumu belli bir süreçte yöneten, ister milyonlarca genç insanı Birinci Dünya Savaşı'ndaki (Dadaistlerin sorguladığı gibi) siperlere gönderen içi boş vatansever normlar olsun, isterse "nihai" sosyo-ekonomik devrimin halihazırda meydana geldiğine dair bir illüzyon yaratan tüketim değerleri (Kristeva'nın sorguladığı gibi bir illüzyon) olsun, "süper-ego normların" sorgulanması veya mücadelesi şekline dönüşebilir. Bert Olivier, Julia Kristeva'nın, hiçlik kavramını, "değişim, ayaklanma ve dönüşüm olasılığı" olarak sorguladığından bahseder. O, "başkaldırı" bireyler için olduğu kadar geniş anlamda toplum için de vazgeçilmez bir olgudur ve bunu kanıtlamak için psikoanalitik yöntemlere başvurur:

"Mutluluk sadece başkaldırının bedeli ödendiğinde var olur. Kendimizi otonom ve hür hissetmemizi sağlayan bir engel, kısıtlama, otorite veya kanuna karşı koymadan hiçbirimizin hazzına ulaşması mümkün değildir. Mutluluğun bireysel deneyimine eşitlik etmek üzere ortaya çıkan başkaldırı, haz ilkesinin bütünüyle bir kısmıdır. Daha fazlası, toplumsal düzeyde, normalleştirme düzeni mükemmelden uzak ve dışlananı desteklemekte başarısızdır: işsiz gençlik, projelerdeki yoksullar, evsizler, işsizler ve yabancılar ve daha diğerleri. Dışlanan kitlede başkaldırı kültürü olmadığında ve kendilerini haz isteğini memnun etmekten uzak ideolojilerle, şovlar ve eğlenceyle kandırdıklarında isyancılara dönüşeceklerdir."(Olivier, 2006: 94)

Bert Olivier'a göre; örneğin Dada sanatçılarından Kurt Schwitter'in "*her şey kırıldı..ve dağılan parçalardan yenilerinin yapılması gerekiyordu*" sözleri, savaşın bütünüyle iğrenç felaket etkilerinden teslimiyetçiliğe veya kaderci edilgenliğe yenik düşüren isteksizlikle yüzleştirilebilir. Bu bağlamda Kurt Schwitter, tüm toplumu kapsayan ve Dada'yı da ilgilendiren Nietzsche'nin "etkin nihilizm" yani içi boş veya batıl bulunan değerlerin yerine yeni değerleri oluşturma isteği olarak bilinen söylemini açık bir şekilde ifade eder. Bu, Dada'nın, bir kimsenin dikkatini Dada ile Dadaistlerin reddettiği, alay ettiği ve acımasızca eleştirdiği toplum arasındaki etik terimleri karşılaştırmaya zorla odaklayan şaşırtıcı sonuçları olan daha önce tamamen etik olarak belirtilen bazı şeyleri somutlaştırdığını gösterir: bu toplum, sadece "geleneksel" olarak nitelendirilebilen bir ahlaki değerle

desteklenen ve dolayısıyla riyakârlığı ve ahlaken çökmüşlüğüyle maskesi düşmüş bir toplumdur. Bert Olivier'a göre; Nietzsche'nin bu değerlendirmesiyle uyumlu olan Jacques Lacan'ın (Jacques- Marie Emile Lacan, 1901- 1981) psikoanalitik teorisi de Dada'yı etik yönden müspet terimlerle değerlendirir: Jacques Lacan'a göre insanoğlu, sadece 'isteklerini' bu bağlamda bir kimsenin isteklerinin onaylanmasının ardından gelen eylemlerini engelleyen veya yasaklayan bilindik ahlaki değerlere göre 'sürdüdüğünde' veya 'onayladığında' etik davranır (Olivier 2006: 95).

Donald Kuspit, İkinci Dünya Savaşı sonrası Dadaizm'in, 'Popüler Sanat' olarak geri geldiğinden ve New York'ta yaşayan Marcel Duchamp'ın ona bir mantık kazandırdığından bahseder. Şöyle ki; *"o artık ahlaki bir devrim değil, sanatsal bir hiledir"*. Dadaizm artık parçalanmış bir topluma karşı ahlaki bir tepki değil, onun işaret ve sembolleri hakkında bir çeşit küstahlık haline gelmiştir: Donald Kuspit'e göre:

"Popüler Sanat Dadaizm'in evcil karikatür halidir ve ukalalık nihilizmin yerini almıştır. Dadaizm'in ve soyut sanatın ahlaki ve ruhani rahatsızlığı Amerika Birleşik Devletlerinde bir tür ironik toplumsal konformizme dönüşmüştür."

Dadaizm, bireyi sanatla özdeşleştirir. Dadaistlere göre sanat; kendi eleştirel bilincine dayalı olarak, sanat nesnesiyle özdeşleşme durumuyla karşılaşabilme yetisidir. Bundan böyle sanat, sorgulamayan toplumun kabulü değildir. Dünyaya bu şekilde farklı bir tavır almak, otantik Avangart sanatı, bilinen sanattan ayıran yegâne şeydir. Onlar bireyi dünyadan soyutlayarak ve dünyaya saldırarak aslında bireyi korumayı amaçlamışlardır. Dünyayı daha iyi olmaya doğru değiştirmek istemiş ancak yapamamış, bireyin içinde kalmış spontanlık ve ruhaniliği uyandırarak bireyin dünyada yaşamasına yardımcı olmuş ve böylece bireyi güçlendirmişlerdir.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Kuspit, D., A.g.m.

3 JOHN HEARTFIELD

3.1 Yaşamı

Bu bölümde John Heartfield'ın çocukluğu, gençlik ve askerlik dönemi, ilk politik çalışmaları, tiyatro set tasarımı çalışmaları, olgunluk döneminde Komünist Parti adına yaptığı çalışmalar ve Berlin Dada günleri, Prag'daki kaçak ve İngiltere'deki sürgün yılları, son olarak Doğu Berlin'e geri dönüşü sonrasında yapmış olduğu çalışmalarla ilgili geniş ve kapsamlı bilgiler sunulacaktır.

3.1.1 Çocukluk Dönemi

Franz Herzfeld (1862- 1908)¹⁷¹, sosyalist bir şair ve yazardır; 1890'lı yıllarda şiir, düzyazı ve tiyatro oyunları yazmaktadır. Tekstil işçisi olan Alice Stolzenberg (1867- 1911) ise politik bir eylemcidir. Franz Herzfeld, Berlin'de yapılan bir grev toplantısı sırasında konuşmacı olarak sahneye çıkan Alice Stolzenberg ile tanışır ve aralarında duygusal bir ilişki başlar. John Heartfield, 19 Haziran 1891 günü Helmut Herzfeld adı ile ailenin ilk çocuğu olarak, Berlin, Schmargendorf'ta dünyaya gelir. 1895 yılında Franz Herzfeld'in Tanrı'ya hakaret içeren bir şiiri nedeniyle hapis cezasına çarptırılması üzerine ailece İsviçre'ye giderler. (Herzfelde, 1986: 10).

¹⁷¹ Franz Herzfeld, 1862 yılında Düsseldorf'ta sanayici bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiş, sonraları değişken bir yaşam tarzını tercih etmiştir. Eşi Alice Stolzenberg ile Avusturya dağlarında yaşadıkları bir kulübede, dört çocuklarını bırakarak ortadan kaybolmuşlardır. Franz Herzfeld bir süre sonra Bozen'de bulunarak bir psikiyatri kliniğe yatırılmıştır ve yatırıldığı klinikte 1908 yılında vefat etmiştir. Franz Herzfeld, yazılarında kullandığı Franz Held adı ile Alphonse Daudets'in romanı *Tartarin-Trilogie*'u (Tartarin Üçlemesi, bu yapıyla ilgili detaylı bilgi için bkz: <http://www.jstor.org/pss/3720748> Erişim tarihi: 11.01.2012) örnek olarak, bir roman yazmıştır. İsviçre'de yerleşik *DRS 2* adlı radyo kanalından Franziska Hirsbrunner, Franz Held'e ait olan ve *Fresko* Yayınevi'nin 1893 yılında yayımlanmış olduğu "Tartarin in Paris" romanının ikinci baskısının bir kopyasını Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulmayı başardıklarını belirtmiştir. *DRS 2*, oyuncu Hubertus Gertzen'in seslendirmesiyle bu romanı radyoya uyarlayarak, 2008 yılının Temmuz ve Ağustos ayları boyunca sekiz bölüm halinde yayınlamıştır. Detaylı bilgi için bkz: İsviçre DRS Radyosu, Temmuz-Ağustos 2008 Programı, Radyo Oyunu *DRS 2*. Alıntılanan yer: http://modules.drs.ch/data/attachments/0807_hoerspiel_drs2.pdf Erişim tarihi: 11.01.2012.

Kardeşi Wieland Herzfeld (1896- 1988) İsviçre'de doğar. Bir süre sonra maddi nedenlerle İsviçre'de daha fazla barınamayarak Avusturya'ya geçerler. Helmut'un orada Lotte ve Hertha adında iki kız kardeşi daha olur. Franz Herzfeld ve Alice Stolzenberg, Almanya'dan İsviçre'ye, oradan Avusturya'nın Salzburg civarında ormanlık bir araziye göç etmelerine neden olacak derecede aktif hale ulaşan politik düşüncelere sahiplerdir. Yanı sıra yaşadıkları zorlu hayat koşulları, 1898 yazında, bir sinir krizi sonrasında baba Franz Herzfeld'in eşiyle birlikte, dört çocuğunu ormanda bir barakada terk edip gitmeleri ile sonuçlanır.¹⁷² Ebeveynleri, henüz sekiz yaşındaki Helmut'u, ya da kısaca 'Muti"yi, çocuklara bakması için bırakır ve o, dört gün dört gece boyunca, yakın bir kasabannın belediye başkanı onları bulup bakımlarını üstlenene kadar onlara bakar (Willet, 1997: 9). Onun ilerideki yaşamını ve bütün sanatını etkileyecek olan sinirli mizacı, Wieland Herzfelde'e göre, bu travmatik olaydan kalan bir arızadır (Zervigon, 2007).¹⁷³

Dört kardeşi, Salzburg'a bağlı Aigen beldesinin o zamanki tren istasyonu lokantacısı ve aynı zamanda belediye başkanı olan Ignaz Varnschein ile eşi Klara himayelerine alırlar. Çocukları olmayan Varnschein ailesi Katolik'tir. Dört çocuktan sadece Helmut vaftiz olmuştur ve Protestan'dır. Helmut, Salzburg'da hor görülen Protestan mezhebinden dolayı Varnschein'ların arasında kendini rahat hissetmez. Bütün bunların yanı sıra kızıl saçlıdır, şaşkınlık ve heyecandan konuşamaz, kekeler. Varnschein ailesi lokanta işletmeciliğini bıraktıktan sonra Salzburg'a taşınırlar ve Helmut, Bischof adında para havalesi dağıtan bir postacının bakıcılık yapan ailesinin yanına verilir. Ancak bu da çok uzun sürmez; Helmut, öğretmenlere karşı yapılan bir öğrenci eylemine katıldığı için Salzburg'da rahibeler tarafından yönetilen zorunlu bir eğitim kurumuna gönderilir. Bir süre sonra, Ignaz ve Klara Varnschein oradaki yaşam koşullarının ne kadar kötü olduğunu öğrenince Helmut'u tekrar yanlarına alırlar (Herzfelde, 1986: s. 10- 11).

¹⁷² <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 11.01.2012.

¹⁷³ Bu sözler, "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve söz konusu broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.



Resim 131 Franz Held, 1890. (Pachnicke& Honef, 1992: 301)

Resim 132 Alice Stolzenberg ve Helmut Herzfeld.
(<http://www.towson.edu/heartfield/life/mom.html>)

Kardeşi Wieland Herzfelde, o sıralarda Helmut'un eğitimi ile ilgili önemli bir gelişmeyi şöyle aktarır: *"Babamızın aydın bir insan olduğunu bilen Bay Varnschein 1901 yılında Berlin'de vesayet düzenlenirken avukat ve sosyal demokrat milletvekili olan Joseph Herzfeld'e (1853- 1939) kuzeni Helmut Herzfeld'in yüksek öğrenimi konusunda aynı düşüncede olup olmadığını sormuştu."* (Herzfelde, 1986: 11)



Resim 133 Ignaz Varnschein ve eşi Klara Varnschein. (Herzfelde, 1986: 33)

Resim 134 Helmut Herzfeld, Salzburg yakınlarındaki Aigen'de, 1899. (Herzfelde, 1986: 34)

O yıllarda Avusturya'da okumak demek, dört yıllık ilkokuldan sonra ortaokula ya da liseye gitmek demektir. Berlin'de okumak ise, üniversite ile eşdeğerdedir. Amca Joseph soruyu erken sorulmuş bir soru olarak değerlendirir ve Helmut'un önce okuluna devam etmesi gerektiğini söyler. Bay Ignas için ise bu ilkokul demektir. Wieland Herzfelde'e göre; Helmut hiçbir zaman liseli olma ve bununla övünme şansına sahip olamamıştır, bunu yaşam boyu bir eksiklik olarak hissetmiştir. 1905 yılında Helmut ilkokuldan atılınca kardeşi Wieland ile birlikte Wiesbaden'e gelir ve burada teyzeleri Helene'in evinde kalırlar. Teyzesinin kocası Heinrich Heuss'un bir kitapçı dükkânı vardır. Helmut bu kitapevinde çalışmaya başlar. Wieland Herzfelde, o günleri şu sözlerle anlatır:

"Kardeşim ile aramızda kardeşlikten öte bir bağ vardı; dostça olsalar bile ne düşündükleri kesinlikle tam olarak bilinmeyen yetişkinlere karşı bir tür ittifak. İlk günden itibaren bize itici gelen Wiesbaden kenti bizi iyice birbirimize bağladı, birbirimize destek olduk. Bay Heuss, kendini kibar, asil biri olarak görüyordu. Doğru dürüst kitapevinde oturduğu görülmezdi, sabahtan akşama kadar karısının götürdüğü ve akşamları almak zorunda kaldığı İmbik adlı meyhanede otururdu. Boyu postu yerinde, endamlı bir adamdı, puro içer, karısına şiddet uygular ve her sabah dişlerini fırçalarken kusardı. Heuss adı servetine güvenen ve böbürlenlen tüm erkeklere verdiğimiz ortak bir ad oldu. Villasında oturmamıza izin vermezdi. Sevgili teyzemiz bu duruma çok üzülmüdü, biz ise önemsemeydik. İşte iki dünya vardı, Heuss'lerin dünyası ve bizim dünyamız. Wiesbaden'e geldikten kısa süre sonra artık her şeye yeni adlar vermeye başladık, hoşumuza gidene, kulağa hoş güzel adlar, beğenmediklerimize de çirkin, kaba adlar taktık hatta bize armağanlar veren üzerinde mağazaların olduğu caddelere ve meydanlara en güzel adları verdik. Bize öyle geliyordu ki, yaşamda önemli olan zenginlik değil, dağlar, ağaçlar, kitaplar ve tabloları. Kardeşim benden beş yaş büyüktü, ancak aramızda birbirimize açıklayamadığımız hiçbir sır yoktu. O, kolayca âşık olabilen, saf ve çekingen biriydi. Elinde kendi elleriyle topladığı bir demet çiçekle saatlerce bekler, hayran olduğu kıza çiçeği verdikten sonra çabucak utangaç bir şekilde kızla vedalaşır. Günün birinde bir yürüyüş esnasında bana kitapçı değil ressam olacağını söyledi, oldukça şaşırdım, çünkü o her şeyden çok kitapları seviyordu. Ekspresyonist şair Jomar Förste ile yakın arkadaşı, farklı karakterlere sahip olmalarına karşın. Förste iri cüsseli, siyah saçlı, şık ve melankolik idi, Helmut ise ufak boylu, çabuk öfkelenen, heyecanlı biriydi. Bana ve bir kıza tutkuyla ve saatlerce Novalis ve Jean Paul'den parçalar ya da değişik yapıtlardan şiirler okurdu. Çoğu kez de kendi şiirlerini okurdu ve bunlar diğerlerinden daha çok hoşuma giderdi, bazen şiir yazmasında ona

yardımcı olurdum. Hatta bir defasında Maggi çorba baharatları fabrikatörlerinin düzenledikleri bir yarışmaya katılmış ve 50 Mark ödül kazanmıştık. Israrla kardeşime ressam olmasını öğütledim. Ancak her köşede fotoğrafçı vardı. Benzerliğin değil, sanatın önemli olduğunu söylerdi, yetenekliydi de, Bouffier adında bir adam ondaki bu yeteneğin farkına varmıştı. Sanat ressamı ve akademisyen çizim öğretmeni olan Hermann Bouffier, Belediye Resim ve Manken Okulu'nun yöneticisi olarak yetkin biriydi. Helene teyzeyi de buna ikna etmesi zor olmadı. Helmut kitapevindeki işini bırakabilirdi, sonuçta yaptığı iş dükkânı silip süpürmek, bazı yayınları postaneye ya da abonelere götürmektir. Tutkuyla deniz manzarası tabloları ve doğa manzaraları çizen ve 1870- 71 Savaşı anısına dikilen Niederwald Anıtı hakkında bilgiler içeren bir tanıtıcı kitap yazan yaşlı bir adamın atölyesini derledi, topladı, temizledi. Ve ondan resim fırçasını temizlemeyi, resim çerçevesini germeyi, tuvale astar vurmaya ve de doğa resmi çizmesini öğrenmek için adamın dört av köpeğini sokakta gezdirdi." (Herzfelde, 1971: s. 11- 12)

3.1.2 Gençlik Yılları

Helmut, Wiesbaden'da bir duvar ustasının oğlu Alois Erbach (1888- 1972) ile tanışır. Alois Erbach ressam olmayı istemektedir ve Helmut ve Alois, 1908 yılında, Alman sanat yaşamının merkezi olan Münih'e gizlice gitme kararı alırlar. Burada suluboya ile Empresyonist bir tablo çizerek sınavı başarırlar ve Bavyera Kraliyet Tatbiki Sanat Okulu'nda (*Königlich Bayrischen Kunstgewerbeschule*) eğitim görmeye hak kazanırlar. Okul, onlara sanat eğitimi alma yolunu açar, Helmut'un asıl kariyeri ressam ve grafikçi olarak böylece başlamış olur. Hocaları Maximilian Dasio (1865- 1954), Julius Dietz (1870- 1957) ve Robert Engels'tir (1866- 1926) ve Helmut, o zamanlar çok ünlü olan reklam tasarımcısı ve afiş ressamı Albert Weisgerber (1878- 1915), Ludvig Hohlbein (1874- 1949) ve Viyana Ekolünden Koloman Moser'in (1868- 1918) etkisi altında kalır.¹⁷⁴ Zamanını, dersten çok Münih'teki Eski Çağlar Müzesi'nde geçirir, burada yer alan Doğu Asya'nın ustaları, onda, hayat boyu etki altında kalacağı bir hayranlık uyandırır.

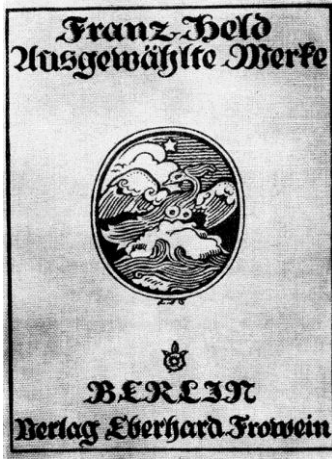
¹⁷⁴ Albert Weisgerber ve Ludvig Hohlbein, "Genç Üslup" (Alm. *Jugendstil*) akımına mensuptur. Almanya'da "Yeni Sanat" (İng. *Art Nouveau*), popüler bir dergi olan *Jugend*'den (1896- 1914) alıntıyla, *Jugendstil* olarak adlandırılmıştır.



Resim 135 Helmut Herzfeld, Wiesbaden'de, 1906. (Pachnicke& Honef, 1992: 302)

1911 yılında ambalaj üretimi alanında uzmanlaşmış bir firma olan Mannheim'deki "Bauer Kardeşler" firması, Helmut Herzfeld'i ambalaj tasarımı için işe alır. İşe yeni başlayan biri için oldukça yüksek sayılabilecek 200 mark maaşı, onun mobilyalı bir oda kiralamasına olanak sağlar. Ev sahibinin kızı Lena (Helena Balzer), sonraları ilk eşi olacaktır. 1913'te hiç bilmediği ama doğduğu kent olan Berlin'e gider. Bir kaç sene sonra Helmut, Lena ile orada evlenir, Tom ve Eva isiminde iki çocukları olur. Helmut'un ardından lise son sınıf öğrencisi olan ve şairliğe yeni başlayan kardeşi Wieland da Berlin'e gider. Orada, Alman şair Else Lasker-Schüler (1869- 1945) sayesinde "Fırtına" (Alm. *Sturm*) ve "Eylem" (Alm. *Aktion*) dergilerinin sanatçı çevreleriyle tanışır (Herzfelde, 1986: 15). Wieland, Berlin'e gelmeden önce bir geçici aileden diğerine, hatırladığı kadarıyla on iki farklı ailenin yanında kalmış, edebiyata olan tutkusu ile şairler ve sanatçılar topluluğuna olan bağlılığını, "Fırtına" dergisinin editörü Herward Walden'le evli olan Elsa Lasker-Schüler'in çevresi aracılığıyla geliştirmiştir (Willet, 1997: 11).

İleride birçok projede birlikte çalışacakları yazar Walter Mehring, 1959 yılında Helmut ve tek erkek kardeşi Wieland'ın çocukluk günlerine dair şu sözleri söylemiştir: *"İki birader, acıklı bir gençlik geçirdiler. Onlar erkenden öksüz kalmışlardı. Onlar, sevgisiz bir ortamda akrabalarının yanında büyüdüler ve iyilikseverliğin sert okulunda alçak gönüllülüğü ve ilerleme hırsını öğrendiler."* (Maerz, 1993: 9)



Resim 136 "Franz Held Seçme Yapıtları" adlı kitap kapağı. Helmut Herzfeld'in ilk kitap kapağı tasarımı, 1912. (Herzfelde, 1986: 35)

Resim 137 Helmut'un el yazısı ile yazmış olduğu günün tarihi ve kendi imzası.

(http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html)

Resim 138 Helmut Herzfeld, 1912 yılında çekilmiş bir fotoğraf. Yan tarafta yer alan imza, bu fotoğrafın arkasına atılmıştır.

(http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_BIOGRAPHY.html)

Ernst Kreowski adında bir yayımcı, 30 Mayıs 1912'de Franz Herfeld'in 50. doğum yılı nedeniyle, Berlin'de, Franz Held'in (Franz Herzfeld) seçme yapıtlarını yayımlar.¹⁷⁵ Helmut, bu kitabın kapak resmini çizmiştir ve cildin son sayfasında şu not bulunur: "*Birinci cildin kapak resmi, sanat etkinliğini Münih'te sürdüren yazarın en büyük oğlu Helmut Herzfeld tarafından çizilmiştir.*" Bu sözlerle gerçekte Helmut, kendilerini terk edip gitmiş olan babasına karşı saygısını göstererek, onu onurlandırmış olur. Bu adeta ona kızgın olmadığının itirafı gibidir. Öte yandan bu onun, bir kitabın tasarlanmasındaki ilk sanatsal çizimidir. Aynı dönemde tasarlayıp çizdiği, yanı sıra sattığı duvar kâğıdı ve kumaş desenleri oldukça etkilidir. Kitap kapağı tasarımı, Wieland Herzfelde'e göre, onun gelişiminde dolaylı olarak önemli bir rol oynamıştır. Sayfa düzeltmesi yaparken Helmut ve onun aracılığıyla Wieland, genç yaşta ölen babalarının zavallı biri değil, aksine bir devrimci, sosyalist bir şair olduğunu öğrenirler ve yapıtlarındaki siyasi motif onları heyecanlandırır. Wieland Herzfelde, babalarının şiirlerindeki şu satırların, onlara yaşam boyu eşlik ettiğinden bahseder:

¹⁷⁵ İlgili kitabın bazı sayfalarını görüntülemek için bkz.

<http://books.google.com.tr/books?hl=tr&id=HXJBAAAAYAAJ&q=franz+held>

Erişim tarihi:

11.01.2012.

“Zenginler için vurgun, halk için savaşın sıkıntıları”

“Patrona övgü, köleye kırık kemik”

Ayrıca, yapıtlarındaki cesur anlatım biçimi ve mecazların, moderne olan özel eğilimlerini haklı çıkardığını, sözlerine ekler (Herzfelde, 1986: s. 13- 14).

Helmut, babasını onurlandırmak için kitabının kapağını tasarlarken, Wieland da babasının şiirlerini, savaş zamanı yayınlarının arasına ve kendi şiir yorumlarına katmıştır. Örneğin babası Franz Held, Napolyon zamanından kalma bir Bavyera mezar taşından ilham alarak yazdığı bir şiirinde şöyle demiştir:

"Ben imparatorluk için doğdum

Burada ölüm tarafından seçildim" (Willet, 1997: 10)

Helmut, bir burs sayesinde Charlottenburg'da Sanat ve El Sanatları Okulu'nda (*Kunst und Handwerkerschule*)¹⁷⁶ alanında uzman bir kişi olan Ernst Neumann'ın (1871- 1954)¹⁷⁷ yanında öğrenimine devam eder. 1914 Temmuz'unda Köln'de büyük bir uygulamalı sanat sergisi açılır: El Sanatları ve Ürünleri Birliği Sergisi. Helmut, bu sergi kapsamında düzenlenen bir yarışmaya katılır ve duvar frizi tasarımında birincilik ödülünü alır. Kısa bir süre sonra tasarımcılık ve uygulamalı sanata olan ilgisi azalır, doğa çizimine ve resmine yeniden merak salar. Bu durumu Wieland Herzfelde şöyle aktarır:

"Fırça ve kara kalem çizimlerini anımsıyorum, özellikle üzerinde büyük bir gökyüzünün olduğu Berlin göllerinin çizimini. Bu çizimler az çok dalgalı, eğri çizgilerden oluşuyordu; Arthur Segal'den etkilendiği belli. Büyük bir yağlı boya tablosu için model olarak atölyesinde oturdum. Tablodan sağ elim Fransız şair Francis Jammes'in dünyasındaki bir koyunun kafasını okşuyordu ya da Aziz Franz von Assisi'nin kafasını, sol elimi ise kutsayan ve aynı zamanda koruyan şekilde göz hizasında tutuyordum, renkler hafif ve kristal gibi parlıyordu." (Herzfelde, 1986: 15).

¹⁷⁶ Bu okul ile ilgili detay bilgi ve resimler için bkz. <http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=222946> Erişim tarihi: 12.01.2012.

¹⁷⁷ Ressam ve tasarımcı Ernst Neumann ile ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://www.dhm.de/ausstellungen/kunst-kommerz-visionen/kuenstlerbiographie1.htm#N> Erişim tarihi: 12.01.2012.



Resim 139 John Heartfield, ilk eşi Helena Balzer ve oğlu Tom ile.
(<http://www.towson.edu/heartfield/life/firstwife.html>)

Resim 140 John Heartfield, "Ormandaki Kır evi" (*The Cottage in the Woods*) adlı, 1907 yılında yapmış olduğu yağlı boya bir tablosu. (Pachnicke& Honnef, 1992: 19)

3.1.2.1 Askerlik Dönemi ve Adımı Değiştirmesi

Genç şair arkadaşı Georg Trakl'ın (1887- 1914)¹⁷⁸ Avusturya cephesinde ölmesiyle sarsılan Else Lasker- Schöler, askere gitmek zorunda kalan sanatçılara bir şekilde yardım etmek için her gün bir kahvede yazarlar, ressamlar ve uzman doktorlar ile toplanıp tartışır. Wieland Herzfelde, onun bu konuda kardeşi Helmut'a da yardım ettiğinden bahseder. Olay şöyle gelişir: İmparator Franz Joseph Muhafız Kıtası Alayı'nda (*Kaiser- Franz- Joseph- Garde- Regiment*) piyade eğitimi aldıktan sonra 1915 yılı Ekim ayı içerisinde birliği ile cepheye gidecek olan Helmut, son derece saygı duyduğu Else Lasker- Schöler'in iknaları sonrasında, asker sevkياتından hemen önceki içtima sırasında yetkililere sağlık durumunun iyi olmadığını dile getirme sözü verir. Ne var ki, içtima esnasında birliğinden ayrılan tek asker olması, hazır ol vaziyetinde durumunu anlatması nedeniyle piyade er Herzfeld, gerçekten de sinir hastası olur. Bölük komutanının alaycı bir biçimde gülmesi onu o kadar öfkelenendirir ki, iki astsubay koşup onu yakalayıp sağlık ekipleri gelene kadar ölçülü ve özenli bir şekilde öğüt vermek durumunda kalırlar. Ardından sağlık ekipleri tarafından Berlin Hastanesi'ne sevk edilir. Bir kaç gün sonra çalışmaya uygun (çalışabilir) raporu

¹⁷⁸ Georg Trakl, 1. Dünya Savaşı başladığında askeri bir tıp servisinde görev yapmaktadır ve savaş sırasında katılmış olduğu Grodek çarpışması sonucu ruh sağlığı bozulmuş, tedavi görmesi için yatırıldığı hastanede aşırı dozda uyuşturucu alarak yaşamına son vermiştir (bkz. <http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm> Erişim tarihi: 12.02.2012).

verilerek taburcu edilir ve Berlin Grunewald'da yardımcı postacı olarak görevlendirilir. Helmut, buradaki görevini zeki ancak riskli bir yöntemle kolay bir şekilde şöyle yerine getirir: İnsanları savaşa karşı kıskırtmak için ıssız bir caddede bir yığın mektup ve gazeteyi orada bulunan kanalizasyon bacasının içine doldurarak yok eder ve insanlar boş yere postayı bekler durur. Saatler alan posta dağıtımı işi böylece bir dakikada yerine getirilmiş olur (Herzfelde, 1986: s. 17- 18).

Helmut, 1915 yazında ressam Georg Gross ile tanışır, onun çizimlerine ve sulu boya resimlerine hayran kalır. Hatta kardeşi Wieland ile birlikte sadece onun için bir dergi çıkarmayı bile arzularlar. George Grosz'a göre, savaşa karşı hiçbir şey yapılmazsa savaş asla bitmeyecektir. O dönemlerde bazı insanlara göre savaş kendilerine zararı dokunmadığı sürece barıştan daha iyidir. Üstelik piyasada bulunmayan mallar yüksek fiyata satıldığı için ticari olarak kazançlı yönleri bile olabilir. Dolayısıyla, Helmut'un Berlin Grunewald'da posta dağıtımı işinde toplumsal hoşnutsuzluğa katkı sağladığı yöntemi, George Grosz'u oldukça etkilemiştir. Helmut bu görevdeyken, cephede bulunan tanıdıklara gönderdiği hediyelerle 'kızdırma' konusunda uzmanlaşmıştır. Wieland Herzfelde, 1916 yılı sonunda ikinci kez cepheye gittiğinde kendisine gönderdiği söz konusu hediye paketlerinden biri ile ilgili şunları söyler:

"Hediye seçimi yeteneğinde bir ironi yatıyordu. Bu paketin içinde şunlar vardı: Biri beyaz biri çiçek desenli kolalı gömlek, bir çift siyah kolçak (kolluk), zarif bir ayakkabı çekeceği ve üzerinde 'hükümete saygı, imparatora bağlılık, sabır, tatlı rüyalar!' yazılı etiketlerin bulunduğu çeşitli çay poşetleri. Bir kartın üzerine, bandajları, ticari kitap adlarını ve köpek maması reklamlarını, içki şişelerinin etiketlerini, gazetelerden gelişigüzel kestiğimiz resimleri anlam içermeyen şekilde birbirine yapıştırdık. George ve John kısa süre sonra bu siyasi tahrik edici şakayı bilinçli bir tekniğe dönüştürdüler. George 1928'de dramatik Schwejk'ın arka planına ilişkin çizimleri nedeniyle 'Piscator-Sahnesi Dergileri'ndeki (Blättern der Piscator-Bühne) makalesine şu cümle ile başlamıştı: '1916'da John Heartfield ve ben bir mayıs günü sabah saat 5'te atölyemde fotomontajı keşfettiğimizde ne bu büyük olanakların ne de keşfedilecek olan zahmetli, zorluklarla dolu ancak başarı vaat eden yolun farkındaydık.' Aslında fotomontaj yerine kolaj sözcüğünü kullanmak gerekir. Fotomontaj ancak 1920'li yıllarda ortaya çıktı, kavram da ondan sonra." (Herzfelde, 1986: s. 19- 20)

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Kasım 1914'te askere alınan Wieland, askerliğe uygun görülmediği Ocak 1915'e dek Flandern'de kalır.¹⁷⁹ Orada kaldığı üç ay süresince kendisi ile aynı fikirleri taşıyan ancak kendilerini ele vermek istemeyen bazı kararsızlara ve kuşkuculara rastlar. Terhis sonrası Berlin'e döndüğünde genç veya yaşlı şair ve ressamların da aralarında bulunduğu bir arkadaş çevresi edinir. Orada bulunan aydınların düşüncelerine ilişkin olarak ve ayrıca ağabeyi Helmut Herzfeld'in adını değiştirmesi ile ilgili olarak şunları söyler:

"Bütün farklılıklara rağmen istisnasız bu çevrenin hepsi savaşın bir suç olduğuna, devrimin kaçınılmazlığına ve sanatçı kimliğini hak eden her sanatçının devrimin habercisi olduğuna inanıyorlardı. Aşağılayıcı bir üslupla imparatorluk yandaşlarından ve özelliklede kışkırtıcı (ajite edici) şiirleriyle şakşakçı milliyetçilere yaltaklanan kariyerinde başarılı olmuş yazarlardan bahsediyorlardı. Ernst Lissauer'in (1882- 1937) nefret saçan şiiri şöyleydi:

'Birlikte severiz,

Birlikte nefret ederiz,

Tek bir düşmanımız var: İngiltere'

Kendi aralarında selamlaşırken 'Tanrı İngiltere'yi cezalandırsın!' (Gott strafe England!) diyorlardı. Bu yeni propaganda yöntemi kardeşimin öfkeli bir yapıya sahip olmasına yol açtı; adını İngilizceleştirdi ve kendine John Heartfield adını verdi, savaş yıllarında sadece eş ve dostları ona bu adla hitap ettiler. Takma adının yasallaşması için vermiş olduğu başvuru dilekçesi İmparatorluk resmi makamlarınca reddedildi. Bir kaç yıl sonra da Alman halkı, Alman İmparatorluğu'nu reddetti. Heartfield ismi ise sürdürülebilir olduğunu kanıtladı." (Herzfelde, 1986: 17)

Bazı kaynaklarda o sıralarda Almanya'da popüler "Tanrı İngiltere'nin Cezasını Versin" (*Gott strafe England/ May God punish England*)¹⁸⁰ adlı Alman şarkısını protesto etmek için adını değiştirdiği söylenmektedir.¹⁸¹ Ancak böylesine radikal bir değişikliği sadece bir

¹⁷⁹ Wieland, askerliği sırasında, Noel arifesinde bir çavuşa vurmuş ve "Kaiser'in üniformasını giymek için değersiz" olduğu gerekçesiyle bir ay sonra Berlin'e geri yollanmıştır (Willet, 1997: 11).

¹⁸⁰ "Tanrı İngiltere'nin Cezasını Versin" tümcesi, 1.Dünya Savaşı sıralarında İngiltere'ye karşı savaşan Alman askerleri arasında kullanılan bir slogan olup, ilk olarak Alman asıllı Yahudi Şair Ernst Lissauer (1882- 1937) tarafından İngiltere'ye karşı nefret içeren bir söz olarak kullanılmış, daha sonra Almanya'da askerlerden sivil halka varan insan yığınlarının, aralarında selamlaşırken bile bu kını belirtmek amacıyla kullandıkları bir söz dizisi haline gelmiştir. Dönemin Almanya'sında, posterlerden afişlere, kartpostallardan kol düğmelerine hatta bir şarkının sözlerine bile girerek, geniş bir kitle tarafından benimsenmiştir.

¹⁸¹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 12.01.2012.

şarkıya bağlamak oldukça dar bir düşünce olur. John Heartfield'ın fanatik Alman milliyetçiliğine olduğu kadar Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın geneline hâkim olan İngiliz karşıtlığını (İng. *Prevailing*) protesto etmek amacıyla adını değiştirmiş olduğunu söylemek daha yerinde olacaktır. Öte yandan, Alman ulusçuluğu söz konusu olduğunda, John Heartfield buna her zaman tepkisel davranmıştır. O, Birinci Dünya Savaşı'nın korkunçluklarına ilk tanıklık edenler arasındadır. Her iki tarafın da yaygın ve azgın bir şekilde propaganda yürütmekte olmasına rağmen John Heartfield, böyle bir ulusçuluğu protesto etmek için 1916 yılında, savaşın tam ortasında olağandışı bir hareketle adını İngilizceleştirmiştir. Nitekim kardeşi Wieland Herzfeld de, kendisinden daha önce bir tarihte soyadına 'e' harfini ekleyerek bunu gerçekleştirmiştir. Gençliğinden beri yazar olmayı ümit eden ve genç yaşlarda ilk şiirlerini yazmaya başlayan Wieland Herzfeld, Mart 1914'ten beri şiirlerini Else Lasker-Schüler kendisine böyle hitap ettiği için, soyadının devamına 'e' harfini ekleyerek Wieland Herzfelde olarak yayımlamaya başlamıştır (Maerz, 1981: s. 577- 578; Willet, 1997: 12). Öte yandan Georg Gross da, hemen hemen aynı tarihlerde ve aynı sebeplerden dolayı adını George Grosz olarak değiştirmiştir.¹⁸²

Sabine Kriebel'a göre; Birinci Dünya savaşının ortalarında John Heartfield'ın Alman adını İngilizleştirilmesi bir inkârın işaretidir; 4 Ağustos 1914'te İngiltere'nin savaşa girmesinin hemen ardından Almanya'da kök salan, “aniden ve yersiz” ortaya çıkan İngiliz düşmanlığına karşı şiddetli bir reddediştir (Kriebel, 2009: 59).

3.1.2.2 Malik Yayınevi ve İlk Politik Yayınlar

Kendilerini “Heartfield/Herzfelde” olarak adlandıran kardeşler, aynı tarihlerde, kâğıt ödeneği ile polis ruhsatı olan ancak pek bilinmeyen bir dergiyi; "Yeni Nesil"i (*Die Neue Jugend*) devralırlar ve bir yıl boyunca yayımlarlar (Willet, 1997: 13). İlk olarak, 1916 Temmuz ayında yayımlanan derginin baskı notunda şöyle yazar: "İçeriğinden sorumlu: Helmut Hezfeld". Wieland Herzfelde ise yazı işleri yöneticisidir.

¹⁸² Georg Gross, öncelikle adını Georg Grosz olarak değiştirmiştir. Daha sonra vaftiz adına 'e' harfini ekleyerek onu da değiştirmiş ve George Grosz olarak İngilizceleştirmiştir (Evans, 1992: 10).

<i>Mynona</i>		<i>Johannes Reinelt</i>	
Der Stereograph	148	Rasputin	231
Ich verlange ein Reiterstandbild	170		

ZEICHNUNGEN

<i>George Grosz</i>		<i>Elsa Lasker-Schüler</i>	
Deutsches Straßenbild	127	Zeichnungen zum Malik:	
Die Goldgräber	134	Der Roland von Berlin (Wieland Herz-	
Akt-Zeichnung	155	felde)	177
Friedvolle Rheinlandschaft	201	Jussuß Häuptlinge	179
Sanatorium	236	Ich warne Dich, so sagt der Neger	223
Zeichnung	239	Bulus I. von Theben	221
Zeichnung	241	<i>Carlo Menze</i>	
Zeichnung	244	Madonna	156
<i>Georges Seurat</i>			
Zeichnung zu »La grande chasses«	198		

REPRODUKTIONEN NACH GEMALDEN

<i>Marc Chagall</i>		Vision des verlorenen Sohnes	197
Aquarell	195	Bildnis des Dr. Döhmann	228
<i>Heinrich Maria Davringhausen</i>		<i>James Ensor</i>	
Der verlorene Sohn	196	Masques devant la mort	227

KOMPOSITION

<i>Werner Richard Heymann</i>			
Die Mädchen singen (Text von Rainer Maria Rilke)	140		

BESPRECHUNGEN

<i>Wieland Herzfelde</i>		über Georg Trakl†: »Sebastian im Traum«	166
über Johannes R. Becher: »An Europa«,		über Theodor Däublers »Hesperiden«	185
»Verbrüderung«	142	über Theodor Däublers »Sternenkind«	209

MITTEILUNGEN

<i>E. J. Gumbel</i>		<i>Laut Meldung</i>	
Notiz	165	d. »B.Z. am Mittag« (15. Mai 1915, Nr. 113)	143
<i>Wieland Herzfelde</i>		<i>Kunstsalon Gofz</i>	
Bildnis-Ausstellung	165	demain Cabaret Voltaire	186
<i>Redaktionelles</i>	186, 210, 245	<i>Zentralstelle »Völkerrecht«</i>	209
<i>Die »Neue Jugend«,</i> Nachwort	146		

ENDE DES ERSTEN JAHRGANGS

Verantwortlich für den gesamten Inhalt: Helmut Herzfeld, Berlin-Halensee. — DER MALIK-VERLAG, Berlin-Halensee und Leipzig. — Gedruckt in der Hof-Buch- und »Steindruckerei von Dietsch & Brückner in Weimar.

Resim 141 Yeni Nesil, (*Die Neue Jugend*) Şubat- Mart 1917 Baskısı, son sayfa. En altta "İçeriginden sorumlu: Helmut Herzfeld" yazar ve yayınevi bilgisi "Malik Yayınevi" (Malik Verlag) olarak verilmiştir. (<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=30225&CISOSHOW=30115>)

Dergi, politikadan çok sanat ve edebiyata ağırlık veriyor gibi görünür. Ancak, küçük harflerle basılı son sayfalarında yer alan eleştiri ve bildirimlerde ironik, düşmanca bir hava egemen olabilmektedir. Dergi, dört sayı yayımlandıktan sonra Wieland Herzfelde yeniden askere alınır ve cepheye gönderilir. Onun yokluğunda John Heartfield ile yayıncı Heinz Barger arasında siyasi düşünce farklılıkları nedeniyle sorunlar oluşur. Heinz Barger anlaşmayı ve idari hakları ihlal etmeye çalışır. John Heartfield üç ay sonra, 1917 Şubat ve Mart aylarında nihayet iki dergi yayımlayabilmektedir. Bu iki dergi, John Heartfield'in yayın hakkı için başvurduğu ve aldığı yeni yayınevi olan "Malik Yayınevi" tarafından yayımlanır; derginin ön kapağında "Yeni Nesil" dergisinin 'haftalık' baskısının yayına hazırlandığına ilişkin bir duyuru vardır. Ne yazık ki aradan fazla bir zaman geçmeden derginin aylık baskısı dahi yasaklanır, bu nedenle en başından itibaren haftalık baskı gizlice yayımlanmıştır. 1917 Mayıs'ındaki ilk sayı dört sayfadan oluşur, iki renkli, 52 cm eninde, 64 cm boyundadır; bu sayıyı haziran ayında aynı boyutta üç renkli olanı takip eder ve boyutuyla alay edencesine "Küçük Grosz Dosyasına Saygı" (*Prospekt zur Kleinen Grosz-Mappe*) adı verilir. On yıl sonra Rus Ressam, Tasarımcı ve Grafik Sanatçısı El Lissitzky, bu haziran sayısını yeni matbaacılığın ve basımın önemli bir belgeseli olarak değerlendirmiştir. Her iki sayı kıyaslandığında bir ay içerisinde basımın ne kadar mükemmel ve çığır açıcı bir şekilde değişime uğradığı açıkça görülmektedir. Mayıs sayısında John Heartfield dikey ve yatay satırlar kullanmıştır. Haziran sayısında bu gelenek metnin coşkulu anlatım biçiminde olduğu kadar, başlığında doz aşılarak yapılmıştır. Wieland Herzfelde'e göre yayındaki bu çizgi dışılık, Zürih Dadaizm'i ile ilgisi olmayan, George Grosz'da ya da Franz Jung'da ilhamını bulan bir farklılığa ve gösterişe sahiptir. Her iki derginin anonim basımını, John Heartfield'in ilk ürünü olarak görmek mümkündür. Wieland Herzfelde'e göre, bağımsız ve büyüleyici tavrı ile eski matbaa harflerinden ve klişelerden ya da kurşun köprülerden ve çemberlerden (ringlerden) geçerek, şimdiye dek görülmemiş bir şeyler yaratır. Öyle ki, neredeyse bir gecede eşi benzeri olmayan 'kendi stilini' bulur (Herzfelde, 1986: s. 20- 21).



Resim 142 "Küçük Grosz Dosyasına Saygı" (*Kleinen Grosz-Mappe*), 1917. (Herzfelde, 1971: r.2)

Resim 143 "Yeni Nesil" (*Die Neue Jugend*) için yapılan özel sayı, Malik Yayınevi, 1919 sonları.¹⁸³ (Herzfelde, 1971: r. 9)

Malik Yayınevi'nin ilk girişimlerinden biri olan ve 20 litografiden oluşan "Küçük Grosz Dosyasına Saygı" adlı koleksiyon, daha sonra Jan Tschichold (1902- 1974) tarafından "Yeni Tipografinin en önemli ve en erken dokümanlarından biri" olarak tanımlandırılmıştır (Evans, 1992: 10). Wieland Herzfelde'in Malik Yayınevi, kendini Gorky (Aleksy Maksimoviç Peşkov 1868- 1936), Ehrenburg (Ilya Grigoryevich Ehrenburg, 1891- 1967) ve Tolstoy'un (Lev Nikolayevich Tolstoy, 1828- 1910) yayıncısı olarak kurmuştur. Belirtmek gerekir ki; Rus yazarların yanı sıra, ABD'li yazar Upton Sinclair (1878- 1968) ile George Grosz'un albümlerine ek olarak John Heartfield'ın kitap dışındaki kâğıt kaplıklar için seçtiği fotoğraflar veya yaptığı fotomontajlar, onu, Sol'un başlıca edebi yayıncısı yapmıştır (Willet, 1997: 49).

John Heartfield, George Grosz ve Wieland Herzfelde, 1918 yılında Berlin Dada Grubu'na katılırlar. Bu sıralarda Malik Yayınevi, Dadacı yayın yapmaktan çok sınıf çatışmaları üzerine olan yapıtları yayınlamaktadır. Yayınevinde çoğunlukla George Grosz, Wiland Herzfelde ve John Heartfield'ın yanı sıra Carl Einstein (1885- 1940), Walter Mehring,

¹⁸³ Derginin 1917 Haziran baskısının kapak görseli için bkz. Resim 67.

Franz Jung, Raoul Hausmann ve Richard Huelsenbeck'in yapıtları basılır. Örneğin "Herkesin Kendi Futbolu Vardır" adlı derginin¹⁸⁴ içinde John Heartfield'in fotomontajları bulunur ve bu nedenle de adı 'fotomontajcı'ya çıkar. Ne var ki dergi, bir süre sonra yasaklanır. Wieland Herzfelde, bu dergide Silahlı Kuvvetleri aşağılamak suçundan ceza almıştır (Richter, 1966: 110).

Wieland Herzfelde, 1920'den 1926'ya kadar yedi seriden oluşan oldukça popülist kitaplar yayınladı: "Küçük Devrimci Kütüphane", "Sahne için Devrimci Yapıtlar Derlemesi", "Kızıl Roman Serisi", "Aşağıda ve Yukarıda", "Fakirlerin Peri Masalı" (çocuk kitapları), "Bilim ve Toplum" ve "Malik Kütüphane Serisi". Bu sonuncu seri, Maxim Gorky ve Upton Sinclair'e ait çevirileri içermektedir. Ayrıca George Grosz ve Wieland Herzfelde tarafından yazılmış bir deneme kitabı "Sanat Tehlikede" ve tanıtım resimleri, Odessa'daki 1905 gemici isyanı hakkında yazılmış bir gazete röportajı, geniş bir izleyici kitlesine hitap edecek şekildedir. 1922 yılında yayımlanan 11 bölümlük "Küçük Devrimci Kütüphane"; Zinoviev'in Lenin biyografisini, Macar Marksist Teorisyen Georg Lukács (1885- 1971) ile Kurt Wittfogel'in (Karl August Wittfogel, 1896- 1988) teori kitapçıklarını ve Grosz'un "Yönetici Sınıfının Tarihi" adlı grafik portfolyosunu da içerir (Lavin, 2000: 87).

John Heartfield'in eğitimi ve meşguliyet alanı henüz yeni sayılabilecek reklâm sanatıdır ancak o öncelikle sanatçı olmak ister. 1915 yılında George Grosz ile tanışmaya kadar alışlageldiği üzere manzara resimleri yapar. George Grosz'un Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da sosyal hayatın geçirmekte olduğu cinnete dair vahşi tasvirleri, Avangart sanat tarzlarından ve popüler bir sanat biçimi olarak karikatürden beslenmektedir. Tüm bunlar, John Heartfield'in sanatın amacı ve süreçleri üzerine yeniden düşünmesine yol açar. John Heartfield, George Grosz'la tanıştıktan sonra radikal bir kararla o güne kadar yapmış olduğu tüm doğa resimlerini yok eder. Wieland Herzfelde, John Heartfield'in o ana değin sanatçı olarak yarattığı her şeyi yok etmesini kabullenemediğini söyler ve ekler: "*Heartfield'in düşüncesine göre; fırça ve kalemi ile çalışmasını sürdürebilen, yaşayan tek sanatçı vardı, o da dostumuz Georg'tu.*" Öte yandan belirtmek gerekir ki, George Grosz'un 1915- 1930 yıllarına ait çizimlerinin, suluboya resimlerinin ve yağlı boya tablolarının çeşitli tarzda yeniden yapılmasında John Heartfield'in çokça katkısı olmuştur. Sayısız kez onun dergilerini taşımış, sık sık, taş basması resimleri (litografi) basan Birkholz'a götürmüş, ayrıca günün birinde kullanılır düşüncesiyle baskılara kalıplar yaptırarak, bunları sıklıkla yağlamıştır (Herzfelde, 1986: 22). Görünen o ki John Heartfield, George Grosz'un sanatına

¹⁸⁴ Bu derginin ilk ve tek sayısının kapak görseli için bkz. Resim 126.

büyük bir saygı duymaktadır. Politik taşlamalar ve siyasi mesajlar içeren böylesi bir tarz, John Heartfield'in bundan sonraki sanatsal yaşamının en vazgeçilmez unsuru olarak yerini alacaktır.

3.1.2.3 Alman Komünist Partisi (KPD) Üyeliği ve Parti Çalışmaları

1917 Ekim ayında gerçekleşen Bolşevik Devrimi'nden etkilenen George Grosz, Wieland Herzfelde ve John Heartfield, 1918'in son gününde yeni kurulmuş olan Alman Komünist Partisi'ne (*Kommunistische Partei Deutschlands, KPD*) katılırlar.¹⁸⁵ Komünist doktrinden çok az haberdar oldukları halde Komünist Parti'ye katılan kardeşlerden Wieland Herzfelde sonradan şunları söyler: “*Karl Marx'ın adını duymuştuk ancak Marksizm hakkında en ufak bir fikrimiz yoktu.*” Onların *KPD*'ye üyeliği, aslen, burjuva cumhuriyetine karşı muhalefet ve savaş sonrası statükoya karşı gelişen Dadaist tutumlarından kaynaklanmaktadır. Yine de, kendisini Weimar Cumhuriyetinin, George Grosz ya da Bertolt Brecht gibi solcu sanatçılarından daha çok partiye adanmış olması açısından John Heartfield ile *KPD* arasındaki bağ önemlidir ve bu bağ kendi yapıtlarını ve mesajlarını da etkilemiştir. Belirtmek gerekir ki; John Heartfield'in *KPD* ile bağı Almanya'da komünizme olan desteğin artması yanında Sovyet Rusya'sındaki Komintern'e bağlılık ile birlikte ilerleyen yıllarda artar. John Heartfield'in *KPD* ile bağlantısı, kuruluşundan, partinin 1933 yılında Naziler tarafından kapatılışına kadar olan dönemde üç aşamada gelişmiştir. Bu aşamaları tam olarak tanımlamak gerekirse; 1918'den 1920'ye kadar olan birinci dönemde John Heartfield'in partiye ilk katılımı ve kendisinin politik görüşlerinin tam olarak oluşması ile birlikte radikal tutumunun Dada'da ifade şekli bulması olarak açıklanabilir. 1920'den 1925'e kadar olan dönem ise, Dada sonrası "Çöküş" (*Die Pleite*)¹⁸⁶ ve "Muhalif" (*Der Gegner*) gibi politik dergilerde çalıştığı dönem olarak ayrıştırılabilir. Bu dönemde John Heartfield'in politik tutumu olgunlaşır ve *KPD*'ye daha yakın bir durum gelişir. 1925 sonrası dönemi içeren son aşamayı, Ernst Thaelmann (1886- 1944) öncülüğünde *KPD*'nin Bolşevikleştiği dönem olarak sentezlemek mümkündür. Bu son dönemde parti politik mücadelede sanatın önemi üzerine yoğunlaşır ve devrimci sanatçılardan tam bir iş birliği bekler. John Heartfield, artık partide aktif olarak çalışmaktadır, seçim posterleri hazırlamakta ve "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*) gazetesinde başlatılan politik konular üzerine fotomontajlar hazırlamaktadır (Kay, 1996: s.20- 21). Aynı tarihlerde John

¹⁸⁵ John Heartfield, 30 Aralık 1918'deki ilk Kongresi'nde *KPD*'ye kaydolarak Parti üyeliği kimliğini (*Parteibuch*) Rosa Luxemburg'un bizzat kendisinden almıştır (Kriebel, 2009: 59).

¹⁸⁶ "Çöküş" (*Die Pleite*) adlı derginin kapak görseli için bkz. Resim 124.

Heartfield, KPD'nin diğzer yayın organı olan "Değnek" (*Der Knüppel*)¹⁸⁷ adlı mizah dergisi için de çalışmalar üretmeye başlar.



Resim 144 "Değnek" (*Der Knüppel*). (Herzfelde, 1971: r. 122)

Resim 145 "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*). (Herzfelde, 1971: r. 125)

Savaştan sonra, George Grosz ile birlikte kolaj yapıtları üretmeye başlarlar. Artık gazete kupürleri ve az da olsa fotoğraf kullanmaya başlamışlardır. Kısa bir süre sonra John Heartfield, başlıkların ve çeşitli adların harflerini kâğıtlardan kesmeye başlar, özellikle parlak kâğıttan çok hoşlanır. Malik Yayınevi, 1921 yılından itibaren roman yayınlamaya başlamıştır ve özellikle derdini çok iyi anlatabilen kitap kapaklarına gereksinim vardır. Ne var ki, yazılarıyla oluşturulan bu kolajlar, ayrıcalıklı ve çok güzel kombine edilmelerine rağmen kitabın karakteri ve içeriği hakkında pek bir şey anlatamadığından ötürü kitap kapağı olarak kullanılmaya çok elverişli değildir. Kitaplar, sadece sol eğilimli düşüncelere sahip olan kitapçılara değil, aynı zamanda farklı düşüncelerde olan kitapçılara da hitap edebilmelidir ki onları vitrinlerine alsınlar. Kitapların ilk bakışta ilgi uyandırması, heyecan yaratması ve hemen etkilemesi gereklidir. Şöyle düşünürler: "*Bizim kitaplarımızı satın*

¹⁸⁷ "Değnek" (*Der Knüppel*) adlı hicivsel dergi, 1923 yılında KPD tarafından kurulmuştur ve John Heartfield bu derginin editörüdür. Katkıda bulunanlar arasında George Grosz, Otto Schlichter, Hans Bellmer, Otto Griebel ve Kurt Tucholsky vardır. George Grosz, o sıralarda Rusya'ya 5 aylık bir ziyarette bulunur. Orada gördükleri ve tanıştığı insanlar hakkındaki şüphesi, dönüşte onun KPD'den ayrılmasına yol açar ve daha sonra o ve John Heartfield beraber çalışmaktan vazgeçerler. George Grosz'un tüm şüphesine rağmen, her ikisi de stabilizasyondan sonra kurulan sanatçılara ait yeni "Kızıl Grup"un (*Red Group*) liderleridirler (Willet, 1997: 29).

almak istemeyebilirler, ancak baktıklarında kitaplarımızdan etkilenmeliler." Hatta arka kapaklarda ve kitap sırtlarında bile aynı düşünceyi uygularlar. Onlara göre; raflara konulan, sadece sırtları gözüken kitapların bile insanları düşünmeye itmesi ve okumaya özendirilmesi gereklidir. Bu çalışmalar sonucu John Heartfield, çok yönlü bilgiye ve reklam tecrübesine sahip olur. Yeni görevi, devrimci reklam tekniğini, devrimci edebiyat için kullanmak olarak tanımlanabilir. 1917- 1920 yılları arasındaki çalışmalarının, daha sonrakilerle karşılaştırıldığında artık gerek yazıyı (tipo) gerekse fotoğrafı öylesine yapıştırmadığı, onları kitabın içeriğine uygun olarak deyim yerindeyse bestelediği görülür. Yazı (tipo) konusunda birçok araştırma yapar. Aralarında başarısız olanlar da vardır, örneğin kimisinde fotoğrafların üzerindeki yazılar okunmaz. Ancak John Heartfield, bu konuyu ciddiye alarak yeni denemelerde bulunur. Sonraları kitapların görünüşleri de değişmeye başlar. Bu gücü onlara okuyucular vermiştir. Başarısız ya da hatalı olan kitapları geri göndermişler, onları diğerleri ile değiştirmelerini istemişlerdir (Herzfelde, 1971: s. 42- 43).

Yazar Erhard Frommhold (1928- 2007) "Alman Kitapçılar Birliği" dergisinin 4 Haziran 1968 tarihli sayısında, modern kitabın tanımlanmasını yaparken, John Heartfield hakkında şunları söylemiştir:

"John Heartfield, modern kitabın ana biçimini oluşturan kişidir; o, 20. yüzyılın kitabını keşfedenlerdendir. Çok doğaldır ki bu durum karşısında hazırlıksız değildi, o modern kitap fikrini -ki zaten o zamanın içinde saklanıyordu- tanıdı, onu hapsinden kurtardı ve ona bir form verdi. Bunu sezgilerine dayanarak yapmadı, tam tersine kardeşi Wieland Herzfelde'in devrimci ruhuna uyan Malik Yayınevi'nin altyapısına ve amaçlarına uygun olarak geliştirdi. Bu kardeşler birliği ki başkaları da bu birliğe aitti, bu ana biçimi tanımakla kalmamış, aynı zamanda ona 20. yüzyılın taleplerine göre içerik ve biçim vermişlerdir. Günümüzde modern kitaplar yapmak isteyen herkes, John Heartfield'a doğrudan sadık kalmak zorundadır." (Herzfelde, 1971: 51)

Jan Tschichold ise, 1928 yılında kitap kapakları ile ilgili olarak şunları söylemiştir: *"Dadaizm zamanında kurulan Malik Yayınevi, kitaplarında fotomontaj ile akraba olmuştur. Yaratıcısı John Heartfield, bu kitaplara güncel kapaklar kazandırmıştır. O foto-montajın mucididir. Malik kitap kapakları, kendi tavrında bir ilktir."* (Maerz, 1981: 233)



Resim 146 John Heartfield, "Bir Elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin!" (*5 Finger hat die Hand, mit 5 Packt Du den Feind!*) Seçim Afişi. Mayıs 1928. (Herzfelde, 1971: r. 126)

Resim 147 John Heartfield, "Bir elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin, 5'e oy ver, Komünist Parti" adlı afiş. 20 Mayıs 1928 seçimleri, Berlin. ([http://www.bild.bundesarchiv.de/crosssearch/search/_1332861721/?search\[view\]=detail&search\[focus\]=4](http://www.bild.bundesarchiv.de/crosssearch/search/_1332861721/?search[view]=detail&search[focus]=4))

1928 yılında bir gecede aşırı derecede popüler olması, "Bir Elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin!" (*5 Finger hat die Hand, mit 5 packt den Du den Feind!*) başlıklı seçim afişi ile gerçekleşmiştir. O dönemlerde elini bu biçimde havaya kaldıranlar, bir tek sözcük dahi söylemeden hangi partiye oy vermenin doğru olacağını anlatmış olurlar. Ve birçok devrimci işçi, mahallelerindeki evlerin duvarlarını bu afiş ile süslemiştir. İster belli bir amaca dönük olsun, isterse kısa bir dönem için geçerli olan çalışmaları olsun, John Heartfield'ın kitap kapakları, afişleri ve içinde bulunduğu zamanı anlatan fotomontajları, kısa bir süre sonra kendi değerlerini yaratmışlardır. Örneğin; Malik Yayınevi'ne kitap basımı siparişi yerine John Heartfield kitap kapaklarının sipariş verilmesinin, kısa zaman içinde oldukça sık olarak rastladıkları bir durum haline gelmesinde olduğu gibi (Herzfelde, 1971 35).

"Bir Elde 5 Parmak Vardır..." adlı afiş, defalarca çoğaltılmış ve 1928'de büfelere ya da kulübelere yapıştırılmış, bir işçinin elini ve gücü kavrayan parmaklarını gösterir: John Heartfield slogan aracılığıyla, oy pusulasında *KPD*'nin listede beşinci sırada görüldüğü, dönemin *Reichstag* (Alman Parlamento Binası) seçimleri için kalıcı olarak anılacak imgeyi böylece tasarlamış olur. İlk olarak el ilanı şeklinde dağıtılarak denenilen afiş aracılığıyla

sanatçı, elleri çekilen fabrika işçilerinin dayanışmasını göstermek istemiştir (Taylor, 1996: 160).¹⁸⁸

Elin açık olduğu bu afiş, John Heartfield'in ünlü bir afişidir ve o ilk kez bu afiş ile kamuoyu önüne çıkmıştır. John Heartfield, yüze yakın vardiya işçisinin elini fotoğrafladıktan sonra, bu elde karar vermiştir. 5 rakamı ile görsel vurgusunu bir yana bırakılırsa, el bu güçlü etkisi ile bir uyarı işlevi de görür: "*El proletaryanın birincil iş aletidir. O müdahale eden, entegrasyon etkisi yaratan, bir sınıf sembolüdür. El aynı zamanda, devrimci anlamda, eylemci ve çalışandır. O savaş gereci ve anlaşma aracıdır.*" Heykelsi etki yaratan el ve resmin altındaki kırmızı yatık yazılmış harfler, 1920'li yıllarda benzersiz bir dinamik geliştirmektedir (Marg, 2008: 18).

Sanat Eleştirmeni ve Ordinaryus Felsefe Profesörü Arthur Coleman Danto'ya göre; "*Temel olarak sanat, değişimin istendiği bir dünyada olmalıdır. Toplumsal sanata en uygun yerler ise billboardlar, afişler, gazete karikatürleri, el ilanları, bildiriler gibi kitle iletişim araçlarıdır.*" Bu imgeler, bilince işlenerek gösteri yapanların ya da kavga verenlerin düşüncelerini etkilemelidirler. John Heartfield'in fotomontajlarının görsel metaforlar olarak sahip oldukları temel kapasiteleriyle yaptıkları şey tam da budur. Metafor, ancak retorikğin ya da sanatın gösterebileceği bağlantıları cesaretlendirerek, söylev biçimleri yoluyla zihinleri harekete geçirmeyi, duyguları değiştirmeyi ya da duygu uyandırmayı görev edinmiş olan retorikçinin gözde mecazları arasındadır (Danto, 1993: 8). Nedret Tanyolaç Öztokat'a (1962-) göre; bir söylem sanatı ve kuramı olarak retorik, geleneksel anlamda hukuk ve siyaset alanlarına özgü söylemleri, daha genel olarak da bildiri, ders, afiş gibi ikna edici söylemleri ele alan bir disiplindir. 19. yüzyıla kadar daha çok söylev, yazın ve mantık sınırları içinde 'sıradan bir söz sanatı' iken 20. yüzyılda görsel söylemlerin çözümlenmesinde önemli bir kuramsal yaklaşım olarak varlığını yeniden kabul ettirir (Öztokat, 2005: s. 100- 103). 'Yargılama' ve 'tartışma' söylem türlerini içinde barındıran sloganlarıyla John Heartfield'da olduğu gibi, stratejileri politik etkiye odaklı sanatçılar, fotomontajın çarpıcı bir biçimde oluşturduğu yan yanlıkları kullanarak, retorikğin modern biçimine özgü yeni bir uygulama alanı bulur; "Bir Elde 5 Parmak Vardır, 5 ile Düşmanı Yeneceksin!" adlı afiş çalışmasında olduğu gibi.

¹⁸⁸ Bu slogan, daha sonraları ünlü metal grubu *System of a Down* tarafından referans alınmıştır. *System of a Down* albümünün arka kapağındaki basılı metinde şöyle der: "Elin beş parmağı vardır, becerikli ve güçlü, yıkmanın yanı sıra yaratma kabiliyetiyle". Buna rağmen dikkat edilmelidir ki bu kavram John Heartfield'in çalışmasına özgü değildir ve kaldırılmış elin sembolizminde mevcuttur (Anonim, 2010c: 223).

Öte yandan John Heartfield, ideolojik olarak hayatı boyunca Komünist Parti'ye sadık kalmış, onun çizgileri içinde yapıtlar vermeye gayret göstermiştir. 1932 yılında sola yönelik çalışmaları hakkında şu sözleri bunu doğrular:

"Bizim siyasal cephemizle ilgili bir broşürün ya da kitabın kapak sayfasını tasarlama görevi alırsam, bu sayfayı halkın karşı koyamayacağı biçimde ilginç kılarım, başka bir anlatımla, onu en olası bir devrimci literatür deklarasyonunu içindekilere sadık ve daha da ileri giderek, amacımızı desteklemeyi garanti edecek bir biçimde gerçekleştirmeye çalışırım... Her türlü işe yaramaz gibi gözükken basılı kâğıt parçası, her satır yazı, her kitap kapağı bu büyük savaşında bize yardımcı olmalı çünkü bizi kurtaran tek yol Komünist Parti'nin bize gösterdiği yoldur."

Nitekim Alfred Durus da, 28 Temmuz 1934 tarihinde, "Alman Merkez Gazetesi"nde (*Deutschen Zentralzeitung*) o dönemlerde birçokları tarafından geçerli olan görüşlerini şöyle yazmıştır:

"Çok sık rastlanan bir durum değil: Heartfield'in politik sanatında politik kararlılığı ve tutkusu, bu kararlı devrimcinin tasarımıdaki orijinalitesi tam bir birlik oluşturuyorlar. Politik aktüalitesi ve eylemi onun sanatsal ölümsüzleştirilmesi, zamanının gerçek bir tasarımı ile daha da ölümsüz hale geliyor... Bunlar birer sanat yapıtıdır ve gelecekte de aktüalitesini kaybetmeyeceklerdir." (Herzfelde, 1971: s. 34- 35)

John Heartfield, Sergei Tretyakov'un kendisi ile ilgili olarak yazmış olduğu kitabında ise bu konuya dair şu sözleri söylemiştir: *"Parti üyesi ve devrimci sanatçı olmak- bu tanımlamalar benim için hiç bir zaman ayrılmazlar"* (Maerz, 1981: 131). John Heartfield'in 1929- 1938 arasındaki fotomontajlarının çoğunun temasında bu söylem *KPD*'ye hissettirilmiştir. Bu fotomontajlar sadece John Heartfield'in politik sanatını yani siyasi olayları kendi algılayış tarzını ve siyasi hareketi etkileme çabalarını göstermesi açısından değil aynı zamanda *KPD*'nin görüş ve amaçlarını açıklaması açısından da önemlidir (Kay, 1996: 29). Eckhard Siepmann, John Heartfield'in *KPD* içindeki yerine ilişkin şunları söyler:

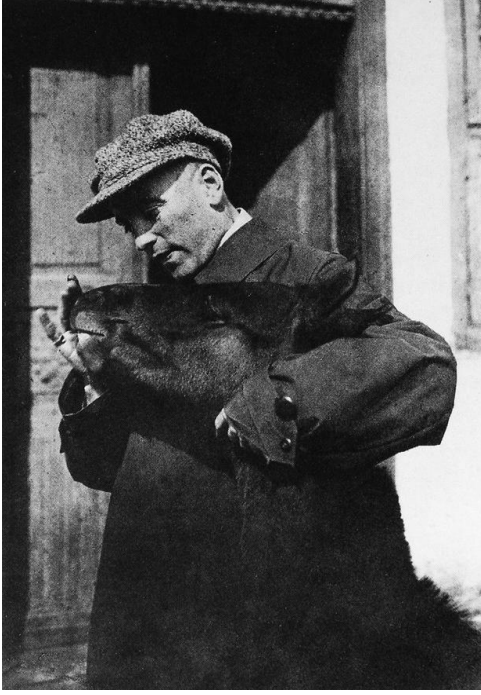
"Heartfield'in sanatı, Parti'nin propaganda bölümünün ortak düşüncelere sahip olmasından dolayı fazla denetleme gerektirmedi; bazı yönlerden Heartfield'in sabrı (çalışmalarının estetiğini açısından) bazı sorumlu yoldaşlar tarafından sınılandı;

aynı zamanda o sonraki çalışmaları için siyasi olarak yeniden oryantasyonda ne kadar kararlı olduğunu defalarca vurguladı." (Siepmann, 1992: 140)

3.1.2.4 Tiyatro Set Tasarımı ve Kostüm Tasarımı Çalışmaları ile İlk Politik Yayınlar

Savaş başlamadan önce Alman siyasetçi ve şair Johannes R. Becher (1891- 1958) ile arkadaş olan Wieland Herzfelde, onun aracılığıyla *Insel* Yayınevi'nin ortak kurucusu olan, Alman ve Fransız sanatçıları destekleyen, kont Harry Graf Kessler (Harry Clément Ulrich Kessler, 1868- 1937) ile tanışır. 1917 yazında ordunun bir yan kuruluşu olan "Universum Film Şirketi" (*Universum- Film-Gesellschaft*) kurulmazdan önce, çekirdek kadrosu olan "Askeri Resim Bölümü" kurulur ve Harry Graf Kessler, John Heartfield'a, belgesel doğa filmleri çekebilmesi için rejisör olarak, burada iş bulur. 1917 Kasım'ında Harry Graf Kessler günlüğüne şöyle yazmıştır: "*Berlin... George Grosz ve Helmut Herzfeld sinema konusundan dolayı bana geldiler, sinema ile ilgili yeni düşünceleri var ve film yapmak istiyorlar.*"¹⁸⁹ Bu yeni düşünceler, çizgi film ile ilgili bir birimin kurulmasına neden olmuştur. Filmin adı "St. Nazaire'deki Pierre" olacaktır ve müttefik Fransa'daki Amerikalıların askeri kara çıkarmasındaki amaçlarını gülünç bir şekilde dile getirip, öte yandan İmparatorluk ordusunu ve özellikle "şişman Bertha" adını taktıkları 42 cm. kalibrelik *Krupp* toplarını göklere çıkarıp methiyeler düzecek şekilde yazılmıştır. Wieland Herzfelde, 1918 yazında ordudan terhis olduğunda, kardeşi John Heartfield'in aracılığıyla aynı şirkette film makinisti olarak işe başlar. Ne yazık ki çizgi film çekimi tamamlandığında filmin siparişini veren kişi, filmi satın almaktan vazgeçer, çünkü Amerikalılar batı cephesini çoktan yarmışlardır. Üstelik İmparatorun askerlerinde artık ne nefret duygusu ne de coşku kalmıştır. Buna rağmen Kont Harry Graff Kessler'in koruyucu kanatları altında işlerinden olmazlar (Herzfelde, 1986: s. .22- 23).

¹⁸⁹ Harry Graf Kessler'in günlüğü "*Berlin in Light*" adı altında 1971 yılında basılmıştır ve Almanya'da sanat ve tiyatro ile ilgili önemli bilgiler içerir. Kitabın künyesi için bkz. <http://trove.nla.gov.au/work/6521237?selectedversion=NBD74901> Erişim tarihi: 14.01.2012.



Resim 148 John Heartfield, *UFA* Film Stüdyoları önünde çekilmiş bir resim. Berlin 1919. (Pachnicke& Honnef, 1992: 303)

Resim 149 John Heartfield'in imzası. 1967 yılında "Karmeliter Manastırı"nda yapılan sergi davetiyesinden alınmıştır. (<http://photobibliothek.ch/seite010d1.html>)

Bu durum, sonraları adı *UFA* olarak değiştirilen söz konusu şirketin, 1919 Ocak ayında ani bir kararla kendilerini işten çıkartması nedeniyle sona erer. Sebebi ise; Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg cinayetinden sonra, orada çalışan personeli greve çağırması olmalarıdır. 1914 Aralık ayında cesur sözleriyle ikinci savaş tazminatını reddettiğinden ve 1 Mayıs 1916'da Postdamer meydanlarında savaşa mücadeleye çağırdığından beri John Heartfield ve Wieland Herzfelde, onlara (Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg) büyük bir saygı göstermişlerdir. Üstelik burada önemli olan şudur ki; birbirlerinden habersiz olarak, benzer tepkiyi Ekim 1917 Rus Devrimi için de vermiş olmalarıdır. Rus Devrimi onlar için büyük bir olaydır. Devrim gerçekleştiğinde Wieland Herzfelde, Arras yakınlarında cephededir ve ortak tepkilerini şu sözlerle aktarır:

"Rus Devrimi Almanya'da da olması gereken doğal bir olaydı. Bolşevikler, insan adını hak eden bütün insanların mücadelesini vermişti. Biz de bu uluslararası devrimci aileden sayılıyorduk. 1918 yılbaşı gecesinde, kurulduktan hemen sonra Komünist Partisi'ne girmek için tartışmaya gerek yoktu. Marksizm hakkındaki bilgilerimiz etrafımızda duyduklarımızla sınırlıydı. Bizim düşüncemize göre komünist bir devrimcinin görevi her yerde konuşabilmek ve tartışma ortamı sağlayabilmek için kapitalistler dışındaki bütün insanlara kendi ideolojisini benimsetmektir. Bu bizim için

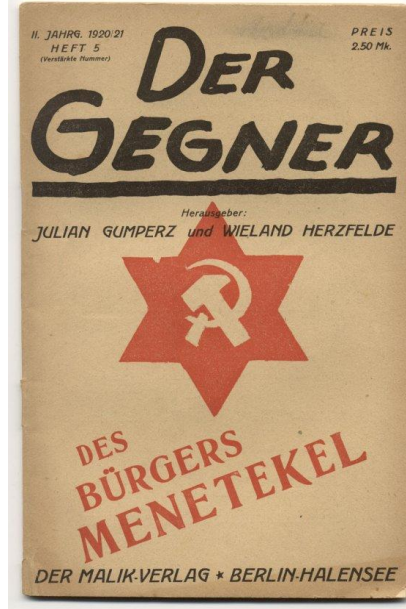
şu anlama geliyordu; egemenlere karşı siyasi mücadelede bir yükümlülük olarak algıladığımız mesleğimizi yapabilmemiz için partiye sırtımızı dayamamız, yarar sağlamamız gerekiyordu. Önde gelen bir parti üyesi, dostumuz Eugen Leviné (1883-1919), bu arzumuzu kamçıladi, ancak 5 Haziran 1919 tarihinde Münih'te bir cinayete kurban gitti." (Herzfelde, 1986: 23)

Bir süre sonra John Heartfield, "Grünbaum Kardeşler" Film Şirketi'nde dekoratör olarak çalışmaya başlar. Malik Yayınevi, Wieland Herzfelde'in cepheden dönüşünden sonra, 1919 yılında nihayet yeniden faal bir şekilde yayın hayatına başlar. Yazarlar Carl Einstein, Erwin Piscator, Frans Masereel (1889- 1972), Alois Erbach, Rudolf Schlichter, Walter Mehring ve bazı Macar sığınmacıların da dâhil olduğu bir ekip, siyasi yazılarıyla ve mizah dergileri aracılığıyla, savaştan yenilgiyle çıkan Almanya'da geciken Burjuva Devrimi'ni Proleter Devrim'e dönüştürmek için katkıda bulunmak istemişlerdir. Ancak aradan fazla bir zaman geçmeden Almanya'da üstünlük eski egemen güçlerin eline geçer. Sanatçılar ve aydınlar, bireyin siyasi duruşuna ve yapısına bağlı olan bu oluşuma tepki gösterirler, çoğu yakınlara ya da hiç sesini çıkarmayarak, bazıları da umutsuzluğa kapılarak düzene ayak uydururlar. Ancak belirtmek gerekir ki çoğu Malik Yayınevi yazarları bu durumu alaycı bir şekilde küçümsemiş ve mücadeleyi sürdürmeye devam etmişlerdir.

Örneğin; Malik Yayınevi tarafından 15 Şubat 1919'da birinci sayısı çıkan "Herkesin Kendi Futbolu Vardır"¹⁹⁰ adlı dergi yayımlandığı gün, müzik bandosu eşliğinde ve bir at arabası ile dolaşarak tanıtımı yapılmış ve tamamı dergide çalışanlar tarafından satılmıştır. Derginin başlık sayfasını hazırlayan John Heartfield da bu eyleme katılmıştır. Kafası bir futbol topu olarak okuyucuyu selamlayan bir şekilde gösterilen Wieland Herzfelde, başlığın altında açık bir top dolabının çekmecesinde yeni cumhuriyetçi iktidar sahiplerinin resimlerini de verir. Fotoğrafla yapılan siyasi mizahın bu türü fotomontajın ilk öncüsü ve o dönemde fotomontaj kavramı olmasa dahi, bunun habercisi olur. Dergiye yetkililerin el koyması ve yasaklaması gecikmez, nitekim sadece tek sayı olarak yayımlanabilecektir. Ancak aynı ay George Grosz ile birlikte yasaklanan derginin yerine yeni bir dergi çıkarmakta gecikmezler ve buna "Çöküş" (*Die Pleite*) adını verirler. John Heartfield, kendi ismini belirtmeden (anonim olarak), dergide hicvedici imzalarla fotoğraflar yayımlar; sloganlar ise oldukça manidardır: "Doğu Prusya bataklığında şehit düşenler, imza "Hindenburg kahvaltısı". Bu ad, savaş başladıktan hemen sonra en iyi Berlin restoranlarının

¹⁹⁰ "Herkesin Kendi Futbolu Vardır" adlı derginin fareler tarafından kemirilmiş olan bir tanesi, Berlin'de bulunan *Bassenge* Müzayede Evi tarafından 1200 Euro fiyat verilerek açık arttırmaya girmiştir. Haber için bkz. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/buecher-und-autographen-jedermann-sein-eigener-fussball-1782505.html> Erişim tarihi: 16.01.2012.

menü kartlarında ortaya çıkmıştır. Bir diğeri şöyledir: "Noske'nin askerleri, imza Tanrı bizim ve savcının yanında". Bu arada, dergide ödüllü bir yarışma duyurusu yapılır ve ilgili cevaplar da yine "Çöküş" (*Die Pleite*) dergisinde yayımlanır. İkinci ödülü, adının açıklanmasını istemeyen bir erkek yarışçı kazanır: Kurt Tucholsky (Herzfelde, 1986: s. 24-25).



Resim 150 "Muhafif" (*Der Gegner*) adlı derginin kapak görseli, 1920. (http://www.dada-companion.com/journals/per_gegner.php)

Resim 151 "Dada No. 3" adlı dergiden, John Heartfield tarafından tasarlanan elişi kuklanın resminin yer aldığı bir sayfa, 1920. (<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/02.htm>)

"Çöküş" (*Die Pleite*) adlı dergiye belirli aralıklarla resmi makamlarca el konulur, hatta toplatılır. Öyle ki, dergiyi satma cesareti gösterecek kimseleri bulmak dahi giderek zorlaşır. 1920 Ocak ayının başında 6. sayı yayımlanır, daha sonra derginin çıkartılması tamamen yasaklanır. 1920 ila 1922 yılları arasında aylık dergi "Muhafif" in (*Der Gegner*) mizah bölümü yayımlanır. 1923'te dergi tekrar eski formatına kavuşur, ancak yayinevi ve basım yerine ilişkin bilgiler verilmez. Bu sıralarda iki kardeş, "Yankı ve Duman" (*Schall und Rauch*)¹⁹¹ adında bir kabare için program dergileri çıkarır ve hiciv içeren çok sayıda kuklalar yaparlar (Herzfelde, 1986: 25). "Yankı ve Duman" kabaresi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra güncel eleştirel edebiyat kabaresi olarak bir ilktir. Genç yazarlardan Klabund, Walter Mehring ve Kurt Tucholsky'yi; bestekârlardan Friedrich Hollaender,

¹⁹¹ Max Reinhardt'ın "Yankı ve Duman" adlı parodisi ile ilgili detaylı bilgi için bkz: <http://www.archive.org/stream/schallundrauch01reinuoft#page/64/mode/2up> Erişim tarihi: 10.10.2011.

Werner Richard Heymann ve Mischa Spoliansky'yi; sanatçılardan ise George Grosz ve John Heartfield'ı çatısı altında toplamıştır. Aralarında fark olmasına karşın hepsinin ortak noktası, politik olarak, sol görüşü benimsemeleridir. Bu açıdan bakıldığında, Walter Mehring, George Grosz ve John Heartfield Berlin Dada Grubu'nun radikal çevresine aittirler (Lehmbrock, 2004: 5). Sonuç olarak Dada dergileri, bazen zayıf olsa da, hicivsel yorumlarla doludur ve en azından sanat ve politik gerçekler arasında bağlantı kurma girişimini bilinçli bir şekilde gösterir. Benzer şeyler Walter Mehring'in kukla oyunu "Sadece Klasik" (*Einfach klassisch!*) için de söylenebilir. Kuklalar George Grosz tarafından tasarlanmıştır ve 8 Aralık 1919'da Berlin'de Max Reinhardt'ın küçük kabaresi "Yankı ve Duman" (*Schall und Rauch*) adlı kabarenin yeniden açılışında John Heartfield tarafından oynatılmıştır (Sheppard, 2000: 348).



Resim 152 John Heartfield/ George Grosz. "Yankı ve Duman" (*Schall und Rauch*) adlı kabare için tasarlanan afiş resmi, 1919. (Maerz, 1981: 56)

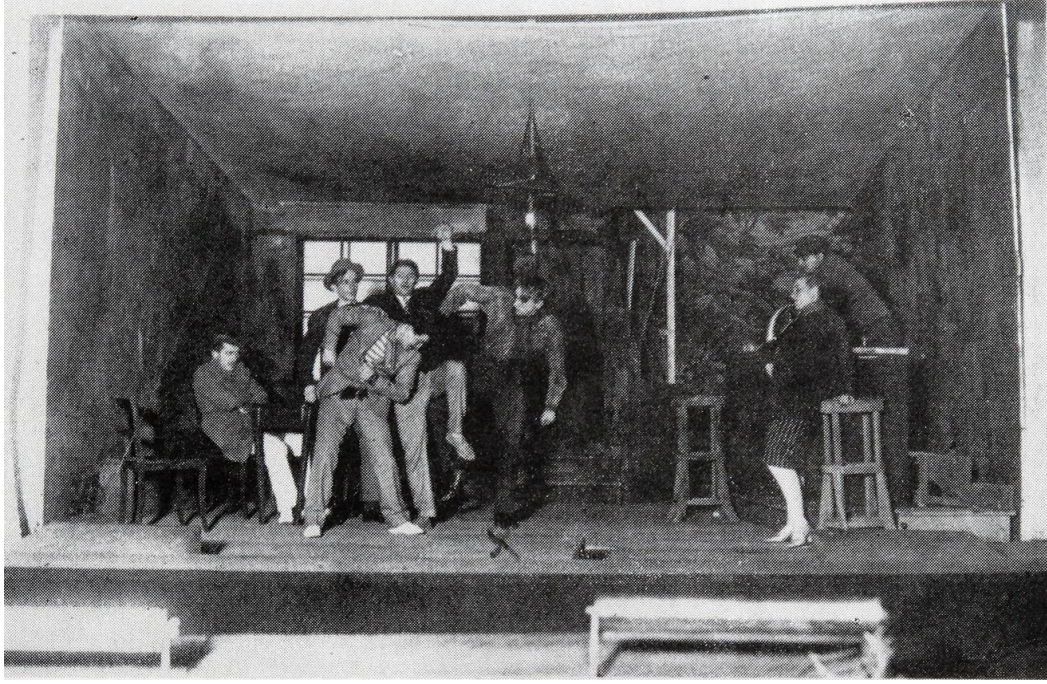
Resim 153 John Heartfield, "Yankı ve Duman" (*Schall und Rauch*) adlı kabare afişi 1920. (<http://www.artfact.com/catalog/searchLots.cfm?scp=m&artistRef=HW80UKJOQP&ord=2&ad=DESC&alf=1>)

1923 yazında, KPD tarafından Berlin'de, haftalık bir hiciv dergisi olan "Değnek" (*Der Knüppel*) yayımlanmaya başlanır. Bu dergide John Heartfield ve George Grosz, arkadaşları Alois Erbach, Jomar Förste, Otto Schmalhausen (1890- 1956), Rudolf Schlichter, Otto Dix ve birçok genç proleter sanatçı ile birlikte çalışır. Savcının işini zorlaştırmak için dergi çalışanları genellikle Dadacı geleneğe uygun olarak komik takma adlar kullanmış, bazen de birbirlerini kırmadan yahut gocunmadan alaya almışlardır. Fotomontaj, dergide çok az yer almıştır. Bunun özellikle teknik bir nedeni vardır; o zamanlar fotoğraflar ofset baskıdan sadece net olarak çoğaltılmaktadır. Bakır derin baskı tekniğinden önce John Heartfield, kitap kapaklarının resimleri ve fotomontajları için ve de

kitap resimleri için kurşun kalem ve resim kalem kullanmayı alışkanlık haline getirmiştir. Nitekim o sıralarda Avusturyalı yazar Hermynia Zur Mühlen'in (Hermine Isabelle Maria Graefin Folliot de Crenneville-Poutet, 1883- 1951) "Dokumacı Ali" (*Ali, der Teppichweber*) adlı çocuk kitabının resimleriyle, büyük başlangıç harflerini (*Initial*) ve "İşçiler Alana" (*Platz dem Arbeiter*) adlı yıllığın karikatürlerini de çizer. John Heartfield'in bazı kitap kapaklarının grafik çizimlerinin etkileyici bir gücü vardır. Alman ordusunun ve Nazi mahkemelerinin işlemiş olduğu cinayetleri ortaya çıkartan "Komplocu" (*Verschwörer*) adlı kitapla ilgili tek ciltlik çizimleri hem kitap kapağı realizmini hem de suçluların düşünceden yoksun kimseler olduklarını kanıtlayan tepkilere neden olur. John Heartfield aslen, "Yeni Nesil" dergisinin çıktığı dönemden itibaren öyküler için kitap ve cilt kapakları yapmış, öğrenci ve reklam çizimcisi olarak öğrendiklerini diğer alanlarda da kanıtlamıştır. 1920- 1923 arasında "Reinhardt Tiyatrosu" dekorunun sanat yönetmeni olur, bazı oyunların kostümlerini bizzat kendisi çizer. 1922 yılı başında Berthold Viertel'in (1885- 1953) Alman Tiyatrosu'nda sahnelediği, Romain Rolland'ın (1866- 1944) "Kurtlar" (*Wölfe*) adlı oyununun kostümleri buna örnek olarak verilebilir. John Heartfield, Berlin ve Prag'daki arşivinde bulunan materyalleri kaybettiğinden dolayı ne yazık ki çalışmalarına ilişkin bilgiler, özellikle tiyatroyla ilgili olanlar eksiktir. Wieland Herzfelde, John Heartfield'ın, Bill Bjelowzerkowsky'nin "Sol'un Ayı" (*Mond von Links*) adlı komedisine ilişkin "Piscator Sahnesi Notları"nı Aralık 1930'da yazdığını, 1969 yılında öğrendiğini anlatır. Erwin Piscator'un 1919'da kurmuş olduğu "Proleter Tiyatro", John Heartfield'ın en tutkulu tiyatro çalışmasıdır.¹⁹² Bunların yanı sıra John Heartfield, "Değnek" (*Der Knüppel*) ve "Rusya'nın Günü " (*Russlands Tag*) adlı oyunların dekorasyonunu yapmıştır.

¹⁹² Tiyatro dekoratörü olarak John Heartfield adı, yirmili yılların iki ünlü tiyatro rejisörü, Erwin Piscator ve Max Reinhardt ile birlikte anılmalıdır. Erwin Piscator ile 1918'de başlayan ilişkisi, yaşam boyu dostluk ve birlikte çalışma olarak sürmüşken, Max Reinhardt'la ilişkisi daha sınırlı kalmıştır (Maerz, 1981: 201). Erwin Piscator, yazar Hans Rehfisch ile işbirliği içinde Berlin'de Komedi Tiyatrosunda Halk sahnesine rakip olarak "Proleter Halk Sahnesi"ni kurmuş ve 1922-1923 arası Maxim Gorky, Romain Rolland ve Leo Tolstoy'un yapıtlarını sahneye koymuşlardır (Anonim: 2010a: 86). Tiyatro sanatını kolektif bir eylem olarak özümlemiş ve bu tutumdan hareketle oluşturulmuş olan "Proleter Tiyatro" topluluğunun çoğunluğu işçi oyunculardan meydana gelir ve kendine özgü bir de seyirci organizasyonu vardır. (...) Dünya Ekonomik Krizi sırasında bu devrimci işçi oyuncu toplulukları büyüyen Faşist tehlikeye karşı proleter birlik cephesi adına mücadele vermişlerdir ve sayıları 400'ü geçer (bkz.

http://www.birgun.net/writer_2010_index.php?category_code=1186995203&news_code=1282212772&day=19&month=08&year=2010 Erişim tarihi: 27.01.2012).

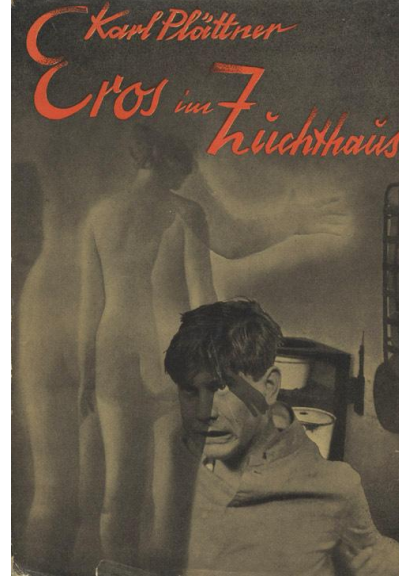


Resim 154 Berlin Piscator Sahnesi (*Berliner Piscator- Bühne*) Franz Jung'un "Vatan Hasreti" (*Heimweh*) adlı oyunundan bir resim, 1928. (Maerz, 1981: 165)

Ekim Devrimi'nin üçüncü yıldönümünde Neukölln'de "Komünizm Propagandası Oyuncuları"na (*Agitprop-Schauspieler*) sergilenen bu oyun ile ilgili olarak kitabında şunları yazmıştır: "*Sahne dekorasyonu, 1929'da düşünülebilecek en kötü dekorasyon.*" Rusya'nın "Günü" oyununda sahnenin siyasi önemini anlatan bir harita bulunur. Bu sadece basit bir dekorasyon değil aynı zamanda sosyal- politik- coğrafi ya da iktisadi bir tablo gibidir. Dekor da oyunun bir parçasıdır. John Heartfield, oyunda rol alır, sahnedeki olaylara sanki müdahale eder; böylece tiyatro oyununa pedagoji de girmiş olur. Wieland Herzfelde, bu durumu şu sözlerle anlatır: "*Tiyatro artık salt duygusal olarak izleyicileri etkilemeyecekti... Tiyatro bilinçli bir şekilde akla hitap etti, yöneldi, izleyiciye sadece heyecan, coşku, hayranlık, zevk sağlamayacak aynı zamanda aydınlanma, bilgi ve farkındalık sağlayacaktı.*" Alman Komünist Partisi'nin 10. Yıl Kongresinin açılışında "Her şeye Rağmen" adıyla Berlin'in en büyük tiyatrosu "Büyük Sahne"de (*Grossen Schauspielhaus*) gösterilen ve John Heartfield'in 1914- 1919 yıllarına ait ara filmlerinin de yer aldığı 25 sahnelik "Tarihi Revü"nün (*Historische Revue*) dekorasyonu da aynı amaca hizmet etmektedir. John Heartfield, George Grosz'un sahne resimleri ve çizimlerine de sürekli katkıda bulunmuştur. Örneğin; George Bernard Shaw'ın (1856- 1950) "Sezar ve Kleopatra"¹⁹³ oyunu ve Jaroslav Hasek's'e ait olan "Schwejk"¹⁹⁴ adlı dramı. John Heartfield,

¹⁹³ İrlandalı oyun yazarı George Bernard Shaw, "Sezar ve Kleopatra" adlı oyunu 1898 yılında yazmıştır. İlk olarak 1901 yılında sahnelenen bu oyunun tam metnini görmek için bkz. <http://www.gutenberg.org/files/3329/3329-h/3329-h.htm> Erişim tarihi: 14.01.2012.

film ve sahne çalışmasının sona ermesinden sonra 1928'e kadar Erwin Piscator için çalışır; onun için tiyatro oyunlarının sahne resimlerini, kostüm çizimlerini, projeksiyonları, program broşürlerini ve son olarak da onun "Politik Tiyatro" adlı kitabının kapak tasarımını yapar (Herzfelde, 1986: s. 29- 30).



Resim 155 John Heartfield, Erwin Piscator'un "Politik Tiyatro" adlı oyunu için afiş.
(Herzfelde, 1971: r. 39)

Resim 156 John Heartfield, Karl Plattner'in "Hapisanede Eros" (*Eros im Zuchthaus*) adlı kitap kapağı tasarımı. Mopr Yayınevi, 1929, Berlin.
(<http://photobibliothek.ch/seite010b1.html>)¹⁹⁵

Bertolt Brecht, 1948 yılında "Tiyatro Üzerine Yazılar"ında John Heartfield'in Piscator Tiyatrosu'ndaki sahne düzenlemesi için şunları söylemiştir: "*Piscator Tiyatrosu'nda "Tai Yang Uyanıyor" (Tai Yang Erwacht) oyununda Heartfield sahenin arka planını, kendi*

¹⁹⁴ "Schwejk" adlı roman, Çek yazar Jeroslav Hasek's tarafından 1921- 23 yılları arasında yazılmıştır. Erwin Piscator 1927'de Berlin'de Piscator-Sahnesini kurmuş ve 1928'de söz konusu Çek romanın unutulmaz bir uyarlamasını yapmıştır (Anonim, 2010a: 86). Sonraları, 1942- 43 yılları arasında Bertolt Brecht tarafından II. Dünya Savaşı'na uyarlanarak, Erwin Piscator için oyunlaştırılmıştır. Roman için bkz. Hasek's, J. (2000) *The Fatefull Adventures of the Good Soldier Svejk*, Book One. Aktaran:
http://books.google.com.tr/books?id=vThGMQLLX7MC&pg=PA1&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false Erişim tarihi: 14.01.2012. Oyun için ayrıca bkz. Willet, J. (1957) *The Theatre of Bertolt Brecht. A new Directions Book*: New York. Aktaran:
http://books.google.com.tr/books?id=ZOcOAAAAQAAJ&pg=PA53&dq=Schweik+bertolt+brecht&hl=tr&sa=X&ei=o8MRT8a_BsWE4gSB8IXGAW&ved=0CE4Q6AEwBQ#v=onepage&q=Schweik%20bertolt%20brecht&f=false Erişim tarihi: 14.01.2012.

¹⁹⁵ Sekiz yıllık hapislik yaşamında, Karl Plattner (1919- 1986), kendi yaşadıklarından ve gözlemlediklerinden yola çıkarak bu kitabı yazmıştır. Kitabın kapağı nadir olup John Heartfield tarafından yapılmıştır. Kitap, yayımlanmasından hemen sonra yasaklanmış ve büyük olasılıkla başka bir grafikçiye yeni bir kapak yaptırılmıştır (İsviçre Fotoğraf Kütüphanesi Arşivi, bkz. <http://photobibliothek.ch/seite003c3a.html> Erişim tarihi: 27.01.2012).

etrafında dönen yazılı bayraklarla donatmıştı; bunlar aynı zamanda politik durumdaki değişimleri de belirtiyordu." (Maerz, 1981: 224)



Resim 157 John Heartfield'in Piscator Sahnesi'nde gösterilen "Tai Yang Uyanıyor" (Tai Yang Erwacht) adlı oyunun poster çalışması, 1931. (Pachnicke & Honnef, 1992: 230)

İsviçreli oyun yazarı, edebiyat ve tiyatro eleştirmeni Bernhard Ludwig Diebold (1886-1945), 1931 yılında Frankfurter Gazetesi'nde "Tai Yang Uyanıyor" adlı oyun sırasında, oditoryumda bulunan herkesin bir ağızdan "Kahrolsun emperyalizm! Kahrolsun beyaz terör! Yaşasın Çin Devrimi!" diye haykırdıklarından bahseder. Müzisyenler ışıklı tiyatronun sahnesine bir biri ardına çıkmaktadır ve oyuncular kademeli olarak birer Avrupalı olarak hazır dikim takım elbiseleriyle ortaya çıkmaktadırlar. Daha sonra Çinli kıyafeti giyerler ve Berlin yüzlerine Çinli gözü çizerler; şimdi Çin'in acısını oynamak için hazır dırlar. Bernhard Diebold, yazısına şöyle devam eder: "*Çin'in felaketi, Avrupa'nın felaketine göre güya sadece bir kostümden ibarettir. Sarı makyaj boyası sadece semboliktir. Sarı sıkıntılar siyah-kırmızı- altın rengi sıkıntularla aynıdır. Emekçi bir söz: Hepimiz insanız ve Çinliyiz!*" (Diebold, 1992: 230).

John Heartfield, her zaman için politik bir sanatçı olmuştur. Bu doğrultuda ağırlığını koyarak, gösterilere, kampanyalara, parti etkinliklerine katılmıştır. Hırsı ve cana yakınlığı ile konuşmacı olarak insanları ikna etmiş ve etkilemiştir. Wieland Herzfelde'e göre; devrimci sanatçı olmak demek, toplumun sınıfsal çelişkileri içerisinde gelişimini kavrayabilmek ve güncel olayları yakından izlemek için okumak, sürekli okumak, demektir. Bu doğrultudan hareketle John Heartfield için şunları söyler:

"...Bütün bunların yanı sıra kardeşim için ise okumak, ajanslarda, arşivlerde, redaksiyonlarda, yerli ve yabancı gazete ve dergilerde, olası yayınlarda kullanabileceği, gereksinim duyabileceği malzemeyi biriktirmek için, her türlü fotoğrafları aramak anlamına geliyordu. Ancak bu malzeme biriktirme, toplama, oldukça dağınık, düzensiz şekildeydi, bu malzemeleri masanın, sandalyelerin altında, üstünde ve yıllar içerisinde birikmiş olan yayın ürünlerinin arasında arayıp bulmak, onun çalışma tarzının bir parçası olmuştu. Görsel ve çağrışal belleği sayesinde aradığı malzemeyi şaşırtıcı bir şekilde kısa sürede buluyordu."

Onun montaj malzemeleri toplarken aşırı derecedeki çabasını şu olay gözler önüne sermektedir: Bir gün *Romanische Cafe*'ye gider, kapıdaki görevli, gazete satışının yasak olduğunu söyleyerek onu içeri almak istemez oysaki o gazetelerin içerisinde çalışmalarında kullanabileceği materyaller bulunmaktadır. İçerideki garsonlardan biri, bu zavallı, garip görümlü adamın kafenin müdavimi olduğunu söyledikten sonra görevli onu içeri alır. Gerçekte John Heartfield, çok erken bir tarihte politik fotomontaj yapmaya başlamıştır. Örneğin 1924 yılında, "10 Yıl Sonra..." (*Nach 10 Jahren...*) adlı çalışması (bkz. Resim 179) ile İkinci Dünya Savaşı'nın tehlikesini çok önceden öngörmüştür. O daima insanları kararları ile karşı karşıya bırakmak, kendileriyle hesaplaşmalarını sağlamak, faşizme karşı harekete geçirmek ve birlik oluşturabilmek için cesaretlendirmek istemiştir (Herzfelde, 1971: s. 58- 59).



Resim 158 John Heartfield, On Yıl Sonra: Babalar ve Oğullar (*Nach Zehn Jahren: Vater und Söhne*), 1924. (Herzfelde, 1971: r. 123)

1924 yılına tarihlendirilmiş "On Yıl Sonra Babalar ve Oğullar" (*Nach Zehn Jahren: Vater und Söhne*) adlı fotomontaj, Büyük Savaş'ın çıkışının 10. Yıldönümünde, Malik Yayınevi'nin penceresine asılan bir afişe dönüşür. Bu çalışmada John Heartfield, şu üç resimsel öğeye atıfta bulunur: Üniformaları içinde silah taşıyan küçük oğlanların gururu, üzerlerinde belli belirsiz görünen sıralı büyük iskeletler ve meşhur General Karl Litzman'ın (1850- 1936) madalyalı, kılıçlı, miğferli ve azimli askeri ruhla uzun adımlarla yürüyen resmi. Bu çalışma, General Karl Litzmann tarafından temsil edilen milliyetçi değerlerin aşılandığı bir sonraki jenerasyonun, katledilen babalarının yazgılarının acısını çekmeye mahkûm edildiğini uyarıcı bir nitelik taşır (Taylor, 2006: s. 159- 160).

3.1.2.5 Berlin Dada Hareketinin Sanatına Olan Etkisi

Wieland Herzfelde'e göre Dadaizm; çağdaş toplumdaki bütün sanat ve felsefenin, kültürün, eğitimin ve uygarlığın ahlaki ve politik çöküşü açısından bakıldığında, maskaralığını, güçsüzlüğünü, anlamsızlığını ve değersizliğini açıklama, gözler önüne serme isteğini temsil etmektedir. Ona göre, "Yeni Nesil" ve "Küçük Grosz Dosyası" adlı dergilerin 1920'de Berlin'de Dadaist yayınlar olarak gösterilmesi, daha 1917'den beri Berlin'de Dadaistlerin olduğu kanısına neden olmuştur ki bu aslında hiç de sanıldığı gibi değildir. Raoul Hausmann tarafından yayımlanan "Dada" dergisi çıktığında, kendisinin, John Heartfield'in, George Grosz'un ve Erwin Piscator'un bu dergide henüz birlikte çalışmadıklarını ancak siyasi olarak agresif, kabare türü Dada gösterilerinde bulduklarını belirtir ve Dadaist olarak sadece 1920 yılının Nisan ayından aynı yılın sonbaharına kadar olan süre boyunca faaliyette bulduklarını sözlerine ekler (Herzfelde, 1986: 26).

Wieland Herzfelde'e göre; Dadaizm, kararsız sınıflar arasında toplumsal yaşamda kesinlikle sorumluluk tanımayan dar görüşlü, kibirli, kendini dev aynasında gören bir ortamın içinden nefret ve alaycı gülüşlerle ortaya çıkmıştır. Wieland Herzfelde, o zamanlar egemen toplumsal sistemin saçma sapan son ürünlerini görüp, kahaçalara boğulduklarını söyler. Ancak, ilk anda saçmalığın altında bir sistemin yattığının farkına varamamışlardır. Sonraları, yeni ve büyük bir misyonun önlerinde olduğunu görürler: "Angaje sanatın devrime hizmeti." Hiçlikten, yokluktan Angaje sanata geçiş, savaşa girmeyen 1916 yılı İsviçre'sinin ve 1918- 1920 yılları devrimci Almanya'sının zıtlığına, çelişkisine benzemektedir. Provokasyondan devrimci ajitasyona giden yolun doruk

noktasına ulaştıklarında bunun bir dönüm noktası olduğunu kavrarlar (Herzfelde, 1986: s. 26- 27).

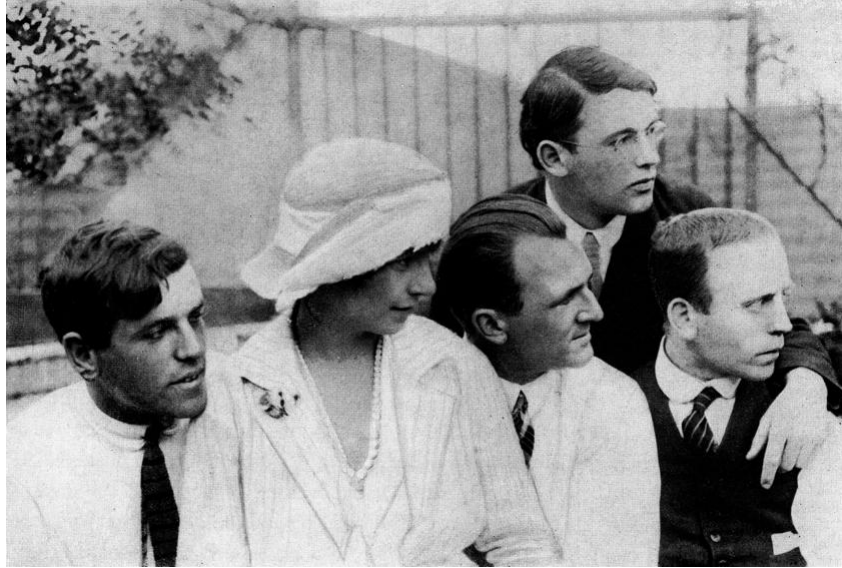
1920 ilkbaharında bir sanat festivalinde Dr. Otto Burchard ile tanışılır. Dr. Otto Burchard, neşeli, mizahı seven, sanatın metalaşmasına, alınıp satılmasına karşı olan birisidir ve parası da çöktür. Onlara, Berlin Tiergarten semtinde Savunma Bakanlığı yakınında bulunan ve içinde seçkin resimlerin bulunduğu galerisinden yararlanmaları için yardımcı olur. "İlk Uluslararası Dada Fuarı" adlı sergi, böylece 1920 yılının Haziran ayında açılır. Katalogun kapak sayfasında yer alan ve George Grosz ile John Heartfield'e ait olan bir kolajda Dadaizm'in bazı ilkeleri yazılıdır: "Dada akımı, sanatın metalaşmasına karşıdır", "Dadaist insan, sömürüye karşı olan insandır". Sergiyi düzenleyenler ve yapıtlarıyla katılanlar şunlardır: "General (*Marshall*) George Grosz, Dadazof (*Dadasoph*) Raoul Hausmann, Montajcıdada (*Monteurdada*) John Heartfield". 'Sanat' sözcüğü, katalogda genellikle aşağılayıcı bir biçimde kullanılmıştır: "Dadacı yapıtlar sergileniyor ve satılıyor." Katalogun bir Malik Yayınevi ürünü olduğuna ise değinilmemiştir (Herzfelde, 1986: 27).

Wieland Herzfelde, Sergi Katalogunun ikinci ve üçüncü sayfalarının giriş bölümünde şöyle yazar: "Dadacılar, zaman ve mekân olarak şu anda meydana gelen olayları resimlerinde dile getirmeyi bir yükümlülük olarak görürler." Ama sergi salonundaki bir fotoğrafta bu ilkeyi kendilerinin nasıl hayata geçirdikleri açıkça bellidir: En büyük sergi duvarına, büyük harflerle yazılı olarak şu slogan asılmıştır: "Dada, devrimci Proletarya'nın yanında mücadele ediyor." Parti için mücadele veren Berlin'in devrimci Proletaryası, bunun çok az farkına varmış ve bu tür dayanışmaya fazla önem vermemiştir. Rus yazar ve Gazeteci Ilya Ehrenburg ve El Lissitzky'nin de bu kişilere dâhildir.¹⁹⁶ Dada Sergisinden kısa bir süre sonra George Grosz ve John Heartfield, sonu "izm" ile biten sanatlara artık ilgi duymamışlardır. Hükümet yetkilisi bir savcı, "Herkesin Kendi Futbolu Vardır" ve "Küçük Grosz Dosyasına Saygı"da bulunan "Tanrı Bizimle" adlı yayınlar nedeniyle, halkı kin ve nefrete tahrik, Alman ordusuna hakaret, kamuda infial uyandırma ve diğer birçok suçlardan dolayı haklarında soruşturma açmayı uygun görmüştür. Burada önemli olan, bilinenin aksine, Wieland Herzfelde'in, kanıtlar arasında bulunan söz konusu iki derginin de Dadacı özellikler taşımadığını belirtmiş olmasıdır (Herzfelde, 1986: 28).

¹⁹⁶ Ilya Ehrenburg ve El Lissitzky, 1922'de Berlin'de yayımlanan "Sorun" dergisinin giriş bölümünde şunları yazmışlardır: "*Dadacıların olumsuz taktiğini tarihe aykırılık olarak görmekteyiz. Ölmesi gereken şey, bizim katkımız olmadan da ölecek. Nadasa bırakılmış tarlanın programa, okula gereksinimi yok, aksine işlenilmesine gereksinim var. Yeni sanat akımının yapıtlarını toplumsal dönüşümden bağımsız olarak, onun dışında düşünemeyiz..*"

3.1.3 Olgunluk Dönemi ve İlk Sergiler

John Heartfield'ın politik hiciv için fotomontajı kullanması, onu, 1920'lerde ve 1930'larda tekniikle çalışan diğer tüm yenilikçi sanatçılardan ayırmıştır. Berlin Dadaistleri ilk önce fotoğraf gibi parçaları ve kısa ömürlü kolâjlarını ifade etmek için fotomontaj terimini bulmuşlar ve sözcüğü mekanik çağrışımlarından dolayı sevmişlerdir. *Montieren*; düzenlemek ya da monte etmek demektir ve John Heartfield, Dadaistler arasında sık sık giydiği işçi tulumundan dolayı "Monteur-Dada" (Montajcı ya da Mühendis Dada) olarak tanınmıştır. George Grosz, bu yapıtlardan hiçbirinin kalmamasına rağmen, John Heartfield ile ilk fotomontaj deneyimlerinin 1915 veya 1916'lara kadar uzandığını öne sürer (Evans, 1992: 10).

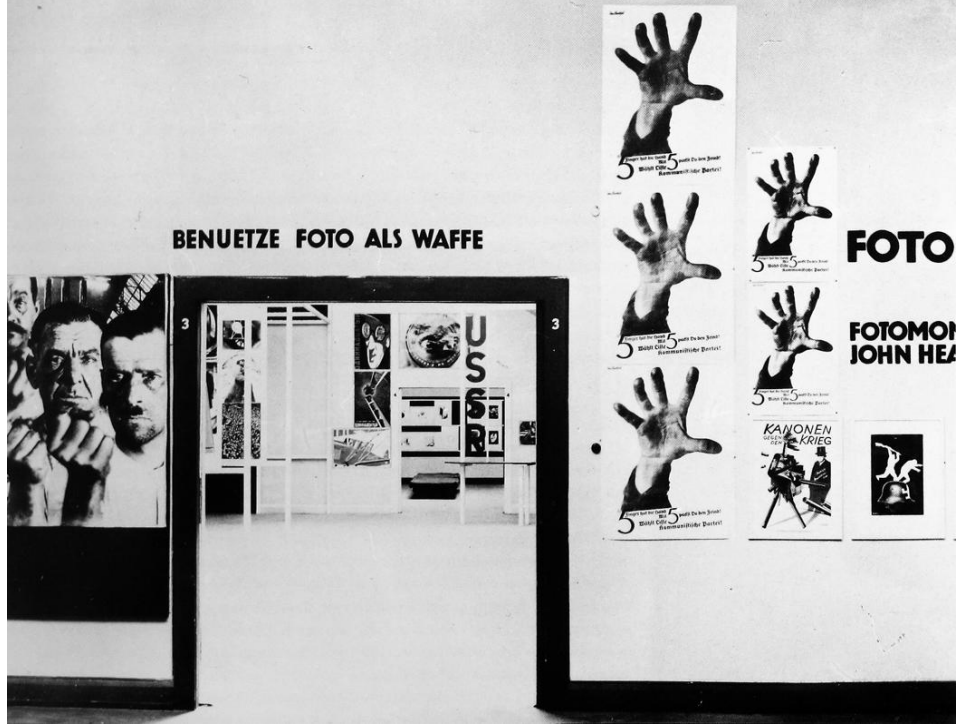


Resim 159 Wieland Herzfelde, George ve Eva Grosz, Schlichter ve John Heartfield, 1922. (Herzfelde, 1986: 40)

Anlık bir kaçış fırsatı sunmak yerine, sanatın daha iyi, daha adil bir dünyanın yaratılmasına yardım edebileceği düşüncesinden hareketle sanat yapmanın yeni bir yolunun arayışı içinde John Heartfield, pek çok farklı fotoğraftan tek bir bileşik imgenin yaratılmasına dayalı fotomontaj sanatına ulaşır. O sıralarda yaygın dışavurumcu ya da Ekspresyonist bir ressam olmamasına rağmen, bu çevrelere sık sık gidip gelmiştir. John Heartfield, ilk fotomontaj çalışmalarını, 1929 yılında Berlin'de Kasım Grubu'nda (*Novembergruppe*) sergiler. Daha önemlisi, Ekspresyonist ressamlar, yeni fotomontaj sanatını nerdeyse tek başına icat etmiş ve yenilemiş bulunan etkili bir ad olarak John Heartfield'ı tanımış ve takdir etmişlerdir.¹⁹⁷

¹⁹⁷ <http://art-for-a-change.com/blog/?s=john+heartfield> Erişim tarihi: 12.01.2012.

Nitekim 1967 yılında fotomontaj gereksinimine dair John Heartfield, şu sözleri söyler: "Savaşa karşı direnişte kurşun kalemin yeterli olmadığını saptadığımda, fotomontajlar yapmaya başladım." (Maerz, 1993: 10)



Resim 160 "Werkbund- Uluslararası FİLM ve FOTOĞRAF Sergisi"nde (*Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO*), John Heartfield'e ayrılmış olan bölümden bir görüntü. Stuttgart, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 307)

Öte yandan John Heartfield, 18 Mayıs- 7 Haziran 1929 tarihleri arasında Stuttgart'ta gerçekleşen "Werkbund-Uluslararası FİLM ve FOTOĞRAF Sergisi"nde (*Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO*) çalışmalarını, kendine ayrılan özel bölümde sergilenmiştir (Herzfelde, 1971: 39). Üstelik "Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan!" (*Benuetze Foto Als Waffe!*) sloganı, serginin, John Heartfield'a ayrılmış olan salonunun üzerinde yazılıdır. Salona John Heartfield'ın, fotoğrafın nasıl silah olarak kullanılabileceğinin pratik bir gösterisi ve sergiye katılmasının başlıca sebebi olarak dizayn edilmiş ve 1920'lerde 'Yeni Fotoğraf' olarak vitrine konmuş kitap kapakları egemen olmuştur. Gelecek on yıl boyunca daha kavgacı bir sanatı sürdürecektir ancak büyük bir değişim vurgusuyla, kitap kapağından dergi sayfasına politik protestonun bir aracı olarak eşi benzeri görülmemiş bir fotomontaj keşfi yapacaktır (Evans, 1992: 9). Sergi salonundaki kapıda büyük harflerle şunlar yazılıdır: "FOTOĞRAFLA BOYA/ FOTOĞRAFLA ŞİİR YAZ". O döneme kadar, ressamlar ve heykeltıraşlar olarak artistik ifadenin gücüyle fotoğrafçılığın aykırılığına

güvenmek, zamanın Avangart sanatçılarının tartışmalarının ve amaçlarının "materyal dönüşümün" bir parçası idi. Ne fotoğrafçılığın doğruluğu ne de aydınlatıcılığının değeri tartışılmamaktadır: Hatta fotoğraf, daktiloda gerçekleri çarpıtarak yazmaktan daha etkileyici bir araçtır. Fakat John Heartfield'in iddiası diğerlerinden farklıdır. Ona göre fotomontaj, insan algılarının sorgulanmasını ifade eden doyurucu enstrümandır. Hatta yetmezmiş gibi, Stuttgart'taki sergide salon duvarlarından birinde sanat stili olarak şunlar yazılıdır: "*VAN GOGH: NESNELER İÇİN HİSSEDİLEN BİR DUYGU ASLINDA RESİM İÇİN HİSSEDİLEN DUYGUDAN DAHA ÖNEMLİDİR*" (Pachnicke, 1992: 34).

Kendisini, adamları o yılın 1 Mayıs gösterilerini insafsızca dağıtan Berlin'in yaşlı emniyet müdürünün kafasını kesen *Monteur* olarak gösteren fotomontajında (bkz. Resim 312) olduğu gibi, John Heartfield'in vahşi montajları henüz *AIZ*'in kapak fotomontajlarından biri değildir ancak bu sergiye olan katkılarını belirten bir haber, "Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan!" başlığını taşıyan *AIZ* sayfasının bir bölümünü şekillendirmiştir (Willet, 1997: 50). "...FİLM ve FOTOĞRAF" adlı sergideki başarısından bir yıl sonra John Heartfield, *AIZ*'e düzenli olarak katkıda bulunmaya başlar. Bu arada Yazar Kurt Tucholsky ile birlikte oluşturdukları hicivsel kitapları "Almanya, Her şeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland über Alles*), 1929 yılında yayımlanır. Kurt Tucholsky kitapta yer alan metinleri yazmış, John Heartfield ise bir dizi belgesel fotoğraf ve fotomontaj eklemiştir. Öte yandan John Heartfield, 1924'te kurulan Kızıl Grup'un (*Rote Gruppe*) sekreteridir ve görsel propagandasını şekillendirmek amacıyla çeşitli siyasi girişimlerde bulunmuştur (Evans, 1992: 11).

John Heartfield, 1931'de Berlin'de fotomontaja adanmış olan bir sergiye katılır. "Fotomontaj" (*Fotomontage*) adı verilen bu sergi, çoğu Almanya ve Sovyetler Birliği'nden katılan 46 sanatçıdan oluşmuştur ve serginin müdürlüğünü Hollandalı ressam ve grafikçi Cesar Domela- Nieuwenhuis (1900- 1992) yapmıştır. Cesar Domela'nın bu girişimi, medeniyete saldırmanın bir yolu olarak John Heartfield dâhil olmak üzere başlangıçta Dadaistleri ilgilendiren bir tekniğin, nasıl ticari ve politik reklam için yaygın bir şekilde kullanılabilir olduğunu açıkça göstermiştir. Cesar Domela, sergide özel bir bölümü Almanya'daki Ekim grubu üyelerinin kardeş grubu olan "Alman Devrimci Sanatçılar Birliği"ne (*Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands*) adanmıştır. Bunlara, *ARBKD* veya *RBKD* veya kısaca *ASSO* denir; 1928'de kurulmuş ve 1933'de Adolf Hitler'in (1889- 1945)¹⁹⁸ erki ele geçirmesinden sonra dağıtılmışlardır. Cesar Domela'nın

¹⁹⁸ Adolf Hitler; gümrük memuru Alois Hitler ve eşi Bayan Clara'nın oğlu olarak, 20 Nisan 1889 tarihinde Braunau am Inn'de (Yukarı Avusturya) dünyaya gelir. 1903'te babasını kaybeder. Bir süre

sergisinde temsil edilen tüm ASSO sanatçılarının içinde sadece John Heartfield uluslararası bir üne kavuşmuştur. (Evans, 1992: s. 9- 10).

İlk eşi Lena, John ile evlenebilmek için öğretmenlik mesleğini bırakmak zorunda kalmıştır. Sonrasında, Halensee'de avluya bakan bir evin dördüncü katında, hem arşiv hem de çalışma odası olarak kullanılan bir dairede iki çocuğuyla birlikte maddi sıkıntı içerisinde yaşamışlardır. Her ikisi de bu yaşama neredeyse on yıl katlanmış ve dayanmışlardır. Ancak sık sık sinirler de boşalır ve sonunda boşanma kararı alırlar. Lena, kocası için şöyle demiştir: *"Bu adam ile yaşamak anlayış ve sabır gerektirir."* Daha sonraları, bir Macar göçmeninin kızı, gazeteci ve çevirmen Barbara (Barbara Friedmann), Heartfield'in ikinci karısı olur. Wilmersorf'tan sonra Berlin'de Postdamer Caddesi'nde büyük bir eve taşınırlar, burada birçok dostlarıyla sık sık bir araya gelirler. Bu arada Malik Yayınevi şirkete dönüşmüş ve John Heartfield kitap tasarımı ve grafik reklamının yöneticisi olarak geçinebilecek kadar para kazanmaya başlamıştır (Herzfelde, 1986: s. 31- 32).

sonra 1905'de orta öğrenimini yarıda bırakır ve geçinmek için çalışmak zorunda kalır. 1907'de annesini kaybettikten sonra Viyana'ya yerleşir. Orada iki kez sanat akademisinin sınavlarına girer ancak başarı gösteremez (<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HitlerAdolf/index.html> Erişim tarihi: 02.02.2012). Engellenen sanat ressamı çeşitli işler yaparak geçinmeye çalışır; hatta evsizler durumuna düşer (http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=30&RID=1 Erişim tarihi:

02.02.2012). Alman Nazi partisinin lideri ve 1933'ten ölümüne kadar Almanya'nın diktatörü olmuştur. Toplumun tabanından yükselerek önce Almanya'yı sonra Avrupa'nın büyük bir kısmını işgal etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da yükselen faşizm dalgasını takip ederek ve Alman toplumunun geleneksel arızalarından ve özellikle de toplumsal uyumun bulunmayışından destek bularak, benzeri görülmemiş barbarlığı ve terörüyle ayırt edilen Faşist bir rejim inşa etmiştir. Yönetimi, Alman ulus devletinin ve toplumunun yıkımıyla, Avrupa'nın geleneksel yapısının çöküşüyle ve yaklaşık 6 milyon Yahudinin imhasıyla son bulmuştur. Sonunda yenilmiş olmasına rağmen, Hitler'in geçici başarısı, atom çağının eşliğinde, uygarlığın ne kadar kırılgan olduğunu korkutucu bir şekilde gözler önüne serer

(<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 04.03.2012).

3.1.3.1 Resimli İşçi Dergisi (AIZ) İçin İlk Çalışmalar

AIZ, 1921'de yayıma başlayan "Resimlerde Sovyet Rusya" (*Sowjet Russland im Bild*)¹⁹⁹ adlı yayına ilave olarak, 1925 yılında, Alman komünist organizatörü ve politikacı Willi Münzenberg (1889- 1940) tarafından kurulmuştur. John Heartfield'ın AIZ'de, 1930- 38 yılları arasında sık sık ön ve arka kapakta genellikle tam sayfa veya çift sayfa genişliğinde 237 adet fotomontajı yayımlanmıştır.²⁰⁰ Sanatçı, Sovyetler Birliği'ne (1931- 1932) ve Fransa'ya (1935) olan uzun ziyaretleri boyunca katkıda bulunmamıştır. 1931 yılında, yayının onuncu yılını kutlayan bir notta Bertholt Brecht şöyle yazar: "*Fotoğraf makinesi tıpkı yazıcı gibi kandırabilir. AIZ'in asıl gerçekleri üretme ve hakikate hizmet etme görevi muazzam önemlidir ve bana öyle geliyor ki bu mükemmel bir şekilde başarılmıştır.*" Komünizme söz, onların sanatını ve basım girişimlerini 1920'li yıllar boyunca içermiştir. John Heartfield, 1944'te sanat tarihçi Francis Klingender (Francis Donald Klingender, 1907- 1955) ile konuşmasında, her şeye karşı protestodan, çalışan sınıf hareketine hizmet olarak sanat propagandasına sistematik ve bilinçli bir geçişi anlatmış; değişim olarak Dadaizm'den komünizme geçişi açıklamıştır. Ve bu yeni tip çalışmanın önemli örnekleri olarak ise, 1921'de Malik Yayınevi tarafından basılan George Grosz'un koleksiyonu "Hâkim Sınıfın Yüzü" (*Das Gesicht der herrschenden Klasse*) ile diğer Malik Yayınevi kitap kapaklarını ve AIZ için yaptığı çalışmalarını göstermiştir (Evans, 1992: 9- 12).

¹⁹⁹ "Resimlerde Sovyet Rusya" adlı dergi, "Uluslararası İşçi Yardımı" (*Internationale Arbeiter Hilfe, AIH*) adındaki hayırseverlik organizasyonunun bir parçasıdır ve 1922 itibarıyla "Orak ve Çekiç" (*Hammer und Sichel*) olarak değişmiştir. Volga havzasındaki kıtlığı hafifletmek için fon oluşturabilecek hayır işi için Lenin'in ricasına cevaben 1921'de AIH'i kurduğunda Willi Münzenberg Uluslararası Komünist Gençliği'nin başında bulunmaktadır. Berlin merkezli olmasına rağmen, bu hayır kurumu, Alman Komünist Partisi'ne karşı sorumlu olmaktan ziyade daha çok Moskova'daki *Communist International*'e cevap vermekte ve bu düzen Willi Münzenberg'e bir hayli zaman kaybettirmektedir. Hayır kurumu, komitelerinde ve reklamlarında genellikle Albert Einstein, Kathe Kollwitz ve George Bernard Shaw gibi komünist olmayan ünlü sempatanları ön plana çıkarmış, Sovyetler Birliği'nde kıtlık sona erince, organizasyon kaynak toplamaya devam etmiş ve kitap, film, dergi hatta sigara fabrikası gibi birçok alana genişlemiştir. Willi Münzenberg'in hayır işleri 1920'li yılların ortalarında Sovyetler Birliği tarafından yöreklendirilen "Birleşik Cephe" politikaları tarafından fark edilir. Bu politikalar daha önce ölümcül rakip olarak bilinen diğer organizasyonlarla işbirliği yapmak için çeşitli ulusal komünist partileri harekete geçirmiştir. Parti mesela Çin'de diktatörlere karşı "Milliyetçi Kuomintang" ile çalışmış, Almanya'da komünistler ve sosyal demokratlar, eski yönetici prenslerin el koyma istemine referandum ile sonuçlanan ortak bir kampanya yürütmüşlerdir. Emperyalizm Karşısı Birlik gibi "Cephelere" genellikle Moskova tarafından para aktarılmaktadır ve *Communist International* tarafından desteklenen sebepler üzerine komünist ve komünist olmayanları kazanmaya uğraşmışlardır. Sovyetler Birliği'ne sempatik ilgiyi canlı tutabilmek için birkaç ülkede kurulan dostluk dernekleri, aynı yaklaşımın parçalarıdır (Evans, 1992: 11).

²⁰⁰ John Heartfield'ın AIZ'de, 1930'da 11, 1931'de 4, 1932'de 18, 1933'de 33, 1934'de 53, 1935'de 27, 1936'da 44, 1937'de 32 ve derginin son yılı olan 1938'de 15 adet fotomontajı çıkmıştır (Evans, 1992: 12).

Alman sanatçı John Heartfield, çeşitli fotoğraf parçalarının birleştirilmesi yoluyla yapılan bir kolaj biçimi olan fotomontajın, bir sanat biçimi ve toplumsal bir eleştiri olarak kullanılmasına öncülük etmiştir. 150 santimden biraz daha uzun, kızıl saçlı, mavi gözlü, bu zayıf ama kavgacı adam, güçlü Nazi partisine karşı, makaslar, zambak kutuları, rötuş boyası ve bir fotoğraf yığınıyla kavgaya tutuşur. John Heartfield fotomontajı, düz anlamlı olmamakla birlikte ahlaki hakikatler içeren, etkili 'kurgusal' imgeler yaratmak için kullanır. John Heartfield'in, 1930- 1939 tarihleri arası Resimli İşçi Gazetesi (*Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung/AIZ*) için yarattığı fotomontajlar, sanatının en iyi ve en güçlü çalışmaları olarak değerlendirilir.²⁰¹ 1926 yılından itibaren haftalık yayımlanmaya başlayan *AIZ*, gittikçe artan yenilikçi bir okur kitlesine sahiptir. Foto- gravür yöntemiyle basılan dergiye 1930'dan sonra katkıda bulunmaya başlayan John Heartfield'in komünizmi, savaşa ve kapitalizme karşı amansız bir nefretle doludur ve faşizm tehlikesinin geldiğine işaret eden bir anlayışa sahiptir ki bu Naziler üzerine yaptığı çalışmalarda net bir biçimde görünmektedir. Carolin Kay'e göre; esasında, 1932 ve 1933'deki fotomontajlarında görüldüğü üzere Hitler'in komünistlerin en azılı düşmanı olduğunu, *KPD* yönetimi farkına varmadan yıllar önce farkına varmıştır. John Heartfield için şurası açıktır ki sanat, kendini sosyalizmin devrimci görevlerine adanmıştır ve bu nedenle de fotomontajı, sanatsal ve politik duruşun önemli araçları olarak geliştirmiştir (Kay, 1996: 14).

Bir süre sonra Devrimci Sanatçıların Uluslararası Bürosu tarafından Lenin'in ülkesi Sovyetler Birliği'ne davet edilen John Heartfield, 1931 yılı yazında oraya gitmiş ve bir yıl kalmıştır. John Heartfield, Haziran 1931'de Moskova "Chudoshnik Kooperatifi"nde koleksiyonunun büyük bir kısmını sergilemiştir. Bu sergi gerek Sovyet kamuoyunda gerekse basında olağanüstü bir ilgi ile karşılanmıştır (Maerz. 1981: 248).

3.1.3.2 Sovyetler Birliği'nde Yapmış Olduğu Çalışmaları

Rusya'da Lenin'in 1924'te ölümü ve ardından Stalin'in (1878- 1953), "Tek Ülke'de Sosyalizm" politikasıyla dünya devrimi ertelenmiştir. 1925 yılında ise Almanya'da Başkan Friedrich Ebert (*SPD*'li) ölmüş ve yerine *Hohenzollern* İmparatorluğu'nun hatırı sayılır bir üyesi olan sakallı ve madalyalı Kara Kuvvetleri Mareşali Paul von Hindenburg geçmiştir (Willet, 1997: 48). Kasım 1918'den beri ülkeyi yöneten Weimar Cumhuriyeti ile Almanya,

²⁰¹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 04.04.2012.

coğrafi bir bütünlük sağlamış olsa da ideolojik, sosyal ve politik anlamda parçalanmış bir ülke görüntüsü verir. Bankalar ve büyük endüstri tarafından parasal destek alan militaristler, revanşistler (intikamcılar), gerici düşüncenin tüm temsilcileri kentlerde, eyaletlerde ve devletteki kilit noktaları ele geçirmişlerdir. Wieland Herzfelde'in deyimi ile: *"Enflasyon ücretleri yiyip bitirirken, halk dilenmeye sürüklenir olmuştur."* Üstelik 1930'lu yılların başında dünya ekonomik krizi de başlamış, çalışanlar ve işsizler arasındaki sıkıntılar dayanılmaz derecede artmıştır. Komünistler milyonlarca taraftar kazanmışlardır ancak işçi sınıfı bölünmüştür. Sosyal Demokratlar sınıf savaşını, savaştan önce daha 1914 Ağustos ayında terk etmiş, diğer partiler ile birlikte anti- komünist olmayı bayrağına yazmışlardır. Halkın büyük çoğunluğu aldatılmış, şaşkınlık içerisinde kalmıştır ve Nasyonal Sosyalistler, halkın "kurtarıcısı" rolünü üstlenmişlerdir. Bu aldatmacalı rollerinde, kendilerine tek karşı çıkan taraf olan komünistlere, henüz yönetimi ele geçirmeden savaş açmışlardır. Öte yandan faşizm, henüz büyük burjuvazinin oyuncağı haline gelmemiştir. İşte bu saptama, John Heartfield'ın ajitasyon- propagandasının en özlü açıklamasıdır. O, devrimci Alman proletaryasının mağdurlarını ve kahramanlarını onurlandırırken, Sovyetler Birliği'nin başarılarını taçlandırmıştır. Tüm ülkelerdeki devrimcileri dayanışmaya davet etmiş, Sosyal Demokratları, 1919'da yaşanan kanlı ocak ayında takındıkları ikircikli tavrın peşinden koşmamaları için ve liderlerini takip etmemeleri için uyarıya çalışmıştır (Herzfelde, 1971: s. 54- 57).



Resim 161 John Heartfield ve Sergei Tretyakov. Moskova, 1931. (Herzfelde, 1986: 104)

Resim 162 John Heartfield, Kızıl Ordu Mensuplarına ders verirken, Moskova, 1932. (Herzfelde, 1971: 332)

Moskova'da yapılan sergisinde neredeyse tüm çalışmaları yer almıştır ve Sovyet basınında sanatsal ve politik çalışmaları hakkında bilgi verilerek değerlendirilmiştir. Kapak

tasarımları John Heartfield tarafından yapılmış iki kitabı Malik Yayınevi'nde yayımlanan Sergei Tretyakov (Sergei Mikhailowitsch Tretjakow, 1892- 1937), onu birçok Sovyet sanatçısı ile tanıştırmıştır. John Heartfield'ın çalışmaları, özellikle bu işçi ve köylü ülkesi hakkında yaptıkları, Sovyetler Birliği'nde büyük ilgi ve sevgiyle karşılanır. John Heartfield ikametini bir yıla yakın uzatır ve orada kalır. O sıralarda Moskova'da beş dilde yayımlanan "SSCB İnşa Halinde" (*USSR im Bau*) dergisinin ilk sayısının kapağını yapmıştır Moskova'da bulunduğu sıralarda Pogodin'in (Nikolai Fyodorovich Pogodin, 1900- 1962) "Arkadaşım" (*Mein Freund*) adlı oyununun da afişini yaparak, oyuna katkıda bulunmuştur. Daha sonra Sergei Tretyakov, John Heartfield hakkında "Gerçek" (*Prawda*)²⁰² Gazetesi'nde bir yazı yazar ve bir kitap yayımlar. Bu yazıda ve kitabında John Heartfield'ın "Kızıl Ordu" mensupları ile olan çalışmalarına da değinmiştir (Herzfelde, 1971: 40).



Resim 163 John Heartfield, "SSCB İnşa Halinde".(*USSR im Bau*) Devrimin 15. yılı için yapılmıştır. Moskova, 1931. RSFSR Devlet Yayıncılar Birliği tarafından Sovyetler Birliği'nde basılmıştır. (Herzfelde, 1971: r. 72)

Sovyetler Birliğinde geçirdiği aylar John Heartfield için aralıksız ve yoğun bir çalışma ortamında geçmiştir. Yanı sıra Moskova *Politeknik* Okulu'nda sayısız konferanslar, Kızıl Ordu'nun askerleri ve subaylarına yüksek sanat okullarında aylık kurslar vermiştir. Ayrıca Sovyet sanatçıları ile buluşarak tartışmış ve birlikte tipografi çalışmaları yapmışlardır. Sovyetler Birliği'nden dönüşünde John Heartfield, büyük bir iyimserlikle çalışmaya başlar. Ne var ki aynı zamanda Hitler faşizminin erki ele geçirmesine ramak kalmıştır (Maerz. 1981: 248).

²⁰² *Prawda*: Sovyetler Birliği Komünist Partisi Günlük Gazetesi.

3.1.4 Almanya'dan Prag'a Kaçış ve Prag'daki Çalışmaları

Hitler 1933 yılında iktidara geldiğinde John Heartfield'ın Berlin'deki stüdyosunu dağıtırlar. Bu sırada pek çok çalışması kaybolur.²⁰³ Çok geçmeden oturduğu daire de faşist askerler tarafından basılır. Paskalya'nın pazara rastlayan bir günü, eşi Barbara ile eve gitmeye cesaret edemedikleri için kalabalık bir meyhanede buluşurlar. Eşi ona, ayrılmadan önce beş mark verir. Sonraları, *"Bu para benim hayatımı kurtardı!"* diye anlatacaktır. Sabaha karşı saat dört sıralarında eve gider. Kendisi için önemli ve gerekli bir kaç eşyasını almak istemiştir sadece. Gürültü yapmamak için, ayakkabılarını çıkartır. Pencereden kaçmak için yatak çarşaflarını birbirine bağlar. Bağlama işi biter bitmez, kapıcının homurdanmasını ve hemen ardından kapının tekmelendiğini duyar. Şapkasız ve paltosuz ayağında sadece çorap olduğu halde, hazırladığı iple kaçır. Ancak apartmanın bahçe kapısı kilitlidir. Bahçede bulunan büyükçe bir berber tabelasının arkasına girip saklanır. Baskın sırasında Kahverengi Gömleklilerin (Faşist askerler) yanında köpek olmaması, büyük bir şanstır. Onu bulamazlar. Nihayet bahçe kapısı sabaha karşı açılır. John Heartfield, hemen koşmaya başlar ve sakin sokakta ilk taksiye atlar, eşinin verdiği beş markı taksi şoförüne verir ve: *"Yoldaş acele et! Naziler peşimde!"* der. Taksi şoförünün yoldaş çıkması büyük bir tesadüftür. Tiyatro oyuncusu olan arkadaşı Heinrich Greif'in (1907- 1946) evine gider. Heinrich Greif ve oyuncu Lotte Löebinger (1905- 1999) parti ile ilişki kurarlar. John Heartfield'e kış kıyafetleri ve Riesengebirge dağlarında bulunan Schmiedeberg'e bir tren bileti alınır. Orada kendisine başka bir partili yoldaşı sınırdan geçmesi için yardımcı olur ve böylece sınırı geçer. Sonrasında bir otobüs ile Prag'a ulaşır. Wieland Herzfelde, John Heartfield'in Prag'a gelişini şu sözlerle aktarır:

"Avusturya üzerinden Prag'a kaçabilmişim. Ne yük, ne para, ne de başka bir mülkiyetim vardı. Şansıma ülke dışındaki birçok kitapçı politik öngörülerini nedeni ile Malik-Yayınevine borçlarını havale etmemişlerdi. Yayınevinin Berlin'deki hesaplarına el konulmuştu. Paraları Prag'a havale ettiler. Bu nedenle yayınevi işlerini sürgünde yürütebilecektim. Aynı tarihlerde F.C.Weiskopf ve Herman Leupold AIZ'i Prag'da yayınlamaya başladılar. Ancak hem Malik Yayınevi'nin için hem de AIZ'in en önemli, yeri doldurulamayan elemanı: John Heartfield eksikti. Paskalyadan kısa bir süre sonra Cafe Continental'de ki burası Egon Erwin Kirsch ve

²⁰³ <http://www.tate.org.uk/servlet/CollectionDisplays?venueid=2&roomid=7059&page=2> Erişim Tarihi: 05.01.2012.

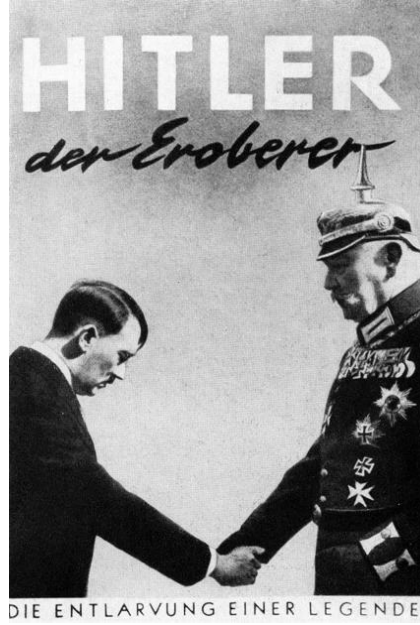
sürgünde olan diğer Alman yazarların müdavim olduğu bir yerdi, kardeşim, üzerinde karla kaplanmış bir palto ile karşımıza dikiliverdi." (Herzfelde, 1971: 60)

John Heartfield, 1961 yılında "Ülke ve Halkı" (*Land og Folk*)²⁰⁴ adlı gazeteye verdiği demeçte, Prag'a kaçışını ise şu sözlerle dile getirir:

"1933 paskalyasında Postdamer Strasse'deki evimde bir çete tarafından basıldım ve sadece üzerimde olan elbiselerimle kaçmak zorunda kaldım. Sokağın köşesinde gürleyerek gelen bir gurupla karşılaştım, ancak bir taksi yardımına yetişti ve arkadaşımın (Oyuncu Heinrich Greif) evine kaçabildim. Daha sonra sınırı aşarak Çekoslovakya'ya ulaştım. Benim ilk fotomontajım, Hitler'i aldığı emir üzerine evlere badana yaparken gösteriyordu. Altyazısı şöyleydi: «Halk mutlu olarak aldatıldı, şimdi evler aldatılmak zorundadır.» Prag'da AIZ için çalışmaya başladım ki bu dergi İskandinav ülkelerinde de çok iyi dağıtılıyordu." (Maerz, 1981: 325)

O sıralarda birçok Alman sanatçı ülkeyi terketmek zorunda kalmıştır. Doğal olarak sürgüne ilk giden sanatçılar Berlin'li John Heartfield gibi politik sanatçılardır. O, Prag'a kaçarken, Alman ressam, tasarımcı ve mimar Heinrich Vogeler (1872- 1942) Moskova'ya gider. Onları, birçok çağdaş modern sanatçı takip etmiştir: 1934 yılında Paul Klee (1879- 1940) İsviçre'ye, Avusturyalı Oscar Kokoscha Prag'a ve 1937 yılında da Max Beckmann (1884- 1950) Amsterdam'a kaçmak zorunda bırakılmışlardır. 1937 yılında Nazilerin, "Yoz Sanat" sergisi ile daha belirgin bir tavır aldıkları görülür. Öyle ki modern sanatçıların Alman müzelerinde bulunan onbinlerce yapıtına el koyulur. Bu resimlerin çoğu döviz karşılığında satılmış ya da sonraki yıllarda birçoğu imha edilmiştir (Krempel, 2009: 325).

²⁰⁴ *Land og Folk*; Danimarka Komünist Partisi'nin (DKP) 1945- 1991 yılları arasında yayımlanmış gazetesidir.



Resim 164 John Heartfield, "Fetihçi Hitler" (*Hitler der Eroberer*). Altta "Bir Efsanenin Maskesini Çıkartmak" yazar. Malik Yayınevi, Prag 1933. (Herzfelde, 1971: r. 77)

Resim 165 John Heartfield, "Hitler'in Programı, Halk mutlu bir biçimde kandırıldı, şimdi evlerin aldatılması gerekiyor!" Hitler'in 1 Mayıs 1933'te, programını tanıtmaya konuşmasından alıntılanan şu sözlere atfen: "İşsizliği ortadan kaldırmak için, evleri düzenleyeceğiz." (Maerz, 1993: 29)

John Heartfield'in Prag'daki ilk ürünleri, bir kitap kapağı ve *AIZ* için yaptığı bir montajdır. "Fetihçi Hitler" (*Hitler der Eroberer*) haberinin altında, fotomontaja benzeyen bir basın fotoğrafı kullanmıştır. Prag'da yayınlanan *AIZ*'in ilk sayısı, bir evin cepheden çekilmiş bir fotoğrafı ve fotoğrafı çekilen bir badanacı fırçasından oluşur. İlkel ya da Dadaist bir tavır gibi gözükse de bu fotoğraf, aşırı derece büyük bir fırçanın "Sanat Ressamı Hitler" ile doğrudan ilişkisini ortaya koyar. Öte yandan, Bertolt Brecht'in aynı konu için yazdığı unutulmaz dizelerini hatırlatır: "Badanacının Şarkısı" (*Das Lied von der Tünche*).²⁰⁵ Kendisinin fotomontajcı olduğunu söyleyen Berlin'deki gazete satıcıları, fotoğraf ajansları, rötuşçular, klişeciler, matbaacılar ve okuyucular tarafından sevilen bu doğal insan, Prag'da meslek arkadaşları, uzmanlar ve aynı zamanda okuyucular arasında daha da popüler birisi olmuştur. Almanya'daki politik durum, yurt dışında dikkatle izlenmekte, özellikle sınırdaki minik ülkeler günden güne daha da huzursuzlaşmaya başlamaktadır. Dolayısıyla bu Alman göçmenin önemi, "Üçüncü Reich"ta olan gelişmelere ışık tutuyor ve durumu açıklıyor olduğundan ötürü önemlidir. Montajlar öylesine etkilidir ki, kısa bir zaman sonra Bulgaristan, İspanya, Fransa, İskandinav ülkeleri ve Sovyetler Birliği'nde de basılmaya başlar. Sürgündeki birçok Alman sanatçı ve yazarda rastlandığı gibi, John Heartfield için de

²⁰⁵ İlgili şiiri görüntülemek için bkz. Brecht, 1988: 172. Aktaran: http://www.kaz-online.de/pdf/316/316_3.pdf Erişim tarihi: 06.05.2011.

sürgün, kendini koruma, ustalaşma ve inanılmaz derecede üretmesine neden olmuştur. Mayıs 1933'ten 1934 yılı sonuna dek neredeyse haftada bir adet olacak şekilde, *AIZ* için 75 fotomontaj üretir. Nazilerin iğrençlikleri, yalancılıkları, anlamsız saçmalıkları, inanılmaz terörleri ve bunlara karşı koyan namuslu insanlar, John Heartfield için bir konu oluşturur. Onun nefreti Alman emperyalizmine, sevgisi ve korkusu ise, düşünceleri nedeniyle kahramanlaşan hümanist insanlardır (Herzfelde, 1971: s. 63- 64). *AIZ*'nin 1930'larda muhtemelen 500.000'e ulaşan haftalık baskı sayısı (özel seçim sayılarında daha yüksek bir rakam) Prag'da 12.000'lere düşmüştür. Nazi Almanya'sına gazetenin minyatür versiyonlarını kaçak sokma girişimleri sınırlı derecede başarılı olabilmıştır. 1936'da Prag'a taşındıktan üç yıl sonra dergi "Volks Illustrierte" (*VI*) adını almıştır. Dergi, Ekim 1938'de Prag'daki durum imkânsızlaşınca Paris'e taşınır ve yayın işleri Fransa'dan yapılmaya başlanır. John Heartfield, *VI*'nin 15 Ocak ile 26 Şubat 1939 arasında Fransa'da yayınlanan son yedi sayısına katkıda bulunmamıştır (Evans, 1992: 12).

Bu arada, olanaklar zorlanarak John Herartfield'in montajlarının Almanya'da da yayımlanması için çalışmalar yapılmıştır. İnce kâğıtlara basılan *AIZ*'in minyatür baskıları, reklam defterleri haline getirilerek sınırdan ülkeye sokulur ve kartpostal olarak yetkin Nazilere posta ile gönderilir. Kartpostallar, üzerindeki yazılar tercüme edilerek, Çekoslovakya ve Fransa'da yapılan anti- faşist gösteriler ve etkinliklerde gelir sağlamak için satılır. Doğal olarak, bu yapılan çalışmaların, gerek Almanya'da ve gerekse Avrupa'da anti- faşist direnişe ne denli yararı olduğunu ölçmek oldukça zordur Ancak, Almanya'da erki elinde tutanlar için sadece John Heartfield'in değil, sürgünde olan tüm yazar ve sanatçıların huzursuzluk oluşturdukları bilinen bir gerçektir. Bu nedenle, sürgünde bulunan 28 kişi Eylül 1934 tarihinde, İçişleri Bakanlığı tarafından vatandaşlıktan çıkartılır (Herzfelde, 1971: 64).

3.1.4.1 Manés Olayı ve İlk Manés Sergisi

John Heartfield'in Alman Hükümeti tarafından vatandaşlıktan çıkarılması öncesinde, 1934 baharında Alman ve Çekoslovakya hükümetleri arasında başka bir uyuşmazlık baş göstermiştir ve bunun başlıca sebebi John Heartfield montajlarıdır. Tarihe "Manés Davası" (*Der Fall Manés*) olarak geçecek olan bu uyuşmazlığın sebebi aynı zamanda "Angaje sanat"ın ne kadar etkili olabileceğini anlatır gibidir. Bu olay, *Manés* adlı bir galeride John Heartfield'e ait fotomontajların sergilenmesi sırasında gelişir ve Çekoslovakya'daki Alman-

İtalyan devlet temsilcileri, serginin yasaklanmasını isterler. Bu nedenle devletlerarası bir ihtilaf meydana gelir (Herzfelde, 1971: 64).

Prag'daki "Manés Sanat Derneği"nin, 6 Nisan ila 3 Haziran 1934 tarihleri arasında, John Heartfield'in 36 fotomontajı ile katıldığı "Uluslararası Karikatür Sergisi" adı ile düzenlenen sergide bulunan John Hertfield'in bazı çalışmaları, özellikle "Üst İnsan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*) adlı çalışması, Çekoslavakya'nın Alman Hükümeti ile polemik yaşamasına neden olur. Bu nedendir ki, iki Alman temsilci daha sonra Avusturya ve İtalyan temsilcilerinin de katılımıyla, söz konusu olan tüm resimlerin sergiden kaldırılmasını isterler. Sonunda Çekoslavak Hükümeti, *Manés Sanat Derneği*'nin sarsılmaz tavrına rağmen, Hitler Almanya'sının baskısına boyun eğer ve yedi montajın sergiden çıkartılmasına karar verir. John Heartfield, bu durumu hemen bir montaj yaparak yanıtlamıştır. Montaj sloganında şu sözler yazılıdır: "*Ne kadar çok resmi kaldırırlarsa, gerçeklik o kadar görünür hale geliyor.*" Ayrıca sözü edilen çelişkili tavır sonucunda sergi birinci derecede bir kültür olayı haline gelmiş ve inanılmaz derecede yüksek sayıda ziyaretçi akımına sebep olmuştur. Tüm bunların yanı sıra anti- faşist bir sanatçı olarak John Heartfield, Çekoslavak basınında büyük ilgi ve sempati ile karşılanmıştır (Maerz, 1981: 331).



Resim 166 John Heartfield, "Üçüncü Reich'in karışmasından dolayı" (*On the Occasion of the Intervention of the Third Reich*). Altta: "Ne kadar çok resmi kaldırırlarsa, gerçeklik o kadar görünür hale geliyor" (*Je mehr bilder sie weghaengen um so sichtbarer wird die Wirklichkeit!*). AIZ, 3 Mayıs 1934. (Kriebel, 2009: 86)

Resim 167 John Heartfield ve Wieland Herzfelde, Prag'da bir John Heartfield Sergisi'nde, 1964. (Pachnicke& Honnef, 1992: 247)

Montajda, bir yandan en rahatsız edici imgelerinin büyük bir kısmı gösterilirken öte yandan sergiden çıkarılan yapıtlarının yerine konulan boşluklarda da bir hapishanenin duvarları ve başından yaralı, kanlar içinde, sokakta yerde yatan bir adam görünür. Üstelik altında, bugün sansür polemiklerinde tıpkı bir slogan gibi işlev görebilecek olan yazı olduğu halde (Danto 2001: 9). John Heartfield, Çek polisinin söz konusu müdahalesine ve Alman şantajcılara karşı bu montaj aracılığı ile sanatsal bir hamlede bulunmuştur. Sanatsal araçlarla, diplomatik resim fırtınasının gerisinde yatan sebepleri göstererek, adeta korkunç Hitler rejiminin politik gerçekliğini yadsımanın ne anlama geldiğini kendi yöntemleriyle açıklamıştır. Öte yandan bu montaj, sergiden kaldırılan yedi yapıtın yerine asılmış ve 3 Mayıs 1934 tarihli AIZ'de yayımlanmıştır (Herzfelde, 1986: 68).

John Heartfield'in söz konusu çalışması, Almanya ve Çekoslovakya arasındaki ilk diplomatik vakayı ateşler. Dahası sergiden bir hafta sonra Almanya, Prag'a elçi gönderir. Olay şu şekilde gelişmiştir: Walter Koch (1910- 1943) adlı elçi, Çek Dışişlerinden derhal bu saldırgan imgeleri toplatmasını ister. Bu Alman siyasal simgelerine karşı hakarettir. Buna karşılık Çek dışişleri bakanı Kamil Krofta (1876- 1945), sanatsal konulara karışmadığını belirtir. Ancak diplomatik ilişkiler nedeniyle, sergiyi düzenleyenlerden John Hertfield'in "Üst İnsan Adolf..." (*Adolf the Übermensch...*) adlı çalışmasının en azından

sokaktan görülmeyecek şekilde serginin camından kaldırılmasını ister. Zamanın gazetecilerine göre Çek demokrasisi bir süre için de olsa, Nazi diktatörlüğünü yenmiştir. İçerideki siyasal muhalefete karşın, Nazi baskıları Çeklerin direnci kırar ve 17 Nisan'da Prag polis şefinin resmi bir emri imzalamasıyla yedi karikatür sergiden çekilir. Sabine Kriebel'e göre; John Heartfield'ın resimleri insan eliyle ortadan kaldırılmış olsa da görünmeyen bir aşındırıcı madde resimleri yok etmektedir. Görünen tek şey, bir devletten diğerine olan dönüşümün, resimlerin hapisane duvarına dönüşme süreciyle açıklanmaya çalışılmasıdır. Kısacası burada resimleri yavaş yavaş yiyen ya da yok eden, Ulusalçı Sosyalizm'dir; özgürlükleri, sanatı, ruhu, sanatsal özgürlüğü, kısıtlamalar ve gözetimle değiştiren görünmez Ulusalçı Sosyalizm ideolojisidir (Kriebel, 2009: s. 86- 87).

3.1.4.2 Paris Sergisi ve Yankıları

Aynı gün uluslararası basın bürolarına Paris Sanatçılar Gurubu'nun Başkanı tarafından bir mektup gönderilir. Bu mektubu, Ressam Paul Signac (Paul Victor Jules Signac, 1863-1935) ve şair Henri Barbusse'nın (1873- 1935) dayanışma mektupları izler. Tüm bu dayanışma mektupları sonucu, John Heartfield, Batılı ülkelere sergi için davet edilir. Ancak fotomontajın teknik özellikleri, sergiyi açmak isteyenler için aşırı işgücü ve masraf gerektirmektedir. Üstelik montajların kargosunu ayarlamak sadece pahalı değil, aynı zamanda politik olarak da tehlikeler içerir. Ancak bir olanak vardır: Eşi Barbara o zamanlar Paris'te çalışmaktadır ve tüm organizasyonu üstlenir. Böylelikle John Heartfield, tüm montajları ile 1935 baharında Paris'e gider. Nisan ayı sonunda, Rue de Navarin adresinde bulunan "Devrimci Sanatçılar ve Yazarlar Birliği" (*Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*) tarafından "J. Heartfield'in aktüel 150 politik-hicivli foto montajı" (*150 photo-montages politiques satiriques d'actualité de J. Heartfield*) adını taşıyan sergisi açılır. Kısa bir süre sonra Almanya Devleti Paris Elçiliğine, sergiyi protesto etmesi ve diplomatik ilişkilerin kesilmesi ile tehdit etmesi yönünde bir ultimatoma verir. Sergi, bir yıl önce Prag'da olduğu gibi sükse yapmıştır. Fransız anti- faşistler, Ernst Thaelmann'ın (1886- 1944)²⁰⁶ 1932 yılında Paris'te yapmış olduğu bir kitle gösterisindeki konuşmasından beri, faşizmin Fransa için de bir tehlike olduğunu bilmekte ve Alman anti- faşistlerinin mücadelesinin, Fransa'nın geleceği için de geçerli olduğunun bilincindedirler (Herzfelde, 1986: s. 69- 70).

²⁰⁶ Ernst Thaelmann; 1925' ten 1933'de tutuklanana dek KPD başkanlığı yapmış, 11 yıl toplama kampında kaldıktan sonra, Adolf Hitler'in emriyle 1944 yılında kurşunlanarak öldürülmüştür.

John Heartfield'ın o günlere dair, 8 Temmuz 1961 yılında yayımlanmış olan saptamaları şöyledir:

"Prag'da birçok sergi açtım ve birinin sergiyi Alman Temsilciliği'ne ispiyonlaması, bu sergiden birçok resimlerin çıkartılması ile sonuçlandı. Prag'daki ikametim sırasında Barbusse'un davetiyle Paris'te de sergi açtım. Daha sonra İngiltere'ye kaçmak zorunda bırakıldım. Gerek Prag'da ve gerekse İngiltere'de, dayanışma ve yardımın benzersiz kanıtlarını gördüm ki, bunu hayatım boyunca hiç unutamayacağım." (Maerz, 1981: 325)



Resim 168 John Heartfield ve Tristan Tzara, Paris 1935. (Herzfelde, 1986: 106)

Resim 169 John Heartfield ve Oskar Kokoscha, Paris, 1935. (Pachnicke& Honnef, 1992: 310)

John Heartfield için, sürgünde yaşayan Almanlar tarafından yazılan onurlandırıcı eleştirilerin yanı sıra, Fransız basınından da yazanlar olur. Fransa'da bulunan çoğunluğun geleneksel sanatlara alışkın olmalarına ve AIZ'in orada pek tanınmamasına rağmen onlar bu çalışmalarda yeni bir fenomen görürler. Fransa'da, yüzyılın ilk on yılında montaj yaşayabilmiş ancak unutulmuştur üstelik fotomontaj neredeyse hiç bilinmemektedir. Bu nedenle, aralarında Tristan Tzara, Leon Moussignac ve Louis Aragon'un da bulunduğu on Fransız sanatçısı, 2 Mayıs 1935 günü "Fotomontaj, sanat mıdır?" konulu bir gece düzenlerler. Louis Aragon kısa bir süre sonra bir makale yazarak bu soruyu öyle bir yanıtlar ki Wieland Herzfeld'e göre, o zamana dek böyle bir yazıyı ne sayısız John Heartfield sevenleri ne de biyografisini yazan Rus yazar Sergei Mikhaviloich Tretyakov yapabilmmiştir (Herzfelde, 1971: s. 75) John Heartfield, sergi için 1935 yılının Mart ayında gittiği Paris'te Ağustos ayına kadar kalır. Burada Walter Benjamin ile de tanışma olanağı bulur. Ayrıca

Willi Münzenberg'in Paris'te bulunan *Editions du Carrefour* adlı yayınevi için "Kahverengi Güç" (*Das Braune Netz*) adlı yapıtı da içeren bir dizi kitap kapağı tasarımları yapmıştır (Albrecht/ Krejsa, 1992: 309).



Resim 170 John Heartfield, Paris Sergisi, 1935. (Herzfelde, 1971: 329)

Louis Aragon'un, John Heartfeld ile ilgili söz konusu yazısının bir bölümünde şunlar yazılıdır:

"Zaman kaybetmeden şiirsel yasak gitti yerine sosyal yasak geldi. Veya daha açık bir şekilde, olayların baskısı altında, sanatçının da kendisini içinde bulduğu bu mücadelede, ikisi kaynaştı: Devrim şiiri artık var olan tek şiirdi. Bunlar tutkulu yıllardı, bir yanda bastırılmış diğer yandan muzaffer, aynı şekilde sanatın keskin ucunda, Mayakovski Rusya'da, Heartfield da Almanya'da ortaya çıktı. Ve bu ikisi, emekçi sınıfın diktatörlüğü altında, Sermayenin diktatörlüğü altında, şiirin en anlaşılmaz halinden ilerleyerek, küçük bir azınlık için sanatın en son noktasından, o muhteşem ve aldatıcı gözden düşmüş şeyi yani kitleler için yapılabilecek göz alıcı ve çağdaş çizimleri elde etti.

Bu günlerde John Heartfield güzelliğin nasıl selamlanacağını biliyor. Ve eğer son yılların fotomontajlarında – büyük çıkarılabilir tasmalı von Schacht, kendini bir

bıçakla birleştiren inek, iki balıkçıl kuşun Yahudi aleyhtarı konuşmaları gibi – eğer bunlarda Maison de la Culture'deki serginin ziyaretçileri Dada'nın yaşlı gölgesini fark ederlerse, onun Uluslar Cemiyeti sarayı önünde süngülenmiş güvercinin yanında duraklamalarına izin ver. Onun yanında da dalları gamalı haç gibi burkulmuş Nazi Noel ağacı var ve orada fark edeceği şey yalnızca Dada'nın mirası olmayacaktır, yüzyılların tabloları olacaktır. Karşı konulamaz bir şekilde Chardin'i hatırlatan Hitler desenli iskambil kâğıtlarından yapılmış kuleler veya von Papen'in evrak çantası veya tabancanın ağırlığından dolayı yana yatmış terazi örneklerindeki gibi hâlâ Heartfield tarafından üretilmiş canlar vardır. Burada oldukça sade bir şekilde makas ve beyaz tükalla sanatçı Kübistlerle birlikte gündelik hayatın gizeminin kayıp yollarında, modern sanatın yapmaya çalıştığı şeyi en iyi şekilde geçmiştir. Vaktinde kullanılan Picasso'nun gitarı ve Cezanne'ın elmaları gibi sade nesnelere. Ama burada ayrıca anlam da var ve anlam güzelliği bozmadı. Bu günlerde John Heartfield güzelliğin nasıl selamlanacağını biliyor." (Aragon, 1992: 195)

Paris'e gidişinde olduğu gibi, Prag'a geri dönüşünün de gizliliği gerekmektedir ki böylece Avusturya ve İsviçre üzerinden seyahat ederken Naziler tarafından ele geçirilemesin. Sağ salım dönüşünden kısa bir süre sonra, KPD'nin yayın organı "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*), 8 Eylül 1935 tarihli sayısında yokluğunun nedenini belirtmeden, John Heartfield'e "hoşgeldin" yazısı yayımlar. Haber şöyledir:

"Korkulan Makas: JOHN HEARTFIELD YENİDEN GÖREVİNDE

"Herkes hissetmişti: bizim AIZ'imizde bir şeyler tıkrında gitmiyordu – bir eksiklik vardı. John Heartfield'in fotomontajları eksikti. Şimdi her şey tekrar rayına oturdu: Heartfield, belki izinliydi ya da hastaydı, tekrar çalışmaya başladı." (Herzfelde, 1971: 75)

3.1.4.3 Avrupa'da Beliren Faşizm Tehlikesine Karşı Çalışmaları



Resim 171 John Heartfield, "Madrid 1936, Geçit Yok! Biz Gececeğiz!" (*No Pasaran! Pasaremos!*). 25 Kasım 1936. (Herzfelde, 1971: r. 215)

Resim 172 John Heartfield, "Özgürlük istemi halkları barikatlara götürüyor." (*Die Freiheit Kämpft In Ihren Reihen*). 19 Ağustos 1936. (Herzfelde, 1971: r. 216)

Faşizm tehlikesi Avrupa'da yıldan yıla artmaktadır. Buna rağmen, karşı koyanlar da azınlıkta değildir. Şubat 1934'de Avusturya'da işçiler ayaklanır. 1936 yılı başlarında İspanya'da Halk Cephesi seçimleri kazanır ve hükümeti kurar. Yarım yıl sonra faşistler tarafından iç savaş başlatılır. Dünyanın her ülkesinden işçiler, entelektüeller, İspanyol halkının yanında yer alarak, "Uluslararası *Brigadistler*"²⁰⁷ olarak iç savaşta dayanışma gösterir. Bu savaş aynı zamanda ajitasyon metotları kullanılarak da yapılmakta ve aralarında John Heartfield'in de bulunduğu ve Paris'te, Prag'da ve İspanya'da yaşayan Alman sanatçılar ve yazarlar tarafından desteklenmektedir. 1936- 1937 yıllarında İspanya konusunu içeren çalışmalarını John Heartfield'in kapitalizmi deşifre eden montajları çok sevilmiş ve heyecan yaratmıştır. Montajlar, İspanyol gazetelerinde yayımlanmıştır. John Heartfield'in İspanya çalışmalarında, özel ile genel arasındaki karşılıklı etkileşim kesinlik

²⁰⁷ "Brigadistler", İspanyolcada 'Tugay' anlamına gelen *Brigadi* sözcüğünden türetilmiştir. 1936- 39 yılları arasında İspanya İç Savaşı sırasında birçok ülkeden gelen sivil, Cumhuriyetçiler safında, Faşistlere karşı savaş vermiştir. Burada kullanılan haliyle bu sözcük, bu kişilere verilen bir addır. Aynı tanımlama sonraları dünyadaki diğer "Özgürlük Savaşı" veren ülkelere giden insanlar için de kullanılmıştır. Ayrıca "Uluslararası Brigadist" bayrak ve sembollerini görmek için bkz: http://www.vexicat.org/19ICV-0_text_12-04-03.pdf Erişim tarihi: 21.01.2012.

kazanır. İspanya'daki iç savaşın, bundan önceki savaşlarla yan yana getirildiğinde tüm halkları ilgilendirdiği böylece ortaya çıkar. John Heartfield, Madrid'te gerçekleşen bir çatışmadan alınan bir fotoğraf ile arka fonda bir Delacroix (Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798- 1863) resmini kullanarak şu sloganın yer aldığı fotomontajı oluşturmuştur: "Özgürlük istemi halkları barikalara götürüyor."

Aynı sene Berlin'de Naziler tarafından düzenlenen 1936 Olimpiyatları'na atfen yapmış olduğu çalışmalar da vardır. Örneğin; "Berlin Olimpiyatlara Davet Ediyor" montajıyla Prag'dan Hitler ve Ulusal Sosyalizm'e karşı görsel ataklarına devam eder (bkz. Resim 194). John Heartfield'ın idesinde bunlar; yargıçların salladığı baltaları; Nazilerin, göğsünde "Yahudi" işareti olan bağlı bir adamı yerde sürüklediği ipe çekmeyi (bkz. Resim 305); iş adamlarının atların yerine devasa banknotlara bindiği çek- binişini (ata binme yerine); ve son olarak Hava Kuvvetleri'nin (*Luftwaffe*) bir köyü bombalayarak sunduğu şatafatlı havai fişekleri (bkz. Resim 195) göstermiş olduğu bir dizi montajı içerir (Taylor, 2006: 161).



Resim 173 John Heartfield, "Berlin Olimpiyatlara Davet Ediyor" (*Berlin ruft zur Olympiade*) Altındaki yazı: "Bu çağrıya yanıt, gelecek hafta *AIZ*'in Olimpiyat özel sayısında". *AIZ*, 15.Cilt, 26.Sayı. 24 Haziran 1936. (Maerz, 1993: 39)

Berlin'de 1936 yazında yapılan, 7000 sporcu, antrenör ve bakıcının, 75.000 yabancı konunun ve 3000 gazetecinin katılmış olduğu olimpiyatlara karşı, anti- faşist tüm birlikler yoğun bir faaliyet göstermişlerdir. Bu bağlamda, *AIZ*'in minyatür boyutlarda ekstra basılan bir sayısı, Prag'dan Almanya'ya gizlice sokularak dağıtılır. "Güzel Almanya'yı tanıyınız" adını taşıyan bildiri, bu örgütlenmenin ürünüdür (Mammach, 1979: s. 148- 149).



Resim 174 John Heartfield, "Berlin Olimpiyatları Programı 1936" (*Programm der Olympiade Berlin 1936*) 28 Kasım 1935, *AIZ*. (Maerz, 1993: 188)

David Evans'a göre; John Heartfield'ın taşlama içeren fotomontajları popüler kültüre dair derin bir bilgi birikimi barındırır ve bunun el sanatları veya köy halılarındaki toplumsal gerçekçilik üzerine yapılan önemli tartışmalarla pek bir ilgisi yoktur. Bu bakımdan John Heartfield'ın izlediği yöntem, Sovyet kuramcı Mikhail Bakhtine'in (1895- 1975) çalışmalarıyla bariz bir yakınlık gösterir. Mikhail Bakhtine, Fransız Edebiyatı'nın en ünlü kurgu yazarlarından François Rabelais'ın yapıtlarını çözümlene kisvesi altında "Rus folklorünün hızla Stalin'leşmesi"ne direnen dinamik bir popüler kültür anlayışı ortaya koymaya çalışmıştır. Popüler kültürü nitelendirmek ve onu resmi/ dini kültürden ayırdetmek için 'karnavalsı' kavramına başvurur. Resmi/ dini kültür ne denli hiyerarşik, dogmatik, yıldırıcı ve sofu ise, popüler kültür o kadar samimi, güler güzlü, din dışı ve kâfirdir. Mikhail Bakhtine aynı şekilde, özellikle bedenle ilgili olarak, "biçimsiz gerçekçilik" tanımlamasını kullanır. Bu ona kimi zaman iki farklı beden görünümünü yani bilindik, resmi, ciddi beden ile biçimsiz, yarı resmi ve gülünç olanı, kimi zaman ise bedeninin bölümlerini, başın aleyhinde ayakları kutlama ve hatta ağızla anüsün, burunla penisin birbirleri yerine geçebildikleri bir kategori karmaşası karşılaştırma imkânı sunar. David Evans'a göre; John Heartfield'ın 1930'lu yıllardaki çalışmaları, Sovyetler Birliği'ne karşı saygılı bir ideolojik tutum içinde olduğunu gösterir. Bu anlamda John Heartfield, gelenekçi bir komünisttir. Bu açıdan bakıldığında sanatçı, Mikhael Bakhtine'den ayrılır. Bununla birlikte, Üçüncü Reich'a (Nazi Almanyası) Olimpiyat Oyunları'nın meşru ev

sahibi olarak değil de, geniş bir tarım işletmesi olarak bakışının altında yatan neden, Mikhail Bakhtine'e göre 'karnavalsı'nın özelliği olan ve sanatçının fotomontajlarında çoğunlukla yer alan saldırgan ve tehlikeli saygısızlıktır (Evans, 2006: 29).

John Heartfield, Avrupa ve Asya'nın üzerindeki gökyüzünün gün geçtikçe daha da karardığını görmüş ve bu trajik gelişmeyi tespit edebilmiştir. Öte yandan bu gelişme onun için sürpriz değildir. Yirmili yılların başlarında ve sürgündeyken yaptığı montajlarla herkesi sürekli uyarmaya çalışmıştır. Bu gerilim çekilmez oldukça, onun coşkusu daha da anlam kazanmıştır. Wieland Herzfelde'e göre;

"John Heartfield, düşmanı tarihsel destanlarda hiç bir zaman aramadı. Ne Herkül'e ne de Tanrı'ya bağlandı. John Heartfield, 'yeni düzenin' sahiplerini zararlı ve zehirli hayvanlar olarak ya da zevzekler, vb. sundu; bu tavrı, aynı zamanda çalışmasını da kolaylaştırdı: Genel olarak, fotoğraflarda bulunan insanların ne yüzlerini değiştirdi, ne de rötuş yaptı." (Herzfelde, 1971: 77)

3.1.4.4 İkinci Manés Sergisi

Manés Davası'nın üzerinde iki yıl geçmesine ve sansürün sertleşmesine karşın VI, John Heartfield'in politik montajlarını yayımlamaya devam eder. "*Manés* Sanat Derneği", Mart 1936'da "Uluslararası Fotoğraf Sergisi" (*Internationale Foto-Ausstellung*) adı altında başka bir sergi düzenler ve bu sergide John Heartfield'e özel bir oda ayrılır. Bu durum "Kurtarıcı Hitler" in itibarına gölge düşürür ve Prag'daki Alman Elçisi, aralarında iki adet John Heartfield çalışmasının da olduğu birçok yapıtın sergiden çıkartılmasını talep eder. Her iki montajda da devlet başkanı yoktur ancak Almanya'daki kanlı terörü apaçık ortaya seren resimlerdir bunlar. Yapıtlara el koyma işi, tanıdık, bilenen biçimde olur. Liberal basının durumdan haberi bile olmaz. Buna karşılık *Sudeten* Almanları²⁰⁸ ve Çek faşistlerinin yayımları, *Manés*'e, Alman göçmenlerine ve Çek hükümetine karşı kampanya başlatırlar. Ne

²⁰⁸ *Sudeten* Almanları, halk dilinde 1938 yılına kadar Çek vatandaşı olan ancak İkinci Dünya Savaşı sonunda sınır dışı edilen ve Almanca konuşan kişilere verilen addır. Sözcüğün özel anlamı ise; sadece Çekoslovakya Cumhuriyeti vatandaşı olup, bu halkın hareketine katılanlar ve günümüzde de bu hareketin içerisinde olanlar için yapılan tanımlamalardan ibarettir. Kendisini böyle tanımlayanların, bu harekete sosyal-kültürel olarak katılması ve etkin politika ile temsil etmesi gerekmektedir. Bunlara örnek olarak; "1933- 1935 *Sudeten* Almanları Vatan Cephesi"; "1935- 1938 *Sudeten* Almanları Partisi"; "1938- 1945 *NSDAP*-Hitler'in Partisi" ve İkinci Dünya savaşından sonra "*Sudeten* Almanları Birliği" verilebilir. Detaylı bilgi için bkz. <http://www.bohemistik.de/sudetistikwer.html> Erişim tarihi: 23.01.2012.

var ki Praglılar sergiye büyük ilgi göstermişlerdir. *Gegenangriff* adlı bir yayın organı "Yoğun bir insan kalabalığı, montajlara yaklaşmayı engelledi" diye yazar. Resmi makamlar, iki yıl önce olduğu gibi, güçlü komşularının baskılarına boyun eğerler. Bu olay sonrasında *Manés*'e bağlı sanatçılar, Oscar Kokoschka ile birlikte John Heartfield'ı derneğe üye yaparak, açıkça dayanışma göstermişlerdir (Herzfelde, 1971: s. 77- 78).



Resim 175 John Heartfield, "Onun Hançeri" (*Der Ehrendolch*). Bıçağın üzerinde "Kan ve Onur" yazmaktadır. 31 Ekim 1935. (Herzfelde, 1971: r. 194)

Resim 176 John Heartfield, "Uluslararası Fotoğraf Sergisi"nden bir kare. Manés, Prag, Mart 1936. (Anonim, 2006: 42)

Tam bu sıralarda amcaları olan avukat Joseph Herzfeld'den el yazısı ile yazılmış bir mektup alırlar. Amcaları, Zürih mahkemesinde davası görülecek olan genç bir göçmenin avukatlığını üstlenmiştir. İsviçreli anti- faşist arkadaşları aracılığıyla amcalarının adresini bulur ve ona anti- faşist çalışmalarının belgelerini gönderirler. Kısa bir süre sonra, seksen dört yaşındaki yaşlı adamdan yanıt gelir:

"Yıllarca ikinizi de sadık ama hayalperest yoldaşlar olarak algıladım. Bugün haksız olduğumu düşünüyorum. Ölmeden önce size şunları söyleyebilmekten çok mutluyum: Şayet, benim zavallı ama sevgili kardeşim Franz sizlerin mücadelenizi nasıl sürdürdüğünüzü görebilseydi ki kendisi çok genç yaşta dünyayı terk etmek zorunda kaldı, sizinle gurur duyardı. Ben onun adına gurur duyuyorum." (Herzfelde, 1971: s. 80- 81)

Bu sıralarda Almanya'da o zamana kadar tarihte örneği görülmemiş, geniş kapsamlı bir ideolojik baskı uygulanmaktadır. Faşist Gençlik Örgütü, İmparatorluk Çalışma Servisi ve Kavga Kuvvetleri (*Wehrmacht*) her şeyden önce gençlik üzerinde politik ve ideolojik koşullandırma uygulamaya başlamıştır: 'Führer ruhu'na sahip bir gençlik yetiştirebilmek için, Adolf Hitler Okulları, Ulusal Politika Okulları ve Şövalye Şatoları kurulmuştur (Mammach, 1979: 31).

Son *Manés* Sergisinden sonra John Heartfield için Prag'daki çalışma koşulları gittikçe zorlaşır. 1936 yarıyılından itibaren *AIZ*'in adı *VI (Die Volks-Illustrierte Zeitung/ Halkın Resimli Gazetesi)* olarak değişir ve montajları ancak uzun aralıklarla basabilirler. Yüksek makamlarda görev yapan ve Nazilerin Çek Cumhuriyeti'ni istila ettiklerinde öldürülecek olan bir devlet memuru, 1938 Mayıs ayında onlara bir ad listesi gösterir. Bu listede adı yer alan anti- faşistlerin Almanya'ya teslim edilmesi istenmektedir. John Heartfield ve Wieland Herzfelde'in adları da bu listede yer almaktadır. Bu uyarı üzerine dikkatli davranmaya başlamışlar, ama işlerini sürdürmeye devam etmişlerdir (Herzfelde, 1971: 81).

3.1.5 İngiltere'de Sürgün Yılları



Resim 177 John Heartfield, Alman Yargıç kıyafeti ile. Berlin, 1928. (Pachnicke& Honnef, 1992: 306)

Bir Nazi yayını olan "Dünya Komünizmi" (*World Kommunism*) dergisi, 1936 yılında John Heartfield'ı, kendisini elinde bozuk bir adalet terazisi tutarak adaleti ihlal eden sert, siyah cüppeli bir Alman Yargıç kılığında gösteren tam sayfa bir fotoğrafını yayımlar (Kahn, 1985: 1). Bu, Nazilerin Çekoslovakya'ya kendisini iade etmeleri hususunda baskı yaptıkları bir döneme rastlar. 1938 itibariyle yaklaşan Nazi işgali, AIZ ile birlikte, gazete yayımcılarının çoğunun Çekoslovakya'yı terk etmesine neden olur. Çek Hükümeti istifa ettikten sonra yerine geçen yeni hükümet, birçok Alman anti- faşistini Nazilere teslim etmeyi kabullenir. Bu listenin en başında John Heartfield'in adı vardır. Genç Amerikalı gazeteci ve yazar Ernst Hemingway'in (1899- 1961) eşi Martha Gellhorn (1908- 1998) ve İngiliz gazeteci Eric Gedye (Eric Rowe Gedye, 1890- 1970), bu kriz döneminde Prag'dadırlar ve haberi ilk alan gazetecilerdir. Bu iki gazeteci, gerek Paris, gerekse Londra'daki herkesi harekete geçirerek, yeni hükümetin birçok üyesini bu planlarından caydırmayı başarırlar. Bu zaman içerisinde, haberi alan diğer gazeteciler de harekete geçerek, Çek, Slovak, Alman anti- faşistlerin ve Yahudilerin durumunu ülkelerine bildirirler, dayanışma için para toplanır, hükümetlerin elçilikleri ile görüşülür. Sonunda göçmenlerin direkt (*non-stop*) uçaklarla ülkeden çıkarılması için bütün planlar yapılır. Wieland Herzfelde'in o günlere dair açıklamaları şöyledir:

"İlk Paris-Londra uçağı Kasım ayında havalandı. Şayet vize alabilirsek, kardeşimle ben önce Paris'e oradan da Amerika'ya gitmek istiyorduk. Dönemin PEN-Clubs başkanı H. G. Wells ve Oxfordlu arkadaşı Prof. Guilbert Murray, eşim ve benim için İngiltere vizesi tedarik edince, öbür listeden adlarımızı sildirdik. (...) 24 Ekim'de Zürih'e uçtuk. John'u bir kaç gün ya da bir kaç hafta sonra görebilecektik. Tehlikeli olduğu için o bizimle havaalanına gelmemiştir. Uçuşumuzun gizli kalması gerekiyordu. Kardeşimin uçabilmesi bir kaç kez tehir edildi. 12 Kasım 1938 tarihli, Cenevre'den yazdığı mektupta: 'Zaman daralıyor. Tehlike artıyor. Günün birinde belki çok geç olacak' yazmıştı. O, bu bekleme zamanını, arşivi ve çalışmalarını paketlemekle değerlendirmişti. Yanına sadece en gerekli kişisel eşyalarını alabilirdi. Aynı zamanda İngilizce öğrenmeye başlamıştı. Sonunda, 7 Aralık günü bir uçak onu, diğer anti- faşistler ile birlikte Londra'ya getirmişti."

Wieland Herzfelde, İsviçre doğumlu olması ve İsviçre vatandaşı sayılması sayesinde, Alman kotasına girmez ve Amerikan Göçmen Makamları için İsviçreli sayılır. Eşi ile birlikte Cenevre'den sonra bir dönem Londra'da kalırlar, sonrasında da Amerika'ya geçerler. Ne var ki, Berlin doğumlu olan John Heartfield'in Amerika'ya gitmesine olanak yoktur (Herzfelde, 1971: s. 83- 84).



Resim 178 John Heartfield, bir İngiliz gözaltı kampında (*Internierungslager*). 1940'lı yıllar. (Barron, 1997: 394)

Resim 179 Çekoslovakya pasaportu, Prag 1938, *AdK* (Akademi der Künste), John Heartfield Arşivi. (<http://www.heartfield.de/wp-content/uploads/2012/01/Politische-Satire.jpg>)

John Heartfield için 29 Eylül 1938'de imzalanan Münih Antlaşması'ndan sonra tehlike gözle görülür bir biçimde artmıştır. Kardeşi Wieland Herzfelde, o sıralarda Zürih'tedir. Durumun ölüm kalım meselesi kadar ciddi olduğunu düşünen Praglı bir hükümet görevlisi, John Heartfield'a derhal Romanya'ya göç etmesini salık verir. Alman Hükümeti'nin, suçluların iadesi hakkında birkaç yüz göçmeni kapsayan dilekçesi, ancak İngiliz siyasetçilerin ve sanat dünyasından kişilerin müdahalesi ile engellenebilmiştir. Çekoslovakya'da işkence gören insanların durumu, Eylül 1938'den itibaren gün be gün kötüleşmeye başlamıştır ve Anayasa'nın kişi, mülk ve basınla ilgili kamusal kanunlarının ilgası sebebiyle bu yok sayılabilecek bir durum değildir. Bu ilgalar nedeniyle iş bulması imkânsızlaşan John Heartfield, mali anlamda yeniden zor duruma düşer. Bunun üzerine tüm gayretini ABD'ye çıkış vizesi elde etmeye harcar. İnanılmaz karmaşık çabaların sonucunda, 1938'in Kasım ayı sonunda, ancak Büyük Britanya için bir giriş vizesi almayı başarır. 6 Aralık 1938'de John Heartfield, yalnızca diğer on göçmenle birlikte, Strasbourg ve Paris üzerinden Londra'ya kaçmayı başarır. Böylece Gestapo tehdidinden kurtulmuştur. Bu tehlikenin yaklaşmakta olduğu, Prag polis başkanlığının 5 Mayıs 1939

tarihli genelgesiyle ispatlanmıştır. Bundan da anlaşılmaktadır ki: Bohem Gestaposu müdahale grubu, 24 Nisan 1939'dan beri ısrarlı bir şekilde göçmenlerin çoğunluğunu oluşturan otuz bir kişinin peşindedir ve John Heartfield da bu listenin 5 numaralı adıdır. Bu listeler sayesinde Gestapo, Nazi savunma güçlerinin Prag'a girişinden yalnızca dört gün sonra sekiz yüze yakın Alman ve Çek komünisti tutuklamıştır. Tüm çabalara rağmen John Heartfield'in düşmanları onu ele geçirmeyi başaramaz. Michael Krejsa'ya göre; "Hitler'e karşı tek bir adamın savaşı" böylece sürmüştür; ta ki John Heartfield en sonunda kardeşine şu satırları yazana kadar: "*Barış geri geldi! Ne büyük mutluluk! Nazi egemenliği alt edildi! Bu günleri görmemize rağmen halen bunun tüm anlamlarına inanmakta güçlük çekiyoruz.*" (Krejsa, 2006: s. 55- 56).

Öte yandan, Prag'lı bir nakliye firmasına teslim edilen John Heartfield'e ait sergi ve arşiv malzemelerinin bulunduğu sandıklar Londra'ya hiç ulaşmaz. 1933- 35 yılları arasında Prag'da yayıncılık yapan Oscar Maria Graff (1894- 1967), 1938 yazında New York'ta bulunan Alman Halk Gazetesi'ne (*Deutschen Volkszeitung*), Prag'da bulunan mağdur arkadaşı için yardım çağrısında bulunmuş ve onun sanatı konusunda taraf tutan bir yazı yazmıştır. Bundan bir kaç ay sonra, John Heartfield'in bir matbaada dizgici olarak çalışan oğlu Tom Heartfield'a gönderdiği çalışmalarını ile New York'ta bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi nedeniyle Amerika'da ilk kez haftalık "Yeni Kitleler" (*New Masses*) adlı bir komünist dergisinde John Heartfield'in bir montajı yayımlanmıştır (Herzfelde, 1971: 90).

John Heartfield'in 1938 Aralık ayında İngiltere'de başlayan sürgün hayatı, 1950'de tekrar Almanya'ya dönüncüye kadar yaklaşık on bir yıl sürer. İngiltere'de göçmenlerin politika yapmaları yasak olduğu için, *AIZ* ya da *VI*'yi orada yayımlamak mümkün olamamıştır. Ancak liberal İngiliz basını ve toplumun belli bir kısmı, John Heartfield'in fotomontajlarına ilgi duyar. İlk olarak *Liliput* adını taşıyan bir dergide "Politik Sanatın Ustası: John Heartfield" başlıklı bir haber yapılır (Roth, 1992: 26). Kendisi ve sanatı hakkında kısa ama özenli bir haberdir bu. Aynı zamanda dergi, açıklamalı olarak tam sayfa basılmış montajlarına da yer verir. Bir süre sonra Wieland Herzfelde Amerika'ya gider ve kardeşler birbirinden ayrılır. İngiltere'de öteden beri alışageldiği şekilde işini yapamamak, John Heartfield için ilk etapta zor olsa da, büyük ebatlarda basılan *Picture Post* adında bir resimli gazetenin birinci sayfasında "Sizi Müthiş İflaslara Götürüyorum" (*Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen*) adlı çalışması (bkz. Resim 301) basılır. Altyazısında ise "İmparator Adolf: Avrupa'ya karşı" (*Kaiser Adolf: The man Against Europa*) yazar. Ayrıca Ekim- Aralık 1939 tarihleri arasında *Reynolds News* adlı, haftalık bir sendika gazetesinde

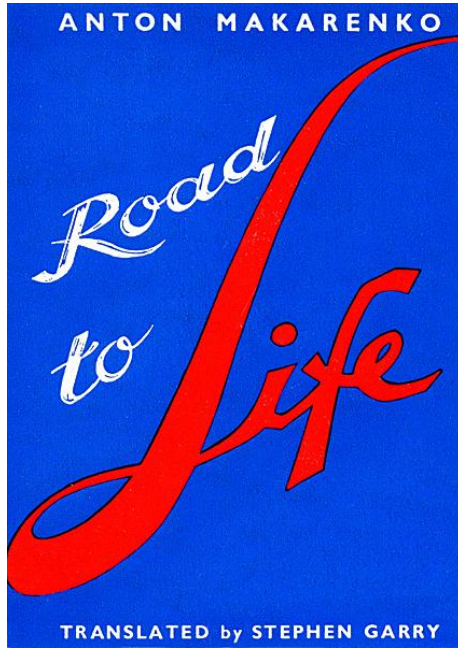
yeni çalışmalarından sekizi yayımlanmıştır. Bu arada artık kardeşi de yanında değildir ve 22 Ağustos 1939 tarihinde Wieland Herzfelde'e yazdığı bir mektupta şöyle der:

"Buna rağmen, ne insanlar, ne ülkeler, ne de denizler, bizi ayıramaz...

Eksikliğini hissediyorum, ancak kendime hâkimim. Senin eleştirilerin ki onlara çok ihtiyacım var ve aramızdaki bu kardeşçe güveni hiç bir yerde bulamıyorum... Bizden sonra yaşayacak insanların cesaretine inandığım için mutluyum – tüm karanlığa rağmen.

...Brecht'in 'Svendborger Şiirleri'nden bir kitap postalayıver. Münih'ten sonra ilk kez yayımlanan bu Malik kitabını kalpten tebrik ederim. Onlarla onur duyuyorum. Bizi susturamayacaklar. Hatta mezarımızda bile Malik çiçekleri açacak, 'ışıklı günebakan çiçekleri'." (Herzfelde, 1986: s. 82- 86)

Sol görüşlü İngiliz yayınları, özellikle göçmen dergileri, John Heartfield'ın eski çalışmalarını yeniden basarlar. Ancak, *Reynolds News* ve bir kaç kitap kapağını saymazsak, Berlin ve Prag'da yaptığı ve tekrar yapabilmeyi umut ettiği yeni politik montajlar gerçekleşmemiştir. Buna sebep olarak yaşam şartları, gözü altında bulunmak, hastalıklar ve diğer nedenler verilebilir. En derin sebep ise yeni tarihsel durumdur. Artık açığa çıkartmak, uyararak yetmez. Savaşın kazanılması gereklidir. John Heartfield, bir süre sonra, "Özgür Alman Kültür Birliği"nde (*Freien deutschen Kulturbund*) çalışmaya başlar. Bu birliğin dergisi "Özgür Tribün" (*Freie Tribüne*) ve "Nazi Almanyası'nın İçyüzü" (*Inside Nazi Germany*) için çalışmalar yapar. Bununla birlikte her türden bilgilendirme çalışmalarına katılmıştır. Konuşmacı, editör, örgütlemeci, politik ve kültürel konularda yazar ve bazen şair olarak görev yapmıştır. 1939 yazında başarılı kabare oyunu olan "Dört ve Yirmi Kara Koyun" (*Four and Twenty Black Shepp*) ile "Sanat Tiyatrosu"nun (*Arts Theatre*) prodüksiyonunda yer almıştır. "Alman Anti- Faşist Oyuncular Gurubu"nun sahnelemiş olduğu bu oyunun en başarılı sahnelerinden biri, aynı zamanda foto montajını yaptığı, "Yaşasın! Tereyağı bitti!" (*Hurra! Die Butter ist alle!*) adlı sahne olmuştur. 1943 yılının ocak ayından itibaren bir kaç yıl *Lindsay Drummond* Yayınevi için, sürgünden dönmesine bir kaç ay kalana kadar da *Penguin Books*'da grafikçi ve kitap tasarımcısı olarak çalışmıştır. Kuşkusuz, ekmek parası için yaptığı bu işler, genel politik söylemden ileri gidememiştir. Şunu belirtmek gerekir ki; Londra'daki Heartfield formları ve renkleri, daha yumuşak ve ayrıksıdır (Herzfelde, 1971: s. 89- 90).



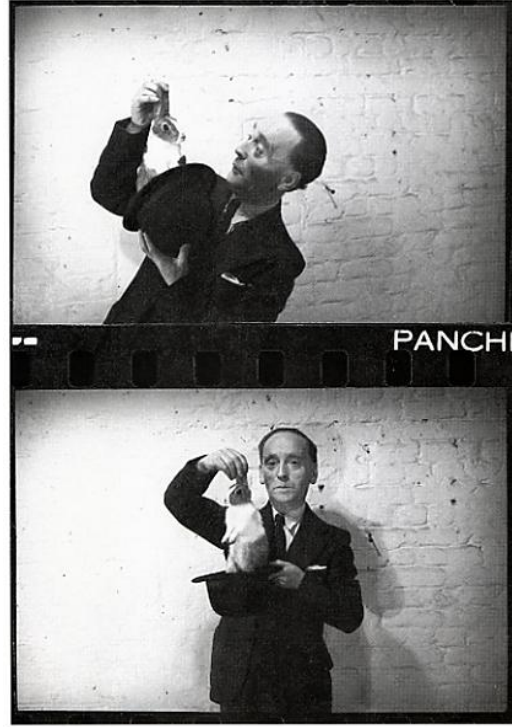
Resim 180 John Heartfield, "Yaşam Yolu" (*Road to Life*) adlı kitap tasarımı. Londra, 1936. (Herzfelde, 1971: r. 84)

Resim 181 John Heartfield'in, 1935 yılında tasarlamış olduğu "Yaşasın! Tereyağı bitti!" (*Hurra! Butter ist alle!*) adlı fotomontajından (bkz. Resim 224) esinlenerek düzenlemiş olduğu bir kabare sahnesi. *Arts Theatre*, Londra, 1939. (Maerz, 1981: 270)

Londra'ya gelmesinden kısa bir süre sonra, 18 Ocak- 11 Şubat 1939 tarihleri arasında John Heartfield montajları ilk kez, toplu sergi "İngiltere'de Yaşayan Sanat" (*Living Art in England*) adı altında görücüye çıkar. Bu sergi, *Cork Street*'te bulunan "London Gallery" tarafından otuz sanatçının yapıtı alınarak, Çek ve Yahudi mültecilerinin yararına yapılmıştır. Ayrıca yılsonunda 4 ila 28 Aralık tarihleri arasında, yaralananlar yararına *Bond Street*'teki "Arcade Gallery", "Hitler'e karşı Tek Adamın Savaşı" (*One Man's against Hitler*) teması ile John Heartfield'ın 1933- 1939 yılları arasında üretmiş olduğu montajlarını sergilemiştir.

Savaştan sonra ilk John Heartfield sergisi, "John Heartfield'in Savaşa ve Faşizm'e karşı Uyarısı" (*John Heartfield's waarschwigen tegen oorlog en Fascisme*) konusunu içerir. Sergi 27 Ocak ila 27 Şubat 1946 tarihlerinde Amsterdam'da yapılmıştır. 28 Nisan- 19 Mayıs 1946 tarihleri arasında ise "Bağımsız Alman Birliği" (*Bund der freiheitlichen Deutschen*), çalışmaları, "Savaşan Sanat" (*Kämpfende Kunst*) konusu altında İsviçre'de sergiler. Basel'de bulunan *Basler Volkszeitung* bu sebeple, Oscar Maria Graf'ın 1938 yılında yazmış olduğu yazının neredeyse tamamını gazetede yayınlamıştır. Sergide "Dönemimizden Fotomontajlar" (*Fotomontagen zur Zeitgeschichte*) adlı bir kitapçık da bulunur. İlk kez Almanca yayımlanmıştır ve içinde sergideki montajlardan örnekler

barındırır. Dikkat çekilmesi gereken nokta şudur ki, sergilerde yer alan yapıtların yaratıcısı henüz sürgünden dönememiştir (Herzfelde, 1971: 91).



Resim 182 Sihirbazlık yapan John Heartfield, Hampstead, Londra, 1942. (Maerz, 1993: 17)

Sonraki on yıl boyunca edebi, sanatsal veya politik olarak ne John Heartfield ne de Wieland Herzfelde dünya meselelerinde rol almamışlardır. Onlar için, göçmen basınında bile belirgin bir yer yoktur. Sürgünde, *KPD* üyelikleri onları Batılı savaş çabasından dışlamıştır. Görünen o ki, Moskova'daki parti liderliğinden de istenmemişler, hatta Hitler'in SSCB'ni Haziran 1941'de işgalinden sonra bile bu değişmemiştir. Wieland Herzfelde, Londra'da *Bodley Head*'deki ofisinde Malik Yayınevi Şirketini kaydettirmiş ve Komünist Parti'ye ait *Central Books*'tan (Merkezi Kitaplar), Margaret Mynatt yayınlarını dağıtmıştır fakat 1939 ilkbaharında New York'a taşınması sonrasında, hayatına pul tüccarı olarak devam etmiştir. Savaş bitmeden bir yıl önce *Aurora-Verlag* adında yeni bir markayı başlatabilmiş, nihayet 1945 ile 1947 arasında Bertolt Brecht, Anna Seghers (1900- 1983), Berthold Viertel (1885-1953) ve diğerlerine ait önemli kitapları yayınlamayı başarabilmiştir (Willet, 1997: 166).

John Heartfield'ın İngiltere'de sürgünde geçirdiği yıllar nispeten sıkıntılı geçmiştir. 1940 yılında Alman sürgünlerinin Naziler ile işbirliği yapmamaları için hazırlanmış olan sürgün kampına alınmış ve altı hafta süreyle orada kalmıştır. Kampta rahatsızlanan John Heartfield, kamp yetkilileri tarafından en az riskli olduğu düşünülerek, hastalığı nedeniyle

serbest bırakılmıştır (Kay, 1996: 39). Bir başka kaynakta şöyle yazar: Almanların Fransa'yı işgali (1940) üzerine, birçok yazar İngiltere Gözaltı Kamplarına gönderilir. John Heartfield "C" ile sınıflandırılmış bir göçmendir; yani Nazi baskısı görmüş bir göçmen olarak sınıflandırılmıştır. Burada hastalanması sonrasında Ellen Wilkensen ve Eleanor Rathbone adlı iki milletvekilinin girişimi sonucunda, *Huyton* Kampı'na alınışından kısa bir süre sonra serbest bırakılır (Barron, 1997: 76).

Wieland Herzfelde, Londra'dan ayrıldıktan sonra altı yıl süresince kardeşi John Heartfield'dan haber alamaz. 1945 ilkbaharında Amerika ile İngiltere arasındaki posta trafiğinin açılması ile haberleşmeye başlarlar. O, İkinci Dünya Savaşı başladıktan kısa bir süre sonra John Heartfield'in "sakıncalı yabancı" olarak gözaltı kampına alındığından ve burada hastalandığından bihaberdir. "Tutti" (Gertrud Fietz) Alman göçmeni, anti- faşist biridir ve yıllarca John Heartfield'a yardım etmiştir. John Heartfield, o günlerde kardeşi Wieland Herzfelde'e yazdığı mektuplardan birinde şu sözleri söyler:

"... Muhteşem öykün 'Die Hütte'yi (Baraka) aldım ve coşkulu duygulara kapıldım. Evet, bizler 'neşeli yetimler'iz! Bundan daha güzel bir tanımlama yapılamazdı. Ben, yaşamı ve ona hizmet eden her şeyi seven, yaşama engel olan her şeyden nefret eden, çok şanslı bir insan olduğumu düşünmüşümdür... Yapıtını okuduğumda kendimi sana çok yakın hissettim... Senden ayrı kalmak, sanki yarım elma olmak gibi bir şey. ...Gözlerim artık iyileşti. Artık kör olmaktan korkmuyorum... Seni ürkütmemek için hiç kimseye konu hakkında tek bir sözcük söylemedim. Durumum çok kötüyken Tutti ile karşılaştım ve onun yardımı ile sonunda iyileştim." (11 Mart 1945)

5 Mayıs 1945 tarihli bir başka mektup, John Heartfield'in sağlık durumuna ilişkin önemli bilgiler verir:

"... Hastalığının büyük bir kısmının geçtiğini anlayabildiğim için mutluyum... Çok tabii hâlâ ağrılarım var; özellikle gözlerimin arka kısmında ve tüm başımda. Bazen, kendimi kaybetmeme bile neden olan bu hastalığımı en kısa zamanda iyileştirmek için elimden gelen her şeyi yapıyorum. Gözlerim o denli ağrıyor ki, bazen hiç hareket etmeden yatmak zorunda kalıyorum."

Altı hafta boyunca kamplarda kalan John Heartfield'e, hastalığı ağır bir darbe vermiştir. Üstelik evi, savaş boyunca sık sık bombalanan Londra'dadır. John Heartfield, "Tutti" ile

birlikte ancak 1950 yılında Doğu Almanya'ya geri dönebilmiştir. Wieland Herzfelde, kardeşi John Heartfield'ı, yıllar sonra İngiltere'de gördüğü ilk anı şöyle anlatır:

"John'un hastalığı inatçıydı. Belki çocukluğunda geçirdiği beyin sarsıntısının devamıydı. Almanya'ya geri dönmemiz, ikimiz için de normaldi. Beni engelleyen unsurlar, yayınevinin borçları ve yayınevi ile yapılan anlaşmalardı, bunlar beni New York'a hapsetmişti. Sonunda, Nisan 1949 ayında memlekete dönerken, on yıl aradan sonra kardeşimi yeniden gördüğümde sarsılmıştım: Southampton Limanının rıhtımında yaşlı bir adam, iki büklüm olmuş, topallayarak, bana doğru geliyordu."

John Heartfield'ın ikinci eşi Barbara, Paris sonrasında Arjantin'e göç etmiş ve oraya yerleşmiştir. John Heartfield, "Tutti" ile 1952 yılında, Barbara'nın boşanmayı onaylaması sonrasında evlenir (Herzfelde, 1986: s. 113- 116).



Resim 183 John Heartfield'in 1938- 1943 yılları arasında yaşamış olduğu, Londra-Hampstead, Downshire Hill, 47 numarada bulunan evin güncel bir resmi.²⁰⁹

(<http://www.zoopla.co.uk/property/47-downshire-hill/london/nw3-1nx/17200444>)

Resim 184 John Heartfield, Gertrud Fietz ve torunu Bob ile. Londra, 1948. (Herzfelde, 1986: 109)

Wieland Herzfelde, savaş bittikten sonra ülkesi Almanya'ya, ortağı olduğu yayınevi ile ilgili sorunlar nedeniyle ancak 1949 Nisan ayında dönebilir. Savaş sonrası kıtlığı, eski düşmanların yeniden hızla kuvvetlenmesi gibi nedenler de huzursuz edicidir. Üstelik tüm bir nesil değişmiştir. Wieland Herzfelde, o kritik yılları şöyle anlatır:

"Almanya'da şayet John Heartfield tanınıyorsa, 'Yoz Sanat' (Entarteten Kunst) temsilcisi olarak tanınıyordu. Ayrıca, onun sanatını beğenmeyen bazı yoldaşlar, arkadaşlar ve editörler vardı. Jonny'nin 'fotomontajcı' olarak ajitasyonunu seviyorlar, ancak telif hakkı vermiyorlardı. Bununla da yetinmeyip, kendilerine göre, fotomontajlardaki yazı ya da fotoğrafları değiştiriyorlardı. Hiçbirinin telif ödemek

²⁰⁹ John Heartfield, Londra'ya gelmesinden bir kaç hafta sonra Hampstead semtinde bulunan Diana Croft Uhlman ve eşinin evine taşınır. Eski avukat olan Fred Uhlman, daha sonra sanatçı olmuştur. Uhlman'lar bu evden taşınarak, evin idaresini Marksist sanat tarihçisi, İngiliz vatandaşı Francis Klingender'e bırakırlar. John Heartfield bu evde, Klingender ile birlikte 1943 yılına dek yaşamıştır. Orada, daha sonra eşi olacak Gertrud ile karşılaşır. 29 Ocak 1943 tarihinde birlikte Highgate'e taşınmışlardır (Barron, 1997: 74). John Heartfield'in altı yıl boyunca Downshire Hill, 47 numarada kalmış olduğu Uhlman'lara ait bu eve, 2004 yılında onun anısına mavi bir tabela yapılmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Uhlman'lar evlerini sanatçılara açmaya devam etmişlerdir. Bu sanatçılara Julian ve Mary Trevelyan, Sir Roland Penrose, John Berger, Josef Hermann ve Maxwell Fry dâhildir. Bu evle ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://property-blog.chestertonhumberts.com/wp-content/uploads/2010/01/The-History-of-No.47-Downshire-Hill.pdf> Erişim tarihi: 24.03.2012. Fred (Manfred) Uhlman'la ilgili bilgi için bkz. http://www.ajr.org.uk/journalpdf/2009_june.pdf Erişim tarihi: 15.04.2012.

gibi bir düşüncesi yoktu. Tüm bunlar cesaret veren şeyler değildi." (Herzfelde, 1971: 94)

Oysaki John Heartfield'ın fotomontajları, özellikle Alman iç politikasıyla ilgili olanlar, sık sık kültürel ve politik okuryazarlık gerektiren karmaşık kinayeler içermelerinin yanı sıra, onların hepsi de savaş ve barışın basit diyalektiğine göndermeler içerir. Öyle ki, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dergi çalışmasının bir kitap olasılığını kardeşiyle tartışırken John Heartfield, Tolstoy'a kasıtlı bir kinaye olarak "Barışta Savaş" (*Krieg im Frieden*) adını teklif eder (Evans, 1992: 12). Gereğesini ise şu sözlerle açıklar:

"...Kitabın adının 'Faschistenspiegel' (Faşistlerin Aynası) adı yerine neden 'Krieg im Freiden' (Barışta Savaş) koymak istememin gereğesini sana anlatmak istiyorum. Faşislerin Aynası bana çok basit geliyor. (...) Buna karşın 'Barışta Savaş' bana daha doyurucu geliyor. Aynı Tostoy'un 'Savaş ve Barış'ı gibi. Ayrıca, 'Barışta Savaş' benim işlerimi daha iyi tanımlıyor. Çünkü savaştan önceki zamanı içeriyor ki benim çalışmalarım o döneme ait. Montajlarım, barış dönemindeki savaşa karşı, Nazilere karşı bir silahtı ve Naziler barışa karşı savaş başlatmışlardı." ²¹⁰

(Herzfelde, 1971: 92)

3.1.6 Doğu Almanya'ya Geri Dönüş ve Geç Dönem Çalışmaları

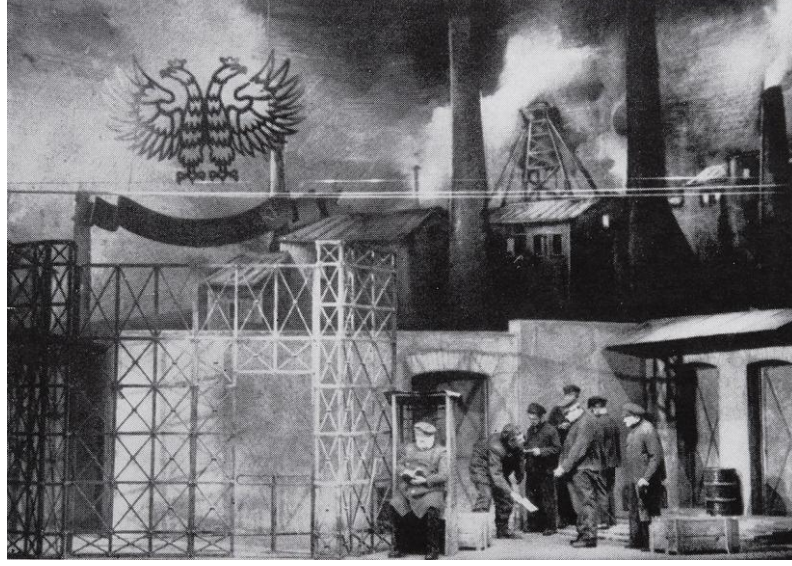
Wieland Herzfelde, Amerika sürgününden sonra 1949 yılında Leipzig Karl Marx Üniversitesi'ne edebiyat profesörü olarak atanır. O daha 17 yaşında kardeşi ile birlikte Malik Yayınevi'ni kurmuş, özellikle solcu ve Dadaist yapıtları yayımlamış, 1933 yılında ülkesini terketmek zorunda kalınca kendisi gibi sürgünde yaşayan yazarların yapıtlarının yayımlandığı *Aurora* Yayınevi'ni kurmuş olan tanınmış bir kişiliktir.²¹¹

Wieland Herzfelde'in dönüşünden sonra, 26 Eylül 1949 tarihinde John Heartfield, kardeşine bir mektup yazar. Almanya'ya dönerek onun yanına, Leipzig'e taşınmak istediğini açıklar.

²¹⁰ Wieland Herzfelde'in New York'ta tanıdık dostlarıyla kurmuş olduğu *Aurora* Yayınevi, John Heartfield'ın fotomontajlarını içeren bir kitap yayımlamayı düşünür. Ancak kitabın adını "Faşistlerin Aynası" (*Faschistenspiegel*) olarak düşünseler de, ne olacağına karar veremezler. Nazilerin yenilgiyi kabul ederek savaştan çekilmelerinden üç gün önce yani 5 Mayıs 1945 tarihinde John Heartfield'den gelen cevap oldukça anlamlıdır. John Heartfield, kitabın adının "Barışta Savaş" (*Krieg im Freiden*) olmasını istemektedir (Herzfelde, 1971: 92).

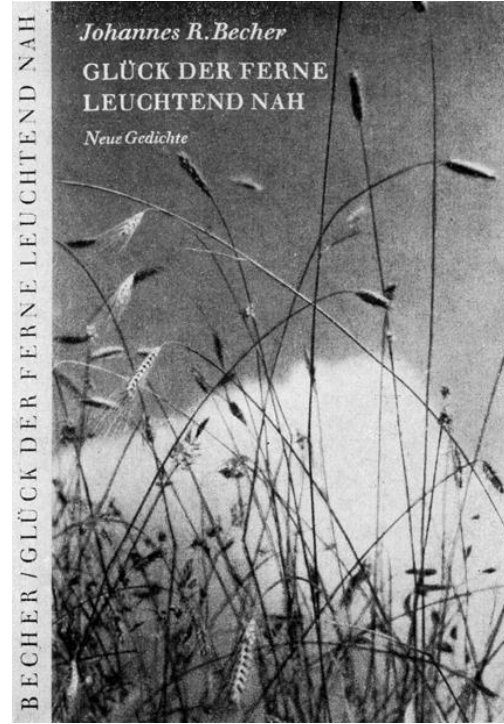
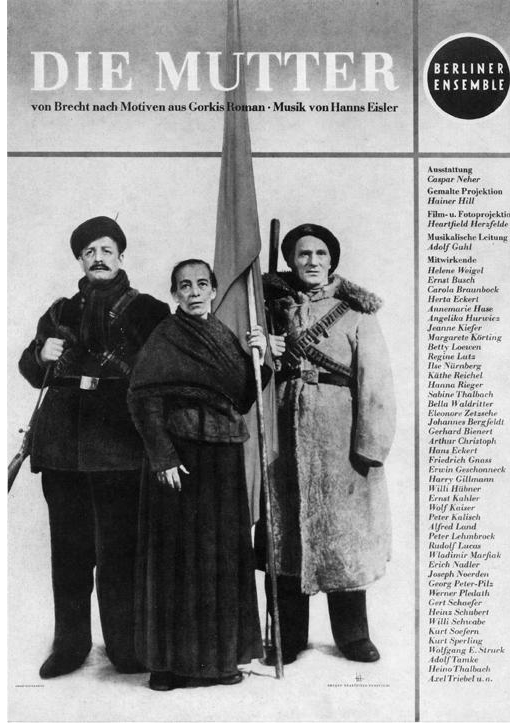
²¹¹ Wieland Herzfelde, emekli olduktan sonra *PEN-DAC* adlı kuruluşun başkanlığını yapmış, 1988 yılında Berlin'de vefat etmiştir (Detaylı bilgi için bkz. Orta Almanya Radyosu: <http://www.mdr.de/damals/archiv/bildergalerie4252.html> Erişim tarihi: 24.03.2012).

Ne iş yapabileceği konusunda fikir danışır. Ona bir sanat okulunda ders vermesi için teklifte bulunulur. O, bu öneriyi içini çekerek şöyle yanıtlar: "*Profesör olmaya mecbur muyum? Bu konuda kolayca karar veremem.*" 31 Ağustos 1950 tarihinde Prag Havaalanı'na geldiğinde ve arkadaşları tarafından karşılandığında, hayatının en karanlık bölümü nihayet sona ermiştir (Herzfelde, 1971: s. 92- 94).



Resim 185 Heartfield/Herzfelde, Bertolt Brecht'in "Ana" (*Die Mutter*) adlı oyunundan bir fotoğraf, 1951. (Maerz, 1981: 481)

Dönüşünden sonra 1950- 51 kışında, "Halk ve Bilim" (*Volk und Wissen*) Yayınevi için kitap kapağı; Leipzig Barış Komitesi ve ilk kez yapılacak Alman Kültür Kongresi için birer afiş; Berlin Topluluğu'nda (*Berliner Ensemble*) sahnelenen oyunlardan Bertolt Brecht'in "Ana" (*Die Mutter*) ve Gerhart Hauptmann'ın (1862- 1946) "Kızıl Horoz" (*Roter Hahn*) adlı oyunları için afiş tasarımları ve Johannes R. Becher'e ait iki adet kitap kapağı tasarımı, çalışmalarına örnek olarak verilebilir.



Resim 186 Bertolt Brecht'e ait olan "Ana" (*Die Mutter*) adlı oyunun, Alman Tiyatrosu (*Deutsches Theater*) için Joh Heartfield tarafından tasarlanan posterini. Berlin, 1951. John Heartfield ayrıca bu oyunun film ve foto bölümlerinden sorumludur. (Herzfelde, 1971: r. 117)

Resim 187 Johannes R. Becher'in "Uzaklığın Şansı Yakından Parıldıyor" (*Glück Der Ferne Leuchtend Nah*) adlı kitabının John Heartfield tarafından tasarlanan kapak resmi. Aufbau Yayınevi, 1951. (Herzfelde, 1971: r.93)

Bertolt Brecht, 1952 yılında "Tiyatro Çalışmaları: Berlin Topluluğu'nun 6 Gösterisi" (*Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*) içinde yer alan ve "Ana için Slâyt Gösterileri" adını taşıyan yazısında, bu oyunla ilgili olarak şunları söyler:

"Ana (Die Mutter) için slâyt gösterileri, fazlasıyla vurgulanan karanlık ve aydınlığın zıtlığıyla çok geniş ve canlıydı. Onlar çar yanlısı Rusya'da işçilerin katlanmak zorunda oldukları ağır yaşam koşullarının ortamını canlı bir şekilde yansıttılar. Fabrika Pelagea Vlasova'nın hayatının geçtiği küçük odanın üstünde tehditkâr bir şekilde yükselmektedir; hapishane tutuklu oğlu kaçınılmaz esarete tutar; işçilerin gösteri yaptığı cadde, binanın yüksek ve dar önyüzüyle kuşatılmıştır ve uçsuz bucaksız gözükmemektedir. Koronun üç özel performansı esnasında arka plan slâytları fotoğraf gösterileri ile kestirme yol olarak kullanılacaktı: 'Tüm Ülkelerin Vlasovası', 'Büyük Devrimciler', 'Büyük Savaş Kışkırtıcıları'. Bunları tamamen görülebilir yapmak için Pelagea Vlasova'nın odası slâyt gösterilerinin parıldamasını sağlayan şeffaf malzemelerle (Bizella ve gazlı bez) donatılmıştı. Büyük Ekim Devriminin

arifesinde oynanan son sahnede devrimci grupları, gösterimlerde oynayan diğer gruplarla beraber takip etmeye çabaladık." (Brecht, 1992: 233)

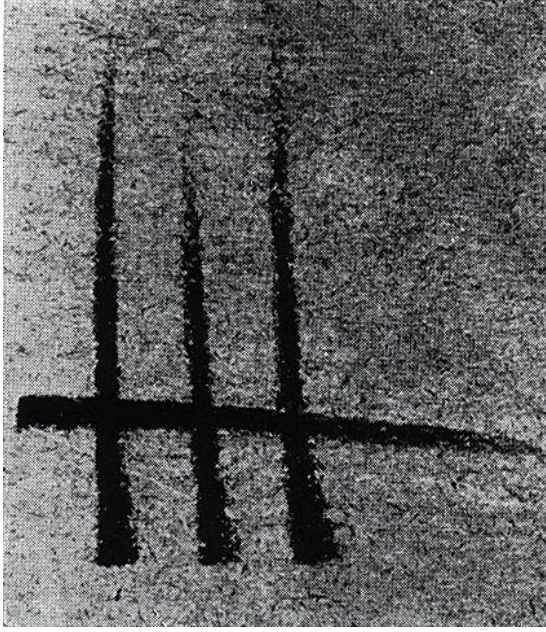
1951'de SED²¹² Merkez Parti Kontrol Komisyonu "Batı Göçmenlerini" güvenilirmez şüpheliler olarak değerlendirir ve batılı gizli servis teşkilatları ile "hain ilişkiler" kurmakla suçlar. Bunların arasında Herzfelde Kardeşler de vardır. O sıralarda Kültür Bakanı olan Johannes R. Becher tarafından ilan edilen ve John Heartfield'ın 60. doğum gününe isabet eden sergi iptal edilir. Partiye ve Alman Sanat Akademisi'ne (*Deutscher Akademie der Künste*) tekrar girme dilekçeleri geri çevrilir.²¹³ Tam bu sıralarda John Heartfield, 2 Mayıs 1951 tarihinde trende bayılır ve *Charite* Hastanesi'ne kaldırılır; ilk kalp krizini geçirmiştir. Yedi hafta sonra altmışıncı doğum gününe dek yataktan kalkmasına izin verilmez. Genç Cumhuriyetin hükümeti bir süre sonra kendisine onur emekli maaşı bağlar. 1951 sonbahar aylarında bıraktığı işleri bitirmek için geri döner. O tarihlerde, Heartfield-Herzfelde kardeşlerin ve Alman Tiyatrosu'nun (*Deutscher Theater*) amblemleri oluşmuştur. John Heartfield, bu dönemde neredeyse sadece tiyatro için çalışır. Çünkü onun kendi yarattığı sanat olan fotomontaja, o zamanlar 'formalist' tanımlaması yapılarak, değer verilmemiştir. Alman Tiyatrosu'ndaki görevine devam eder ve 1951 yılında orada sahnelenen *Julius Fucik* ve 1952 yılında Berlin Topluluğu'nun sahnelediği "Kremlin'in Çanları" (*Das Glockenspiel des Kreml*) oyunlarının dekorlarını, kostümlerini ve afişlerini yapar (Herzfelde, 1971: s. 99-100). 1952 yılında Gertrud Fietz ile evlenir. Parti kararları ithamı altında yaşayan sanatçılardan Wolfgang Langhoff (1901- 1966) ve Betty Loewen (Berta Grün, 1877- 1960) ile Alman Tiyatrosu'nda (*Deutscher Theater*) Nikolai Pogodins'in oyunu olan "Kremlin'in Çanları" (*Das Glockenspiel des Kreml*) için birlikte çalışırlar.²¹⁴ Sonbaharda Leipzig'de yeniden bir kalp krizi geçirir, bu kez bir yıl istirahat etmesi gerekir. Nihayet 1954 ilkbaharında yeniden çalışmaya başlar. *Kammerspiel* Tiyatrosunda "Arp ve Tüfek" (*Harfe und Gewehr*) adlı oyunun afişlerini, kostümlerini, sahne dekorunu ve program defterini o dönemde yapmıştır (Herzfelde, 1971: s. 99- 100). Bertolt Brecht'in önerisi üzerine "Maerkische Schweiz" beldesini gezer ve o tarihten sonra yaz izinlerini *Waldsiederdorf*'daki villasında geçirir.²¹⁵

²¹² SED (*Sozialistische Einheits Partei Deutschlands*), Almanya Sosyalist Birlik Partisi'nin kısaltılmış adıdır. Bu parti duvar yıkılana dek Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin (DDR) başında kalmıştır.

²¹³ <http://www.heartfield.de/john-heartfield-1891-1968/> Erişim tarihi: 05.04.2012.

²¹⁴ <http://www.heartfield.de/john-heartfield-1891-1968/> Erişim tarihi: 05.04.2012.

²¹⁵ <http://www.heartfield.de/john-heartfield-1891-1968/> Erişim tarihi: 05.04.2012.



Resim 188 Heartfield- Herzfelde kardeşler. 1951. (Herzfelde, 1971: 96)

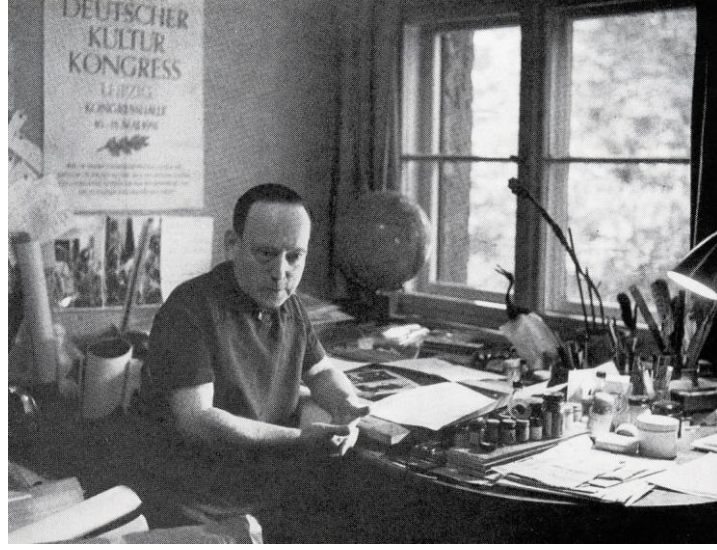
Resim 189 Berlin'deki "Alman Tiyatrosu"nun (*Deutsches Theater*) çatı duvarındaki amblemi. Demircilik işçiliğini Fritz Kühn yapmıştır ve bu amblem hâlâ oradadır. (Herzfelde, 1971: 95)

Sovyetler Birliği'nde Josef Stalin'in ölümünden sonra (1953) gecikmeli de olsa Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde (*DDR*) de değişiklikler başlar. "Batı Göçmenlerini" kapsayan kararlar geri alınır. Herzfelde Kardeşler, sanatsal ve politik olarak takdir edilirler. Ekim ayında John Heartfield Alman Sanat Akademisi'nin (*Deutsche Akademi der Künste*) sürekli üyesi olur. Aynı zamanda parti üyeliğinin de, ara verilmeksizin sürdüğü kararı alınır.²¹⁶

Ekim 1956'da Alman Sanat Akademisi (*Deutsche Akademie der Künste zu Berlin*), kendisini akademi üyeliğine seçer. Ve *SED* Partisi'nin (Almanya Sosyalist Birlik Partisi/ *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) Merkez Komitesi kendisini Ajitasyon ve Propaganda kısmındaki Afiş Bölümüne danışman üye olarak atar. Alman Tarihi Müzesi (*Das Museum für Deutsche Geschichte*), 1957'de afişlerini sergiler; Temmuz ayında Erfurt'ta yapılan "Halk" (*Das Volk*) gazetesinin basın festivalinde, eski arkadaşı Sandor Ek (Alexander Keil, 1902- 1975) ile birlikte çalışmalarını sergiler. Ve Ağustos sonundan Eylül sonuna dek Akademi'de onun toplu yapıtlarından oluşan bir sergi düzenlenir. Bu nedenle "Heartfield Almanya'da" (*Heartfield in Deutschland*) adında bir katalog yayımlanmıştır. Rekor derecede seyirci sayısına ulaşan sergi daha sonra Berlin Devlet Kütüphanesi'nde sergilenir. Bu etkinlikler birçok eski arkadaş için yeniden buluşma olanağı tanımış ve bir

²¹⁶ <http://www.heartfield.de/john-heartfield-1891-1968/> Erişim tarihi: 05.04. 2012.

biçimde güncel kalan bu çalışmalara genç seyirci de beklenenin çok üstünde ilgi göstermiştir (Herzfelde, 1971: 100- 101).



Resim 190 John Heartfield, Berlin'deki evinde, 1957. (Maerz, 1981: 481)

Aynı sıralarda, Sosyalist Ekim Devrimi'nin 40. yıldönümü için bir afiş ve bir posta pulu tasarımı yapar. Bu çalışmasını, 30 yıl önce yapmış olduğu, John Reed'e (1887- 1920) ait "Dünyayı Sarsan 10 Gün" (*10 Tage, die die Welt erschütterten*) adlı kitap kapağından esinlenerek tasarlamıştır (Herzfelde, 1971: 102).



Resim 191 John Heartfield John Reed'in "Dünyayı Sarsan 10 Gün" (*10 Tage, die die Welt erschütterten*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1976, Dietz Yayınevi.

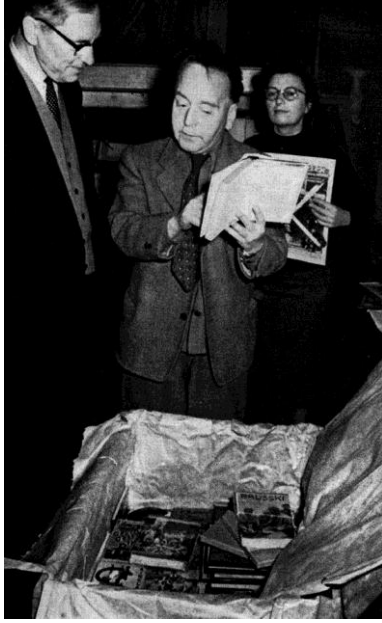
(<http://photobibliothek.ch/seite010b1.html>)

Resim 192 John Heartfield, Sosyalist Ekim Devrimi'nin 40. yılı anısına posta pulu tasarımı, 07 Kasım 1957. (<http://www.suche-briefmarken.de/marken/ddr/ddr57035.html>)

Resim 193 John Heartfield, Sosyalist Ekim Devrimi'nin 40. yılı için afiş, 1957. 82.8x 59.6 cm. (<http://collection-online.museum-folkwang.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&siteId=1&module=collection&objectId=30410&viewType=detailView&lang=de>)

3.1.6.1 Çin Seyahati ve Moskova/ Çin Sergileri

Sergisi sürerken, akademiden iki usta öğrenci ve eşi ile sağlık durumunu hiç düşünmeden Çin'e giderler. Buraya gitmeyi Münih'teki öğrencilik yıllarından beri istemiştir ve bu gezisinde üç ay orada kalır. Fotoğraflarından, bu gezisinde ne kadar mutlu olduğu görülebilir. 7 Ekim 1957 tarihinde, DAC'nin ulusal gününde, Pekin'de bulunan DAC Büyükelçiliği'nde 'ulusal ödül' ile onurlandırılır. Dönüşte, çeyrek yüzyıl önce bulunduğu Moskova'da iki hafta kalır. Buradaki sohbetlerin sonucunda Moskova ve Berlin Sanatçılar Birlikleri 1958 yılında bir Heartfield sergisi yapmak için karar alırlar. Açılıştan bir kaç hafta önce Moskova'ya giden John Heartfield, sergi malzemelerinin iki koli arttığına tanık olacaktır çünkü bu çalışmalar 27 yıldan beri orada bulunmaktadır. Böylece sergide toplam 400 yapıt sergilenir. 4 Temmuz 1958 günü, Sovyet Sanatçılar Birliği Başkanı S. W. Gerassimow ile o dönemin DAC büyükelçisi Johannes König (1903- 1966) tarafından serginin açılışı yapılır. Sovyet halkı sergiye aşırı ilgi gösterir. Öte yandan basın sergiye özel önem vermiş ve sergi daha sonra Leningrad'a da götürülmüştür (Herzfelde, 1971: s. 102).



Resim 194 John Heartfield, Prof. Gruber'den kayıp olduğu sanılan sergi malzemelerini teslim alırken, Moskova, 1958. (Herzfelde, 1971: 103)

Resim 195 John Heartfield, Moskova Sergisi sırasında davetlilerle konuşurken, 1958. (Herzfelde, 1986: 108)

Almanya- Çin Kültür Anlaşmasının sonucu 1958 yılında aynı serginin, Moskova'dan sonra Pekin'e gitmesine karar verilir. Çin'de bir de kataloğu yayımlanır. Afişleri, özellikle Çin'i konu alanlar, Çince yeniden basılır. Uzak Doğulu halk, John Heartfield'ı anlamıştır. Çinli arkadaşları onu yıllarca ziyaret etmişlerdir, hatta Waldsiedersdorf'daki evinde bile (Herzfelde, 1971: 103). John Heartfield'ın Waldsiedersdorf'da bulunan ve yaşadığı dönemde yazlık olarak kullandığı evinde, 2003 yılından bu yana sürekli sergi vardır. Bu sergide, *AIZ*'de kapak olarak yayımlanan en önemli fotomontajları yer almaktadır.²¹⁷

²¹⁷ John Heartfield'in Waldsiedersdorf'da bulunan yazlık evinde düzenlenen sergi ve etkinliklerle ilgili bilgi almak için bkz. <http://www.heartfield.de/john-heartfield-in-waldsiedersdorf/> Erişim tarihi: 06.04.2012.



Resim 196 John Heartfield Pekin'de, 1957. (Herzfelde, 1971: 101)

Resim 197 John Heartfield'in Çin'i konu alan bir afişi, Yukarıda "Doğudaki Kardeşlerimize Katliam", ortada "Avrupa'da Fırtına", altta ise "Çin'in Cellâtlarına Karşı" yazmaktadır. Mayıs 1927. (Herzfelde, 1971: r. 129)

3.1.6.2 Son Çalışmaları ve Son Sergileri

Bu tarihlerde John Heartfield ile ilgili olarak bir kısa film çalışması yapılmıştır. Yapımını DEFA'nın²¹⁸ üstlendiği "Halkın Sanatçısı Heartfield" (*Heartfield, ein Künstler des Volkes*)²¹⁹ adlı film, 1959 yılında biter ve bu film çalışması, Wieland Herzfelde'e göre beklentilerinin çok altında olur.²²⁰ John Heartfield, sık sık hastalansa da birçok toplantıya, etkinliğe, partinin etkinliklerine ve akademinin sergilerine katılır. Şubat 1959 yılında Helsinki'ye giderek, afişini ve albümünü yaptığı akademinin bir sergisinin hazırlıklarını tamamlamıştır. 1960 Yılında Kültür Bakanlığı kendisine "Profesyonel Sanatçı" unvanını verir. Wieland Herzfelde, John Heartfield ile ilgili şunları söyler:

²¹⁸ DEFA, DDR'nin resmi film şirkettir.

²¹⁹ Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DDR) tarafından yaptırılmış olan ve "Halkın Sanatçısı" adını taşıyan 16 dakikalık kısa film, sanatçının portresini belgesel olarak sunar. Yapımcılığını DEFA Film Stüdyoları'nın üstlenmiş olduğu belgesel filmin yönetmenliğini Wirmfried Hübel, senaryosunu Steman Hermlin, müziklerini Hans Eisler, kameramanlığını Günter Biedermann yapmıştır. Herwart Grosse ve Klaus Feldmann'ın konuşmacı olarak katkıda bulunduğu bu kısa film, onun satirik gazete 'Der Knüppel' (1919'dan sonra) ve AIZ (1930'dan sonra) için yapmış olduğu birçok politik montaj çalışmalarını içermesinin yanı sıra kısa bir sahnede sanatçı çalışırken görülmektedir (bkz. <http://www.progress-film.de/de/filmarchiv/film.php?id=1227&back=true> Erişim tarihi 06.05.2011).

²²⁰ Sanatçı hakkında bu güne kadar yapılmış olan tüm film çalışmalarının detayları için bkz. "Ekler" bölümü s. 489.

"Kendisine nerede rastlarsanız rastlayın daima heyecanlıydı, hep acelesi vardı ve zamanı yoktu. Sadece, eşi ile ormandaki evinde birlikte olduğu yaz günleri sakinleşirdi. Ağaçların, çiçeklerin arasında, ikinci çocukluğunu yaşarcasına mutluysa. Arkadaşları ve misafirleri ve özellikle iki çocuğu ve iki torunu bunu çok iyi biliyorlardı." (Herzfelde, 1971: s. 104)



Resim 198 John Heartfield, torunları John Heartfield ve Catherine Jacobson ile. Liguria, İtalya, 1950'lerin sonları.

(http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_PHOTOMONTEUR_ARCHIVE.html?)

Resim 199 John Heartfield, Wieland Herzfelde ve Gertrud Fietz, Malik Yayınevi'nin 1916- 1947 başlıklı sergi hazırlıklarını yaparken, Berlin 1967. (Herzfelde, 1971: 106)

Yıllarca aradan sonra 1960- 61 kış sezonunda yeniden tiyatro için çalışmaya başlar; "İllegal" (*Die Illegalen*) oyununun kostüm tasarımlarını ve afişini yapar. Wieland Herzfelde'in John Heartfield ile ilgili biyografik çalışması olan "Yaşamı ve Çalışmaları" (*Leben und Werk*) adlı kitap Mayıs 1962'de baskıya hazırlanırken John Heartfield çok hastadır, yaşamı tehlikededir. Wieland Herzfelde'e göre, bu kitap onun iyileşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çünkü DDR'de ve diğer ülkelerde sanatı ve sanat anlayışı böylece tanınacaktır (Herzfelde, 1971: 104).

Wieland Herzfelde'den sadece birkaç ay önce geri dönmüş olan ve kardeşlerin yeniden yerleşmesine yardımcı olan kişi Bertolt Brecht'tir. John Willet'e (1917- 2002) göre, Doğu Alman Sanat Akademisi'ne seçilmesi ve bu oyun yazarının 1956'da ölümünden sonra

bile, statüsüyle birlikte sergileri, yabancı davetleri, ödülleri ve şeref payelerini almasında Bertolt Brecht'in etkisini hissetmek mümkündür (Willet, 1997: s. 174- 175).

John Heartfield, son altı yılda on beş sergi gerçekleştirmiştir. Gittiği her sergisinde davetlilerle kültürel konularda konuşarak tartışmıştır. Sergilerini şahsen hazırlamayı daima önemsemiştir. Nisan 1935'teki Paris sergisinde bunun nedenini, çalışmalarının sergilerde asılmak üzere üretilmek olmadığını söyleyerek ortaya koyar. Onların anlamı kitlelere hitap etmesinden geçmektedir. Görünen o ki, bu düşünceden hareketle sergileyecek yerin durumuna göre, işlerinin boyutlarına bizzat kendisi karar vermiştir (Herzfelde, 1971: 105).

1962 yılında ilk baskısı yapılan kitabında Wieland Herzfelde'e göre, sanat ticaretinde John Heartfield'in işlerinin değer bulmaması ilginçtir. Ne müzeler ne de sanat borsası onlara ilgi göstermemektedir. Ancak, kitap kapaklarının değeri sahaflarda artmaktadır. Ayrıca onun çalışmaları solcuların savaş malzemeleri haline gelmiştir. Kartpostal, dayanışma ürünü olarak basılmakta ve satılmaktadır. Onun tiyatro için son çalışması, Mayakovski'ye (Vladimir Vladimiroviç Mayakovski, 1893- 1930) ait olan "Lenin-Şiiri"nin (*Lenin-Poem*) sahnelenmesi olmuştur. "Halk Sahnesi"nin (*Volksbühne*)²²¹ sahnelemiş olduğu oyun için bir afiş yapmıştır. Ayrıca, 1967 yılında Stockholm ve Lund'da yapılan sergileri onu oldukça sevindirmiştir. İsveç'te yapılan bu son iki sergi yaşarken gerçekleşen son sergileridir. Bu sergiler aynı zamanda yurt dışında da olağanüstü ilgi görmüştür ve "İngiltere Sanat Konseyi" (*Arts Council of Great Britain*) kendisinden Londra'da da bir sergi yapmasını istemiştir. John Heartfield, serginin detaylarını görüşmek üzere, 1967- 68 kış aylarında, sürgünden dönüşünden yedi yıl sonra eşi ile birlikte Londra'ya gider. Dostları ve arkadaşları ile yeniden buluşması onu derinden duygulandırır zira o, bu kente sığınmıştır. Bu kez, kendisini barışın öncü savaşçılarından addeden ve artık tanınmış bir sanatçı olarak, barışçıl Almanya'dan gelmiştir. Sağlam umutlarla sergiyi gerçekleştirmek için kolları sıvar (Herzfelde, 1971: s. 106- 107).

²²¹ Birinci Dünya Savaşı'nın devrimci gelişmeler taşıyan kriz yıllarında, Alman İşçi Tiyatrosu'nda, reformist ve küçük burjuva niteliklerle dolu 'dernek tiyatroları' biçimi egemendir. Bu topluluklar Alman İşçi Tiyatroları Birliği çatısı altında toplanmıştır ve birliğin organı da 'Halk Sahnesi' (*Volksbühne*) adı ile bilinir. Devrimci çıkışlar Proleter Kültürü (*Proletkült*) sahnelerinde ya da proleter podyumlarda görülür. Bu oyun malzemelerinde ise, genelde bir devrim heyecanı, etkili sahne söylevi ve yoldaşça dayanışma çağrısı ağırlıktadır. Bkz. http://www.birgun.net/writer_2010_index.php?category_code=1186995203&news_code=1282212772&day=19&month=08&year=2010 Erişim tarihi: 27.01.2012.



Resim 200 John Heartfield, Berlin'deki evinde. Haziran 1966. (Anonim, 2006: 128)

1968'de ölümünden kısa bir süre önce yapmış olduğu bu ziyaret sırasında, Newcastle, Liverpool ve Londra'da öğrencilere ayrıca ders verir ve öldükten sonra yapılacak olan Sanat Konseyi (*Art Council*) Sergisi'nin hazırlanmasına yardım eder (Willet, 1997: 8).

Bir süre sonra Berlin'e geri döner ve grip mikrobu kaparak iyileşemeyecek derecede ağır hastalanır (Maerz, 1981: 591). 26 Nisan 1968 tarihinde eşi, bir toplantıya katılması için onu otomobili ile götürmektedir; John Heartfield, yanında oturduğu koltukta aniden yığılıp kalıverir. Bir kaç dakika sonra vefat etmiştir (Herzfelde, 1986: 130). Geçirdiği kalp krizi sonucu Berlin'de vefat eden sanatçının son huzur yeri *Dorotheenstaedtischen* Mezarlığı'dır. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi (*Deutschen Akademie der Künste zu Berlin*), sanatçının çalışmaları için, o dönemde, eşi Gertrud Heartfield tarafından idare edilen bir arşiv oluşturmuştur (Maerz, 1981: 591).

1969'da Londra'daki *ICA*'da (Çağdaş Sanatlar Enstitüsü/ *Institute of Contemporary Arts*) gösterilen fotomontaj çalışmalarından oluşan bir sergisi, sanatçının dul eşi Gertrud Fietz ve Alman Sanat Akademisi tarafından hazırlanarak tamamlanmıştır (Anonim, 2010: s.

220- 221).²²² 1968'de Londra'daki *Camden* Sanat Merkezi'nde gerçekleşmesi öngörülen sergi, *DDR*'nin, Prag Baharı'nın bastırılmasındaki rolünü ifşa eden gösteriler nedeniyle iptal edilmiştir. Bununla beraber, soğuk savaşın sona ermesi ve Almanya'nın birleşmesi, John Heartfield'in yapıtlarına yeni bir okumayı da beraberinde getirmiştir (Evans, 2006: 31).



Resim 201 John Heartfield'in cenaze töreni, Wieland Herzfelde'in konuşması sırasında. Berlin Sanat Akademisi, 3 Mayıs 1968. (Herzfelde, 1971: 109)

John Heartfield'in cenaze töreni, öğretim üyesi olduğu Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılır. Tüm salon, sanatçının çalışmaları ile süslenir. Bu törende konuşan kardeşi Wieland Herzfelde, kardeşinin ölümü ile ilgili hislerini şu sözlerle aktarır: *"Yalnızca portre fotoğrafının köşesine konulan çapraz siyah kurdele, artık onun kalbinin çarpmadığını bildiriyor."* (Aktaran: Ünal, 1999: 58)

²²²*ICA* ve dönemsel sergileri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. <http://www.ica.org.uk/18616/Coverage/Support-Structure.html> Erişim tarihi: 27.01.2012.

3.2 Sanat Anlayışı

1930'lu yıllarda dönemin aydınlarının birçoğu, kişiliklerine ters gelen her durumu, toplumsal düzen, ideoloji ve bürokrasi içinde protesto etmiştir. Bertolt Brecht'e göre, Hanns Eisler (1898- 1962), George Grosz, Wieland Herzfelde, John Heartfield ve Erwin Piscator, bunlardan sadece birkaçıdır. Onların gençlik yıllarındaki en gözde meslekleri; dalkavukçu genörgütü ve üretken, küçük burjuvayı kışkırtmak olmuştur. O dönemde aydınlar, Komünist Parti'ye hizmet etmek, sınıf mücadelesinde başı çekmek için, emekçi kitle hareketlerine katılmışlardır (Pachnicke, 1992: 32). Modern Alman sanatı ve siyaseti arasındaki ilişki ise ilk kez Weimar Cumhuriyetinde başlamış, Berlin Dada zamanında patlama yaşamış, sonrasında da George Grosz, Kathe Kollwitz (1867- 1945), Bertolt Brecht ve Erwin Piscator'un yapıtlarında devam etmiştir. Weimar Dönemi'nin parlamenter sisteminin dengesiz durumu ve Cumhuriyet içerisinde politik ve kültürel ifadeye tanınan önemli derecedeki özgürlük, sanatçılara genellikle Weimar'ın önde gelen partilerine karşı konuşmaları için zemin hazırlamıştır. Bu sanatçıların az sayıdaki tarihi çalışmaları, "Weimar Kültürü" olarak bilinir (Kay, 1996: 11).

John Heartfield, Weimar Dönemi'nde, komünist yönetmen Erwin Piscator ile tiyatro set tasarımları üzerine çalışmıştır. Hem John Heartfield hem de Erwin Piscator, en iyi bilinen katılımcısının Bertolt Brecht olduğu, bir nevi kültürel bir fenomen olan Weimar'ın sol modernizm hareketinin temelinde yer alır. Bu hareket, Ekspresyonizm, milliyetçilik, milli kültür ve sosyal demokrasiyi reddedip, Rusya'daki olayları kucaklayarak başlar. Douglas Kahn'a (1951-) göre;

"20'li yılların ikinci yarısında sol modernistler, işçi sınıfının engin sosyal ve kültürel hayatına katılarak işçi sınıfı hareketine yaklaşırlar. John Heartfield, diğer pek çok sanatçı ve aydın gibi, propoganda ve ajitasyon bölümünde (günümüzde muhtemelen 'halkla ilişkiler', belki de 'toplumsal ilişkiler' olarak adlandırılabilir bölüme) çalışarak KPD üzerinden bu sadakat bağımlı etkiler. Parti yönetimi ve aktivistlerle kurulan temas, yaptıkları çalışmaları günün merkezi siyasal kaygılarına yönlendirerek daha amaçlı kılar" (Kahn, 1985: s. 6- 7).

Walter Mehring, Weimar Dönemi'nin aydınlarından Herzfelde/Heartfield kardeşlerin dönüşümlerine yönelik, başka bir perspektiften bakarak şunları yazmıştır:

"...onun (Dadaizm'in) kabalığı ve düzeysizliğinden iğreniyorduk, ayrıcalıklı, savurgan, ciddiyetsiz ve anlamsız (profüz) yeteneklerinden, Aziz Augustine'in,

Kartacaluların Manißeist sapıklıklarından korktuğu gibi dehşete kapılmıştık... Onlar, evrensel Rusya Ana'nın koinunda ve uluslararası işçi sınıfı Bolşevikliğine bürünmüş sunturlu babanın koruyucu asası içinde, kendilerini avutacak şeyler aradılar..."

Walter Mehring'in bu yorumu, iki kardeşin derinliklerinde yatan özlemine işaret ediyor görünse de, özellikle John Heartfield'in, proletarya ya da bir işçi sınıfının tarihsel misyonunun teorik realizasyonu ile daha sıkı sıkıya ilişkili olduğu aşikârdır. Öte yandan o, herhangi bir aydının anlayış ve düşüncelerini izlememiştir. Macar Sanat Tarihçi Arnold Hauser'in (1892- 1978) şu sözleri, onun bu yönünü aydınlatıcı olabilir:

"Bizim sevgili Jonny'miz, kendi iç dinamiğini sadece tek bir şeyden -hukuksuz, insanın keyfini kaçırarak, toplumu etkileyen hak edilmemiş söyleyışlere çok sert bir biçimde tepki gösteren- yaralı bir kalpten alıyordu. O işkence edilmiş, öğütölmüş kalbi ve sadece o kalbi ona bu çetin yolu gösteriyordu." (Pachnicke, 1992: 32)

Hans Richter, 1961 yılında yayımlanan "Dada Profili" adlı kitabında John Heartfield'in kişiliği ve politik duruşu ile ilgili olarak şunları söyler:

"(...) Jonny ve Wieland siyasi olarak nerede durduklarından asla şüphe etmediler: solun birazcık solu. (...) John, Wieland'dan son derece zayıf ancak tam tersine daha vahşi gözüküyordu. Güçlü iradede eser yok ama patlamaya daha hazır. Sıcak teneke çatıdaki bir kedi, elektrikli bir yılanbalığı, ıslak bir masada kayan bir bardak su, bir sanatçı. (...) Durağan fotoğrafı kesip önce parçalara ayırma ve sonra monte etme Heartfield'in başarısıdır. Bu yüzden ona Dada Montör (Montajcı Dada) denir. Bu şekilde sanatı ona yıkıntılar içinde yok olan bir dünyayı cehenneme tekmelemekte yardımcı olmuştur." (Richter, 1992: 71)

Çocukluğu duygusal bir yoksulluk, sıkıntı, cefa ve fiziksel hırpalanma içinde geçen John Heartfield, günlük hayatın kısıcılığı altında darmadağın olmamış, dirençli, fevri, kavgacı ve saldırgan bir adalet duygusu ile tanık olduğu her türlü acıyla ve haksızlıklarla, kendine yönelik bir saldırıya karşı koyarcasına mücadele etmiştir. Bu amansız hınç ve özenli aktörecilik, sadece burjuva sınıfına ve o acımasız kapitalist düzenin devam etmesini isteyenlere değil, aynı zamanda komünist topluma tatmin edilmemiş toplumsal özelemlerini giderme bağlamında bir inançla bağlı olanlara da yöneliktir. Alman yazar Oscar Maria Graff'a (1894- 1967) göre o; *"(...) fanatik bir moralist ve insanın içsel dünyasında savaşıırken dövölen bir Don Quixote'tu."* Peter Pachnicke'e göre ise; *"Bir yandan, anamalcı gerçeklikten bıkkın coşumcu (romantik) bir sanatçı, merhametsiz bir yermeci, diğer yandan*

da kitle hareketlerinde şekillenip, somutlaşan katkısız bir umut, hilesiz bir beklentiydi."
(Pachnicke, 1992: 32)

Oscar Maria Graff, John Heartfield'in sadece büyük bir sanatçı olmadığı, vazgeçilmez bir sanatçı olduğu görüşünü savunur. Onun bir prototipi olmadığını, hatta bağlı olduğu bir gelenek dahi bulunmadığını sözlerine ekler. 1938 yılında söylemiş olduğu sözlerine şöyle devam eder:

"Hiçbir entelektüel veya sanat hocası onu etkilememiştir, ne Chodowiecki, ne Gavarni ne de Daumier. Ve dahası, ressamlardan beklenenin aksine Heartfield keskin bir zekâyâ sahip değildi. Oysa bu toplumu eleştiren sanatçılar için bu, olmazsa olmaz bir şeydir. Hayır, bizim sevgili Jonny'miz tek bir şeye sahipti: Toplumumuzun onur kırıcı, fesat, adaletsiz ve kötü göstergelerine oldukça yoğun bir şekilde tepki gösteren kederli bir kalp. Bu ızdırap ve eziyet çekmiş kalp, onun tek başına rehberiydi. Saldırgan fotomontajlarının karşı konulamaz sadeliği bu yüzdendir; taklit edilemez açıklığı ve grafik çalışmalarındaki etkili gerçekliği bu yüzdendir." (Graff, 1992: 207)

20. yüzyılın başlarında halk, nesilden nesile, resimlerde salt güzellik görmeye alışmıştır. Geriye doğru gidildiğinde ister dini anlatan, isterse kilise resimleri olsun; isterse günlük yaşamdan, kadınların, çocukların, çiçeklerin, gemilerin, gün doğumu ya da batışı olsun; ağaçlar, kaleler, saraylar olsun, kısacası hoşça giden ne varsa, güzel olmak zorundaydılar. Fotoğraf popüler olduğunda, önceleri o da güzel olmak zorundadır. Fotoğrafçılar, ressamlar gibi giyinmeye başlamıştır. Fotoğraflar gazetelerin ardından dergilerde de yayımlanmaya başlanır, farklı düşünceler ortalığa çıkar; fotoğraf artık bir belgedir. Başlangıçta kimliklerde ve poliste kullanılır. Zaman geçtikçe fotoğrafın yalan söylemediği, rüşvet kabullenmediği anlaşılır. Gerçeklerin tıpatıp görüntüsü olarak algılanır. Objektif artık objektiftir. Böylece modern batıllık oluşur: Foto = Gerçek. Reklam ve film endüstrisi, televizyon ve basın, fotoğrafa çok şey borçludur. Ne var ki ressamlar, çizerler, basın çizerleri gün geçtikçe işsiz kalmaya başlar. Fotoğraf, yazının yanında eşit bir enformasyon malzemesi de olur. İşte durum bu aşamada iken, Salzburg'da yaşayan Berlin doğumlu bir genç ki o, adını bir kaç yıl sonra John Heartfield olarak değiştirecektir, resim ve desen dersleri almaya başlar. Geçimi için gelir sağlamak adına 'tatbiki sanat' da öğrenir; kumaş desen örnekleri, kitap kapakları, afiş ve her türden ambalaj tasarımları, bunlara örnek olarak verilebilir. Savaşın başlaması ile ahlaksal olarak, öğrendiklerini daha anlamlı şeylerin hizmetine, ilericiliğin hizmetine sunmak kararını alır. Bunun için öncelikle modern sanatın savaşa karşı mücadele eylemlerine katılır (Herzfelde, 1971: s. 41- 42).

"Mekanik Yeniden Üretme Çağında Sanat Çalışması" (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) adlı makalesinde savaş sonrasındaki Avrupa kültürünün dönüşümünü anlatan Walter Benjamin'e göre; sanat için sanat kalkmıştır. Artık fotoğraf ve film daha erişilir, etkileyici ve popüler bir şekilde imgelerin birçok kopyasını üretebildiğine göre, bir resim mekanik yeniden üretimin modern dünyasında 'özü' ya da 'otantikliğini' koruyamayacaktır. Walter Benjamin sözlerine, "*Öze bağlılık kriterinin sanatsal ürün için geçerliliğinin kalmadığı ölçüde sanatın toptan işlevi de değişecektir. Ritüele bağlı olmaktansa başka bir pratiğe bağlı olacaktır- politikaya*" diyerek devam eder. Komünist sanatçı John Heartfield'ın fotomontajları sanatın bu yeni amacını Weimar ve Nazi Almanya'sındaki politik ve sosyal koşullara gönderme yaparak, devrimsel temaları işleyerek ve politik eylemi destekleyerek gözler önüne sermektedir. Sanatçının malzemeleri de modern kültürü makine çağında yansıtmaktadır: Fotoğrafi kullanmıştır, montajla imgeleri oluşturmuş ve kitle reklamına benzer şekilde alıntı ve sloganlar ortaya atmıştır. Sonuç olarak ortaya çıkan, sanat gücü yüksek ve kurnaz fotomontajlar, Alman sağ ve solu arasında 1920'li yıllardan İkinci Dünya Savaşı'na kadar süren politik kavgaları gösteren belgeler olmuştur (Kay, 1996: 11). Öte yandan Walter Benjamin'in makalesi, sanatın aurasını, biricikliğini, otoritesini, mesafesini yok ettiğini ve bu yok oluşun sanatı törensel kökeninden ayırarak özgürleştirerek, nesneyi kitlelere yakınlaştırdığını iddia eder. Mesafenin azalmasının özgürleştirici bir yönü vardır ancak politikanın gösteriselliğini arttırdığından ideolojik bir potansiyeli de vardır (Foster, 2009: 267). John Heartfield'ın fotomontajları, politik göndermeleri ile bu önermeyi doğrular görünür. John Heartfield'ın fotomontajları, belgeselcilerinkinden farklı bir fotoğrafçılık anlayışı içinde düzenlenmiştir. John Heartfield, 1920'lerin Berlin Avangart çevrelerinde tanınmış bir kişiliktir ve en etkili fotomontajlarını 1930'lu yıllarda yapmıştır. Bunlar, genellikle Hitler'i ve Nazi liderlerini hicveden portrelerdir. John Heartfield'ın bazı montajlarında, dikkat çekeceği noktayı basit yan yana getirmelerle vurguladığı, daha yetkin çalışmalarındaysa, tümüyle tutarlı bir imge oluşturabilmek için kaynak fotoğraf malzemesi üzerinde oynadığı görülür (Lucie- Smith, 2004: s. 177- 178).

Münih ve Berlin'deki öğrenciliği sırasında, Mannheim'da bulunan peynir ve köpüklü şarap imalatçısı *Edelweiss* firması için ticari bir sanatçı gibi istihdam gören John Heartfield'ın görsel doyumsuzluğu, o dönemde, sanatın kabul edilen veya edilmeyen tüm çeşitlerini içermektedir. John Heartfield, Alman gazetelerinde 1890'lı yılların sonlarında, Alman illüstratörleri tarafından önemsenen ve Almanların *Praeceptor Germaniae* nişanını alan A. Vincent Breadsley (1872- 1898) ve Thomas Theodor Heine (1867- 1948) gibi sanatçıların yapıtlarına ait reproduksiyonları da fotomontajlarında kullanmıştır. John Heartfield,

Münih'teki *Art Pinakotekt* müzesinde sunulan Japon süsleme sanatına ait motiflerle denemeler yapmıştır. O sıralarda, yaptığı çalışmalarında, tipografik öğeleri, çeşitli tip ve büyüklükteki harfler (harf karakterleri) fragmanlarını kullandığı gibi, doğu sanatına ait geometrik öğeleri; oryantal halı motiflerini de kullanmıştır. Bir dönem, Türk halk sanatına aşırı bir biçimde tutkun olmuştur. Doğu'ya özgü kilimler üzerine yapılan her tartışmada öne fırlamakta, bu motifler hakkında konuşmaktan çok hoşlanmaktadır. Berlin'de Ernst Neumann yanında çalışırken sıkça uğradığı büyük bir mağazadan ve sokaklarda rastladığı sıradan nesnelere bazı şeyler öğrenmiştir. Sanat öğrenimi boyunca, alçı büstlere; çeşitli mağazalarda gördüğü biblolara, alçıdan imal edilmiş kafalara çok meraklı olmuştur. Onları sadece bir kalemle tasvir etmek değil aynı zamanda renkli kâğıtlardan tekrar yaratmak istemiştir. Berlin'deyken yanında çalıştığı, sanatçı Ernst Neuman, öğrencilerine verdiği desen derslerinde, ölü imitasyonlarına ait modellerin yanında, zeplin maketleri, dinamolar gibi mekanik objeler, köpekler ve pireler gibi canlı modeller de kullanmış, derslerine başlamadan önce, *"Şimdi dinleyin bakalım: Burada kendi gözleminize göre, ne gördünüz?"* diye sorarak öğrencilerini gözleme yönlendirmiştir. Çünkü ona göre, üzerinde gözlem yapılan her şey, çizilebilir, kesilebilir veya renkli kâğıtlardan birleştirilebilir (Pachnicke, 1992: 36).

3.2.1 Politik Bir Sanatçı Olarak Gelişimi

John Heartfield'in yapıtları, siyasi krizlerden dolayı bunalmış, sarsılmış ve gerçekliğin kendini sanatçılara zorbalıkla kabul ettirdiği bir çağda ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı arifesinden itibaren Balkanlarda çıkan ilk çatışmalar, kopan kıyametin hissedilmesine neden olmuştur. Franck Knoery'ye göre; başkaları gibi, *Der Blaue Reiter*'in kâhinleri de meydana gelecek kaosu tahmin etmiş ve sanatçıların bir mesih rolü üstleneceğini haber vermiştir. Böylece, "Yeni insan" beklentisi ile yıkım korkusu arasında ikiye bölünen sanatçılar, bu büyük kargaşanın içinde yer almaya karar vermişlerdir. Ludwig Meidner, "Kıyamet Manzaraları" (*Paysages Apocalyptiques*) adlı yapıtında yaklaşan felaketi tasvir ederken, Dışavurumcu Ressam Franz Marc (1880- 1916), 1912'den başlayarak, sanatçıların henüz 'sembolik olarak' silahlandıklarını ilan edebilmiştir: *"Fovistlerin (Çiğrenkçiler) yeni görüşleri dehşet saçan silahlar; bunlar kılıçtan daha iyi öldürüyor ve yıkılamaz dediğimiz her şeyi yıkıyor."* Görünen o ki birçok sanatçı, mücadelede yer alma ve sanat için sanat düşüncesinin kendilerinden esirgediği meşruluğu yeniden kazanma umuduyla, siyasal yaşamın son zamanlarda uydurduğu silahlara sahip olma iradesini paylaşmaktadır (Knoery, 2006: 33).

John Heartfield'in bir politik sanatçı olarak gelişimi, 1915- 1916 yılları arasında Berlin'de, Else- Lasker Schüler, Johannes Becher ve Theodor Daubler gibi şairlerin de bulunduğu küçük bir arkadaş grubu içinde, Almanya'yı kaplamış isyanı dile getirerek başlar. Ulusal milliyetçilik o dönemde ülkenin her yerine yayılmıştır ve sanatçılar da bunun dışında değildir: Paul Thomas Mann (1875- 1955), Max Liebermann (1847- 1935), Ernst Barlach (1870- 1938) ve genç Bertolt Brecht bile o dönemde, Alman ülkesi ve Alman kültürünün üstünlüğünün ilk savunucuları olmuşlardır. Bu histeriye karşı, yetkililerin kararı tanımamalarına rağmen John Heartfield'in adını değiştirmesi, keskin bir değişimi de beraberinde getirmiş olur; bu sadece savaş karşıtlığında değil, politik sanatçı olarak yeni sanatçı kişiliğin yaratılmasında da kendini gösterir. Bu aynı zamanda geçmişten geri dönülmez bir kopuşun göstergesidir. Bu değişimin bir kısmının iki kardeşin 1915 yazında Berlin'de tanıştıkları George Grosz'un etkisinden kaynaklandığı söylenebilir. George Grosz'un burjuvaziye karşı olan nefreti, kendi sanatı üzerinde eleştirel bir etkileşimle John Heartfield'in ruhunda bir kıvılcım yaratır ve bu durum, her ikisinin birlikte kültür ve politika üzerine radikal bir vizyonla beslenmelerine yol açar. Onları Dada'ya götüren yol, John Heartfield'in politik sanatçı olarak gelişimine etki eden başka bir faktör olarak değerlendirilebilir (Kay, 1996: s. 16- 17).

John Heartfield, George Grosz ile tanıştıktan sonra, 'hiciv'in (satir) birçok sanat olasılıklarını içinde barındırdığını sezinlemiş, hicivde, kendi karakteristik kişilik özelliğine uygun güçlü bir açılım bulabileceğini anlamıştır. Bununla her türlü saldırıya karşı koyabilecek, yaptığı fotomontajlarla, karşı cephe içinde bir nevi aşağılanma duygusu yaratabilecektir. Bu tözden hareketle John Heartfield, farklı zaman ve mekâna ait fragmanlar ve zıtlıkların oluşturduğu gerilim duygusu ile gerçekliğe meydan okumuş, fotomontajlarını bir saldırı aracı olarak görmüştür. Weimar Cumhuriyeti'nin ve Nazilerin psikolojik ve fiziksel tehdidi altında, entelektüel militanlık içinde çıkan "Resimli İşçi Gazetesi"nde (*Arbeiter- Illustrierte- Zeitung/ AIZ*) yayımlanan fotomontajlarda onun sanatsal yetenekleri, paradoksal olarak klasik yücelik anlayışı içinde oluşturulmuştur. Nitekim Hans Hess'e (1907- 1975) göre:

"John Heartfield'in yapıtlarında ağırbaşlı sanatçılar tarafından adeta bir veba gibi her zaman kaçınılan bir şey vardır. Bu da tüm değişik biçimleriyle şaka, alay, taşlama, ironi, dokundurma (İng. Sarcasm) gibi mizah öğelerini de içeren 'karikatür'dür. Batı sanatında karikatür sanatçılarına hiçbir zaman yüksek düzeyde itibar edilmemiştir, çünkü sanat 'idealize etmek' için kullanılmıştır."

Gerçekte karikatürün özü de sahte bir idealizasyonu alay konusu yapıp, onu ifşa etmektir. John Heartfield'ın sanatsal birikiminin karikatür içindeki yeri ve ana ilgi alanı da budur: Dünyaya tersten bakmak, dünya güzelliklerini ret etmek, görgü kurallarına uymamak, taraflı olarak zararlı ve günahkâr olanı kınamak, katı yürekli ve duygusuzlara vurgu yapıp, sorunlu halleri ortaya koymak, çıplak zafiyet ve iktidarsızlığı protesto etmek. Onun temel eleştiri formu, yanılsamalı ya da aldatıcı görünümlere yönelik kılınmıştır. Karikatürcü, yüzeydeki dünyanın derinliklerinde yatan karmaşık senaryonun ardındaki dramı görür. Bu nedenle yapım sürecinde karikatür, bir anlamda "sanatsal bir kişiliğin eleştirel manifestosu"dur. John Heartfield, metin ve imge fragmanları kullanmak, insan yüzlerini hayvan yüzleriyle karşılaştırmak, bu tür biçimleri simgesel, negatif- pozitif tonlamalar kullanmak suretiyle kendi anlatımını bulmuş ve genellikle portre karikatürlerinde satirik görünümlü imgeler tasarlamıştır (Pachnicke, 1992: 38).

3.2.2 Erken Dönem Film Çalışmaları

John Heartfield'ın az bilinen bir yönü, 1917 ve sonrasında erken savaş dönemiyle ilgili film çalışmaları yapmış olmasıdır. Bu çalışmalarında John Heartfield, ağır sansüre maruz kalan canlı film çekim sekanslarından kasıtlı olarak uzak durmuştur. Şiddet ve savaşın dehşeti hakkında sarsıcı bir mesaj verebilmek adına bunun yerine Amerikan tarzı sinematik animasyondan yararlanmış, filmin savaş propagandası için kolayca yararlanılan zemininden kaçınmıştır. George Grosz'un çalışmalarıyla beraber onun çalışmaları, savaş betimlemelerine bedensel terörü yeniden eklemeyi hedeflemektedir. Böylece çağdaş Alman savaş fotoğrafçılığının görsel olarak yatıştırıcı yönüne karşı çıkmaktadır (Anonim, 2009: 2).²²³

"Politik bir *Struwwelpeter* mi?" John Heartfield'ın Erken Dönem Film Animasyonu ve Fotoğrafsal Sunumunda Yaşadığı Kriz" (*A "Political Struwwelpeter"? John Heartfield's Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation*) adlı makalesinde Andrés Mario Zervigon'a göre; iki kardeşin 1917 ve sonrasında profesyonel yaşamlarının ana figürü, her ne kadar Prusya'nın sıkı bir sağcısı olsa da ve Prusya'nın dar kafalı aristokrasisinden gelse de kendini modern sanat ve edebiyatın bir patronu gibi gören Kont Harry Graff Kessler'dir. Mart 1916'da tanıştığı morfin bağımlısı Ekspresyonist şair

²²³ *New German Critique* 107, Vol. 36, No. 2, Summer 2009'da yer alan "Giriş" (*Introduction*) yazısından alınmıştır. Yazar adı olarak "editörler" (*The Editors*) verilmiştir. Bilgi için bkz. http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/1.full.pdf+html Erişim tarihi: 06.06.2011.

Johannes Becher, Harry Graff Kessler'e birçoğunun ortak paydası savaş karşıtlığı olan Berlin'li Aristokrat zümreden olmayan bohem gençliğe erişme imkânını sağlamıştır. Wieland Herzfelde ve onun aracı olmasıyla George Grosz ile John Heartfield, bunlardan bir kaçıdır (Zervigon, 2009: 12). Andrés Mario Zervigon'a göre;

"John Heartfield'in, film ya da sinema eğitimi olmamıştır. Ancak savaş koşulları kendisini ve Harry Graff Kessler'i birbirlerine oldukça yararlı bir hale getirmiştir. John Heartfield pratik yeteneğe ve Harry Graff Kessler'in yeni sanat ve film girişimlerinde gereksinim duyduğu bohem yakın dostluklara sahiptir. Bunun karşılığında Kont, John Heartfield'a heyecan verici bir iş, iyi bir maaş ve ayrıca John Heartfield'in Ekim 1915'ten beri öfkeyle baktığı askerlik hizmetinden muaf kalmasını sağlamaktadır. (...) John Heartfield, Kont'un isteği üzerine, 'iyi ve hoş fikirlerini' kâğıda dökerek onaylanmak üzere 3 Aralık 1917 tarihinde kendisine yollar. Mektupta, 'güçlülükle hissedilebilen politik amaçların örülebildiği yüksek kaliteli tamamen objektif" yaratıcı bir şekilde canlandırılmış ve kukla temeline dayanan bir dizi propoganda filminden bahseder... Daha spesifik olarak fantastik ve yaratıcı aforizmalarla istenen mesajları verebilecek popüler 19. yüzyıl peri masalları karakterini içeren örneğin 'mütevazi siyasi bir kimliği olan Struwwelpeter' gibi Alman masallarına dayalı başlıkları sunar. Harry Graff Kessler'in ileri bir Alman kültürünü ön plana çıkarması göz önünde bulundurulduğunda, Der Struwwelpeter umulmadık bir seçim olur. (...) Taşlamanın en popüler katmanı, Mart 1848 burjuva devrimlerinden bu yana işlerliği olan bir Cumhuriyet haline gelmesini umutsuzca öneren, Almanya'nın siyasi ve dini kurumlarının başlarıyla eğlenen bir figürü canlandırır. Temsil edilen her başın huzursuz görüntüsü üzerine tıkıştırılmış tek bir siyasi organ, orijinal Struwwelpeter'in çağrışım yaptığı pasaklılıktan duyulan tiksintinin yarattığı aynı suça teşvik edici noktayı ileten canavarca bir oluşumu çağrıştırmayı amaçlar. Figürün pasaklı ideolojik ve milliyetçi makyajını gösteren yamalı ve yırtık ceket bu etkiyi tamamlar. John Heartfield, genel olarak Harry Graff Kessler'in çekici bulduğu bu tarz bohem ve politik çeşitliliğin olduğu kültürden çıkan taşlamayı, bundan böyle Almanya'nın entellektüel kazanımlarında ön plana çıkartmayı düşünür (Zervigon, 2009: s. 16- 18).



Resim 202 John Heartfield "Muhafazakâr Bey" (*Konservativer Herr*) adlı kuklasıyla, 1920. (Herzfelde, 1971: 36)

Andrés Mario Zervigon, geleceğin foto montörünün Harry Graff Kessler'e yazdığı mektupta, bir araya getirilen fotoğraf karelerinin değil de, geleneksel animasyon ile elişi kuklaya dayalı hicivsel içeriği olan filmleri teklif etmiş olduğundan bahseder. Gerçekten de mektup boyunca John Heartfield, çalışmalarında canlı filmin fotoğrafik temele dayandırılmasının avantajlarından bahsedip durmuştur. Politik fotomontajın öncüsü olması göz önüne alındığında daha sonraları neden sinemaya yakın teknikleri özellikle kullanmaktan kaçındığı merak konusudur (Zervigon, 2009: 20).

Sinematik kalitenin "en iyi propaganda" aracı olarak ilan edilmesinde John Heartfield, daha yaratıcı ve çeşitliliği olan bir Alman kültürünü geliştirmek amacıyla Harry Graff Kessler'in misyonuna odaklanır. Elde ettiği teknikler John Heartfield'ın alışılmadık şekilde coşkulu ve şaşırtıcı oranda şiddetli görsel düşünme şekline, yeni bir form kazandırmasına olanak tanımıştır. Savaşın travmatik deneyiminden önceki pasifliği, mekanize savaşın radikal şekilde zaman dilimi ve hislerle örtüşmesi, kendisini duyusal yönden tamamen zengin bir animasyona sürüklemiştir. Bu sinematik deneyimler karşılığında John Heartfield, çağdaşlığın temas hissini fazlasıyla yansıtmamı sağlayan elverişli yolları, bulduğu öncü fotomontajın sahasına yerleştirir. John Heartfield'ın hicivsel atakları Alman siyasal organlarını hedef alan fiziksel darbeler ve vuruşlardır. Andrés Mario Zervigon'a göre; fotoğrafçılığın, Weimar'ın fraksiyonel siyasetinin şiddetinden, Nazi tiranlığının benzeri görülmeyen ihlallerine kadar geçen sürede artarak belirsizleştirdiği travma, John Heartfield'ın fotomontajıyla canlandırılan şok etkisinin filmsel tabanlı metamorfozlarına dönüşmüştür (Zervigon, 2009: s. 48- 51).

3.2.3 Çalışmalarında Yer Alan Metafor Kullanımları

1929 yılı sonrasında John Heartfield, *Komintern* tarafından finanse edilen bağımsız gazete *AIZ*'de yaptığı fotomontajlara yoğunlaşmıştır; sanatı tema olarak daha basitleşmiş, görsel olarak daha etkin hale gelmiş ve artık daha geniş bir kitleye ulaşır olmuştur. Bu sıralarda John Heartfield'in politik yapıtları ve sanatsal yaratıcılığı en üst noktasına erişir. *AIZ* için yaptığı fotomontajlar, *KPD*'nin politik gücü ele geçirmedeki aracı haline gelmiş, partinin 1930 ve 1932 yıllarında seçmen desteğindeki inanılmaz artışta, partinin güveninin sesi haline gelmiştir (Kay, 1992: 21). Nitekim "Kızıl Bayrak"ın (*Die Rote Fahne*) sanat ve edebiyat eleştirmeni Macar komünist sanatçı Alfred Durius (1895- 1948),²²⁴ John Heartfield'in *AIZ*'de yayımlanan çalışmalarının halk nazarındaki etkisine yönelik olarak 1934 yılında şunları söyler:

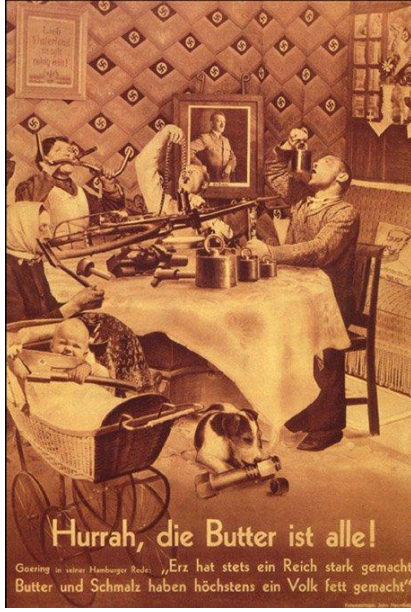
"Alman işçinin bilmediği Heartfield tarafından yapılmış fotomontaj, kalkık yakalı kaplan kafalı şık beyefendi mi, 'lahana kafa' mı yoksa Karl Marx'ın eski Berlin polis şefi Zörgiebel tarafından tutuklanması mı? Tüm bu resimler haftalık Alman işçi sınıfı dergisi olan AIZ'de çıkmıştır." (Kahn, 1985: 73)

John Heartfield'in fotomontajları sadece fotoğraflardan ve onlara eklenmiş kışkırtıcı bir slogandan ibaret değildir. Bu fotomontajlar, fotoğraf imgesi ve resim, tekst, slogan, düzyazı gibi sözel fragmanların birbirini etkilemesiyle, gerçeküstü bir olay izlenimi ortaya koyan tümleşik (karmaşık/ komplike) ve polisemantik (çok anlamlı) yapılarıdır. Bu görsel yapılar, parodi (gülünçleme), kafa karıştırıcı gerçek üstü olay ve olgular, merak uyandırıcı

²²⁴ Alfred Durius, (Alfred yerine Kemény adını da kullandığı olur; Kemény, Alfred'in latinleştirilmiş halidir) Macar asıllı edebiyat ve sanat eleştirmeni, Macar Sanatçılar Gurubunun (*MA*) üyesidir. Macaristan Ayaklanması'na katılır ve 1920 yılında Almanya'ya göç eder. 1923 yılında *KPD*'ye üye olur. 1924- 1933 yılları arasında "Kızıl Bayrak"ta (*Die Rote Fahne*) eleştiri yazıları yazar. Yazılarında A. Kamen, A.K.K. adlarını kullanır; 1925 yılından sonra Durius adını kullanır. 1933 yılında Prag'a göç etmiştir. 1934 yılında Sovyetler Birliği'ne yerleşir ve orada yayımlanan "Sözcük" (*Wort*) ve "Uluslararası Edebiyat" (*Internationale Literatur*) yayımlarında çalışır (Maerz, 1981: 562).

Willi Münzenberg (*AIZ*'in kurucusu), 1926'da teknik ve ideolojik öğütler veren "İşçi Fotoğrafçısı" (*Der Arbeiter Fotograf, AF*) adında bir dergiyi daha yayımlamaya başlar. *AF* ve *AIZ* aynı binada baskıya hazırlandığından, öneriler sıkı sık *AIZ*'in kendi personelinden gelir. *AIZ*'in 1925'ten 1927'ye kadar editörü olan Franz Höllering, 1928'de *AF*'ta yayımlanmak üzere, yalnızca reklam adına faydalı olan "fotomontaj adındaki bu korkunç salgın"dan kaçınmaları için okurlarını harekete geçiren bir makale yazar. O, John Heartfield'in kitap kapaklarını methetmiş ancak fotomontajları için şöyle bir uyarıda bulunmuştur: "Daima değersiz olarak kalacak şey heves, hobi ve iş muhabbetidir. Fotomontaj şunların ırzına geçer... Senin hedefin olan dünyanın basit, berrak, güzel resimleri. Amatör sanatla ilgililik değil." Bütün karşı çıkışlara rağmen, 1932'de John Heartfield'in *AIZ*'de birçok fotomontajı çıktıktan sonra, Durus adı altında yazan eleştirmen Alfred Kemény, John Heartfield'in fotomontaja dair önderliğini kabul etmiş ve John Heartfield'in etkilediği *ASSO* sanatçıları takip etmeleri için *AF* okurlarını teşvik etmiştir. Durus, ticari bağlamda Franz Höllering'in fotomontaj için takındığı memnuniyetsizliği paylaşmasına rağmen fotomontajın devrimsel potansiyeli hakkında olumlu düşünür (Evans, 1992: 11).

konfigürasyonlar, şaşırtıcı slogan ve metinlerin dışında; ışık- gölgenin simgesel dağılımı, koyuluk ve açıklık alanların planlanması, yüzeydeki ton değerleri ve hayali mekânsal öğeler bakımından başlı başına bir kompozisyon bütünlüğü ortaya koyarlar. Hans Hess'in vurguladığı gibi "...gündelik realitelerin absürt olduğu bir dönemde başka ne yapılabilirdi?". John Heartfield'in sanat sorunsalının temelinde yatan soru budur. Peter Pachnicke'e göre onun durumu, manasız bir girdap içinde kaybolmuş biri gibidir. O, absürt olmayı keşfetmenin yollarını bulmak istemiş ve bunu normal hayatın akışı içindeki tipik örneklerle akıl almaz imgeler ve nesne yorumları ile yapmıştır: Başka bir deyişle o, Gerçeküstücü bir yaklaşımla, gerçekçi bir sanat formu yaratmıştır. Yapmak zorunda olduğu şey, Sürrealizmi tornistan etmek şeklinde açıklanabilir. O, sahte bir şiiri, gerçek bir düzyazıya çevirmiştir. Her ne kadar kendisi, Gerçeküstücülüğü kabul etmiyorsa da, klasik yapıtları üzerinde yapılacak olan, ideolojiden arınmış bir tarih yazımı (historiografi) çalışması, sanatçının Gerçeküstücülüğe ne kadar yakın olduğunu ortaya koyabilecektir (Pachnicke, 1992: 45).



Resim 203 John Heartfield, "Yaşasın, Tereyağı Bitti!" (*Hurray, the Butter is All Gone!*). 19 Aralık 1935, AIZ, Prag. (Pachnicke & Honnef 1992: 170).

Resim 204 Salvador Dalí. "Dali Broadway'i Nasıl da Gerçeküstü Gördü" (*How superrealistic Dali saw Broadway*) 1935. Perls Galeri, New York. (Maerz, 1993: 132)

John Heartfield'in siyasal muhaliflerini alay konusu yapmak için en sık kullandığı yöntemlerden biri, başkalarının sözünü kendi silahı gibi kullanmasıdır: "Yaşasın! Tereyağı Bitti!" (*Hurray, the butter is all gone!*) adlı fotomontaj çalışmasında olduğu gibi. Bu

çalışma, Hitlerin ikinci adamı Hermann Wilhelm Goering'in (1893- 1946)²²⁵, Hamburg'da yapmış olduğu bir konuşmada: "Demir, ülkeyi her zaman güçlü kılar ama tereyağı ve domuz yağı insanları sadece şişmanlatmaya yarar!" (*Iron has always made the country strong but, butter and lard, at most, have made the people fat!*) sözlerine karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, dehşete düşüren bu söylem karşısında John Heartfield'in takındığı ironik tavrı özünde barındıran olağanüstü bir yapıttır (Pachnicke, 1992: 39). Sanatçı söz konusu çalışma ile Hitler mitinin aldatmacasına ve sivil özgürlüğün karşı karşıya olduğu tehlikeye, yanı sıra Üçüncü Cumhuriyeti'n sosyal dengesinde yer alan bozukluğa karşı halkı uyarmayı hedeflemektedir. Bu yapıtlar aynı zamanda Nazizm ve onun halk topluluğunun (Alm. *Volksgemeinschaft*) yalanı üzerine eleştiriler içerir (Kay, 1996: 14). John Heartfield'in sıra dışı yapıtında yer alan ironik tavrı, Gerçeküstücü ressam Salvador Dali'nin (1904- 1989)²²⁶ aynı yıl yapmış olduğu bir çiziminde; bir masanın etrafına dizilmiş gerçek dışı varlıklarda duyumsamak mümkündür. John Heartfield'in ilk fotomontajlarındaki fotoğrafik imgenin bölük pörçük parçaları, New York Dadacılarının çoğunlukla makineleri resmeden tarzına çok benzer bir biçimde, onun özel ilgi alanını oluşturan son derece düzgün yüzeylere yol açmıştır. John Heartfield'in usta işi montajlarında, vahşice hicivsel amaçlar için Gerçeküstücü yan yana koyma tekniklerini kullandığını söylemek olasıdır (Hopkins, 2006: s. 31- 32).

"Yaşamın, Tereyağı Bitti!" adlı çalışma, Hermann Goering'in 1935 yılındaki kıtlık sırasında söylediği bir sözüne dayanan keskin derecede alaycı bir montajdır ve bu sözlere karşı düzenlenmiş böyle bir satir (taşlama, yergi) rejime zarar vermenin John Heartfield'a özgü yollarından sadece birisidir. John Heartfield'in en bilinen çalışmalarından biri olan bu montajda, anne, baba, yaşlı kadın, genç adam, bebek ve köpekten oluşan aile; zincir, bisiklet gidonu ve tüfek gibi metal parçalarını kemirmeye; masalarında asıl bulunması gereken yiyecekler yerine üretilmiş olan çeşitli savaş silahlarını yemeye kalkışmaktadır. Arka planda yer alan duvar kâğıtları gamalı haç armalarıyla süslenmiştir ve özellikle bir ustalık işidir. Bu, rejimin nasıl ev hayatının her boyutuna nüfuz edebildiğini gösterir.

²²⁵ Hermann Wilhelm Goering, *Luftwaffe* (Hava Kuvvetleri) Komutanı, Reichstag Başkanı, Prusya Başbakanı ve Hitler'in seçilmiş halefidir. Gizli polis servisini kurmuş ve politik muhaliflerin kapatıldığı erken dönem toplama kamplarının kuruluşuna yardım etmiştir. 1936 yılında, Dört Yıllık Plan'ın uygulanmasında tam yetkili kişi olarak Alman ekonomisi üzerinde diktatoryal denetim kurar ve kişisel servetini katlar. Berlin'de bir sarayda yaşamış ve çalıntı sanat hazinesini sergilediği bir avcı kulübesi inşa etmiştir. Hermann Goering, Polonya, Fransa ve İngiltere'ye karşı yürütülen hava harekâtlarını yöneten kişidir. Hitler, Almanya'nın askeri yenilgilerinden Goering'i sorumlu tutmuştur. Goering müttefikler tarafından Nuremberg'de yargılanmış, suçlu bulunarak idama mahkûm edilmiş ve hapis hâlinde intihar etmiştir. Detaylı bilgi için bkz.

<http://fcit.usf.edu/holocaust/people/perps.htm> Erişim tarihi: 05.07.2011.

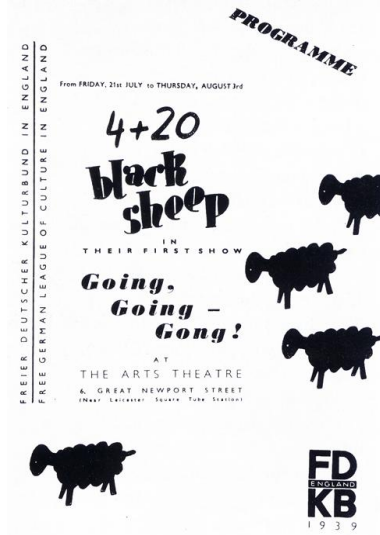
²²⁶ Salvador Dali'nin gerçek adı, Salvador Domènec Felipe Jacinto Dalí i Domènech, Marquis de Púbol'dur.

AIZ'in baş sayfasında yayımlanmış olan bu montaj, sonraları birçok müzik gurubunun şarkılarına konu olmuştur.²²⁷ Yiyecek kıtlığının yaşandığı bir dönemde tasarlanan bir propaganda resminin bu gülünç taklidi, ironik bir şekilde, orta sınıfın hükümetin önceliklerini paylaşmayabileceğini anlatmaktadır. Bütün bir aile, hükümetin yiyecekte daha önemli olduğuna inandığı diğer şeyleri yemektedir: Makine, petrol, silahlar, kurşunlar, bisiklet kolu ve diğer metal nesnelere... 1870 yılındaki Fransa- Prusya savaşı zamanında yazılan popüler bir şarkıdan yapılan alıntı, duvardaki sloganda yerini almıştır: "Sevgili Anavatan huzur içindesin". Gamalı haçlı duvar kâğıdı yanı sıra şövalenin üzerindeki Hitler portresi ve koltuk yastığının üzerine işlenmiş Paul von Hindenburg resmine de dikkat edilmelidir.²²⁸ John Heartfield'ın belki de en iyi bilinen bu çalışması, diğerlerine göre daha nüktedan görünse de, çalışmada yer alan imgelerin bir silah gibi işleyerek politik bağlamda bir araca dönüşümü, sanatının başarısını kesinler.

Nitekim Elias Canetti'nin "Kulağın içindeki meşale" adlı yazıda (*Le Flambeau dans l'oreille*) ortaya koyduğu portreye göre: "...yalnızca saldırgan bir tarzda öğrenebiliyordu ve diyebiliriz ki fotomontajlarının gizemli kaynağı da buradaydı. Kendisini kızdıran her şeyi tekrar bir araya getirerek birbirleriyle yüzleştirdi ve tüm bu atımlarının şiddeti sanatsal çalışmalarında görülürdü." (Guigon, 2006a: 12)

²²⁷ Bu çalışma örneğin; 1970 ve 1980'lerde punk gurubu *Siouxsie & Bangshees*'in şarkısı olan "*Metal Postcard*"a (Metal Kartpostal) ilham kaynağı olur; şarkı Almanya'da tekrar kaydedilir ve tek bir şarkı olarak piyasaya sunulur. Ayrıca İsviçreli *Darkwave* grubu *Mittageisen* (1981- 1986), John Heartfield'ın fotomontajına atfen kendilerine "*Yaşasın! Tereyağı Bitti!*" demişlerdir. Fransız post-punk, minimalist caz grubu *Blurt* grubu ise, 1986'daki *Poppycock* (Saçmalık) albümlerinde "*Yaşasın! Tereyağı bitti!*" adında bir şarkı kaydetmişlerdir (Anonim, 2010c: 221). *Siouxsie & Bangshees*, ayrıca albüm kağıdına John Heartfield'in bir imgesini yerleştirmiştir ve şarkının sözlerinin ilk satırlarında şarkıyı John Heartfield'a ithaf etmiştir. Bkz. <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 06.07.2011.

²²⁸ Bkz. <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 06.07.2011.



Resim 205 John Heartfield, "Dört ve Yirmi Kara Koyun" (*Four and Twenty Black Sheep*) adlı tiyatro oyunu afişi, 1939. (Herzfelde, 1971: r. 88/ 2)

Resim 206 John Heartfield, "Yaşasın! Tereyağı Bitti!" (*Hurra! Die Butter ist alle!*) adlı kabareden bir sahne, Londra. 1935 yılında yapmış olduğu aynı adlı fotomontajdan esinlenerek düzenlenmiştir. (Herzfelde, 1971: r. 88/1)

1939 yılında İngiltere'de "Alman Anti- Faşist Oyuncular Gurubu"nun sahnelemiş olduğu bir kabare olan "Dört ve Yirmi Kara Koyun" (*Four and Twenty Black Shepp*) oyununun en başarılı sahnelerden biri, daha önceden foto montajını yaptığı, "Yaşasın! Tereyağı Bitti!" (*Hurra! Die Butter ist alle!*) adlı sahne olmuştur (Herzfelde, 1971: s. 89- 90).

John Heartfield'ın ilk çalışmalarında savaşı bir kahramanlık gösterisi haline getiren resmi yayınların yanına askerlerin cephede çekmiş oldukları yasadışı fotoğrafları koyarak aradaki tezatlığı resmetme uğraşları düşünüldüğünde, savaşın ne demek olduğunu bilen ve vatanseverliğin savaş hayali ile askerlerin cephede yaşadıkları acımasız gerçekliğin ayırımına varmış bir kimlik olduğu anlaşılacaktır. Sadece fotoğraflarda değil, montaja gebe imgeler arasında da göze çarpan uyumsuzluk ve kopukluklar savaşa karşı duyulan tiksintinin bir ifadesi olarak algılanır. Nitekim ölümünden bir süre önce yapılan bir röportajda kendisi de; "Fotomontaj yapmaya Birinci Dünya Savaşı'nda başladım. Beni fotoğraflarla uğraşmaya iten çok fazla sebep var. Ana sebep ise gazetelerde söylenenler kadar söylenmeyenleri de görmüş olmam" diyerek bu savı onaylar. Andrés Mario Zervigon'a göre; John Heartfield ve George Grosz'un yapıtlarında yer alan bu ayrışma vurgusu, Berlin Dadası ile birlikte belirginleşmiştir. Kaldı ki ayrışma, Dada'nın kaotik zamanları gerçekçi bir üslupla aktarma anlayışı ile örtüşür (Zervigon, 2007).²²⁹

²²⁹ Bu bölüm, "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

Öte yandan John Heartfield'in aynı dönemde yaptığı diğer çalışmalarında, her hangi bir ölçü zıtlığı ya da umulmadık nesnelere yan yana koyma çabası her zaman olmayabilmektedir. "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" gibi fotomontajlar, John Heartfield'in bu yönünü ortaya koyan çalışmalarına örnek olarak verilebilir. Sergei Tretyakov, "Uzaysal ve Dünyevi Mesafe" (*Spatial and Temporal Distance*) adını verdiği yazısında bu çalışma ile ilgili olarak şunları söyler:

"Bir fotomontajın iki yanı; yorgun hamile bir kadın ve ölü bir askerın cesedi. Ceset arka plan şekillerinde ve derinliklerinde görünmektedir. Arka plandan büyük ölçekli ön plana geçiş, her yoldan gerçekçi derinliği koruma amacıyla gayet bilinçli bir şekilde maskelenmiştir.

Böylece fiziksel perspektife yerleştirilmiş ceset, sosyal perspektifte umulmadık bir şekilde ortaya çıkan cesetle aynıdır.

Hamile işçinin şişmiş karnı ve uzakta yatan ölü asker mantık olarak tektirler ve özleri aynıdır. Askerin yattığı mesafe dünyevidir, uzaysal değildir.

Bu Heartfield'in tüm yapıtları arasında en mantıklı ve en ekonomik olanıdır. Bu sebepten dolayı bir altıyazıya gerek yoktur."

Bu bahsedilen fotomontajlarda John Heartfield öncelikle gerçek uzay illüzyonunu yaratırken aynı zamanda fotoğrafın kusurlarını giderir. Arka planı daha keskin ve daha geniş bir açıyla göstermek fotoğraf makinesinin yapabildikleri arasındadır. Sonuç olarak perspektifte seçilen şeye gerekli önem, vurgu ve yön verilmiş olur (Tretyakov, 1992: 296).



Resim 207 Hannah Höch, "Ana" (*Die Mutter*) 1930. Fotomontaj. 18x 24 cm.
(<http://faculty.dwc.edu/wellman/hoch.htm>)

Resim 208 John Heartfield, "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı"
(*Zwangslieferantin von Menschenmaterial*) 12 Mart 1930, *AIZ*, 10.Sayı. (Maerz, 1993:
124)

1930 yılında, *AIZ*'in onuncu sayısında yayımlanan fotomontaja eklenen altyazı şöyledir: "Yalnız Cesaret! Devletin işsizlere ve askerlere ihtiyacı var!" (Maerz, 2003: 124). Aynı hamile model ya da John Heartfield'in "Çoğaltma Makinesi", Alman Marksist Otto Rühle'ün (1874- 1943) "Proleteryanın Resimli Ahlak Tarihi" (*Illustrierte Sittengeschichte des Proletariats*) adlı kitabının giriş bölümünde kullanılmıştır (Siepmann, 1978: 190).



Resim 209 John Heartfield, AIZ için üretilen "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" adlı fotomontaj taslağı. 40,5x 30,4. (Maerz, 1993: 60)

Resim 210 "İnsanlık Malzemesinin Zorunlu Dağıtıcısı" fotomontajına konu olan kadının ayakta çekilmiş bir fotoğrafı. Bu John Heartfield fotoğrafı, "Yeni Alman Yayınevi"nin (*Neuer Deutscher Verlag*) çıkarmış olduğu "Üretim Makinesi" (*La macchina da riproduzione*), Otto Rühle'e ait "Proletaryanın Resimli Tarihi" (*Illustrierte Geschichte des Proletariats*) adlı kitabın kapak resmi olarak kullanılmıştır. (Siepmann, 1978: 190).

3.2.4 Simgesel Taktikleri

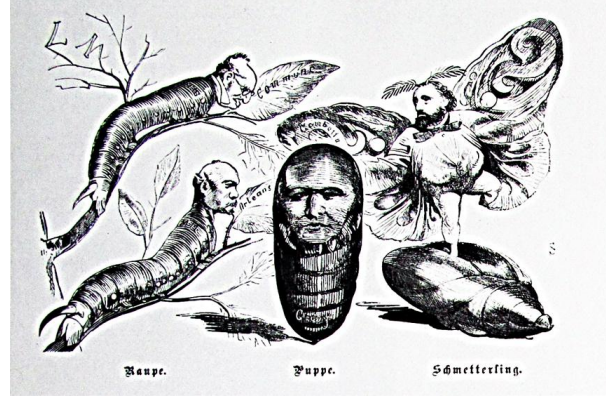
Fotoğrafın gücünü anlamış biri olarak John Heartfield, onu fotomontajlarında sıklıkla kullanmıştır. Fotomontaj onun için artık sınıf savaşında kullanılan bir silahtır. "Fotoğrafi bir silah gibi kullan!" onun en bilinen sloganlarından biridir. Belli bir 'amaçla' hazırlanmış yapıtlar olarak John Heartfield'ın fotomontajları, pratikte iki aşamadan oluşmaktadır. İlki fotoğrafın kendisidir ki bu sunulan imge ile doğrudan ve doğal bir bağlantı kurmaktadır. İkinci aşamadaysa montajın kendisinin yapısı yani resmin tümünün doğal olmayan sürrealizme yakın durumudur. John Heartfield, burada Hitler ya da Hermann Goering gibi figürlerin popüler imgelerini bozmaktadır. Yan yana koyulduklarında montajdaki fotoğraflar kimi zaman birbirlerine çelişik dursa da, ilk anda izleyiciyi harekete geçirmeye başlarlar. John Heartfield'ın montajları, görece doğal bir şekilde birleştirme konusundaki ustalığı nedeniyle belli bir fikir üzerine vurgu yapan yeni ve bütünleştirici bir imgenin çıkmasına neden olmuştur. Fotoğraf ve montajın buluşması nedeniyle ortaya çıkan

görünür gerçeklik ve kurgunun etkisi, aksini ortaya çıkarmak için çabalar. Bunlar John Heartfield'ın gün ışığına çıkarmaya çalıştığı gizli karakterlere ve kavramlara dönüşür. Fotomontaj, orijinal imgeyi yeni bir bağlam yaratmak, "absürt olanın gerçekmiş gibi görünmesini ve gerçeğin absürt olarak görünmesini" sağlamak için kullanıldığından onu yok etmektedir. Bununla John Heartfield ödünç alınmış imgelerin ardındaki ideolojiyi ortaya çıkarmakta, faşizmde, ırkçılıkta ve Nazi topluluğunda içkin olarak bulunan militarizmi ortaya çıkarmaktadır. Her şeyden de öteye, John Heartfield öncü Nazi imgelerinin görünürlüklerindeki gizi kaldırmakta ve propagandalarının ne amaç taşıdığını açığa çıkarmaktadır. Bunlar, politik ve ekonomik baskı, terör ve savaştır (Kay, 1996: s.24-25). Kimi teorisyenler, John Heartfield'ın kendini propagandacı olarak görmesine rağmen, onun fotomontajlarının sanat yapıtı olarak sayılmasını hak ettiğini ancak bunun propaganda dışı sayılması gerektiğini düşünürler. 2003 yılında yaptığı bir açıklama ile Sabine T. Kriebel, Ulusal Sosyalistlerin yükselişinden önce ve sonra, propaganda sözcüğündeki anlam değişimi ile ilgili yararlı bir tartışma sunarak John Heartfield'ın kendine propagandacı dediğinde, mümkün olduğunca çok seyirciye ulaşabilmek için özellikle tasarlanmış şekilleri yaratma ve geniş kitlelere yaymayı kastedtiğini belirtir. Bu hem fiziksel olarak yani broşür ve dergi olarak yayımlanarak, hem de çoğu okuyucunun bu resimlerin taşıdığı mesajı kolayca anlaması ile ideolojik olarak mümkündür (Parker, 2011: 21).

Fotomontajlarına göre John Heartfield'ın sanatçı kişiliğinde şu olgulara rastlanır:

- 1- Beceriklilik ve çok yönlülük,
- 2- Simgeleri vurucu güç olarak kullanma yeteneği,
- 3- Tarihsel metaforları ve dokundurmalı eğretilmeleri kullanma yetisi.

Peter Pachnicke'e göre; John Heartfield'ın, deyim yerindeyse "elinden her iş gelen" becerikliliği, bir örnek hatta bir ibret dersidir: "Alman Tarihi, Weimar Cumhuriyetinin Tarihidir: Ebert-Hindenburg-Hitler" (*German Natural History is the history of Weimar Republic; Logical Consequence*) sloganı ile verilen "Dönüşüm" (*Metamorphose*) adlı yapıtı, buna en iyi örneklerden biridir (Pachnicke, 1992: 39). Peter Pachnicke, denemesinde (*Morally Rigorous and Visually Voracious*), John Heartfield'ın görüntülerinde nesnelerin görünüş şeklinin, estetik ve ideolojik seçeneklerin mükemmel bir şekilde karma haline getirilmiş bileşimin bir sonucu olduğunu gösterir. Johanna Drucker, Peter Pachnicke'in, John Heartfield'ın ideolojik eleştirisini, yapıtlarındaki estetik becerisini ve başarısındaki kapsamlılığı kurnazca aktardığını açıklar ve şöyle devam eder: "*Heartfield gördüğü her yerde gücü suistimal etmeyi hararetle eleştirmeye kendini adamıştır* (Drucker, 1993: 83).



Resim 211 John Heartfield, "Alman Doğa Tarihi, Dönüşüm" (*German Natural History, Metamorphose*) 16 Ağustos 1934, *AIZ*, Prag. 38,1x 25,4, Akron Sanat Müzesi Koleksiyonu. Alman ölüm güvesinin üç gelişim aşaması: Kurtçuk- krizalit- güve: Ebert-Hindenburg- Hitler (<http://130.101.140.101/Obj1554?sid=1&x=195722>)

Resim 212 Başkan. Karikatür. *Kladderatsch* (Kakafoni), 1881, sayı 6. Resimdeki yazılar: *Raupen*: Tırtıl (Kurtçuk), *Puppe*: Bebek,(Krizalit) *Schmetterling*: Kelebek (Güve) (Maerz, 1993: 106).

John Heartfield'in "Dönüşüm" adlı çalışması, metafor ve benzetmelerin güçlü bir kombinasyonudur.²³⁰ İmgelemin konusu, güncel politik bir olay ile ilintilidir. Şöyle ki: Paul von Hindenburg'un ölümünden iki hafta önce Hitler kendini Almanya'nın Führer'i olarak ilan eder. Bunu gösteren "Alman Doğa Tarihi- Dönüşüm" adlı çalışmada John Heartfield, Alman ulusunun gelişimini bir tırtılın kozasından çıkarak güveye dönüşen yaşam süreci olarak nitelendirir. Sabine Kriebel'a göre;

"Montaj, Friedrich Ebert'in sosyalizminden Paul von Hindenburg'un militer muhafazakârlığına ve Hitler'in ölümle sonlanan Nasyonal (Milliyetçi) Sosyalizmine giden süreci anlatır. Montaj, kapitalizmin kaçınılmaz gelişiminin genişlemeci emperyalizmle savaşla sonuçlandığını, silindir şapkalı burjuvaziden askeri mumyalara ve oradan da kuru kafa kelebeklerine (ya da güveye) giden süreci öngören Marks'ın tarihsel determinizmine dayanan kapitalizme dem vurur. Dolayısıyla Hitler, Marksist teorinin aşırı kapitalist üretimin kaçınılmaz sonu olarak gördüğü yayılmacı emperyal politikaları angaje etmek üzere istediği yere özgürce

²³⁰ John Heartfield'in "Dönüşüm" adlı fotomontaj çalışmasına görsel göstergibilimsel bir çözümleme ile detaylı bir yapıt incelemesinin yapıldığı makale için bkz. "Ekler" Bölümü s. 433.

uçar, arkasındaki gamalı haçta yüzüzlükle gösterilir. John Heartfield, politik tarihin alegorisini sunmak üzere, bir mit olarak değil, özünde var olan gerçek gibi doğa tarihini kullanır. Dalların, yaprakların ve böceklerin gölgelerinin yansımaları gerçek dünyaya ilişkindir, hayali değildir. Uğursuz bir işarete dönüşen kuru kafa kelebeğinin doğal şeklini gösteren bu montaj, izleyiciye zaten var olan formların anlamını sunar. Benzerliğin, metamorfozun ve alegorinin bize sunduğu zevklerle eğlenirken John Heartfield, gerçek ve sanrıyı, doğa ve tarik arasındaki rolü artan siyasal bilincin hizmetine sunacak şekilde açıklamakta ısrarlıdır." (Kriebel, 2009: s.78- 80)

Suzanne Anker'a göre; kolâj tekniğinde, bir görüntünün görünümü bir diğerrinin parçasıyla değiştirilir ve yeniden biçimlendirilir. Kolâj hilesi, filmin belli sahnelerini alıp bir araya getirmek gibi, zamanda ve mekanda birbirinden tamamen farklı unsurları birbirine ekler ve görünüşe göre gerçekle kurguyu kaynaştırır. Böylece, otantiklik, gerçeklik ve görsel olarak kodlanmış temsili sistemlerin doğasıyla ilgili sorular yönelterek, derin algısal etkiye sahip olmuştur. John Heartfield, Alman hükümetinin üyelerini üç biyolojik gelişim evresine koyduğu çalışmasında, fotoğraftaki diyagramla gösterilmiş evrimin devamında Weimar Cumhuriyetini faşizmle birleştirerek Hitler'in iktidara çıkışının kaçınılmaz olmasıyla ilgili yorum yapar: "*Burada başkalaşma, doğal tarihle politik iktidarı bir araya getirir. Politikacı bir böceğe bağlanmıştır ve görsel bir dönüşüm, bir canavar yaratılmıştır*" (Anker, 2000: s. 371).

"Barışçıl Korsan Balık" (*Der friedfertige Raubfisch*) adlı çalışmada, hemen hemen aynı durum söz konusudur. Çalışmaya eklenen: "Kollektif güvenlikten nefret ediyorum. Minik balıkları teker teker, benimle sözleşme yapmaları için davet ediyorum" sloganı, Hitler'in diğer ülkelerle yapmış olduğu bir takım antlaşmalara ne derece sadık olduğunu sorgulamaya yönelik olarak düzenlenmiştir. Hitler'in hali hazırda var olan sözleşmeleri, örneğin 1934'te Polonya ile imzalanmış olan "Saldırmazlık Paktı" sonrasında 1939'da Polonya'ya saldırışını, 1935'te İngiltere ile imzalanan "Denizcilik Antlaşması"nı sonradan tanımamasını, 1937'de İtalya ile imzalanan "Anti- Komintern Antlaşması"nı ve 1936'da Avusturya ve Japonya ile imzalanan antlaşmaları reddederek hepsine karşı cephe alışını hicveden bir çalışmadır. Hitler'in taktik olarak çeşitli ülkelerle birer birer yapmış olduğu bu antlaşmalara olan sadakati, Alman Ordusunun Kara Kuvvetleri Mareşali Hermann Goering'in üniforması giydirilmiş korsan bir balık imgesiyle özdeşleştirilerek düzenlenmiştir. Sonuç olarak denizlerdeki küçük balıkları yutarak yaşamını devam ettirmekte olan bu balık türünün hayatta kalabilmesi için başka bir seçeneği yoktur. Diğer

bir deyişle, faşist sistemin ayakta kalabilmesi ve ülkeler arası erki ele geçirebilmesi için başka çaresi yoktur. 'Korsan balık' (Alm. *Raubfisch*) terimi, Almandada, köpekbalıkları da dâhil olmak üzere, balina, yunus ve diğer büyük balıkların tamamı için kullanılan bir sözcüktür ve 'korsan' yakıştırması olumsuz bir tavra gönderme yapar (Maerz, 1993: 184). John Heartfield'in imge yaratma konusundaki bu becerikliliği ve imgeye iliştirilen slogan aracılığıyla oluşturduğu alaylı dokundurma, kitleleri etkileme konusunda yetkin bir ustalığa işaret eder.



Resim 213 John Heartfield, "Barışçıl Korsan Balık" (*Der friedfertige Raubfisch*) 12 Mayıs 1937, VI, Prag. 38x 27 cm (Maerz, 1993: 185)

Resim 214 John Heartfield, "Üç Yıllık Kısaçtan Sonra" (*Nach Drei Jahren- In Der Zange*) 30 Ocak 1936, AIZ, 5. Sayı, Prag.

(http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760018_ful.html#topofimage)

John Heartfield'in kullandığı simgeleri vurucu güç olarak kullanma yeteneği çok açıktır: "Üç Yıllık Kısaçtan Sonra" (*Nach Drei Jahren- In Der Zange*) adını taşıyan çalışmada bu özellik görülebilir. Aynı şekilde " 'Yeni' Reich'ta Eski Slogan: Kan ve Demir" (*The Old Slogan in the 'New' Reich: Blod and Iron*) adlı çalışmasında (bkz. Resim 265) yer alan simgenin yarattığı etkide bunu açıkça gözlemlemek mümkündür. Öte yandan John Heartfield'in dokundurmalı eğretilmelerinde çok eski tarihlere giderek, tarihsel metaforlar kullandığı da görülür: "Orta Çağ gibi... Aynı zamanda Üçüncü Reich Dönemi gibi" (*As in the Middle Ages... So in the Third Reich*) adlı çalışmasında olduğu gibi. Walter Benjamin'in idesinde: "*Devrimci düşünürün gözünde her tarihsel anın kendine özgü devrimci şansı, politik konumunun çıkış noktası olarak kendi kendisini onaylar*". Bu onaylamanın araçlarından birinin, bu anın geçmişin çok belirli ve o zamana kadar kapalı

kalmış bir odasına girebilme gücünde olduğunu ekler. Ona göre bu odaya girmek, politik eylemle tam olarak örtüşmektedir: "*Politik eylem 'kendi kendisini, ne denli yıkıcı olursa olsun, Mesihvari bir eylem olarak kavramış' olarak tanımlanmalıdır.*" (Benjamin, 1995: 31) John Heartfield'in yapıtlarında, Walter Benjamin'in bahsettiği aynı devrimci ruhu duyumsamak mümkündür.



Resim 215 John Heartfield, "Orta Çağ gibi... Aynı zamanda Üçüncü Reich Dönemi gibi." (*As in the Middle Ages... So in the Third Reich.*) 31 Mayıs 1934, *AIZ*'in 22. sayısı için yapılan taslak, 59,6x 35,8 cm. Prag. (Pachnicke& Honnef, 1992: 201)

Resim 216 Karl Geis, "Gamalı Haç İmparatorluğunda İşçi" Afiş çalışması, 1932. (Maerz, 1993: 68)

"Orta Çağ gibi... Aynı zamanda Üçüncü Reich Dönemi gibi" adlı çalışma, Hitler diktatörlüğünün zalimliğini, Orta Çağ'daki barbarlıkla ilişkilendirerek anlatan resimsel bir mezar taşı yazıtı benzetmesidir. *AIZ*'de kapak olarak yer alan montaj, "*Tübingen Stift Kilisesi*'nde tekerleğe sarılmış adam" şeklinde bir metin eşliğinde 'yazı işlerinin notu' verilerek sunulmuştur. Gamalı haçtaki çıplak adam; aktör Erwin Geschonneck'tir (1906-2008) ve 1984 yılında yayımlanan "*Benim Berlin'deki Huzursuz Yıllarım*" (*Meine unruhigen Jahre - Berlin*) adlı kitabında, bu montaj çalışması için çekilen fotoğraf anına dair sözleri şöyledir:

"Fotoğrafi çekerken hava çok sıcaktı. Johnny von Genossen'in (Yoldaş John) bir vücudu kavrayacak biçimde ağaç malzeme ile hazırladığı, gamalı haç bulunan, alçak ve minik bir evin çatısına çıktık. Bu tabii ki bilinen gamalı haçlardan değildi.

Malzemesi ağaçtı... Yerden, aşağı yukarı bir metre yükseklikteydi ve iş bitene dek çıplak vaziyette, Leica'sı ile kerelerce fotoğrafımı çekene dek orada yatmışım."
(Maerz, 1993: 69)

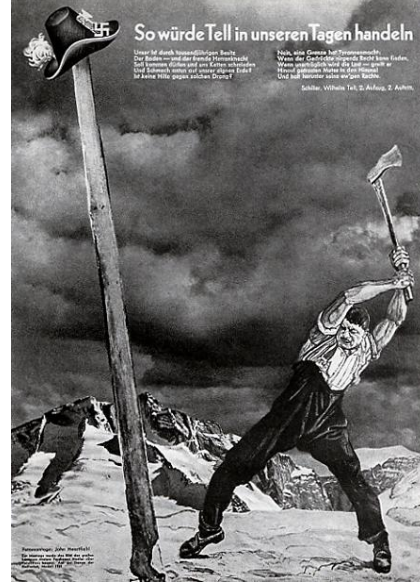
Orta Çağ'ın işkence aleti 'çark'a göndermeyle, John Heartfield, Adolf Hitler ve hempalarının 'yol göstericiliğinde' Alman halkının başına neler geldiğini resmedebilmek için (Naziler tarafından suistimal edilen bir imge olarak) gamalı haçı hünerli bir şekilde kullanır. Kimileri bu açı çekiş görüntüsünün Alman halkına biraz nazik davranarak onları Nazizm'in kurbanları gibi gösterdiğini söyleyebilir. Ancak Hitler bütün iktidarı kendi elinde topladıktan sonra ve onun bu pozisyonunu demokratik ya da yönetsel yollardan elinden alma şansı olmadıktan sonra (İtalya'da Mussolini'nin başına geldiği gibi) Alman halkı gerçekten de kurbandan başka bir şey değildir.



Resim 217 John Heartfield, "Hortlakların Saati 1930" (*Gespensterstunde 1930*), Berlin, 1930. Bu fotomontaj taslağının her hangi bir yerde yayımlandığına dair bilgi bulunmamaktadır (Herzfelde, 1971: r. 135).

John Heartfield'in mitolojik nesnelere ve tarihsel kimliklere gönderme yaparak oluşturduğu "Hortlakların saati 1930" (*Gespensterstunde 1930*) adlı çalışması, imge oluşturma ve anlama uygun dönüştürme yetisinin olağanüstü bir örneğidir. Montajda yer alan her figür, imge ya da simge adeta tarihsel dönüşümün bir kaydı gibidir. Simge belirtendir, anlam ise simgede belirtilen. Bu durumda simge hem anlamda hem de ondan belki de çok uzaktadır. Belirten ve belirtilen kavramlar, gösteren ve gösterilen kavramlarıyla ilintilidir. Simgesel anlam çözümlenmeleri, simgenin gösterdiklerinden hareketle yapılır ve simgeyi kaygan

kılan, simgede var olan doğrudan doğruyalık değil, dolaylı bir aracılığın bulunuşudur (Burunsuz, 2007: 114). Fotoğraflardan kesilip yapıştırılarak oluşturulan bu montajda yer alan işaretlerin, imlemelerin ve simgelerin anlaşılması için biraz tarih, politika ve sanat tarihi bilgisi gerekiyor olsa da.



Resim 218 Ferdinand Hodler, "Ormancı" (*Der Holzfaeller*) 1910 yılları. Tuval üzerine yağlıboya. Bern Sanat Müzesi. (Maerz, 1993: 116)

Resim 219 John Heartfield. "İçinde Bulduğumuz Günlerde Tell Böyle Yapardı." (*So würde Tell in unseren Tagen handeln*) 24 Kasım 1937, VI. (Herzfelde, 1971: r. 222)

John Heartfield'in daha önce sanata konu olmuş üretimlere gönderme yaptığı; kendi bakış açısı yahut ideolojik fikirleriyle içselleştirerek dönüştürdüğü üretimleri de bulunur. "İçinde Bulduğumuz Günlerde Tell Böyle Yapardı" (*So würde Tell in unseren Tagen handeln*) adlı çalışması buna örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde "Faşizmin Katolik Kurbanlarının Anısına!" (*Den katholischen Opfern des Faschismus zum Gedenken!*) adlı fotomontaj, dinsel bir temaya atfen, "İsa İşkence Direğinde" (*Christus an der Martersaeule*), adlı bir heykele gönderme yapılmak suretiyle oluşturulmuştur (Maerz, 1993: 116).



Resim 220 Balthasar Permoser, "İsa İşkence Direğinde" (*Christus an der Martersaeule*), 1728 Saksonya Mermeri. *Innsbruck Ferdinandeum Müzesi*. (Maerz, 1993: 116)

Resim 221 John Heartfield, "Faşizmin Katolik Kurbanlarının anısına!" (*Den katholischen Opfern des Faschismus zum Gedenken!*), VI, 1937. (Maerz, 1993: 106)

Oskar Maria Graff, John Heartfield'in bu yeteneklerinin ardında yatan olguları şu sözlerle dile getirir:

"Sadece ve sadece Heartfield nesnelere ve görüntülerin arkasında neyin gizlendiğini gösterir. O fotomontajı son derece etkili bir fotoğraf hicvine dönüştürmüştür. (...) Onun çalışmaları milyonlarca terbiyeli insanı hareketlendirir ve aktif hale getirir, hatta en uyuşuk canlar bile bizi ne korkunç bir kötülüğün tehdit ettiğini bu yapıtlarda fark eder." (Graff, 1992: 207)



Resim 222 John Heartfield, "Savaş" (*Der Krieg*), 27 Temmuz 1933, *AIZ*, Prag, 29. sayı için oluşturulan taslak fotomontaj. 21,2x 20. (Maerz, 1993: 117)

Resim 223 John Heartfield, "Savaş" (*Der Krieg*), 27 Temmuz 1933, *AIZ*, Prag, 29. sayı. (<http://maeb-naeb-tab.blogspot.com/2009/06/john-hartfield-gallery-part-2-of-3.html>)

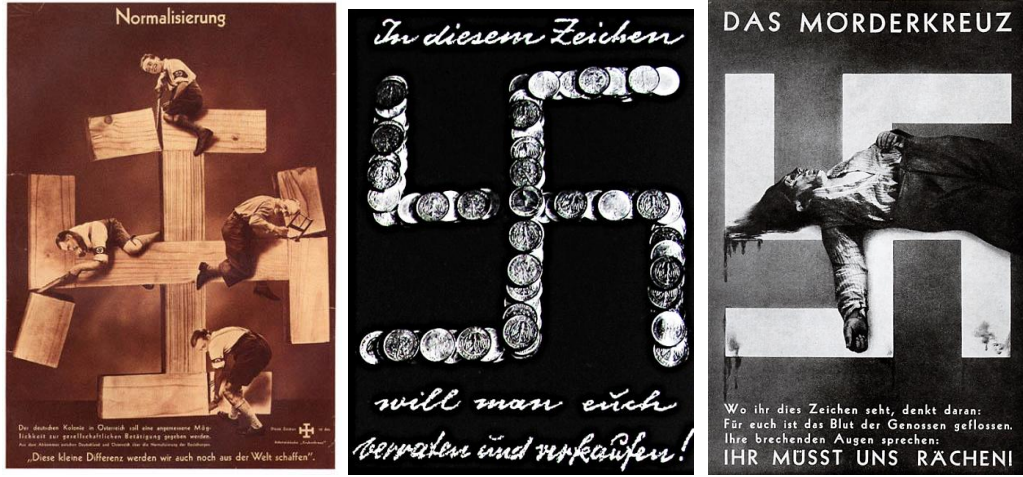
Franz von Stuck'ın (1863- 1928) 1894'teki aynı adlı tablosunun güncellemesi olan "Savaş" (*Der Krieg*), bir Alman binicisini cesetlerle dolu bir savaş alanını geçerken gösterir. John Heartfield, savaşçının arkasında hantal bir şekilde oturan Hitler'in fotoğrafını ve gamalı haç şeklini almış bir yıldırım flaşını eklemiştir.²³¹ Montaj, *AIZ*'in sayfalarından bağımsız olarak, Hitler'in favori ressamlarından birinin ve Nazi militarizmi hakkındaki genel bir tümcenin parodisidir. Onu takip eden makalede görsel yazı (*scripto-visual*) olarak görülen epigrafta "Doğu'ya karşı sürmek istiyoruz! Nazi Almanyası silahları savaşa" yazar. Bununla birlikte montaj, Hitlerin amacına özel bir yorum getirir ki bu da 1925'te "Kavgam"da yazmış olduğu gibi, On üçüncü ve On dördüncü Yüzyıl'ların Alman şövalyelerine olan özentisi, onlar gibi doğuya yürüyüşü canlandırma istemi, John Heartfield tarafından özenle işlenmiştir (Evans, 1992: 13). Çalışmanın *AIZ*'de yayımlanan reproduksiyonunda yer alan metinde şunlar yazılıdır: "İmza: Franz von Stuck'dan bir resim. Zamana uygun olarak John Heartfield tarafından montajlanmıştır." 1933 yılında Cenevre'de yapılan 2. Uluslararası Silahsızlanma Konferansında Almanya, İmparatorluk Ordusu'nun yüz binden, iki yüz bin askere çıkartılmasını ister. Bu istek geri çevrilir ve Almanya görüşmeler sürerken, ekim ayında konferansı terk eder (Maerz, 1933: 117). Uluslararası bir silahsızlanma birimine sunulan Alman Ordusu'nun gücünün arttırılması talebi, Hitler'in ve yandaşlarının ileriye dönük savaş planları olduğu düşüncesini, John Heartfield lehine arttırır.

²³¹ Franz von Stuck'ın "Savaş" adlı resmi, o sıralarda (1933) Münih'te sergilenmektedir (Evans, 1992: 13).

Diğer taraftan John Heartfield bu çalışmasında, kendisine göre, ufukta tam da yeni bir emperyalist saldırı savaşı gözükteği bir dönemde, ağır sanayi ile Hitler arasındaki işbirliği hakkında emekçilerin düşüncelerini, Franz von Stuck'ın, yeniden gündeme getirdiği tablosu aracılığıyla açıklamak suretiyle halkı aydınlatmaya çalışmaktadır (Siepmann, 1978: 28).

John Heartfield, fotomontajlarındaki etki ve temayı artırmak için okuyuculara yönelik duygusal gücü olan semboller de kullanmıştır. Bunlar; avcı balık, köpekbaliğı, sırtlan, yılan ve kaplan gibi vahşi hayvanlardan, kasatura, iskelet, gaz maskesi, miğfer, gamalı haç ve dolar işaretine varan sembollere kadar genişler. Çoğu modern militarizmin ve endüstriyel kapitalizmin doğasını ortaya çıkaran bu yapıtlarda John Heartfield, ruh imgesine de sıklıkla yer vermiştir. Bu yönden bakıldığında sanatı George Grosz'un acı çizimlerinden oldukça farklıdır. Örneğin; John Heartfield'ın Hitler, Hermann Goering ve Paul Joseph Goebbels'i²³² (1897- 1945) resmetme şekli hicivli ve komiktir. Dada sayesinde edindiği tecrübe ile gülmek sayesinde gözlemcinin kabul edilmiş kavrayışlar ve kabul edilmiş imgelere karşı yapılan saldırıyı paylaşır olması nedeniyle o, ruhun ajite edici bir kuvveti olduğunu görmüştür (Kay, 1996: 26).

²³² Dr. Paul Joseph Goebbels, 1933 yılından, intihar ettiği Mayıs 1945'e kadar, Halkın Aydınlatılması ve Propaganda'dan sorumlu devlet bakanı olarak görev yapmıştır. Sağ bacağından sakattır ve hayatı boyunca takma bacakla yürümüştür. Radyo, basın, yayınevleri ve sinema, tamamen onun kontrolü altında olmuştur. Kitleleri ikna etmek konusunda oldukça yeteneklidir ve *Führer*'in imajının yaratılmasında ve sürdürülmesinde önemli bir rol oynamıştır. Hitler'in yakın arkadaşlarından biri olan Joseph Goebbels, hararetli söylevleri ve nefret dolu anti-semitizmiyle tanınmıştır. 1933'de Berlin'de kitapların yakılması olayını bizzat yönlendirmiştir ve pek çok kişi, 9 Kasım 1938 tarihinde meydana gelen, "Kırık Camlar Gecesi" olaylarını da onun kıskırttığına inanmaktadır. Bkz. <http://fcit.usf.edu/holocaust/people/perps.htm> Erişim tarihi: 15.04.2012.



Resim 224 John Heartfield. "Normalleştirme" (*Normalisierung*) AIZ, Prag. 29 Temmuz 1936. Sayı 31. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>)

Resim 225 John Heartfield, "Bu İşaret ile Size İhanet Edecekler, Sizi Satacaklar!" (*In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen.*) AIZ, 1932. Sayı 27. (Maerz, 1993: 178)

Resim 226 John Heartfield, "Katil Haçı" (*Das Morderkreuz*) AIZ, 3 Ağustos 1933. Sayı 30. (Herzfelde, 1971: r. 160)

John Heartfield'in başka bir simgesel taktiğini; "Normalleştirme (Normlara uydurma): Bu küçük değişiklikle ortadan kaldıracamız" adlı fotomontajı aracılığıyla Avusturyalı *Krukenkreuz*'a²³³ uygulamış olduğu gözlenir (Kahn, 1985: 91). Öte yandan, "Bu İşaret ile size ihanet edecekler, sizi satacaklar!" (*In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen!*) adlı çalışmada, Roma'ya uygun adım yürürken İmparator Konstantin görüntüsünde ortaya çıktığı söylenen haçın altındaki "*In hoc signo vinces*" (bu işaretle fetih yapmalısın) yazısının bir uyarlamasının yer aldığı görülmektedir. John Heartfield'a göre eğri haç (burada madeni paralardan yapılmış bir gamalı haç), Almanya'yı zafere değil felakete götürür. Yazılardan soyutlanmış olarak düşünüldüğünde, Nazizm ve sermayenin felaket getiren potansiyel ittifakının bir hatırlatıcısı gibi gözüküyor, bu da John Heartfield'in favori temalarından biridir. John Heartfield'ın bu fotomontajının hemen ardında iki sayfalık bir makale vardır. Makale, zıt fotoğraflar ve manşetler, *Deutsche Bank*'ın genel müdürü ve parçaya göre Adolf Hitler'in düzenli kahvaltısı konusunu ile bir çalışmasının bağdaşmaz ilgisini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu makaleye, AIZ tarafından takdir edilen montaj eşliğinde bakıldığında John Heartfield'ın çalışmasının anlamı bir anda değişir. Bu sadece finans sermayesine ve Hitlerin hilesine bir saldırı değil, ayrıca ücret köleliğini tanımları ve uygun politik kararlara varmaları için *Deutsche Bank* gibi

²³³ Douglas Kahn'ın Avusturyalı *Krukenkreuz* ile anlatmak istediği, Avusturya'da 1925 yılından sonra verilmeye başlanan resmi Şeref Madalyası'dır. Görüntülemek için bkz. http://schoenbergseuropeanfamily.org/AS3_Assets/AS3_Chap5Assets/pages/Ch5_09.html Erişim tarihi: 05.04.2012.

organizasyonların çalışanlarına bir rica olgusuyla bütünleşir (Evans, 1992: 13). Ya da John Heartfield'in bu çalışmayı ikili anlamlar içerecek şekilde düzenlediği, iki farklı önermeyi ironik bir tavırla harmanlamış olabileceği söylenebilir.

Sergei Tretyakov, "Montaj Unsurları" adlı yazısında, onun yapıtlarında yer alan özgün diline ait şunları söyler:

"Dadaist Heartfield tarafından yapılan bir fotomontaj çok sayıda küçük detaylardan oluşuyordu. Ancak zamanla Heartfield'in dili artarak kısa ve öz oldu, fotomontajları gitgide daha idareli yapıldı, daha çok şey ifade etme, daha küçük unsurlarla başarıldı. En mükemmel çalışmaları iki unsurdan daha fazlasını içermeyenlerdi. Unutmamalıyız ki bir fotomontajda fotoğrafların montajı şart değildir. Hayır, bu bir fotoğrafla fotoğraf, bir fotoğrafla metin, bir fotoğrafla boya, bir fotoğrafla çizim olabilir.

O bizzat dedi ki: Çoğu kez bir fotoğrafa azıcık bir boyayla dokunarak onu bir fotomontaja çevirmek yeterlidir, özel bir tür sanat eseri." (Tretyakov, 1992: 291)

1921 yılı Temmuz ayında KPD, Dada yapıtlarını 'burjuva yozlaşması' olduğu gerekçesiyle reddeder. Oysa Dada o yıllarda "Dünyanın bütün yaratıcı ve entelektüel insanlarına köktenci komünizm temelinde uluslararası devrimci dayanışma birliği"²³⁴ çağrısı yapmıştır. Andrés Mario Zervigon'a göre; Avangart sanat ile köktenci komünizm arasındaki bu ihtilaf nedeniyle John Heartfield basite kaçmaksızın ve fotomontajın teknik ilkelerinden taviz vermeksizin hem akla hem de göze hitap eden üretimlerde bulunarak, daha 1921'de parti içinde hatırı sayılır biri haline gelmiştir. Bu dönemde ilencilik eğitiminin büyük faydasını görmüştür. Öyle ki; Malik Yayınevi için yapmış olduğu kitap kapağı tasarımları, okuyucuların ilgisini solun gösterişsiz kitaplarına çekecek kadar etkileyici bir görseelliğe sahiptir. Dramatik fotoğraflar, sıra dışı mekânsal kompozisyonlar ve dinamik yerleştirmeler, yapıtlarının karakteristik özelliklerini oluşturur. Öte yandan John Heartfield'in, "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*) adlı gazete ve "Değnek" (*Der Knüppel*) adlı mizah dergisi için yapmış olduğu çalışmaları da vardır. Bu çalışmalarda belli bir amaç gözetmeden, imgeleri ikili anlamlar içerecek şekilde yan yana yerleştirdiği görülür. John Heartfield'in başarısının, söz konusu çifte anlamlılığın, izleyicilerin algısında açtığı

²³⁴ (Ayrıca bkz. Genç, 1983: 98)

gediklerden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin; Upton Sinclair'in "Alkol" (*Alkohol*)²³⁵ adını taşıyan kitap kapağı çalışmasında, viski şişesinin hem metaforik hem de görünen somut anlamı itibariyle değnek görevi taşıdığı açıkça görülür (Zervigon, 2007).²³⁶



Resim 227 John Heartfield, Upton Sinclair'in Alkol (*Alkohol*) adlı romanının kapak tasarımı. Malik Yayınevi, Berlin 1932. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>)

Resim 228 John Heartfield, Malik Yayınevi, Berlin 1932 (Herzfelde, 1971: r. 63)

Sergei Tretyakov fotomontajı tanımlarken, onun, farklı fotoğrafların birbirlerini etkiledikleri, her birinin önem kazandığı ve topluca yeni bir anlam yarattıkları anda olduğundan bahseder. Metinlerin de eklenmesi sayesinde fotomontaj, fotoğrafın sunduğu olguların ardında yatan sosyal gerçekliği sunmaktadır ve bu nedenle de fotomontajın önemi görüntünün ötesine geçmek ve gizli bir anlamı ortaya çıkarmak olmaktadır. Bu etkiye ulaşırken fotomontaj sadece fotoğrafların montajından ibaret olmamaktadır; aynı zamanda fotoğraf ve metin, fotoğraf ve renk ya da fotoğraf ve resim olabilmektedir. Sergei Tretyakov'un fikirlerini takiben bazı eleştirmenler fotomontaj işleminin diyalektik

²³⁵ Bu kitap kapağı tasarımı, Malik Yayınevi'ne bir dava açılmasına neden olmuştur. Şöyle ki; Upton Sinclair'in söz konusu "Alkol" romanının kapağında bir sarhoş, sokak lambasına yaslanmış, elinde bir viski şişesi bulunmakta ve kusmaktadır. Şişenin üzerinde ünlü bir viski firmasının amblemi bulunmaktadır. Merkezi Londra'da bulunan bu firma, Malik Yayınevi'ni, firmanın adına zarar vermekle suçlar ve dava eder hatta tazminat isteyerek ivedi olarak yayından kalkması talebinde bulunur. Onlar bu duruma, zamkılı bir kâğıda şişe büyüklüğünde bir metin yazarak, bastırır ve kitabın kapağına bunu yapıştırarak karşılık verirler (bkz. Resim 249). Bu yasaklama yazısında da firmanın adı bulunduğu için yeniden dava edilirler. Üstelik viski firması, kitabı satan her kitapçıyı da dava edeceğini açıklamıştır. Wieland Herzfelde ve John Heartfield, Malik Yayınevi olarak, kitapçılara, bu kitabın satışından dolayı çıkabilecek tüm masrafları üstlendiklerini bildirirler. Wieland Herzfelde kitabında, bu kararlarının, yayınevinin belki de batmasına neden olabileceğinden bahseder. Bu olayın hemen sonrasında Hitler Rejimi, Malik Yayınevi'ni yasaklar ve ulaşabildiği tüm mal varlığına el koyar. Onlar, bu ve benzeri haklarında açılan yüzlerce davanın nasıl sonuçlandığını hiç bir zaman öğrenememişlerdir (Herzfelde, 1971: 38).

²³⁶ Bu bölüm, "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

olduğunu söylemektedirler. Fotomontajlarda farklı anlamları olan birçok imge karşı karşıya getirilmekte ve montajla bir araya getirilerek söylemek istedikleri ortak bir söylem varmış gibi gösterilmektedir. Bu imgelerin bir araya getirilmesi yeni bir fikrin doğmasına yani senteze neden olmaktadır. Bu nedenden ötürüdür ki Marksist sanatçılar için fotomontaj tekniği, sınıf çatışmasının, sınıflar arası adaletsizlik ve siyasi adaletsizlik temaları ile birlikte, ideolojisinin sunumu açısından mükemmel bir araç olmuştur. Hatta İkinci Dünya Savaşı'na doğru giden yıllarda fotomontaj, salt sol ideolojiyi desteklemek adına değil, politik kesimlerin tümü tarafından kullanılmıştır. Örneğin; İspanya İç Savaşında Franco'yu (Francisco Franco y Bahamonde, 1892- 1975) desteklemek için montaj posterler kullanılmış ve İtalya'da faşistler kendi liderliklerinin propagandasını yapmak için fotomontajı geniş şekilde kullanmışlardır. Nazi Almanya'sında da Joseph Goebbels, John Heartfield'ın yapıtlarına göre çok düşük kalitede de olsa, milliyetçi fotomontajlar yapılması için emir vermiştir (Kay, 1996: s. 22- 23).

3.2.5 Fotomontaj Unsurları

Fotoğraf, Yunanca ışık anlamına gelen '*photos*' ve yazı anlamına gelen '*graphes*' sözcüklerinden oluşmaktadır.²³⁷ John Berger'a (1926-) göre; fotoğraf makinesinin bulunuşu insanın görüşünü değiştirerek, imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikrini ortadan kaldırmıştır (Berger, 2005: 18). Fotomontaj ise, çeşitli fotografik imgelerden yapılan bileşik bir fotoğraf olarak tanımlanabilir.²³⁸ Fotomontajın bulunuşuna dair Berlin

²³⁷ Fotoğrafçılığın başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Sekizinci Yüzyıl'da Cabir İbni Hayâm adlı Arap asıllı bir kişinin, gümüş nitratin güneş ışığı karşısında karardığını bulması ve On beşinci Yüzyıl'da Lenoardo da Vinci'nin karanlık odada mevcut ufak bir deliğin dış dünyadaki görünümünü aksettirmesi, fotoğrafçılık tarihindeki önemli başlangıçlardandır. Sanatçılar Rönesans'ta karanlık kutuyu bulmuşlar, On sekizinci Yüzyıl'da karanlık kutunun bir ucuna mercekle ve diğer ucuna da buzlu cam konularak görüntü kutunun dışında görülebilir hale getirilmiştir. Fotoğrafçılığın esaslı gelişimi 19. yüzyılın başında Fransa'da Mande Daguerre ile olmuştur. 1835 yılında bir gün Mande Daguerre ışıklanmış bir levhayı yanlışlıkla içinde kimyasalların bulunduğu bir kaba koymuş, birkaç gün sonra levhayı fark ettiğinde elde ettiği sonuç, kendi adını vereceği yöntemi bulmasına vesile olmuştur: *Daguerretype*. Kendi adını verdiği bu buluş 1838 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nce resmileştirilmiştir. Bu gelişme halk arasında ilgi uyanmasına ve yaygınlaşmasına olanak vermiştir. 1840'larda İngiltere'de Henry Fox Talbot, kâğıtlar üzerine görüntü elde etmeyi başarmış ve onun bu buluşu için ilk kez 'fotoğraf' sözcüğü kullanılmıştır. Bkz. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/temel.html> Erişim tarihi: 25.04.2012.

²³⁸ Fotomontajın bulunuş hikâyesine dair belirsizlikler mevcuttur. Raoul Hausmann, fotomontajın kendi icadı olduğunu iddia eder. Kız arkadaşı Hannah Höch de buna katılır ve 1917- 18'de Gribow'da tuttıkları yazlık evde, Keiser Wilhelm II'yi ataları ve aile bireyleri ile gösteren bir resimde söz konusu tekniğin bulunduğunu söyleyerek bunu doğrular. Ataları ve aile bireyleri bu resim üzerine yapıştırılmıştır yani adeta fotomontajlanmıştır. Raoul Hausmann, daha sonra Berlin'e döndüğünde bu çalışmalarını devam ettirmiştir. Raoul Hausmann'ın bu iddiası, George Grosz ve John Heartfield tarafından reddedilir. George Grosz, fotomontajı 1916'da kendi stüdyosunda John Heartfield ile birlikte icat ettiklerini söyler. O sıralarda, sağdan soldan parçaları bir araya getirerek

Dada'nın içinde farklı rivayetler olmasına rağmen gerçek olan şudur ki, fotomontajın formunu ve keskinliğini politik ajitasyon amaçları için kullanan kişi John Heartfield'dir ve kendi sanatını giderek sadece komünist hareketin değil, aynı zamanda nazizme karşı mücadelenin bir kolu olarak görmüştür (Danto, 2001: 6).

Fotomontajın hem üretimi ve hem tüketimi bir nebze şiddet barındırır. Çağdaşlık, yıkıcı deneyimlerini fotomontajın aşamalarıyla ilişkilendirir. Daha da ötesi bu parçalı resimler, montaj sanatında ısrarlı, sembolik düzeni süzgeçten geçiren, materyalist dünyaya dolaysız uzanan, resimsel retoriği reddeden ve insan eliyle yapılan imgenin farkını ortaya koyar. Rosalind Krauss'un belirttiği gibi; John Heartfield, Sergei Tretyakov, Bertolt Brecht ve Louis Aragon'da görüldüğü üzere, *"boşluk bırakılarak yapılan bu çalışmalar, gerçeği görmediğimizi ancak yorumlanan veya anlamlandırılan dünyaya yani boşluklar ve aralıklarla şişirilen gerçeklere baktığımızı"* söyler. Rosalind Krauss'a göre aralıklı bırakma ve boşluk deneyimi Dada montajında güçlü bir yapıya sahiptir; böylece fotoğrafın en etkin araçlarından olan "var olma" ve eşanlılık illüzyonunu veya "gerçeğin kusursuz bütünselliğini" reddeder. Bir sunum şekli olarak fotomontaj, dünya düzenini yeni bir dünya düzeni kurarak veya bilindik sunum şekillerini tekrar yorumlamak kaydıyla ideolojik bir eleştiri getirerek ayıran ve yeniden bir araya getiren bir yol sunar. Benzer şekilde fotomontaj Marksist eleştirinin de ideal bir yöntemidir çünkü 'gerçeğe' ilişkin materyal baskıları bir araya getirerek izleyicinin meseleler üzerine yani toplumsal ilişkiler, siyasal ilişkiler, ticari ilişkiler ve diğerleri arasındaki ilişkileri anlamasına olanak sağlar. Parçalı resmin okunaklı siyaseti ve uyandırdığı ani psikolojik etkisi göz önünde bulundurulduğunda, bu vahşice yırtma yahut parçalama John Heartfield'in düzenlediği imgelerin siyasi estetiğinin nasıl yorumlanması gerektiğini ortaya koyar. John Heartfield görsel kusursuzluğa, fotomontajlarının etkilerinin reproduksiyon ve yüksek tirajın amaçladığı gibi ince ayarlı olmasına oldukça dikkat eder; fotoğrafik imgelerini mümkün olduğunca ikna edici kılabilmek için ve fotomontajlarının salt espri kategorisine konmamaları için ve imgenin ötesinde bir dünyaya kavuşmalarını sağlayan gerçekçi bir boyutla ortaya çıkmaları için çabalar. Böylece montajlar, kıvrak zekâlarının ötesinde bir

cepheden eve, evden cepheye gönderilecek kartlar bastırmışlardır (Richter, 1966: 114). Hans Richter ise bu konuda şunları söyler: *"O mu yoksa Hausmann mı fotomontajı icat etti karar veremiyorum. Sözde Berlin Edisonu Hausmann, kendisinin icat ettiğini iddia eder. Eğer ilk etapta, Rus Devrimi'nin en hareketli zamanında Rodchenko'nun bunlardan önce fotomontajı icat edip kullandığına dair ciddi şüphelerim olmasaydı, ben tarafsızca bunu ikiye bölerdim"* (Pachnicke, 1992: 71) Ancak belirtmek gerekir ki, fotomontajın tam olarak kimin tarafından keşfedildiği bugün dahi belli değildir.

yankı uyandırmak, sadece görsel ve eğlendirici aynı zamanda dokunaklı sezgileriyle kendilerine bakanları cezp etmek ister (Kriebel, 2009: s. 62- 66).

Öte yandan, Rosalind Krauss, elemanlar arasında boşluk bırakılması bakımından Dada ve Sürrealist fotomontajlar arasındaki farkı gözetmiş ve Raoul Hausmann gibi Dadacıların sıkça bıraktıkları beyaz sayfa boşluklarıyla illüzyonizmi bozduğunu işaret etmiştir. Hâlbuki Man Ray gibi Sürrealistler tamamen dikişsiz illüzyonlar kullanmak için fotoğraf bileşimleri kullanmışlardır.²³⁹ Maud Lavin'e göre; John Heartfield'ın AIZ fotomontajları alternatif, hayalperest gerçekleri temsil ettiğinden dolayı Sürrealizmle aynı sıraya dizilir. John Heartfield, hayallerini meydana getirirken fotoğraf gazeteciliği parçalarını çağrıştıran gerçekçilik için çabalar. Bu yüzden fotomontajları daha çok 'gerçekten' görülmüş bir olayı ima etmektedir. Gerçeğin özünde var olan mantıksızlığı meydana çıkarıyor gözükürler. Görsel olarak bu iş, kapital altın paraları yutan Hitler'in montajlı röntgen görüntüsündeki gibi bir durumun çıplak gözle görünmeyen görüntüsünü ortaya çıkarmaya varır. Maud Lavin'e göre önemli olan şudur:

"John Heartfield'ın AIZ çalışmasının illüzyonizmi, fotoğraf gazeteciliğinin sözde 'gerçeğini' hem çürütür hem de ona bağlıdır. Buna ek olarak John Heartfield'ın AIZ sayfalarının anlamı, ona eşlik eden metinler ve görüntüler tarafından belirlenir. Bir anlamda tohum eken bir kurum olarak AIZ'in ideolojisi tarafından da belirlenir."
(Lavin, 1985: 91)

John Heartfield'ın fotomontaja dair kendi tanımı, üzerine ayrıca renk, metin ya da çizim eklemesi yapılan fotoğrafları da içerir. John Heartfield'ın yaratım araçları; fotoğraf yağınları, makaslar, zambak kutusu, rötuş boyası gibi materyalleri içerir. *Photoshop* programından önce imgeler, ya çeşitli negatiflerin basılmasıyla ya da pozitif imgelerin kesilip yapıştırılması ve yeniden fotoğraflanması yoluyla birleştirilmiştir. Bileşik imgeler ilk defa 1850'ler gibi erken bir tarihte üretilmiş ve takip eden Viktorya döneminde popüler hale gelmiştir. "Fotomontaj" adı, 1920'ler civarında Berlin Dadaistleri tarafından bulunmuştur. İnşaatçılara gönderme yapan Fransızca ve Almanca sözcüklerden alınan bu ad, fotoğrafın mekanik doğasını anlatmakta ve bir sanatçının, aynı bir fabrika işçisinin endüstriyel bir ürün üretmesi gibi, var olan parçalardan bir fotomontaj 'inşa ettiğini' ima etmektedir. Sanatçının bir emekçi olduğu düşüncesini vurgulamak için, John Heartfield,

²³⁹ Bu tartışmada Rosalind Krauss, "boşluk bırakma" terimini, özellikle Fransız filozof Jacques Derrida'nın (1930- 2004) teorilerine göre kullanır. Bu fikrin tam gelişimi için bkz. Rosalind Krauss, "Sürrealizmin Fotoğrafsal Halleri" (*The photographic Conditions of Surrealism*).

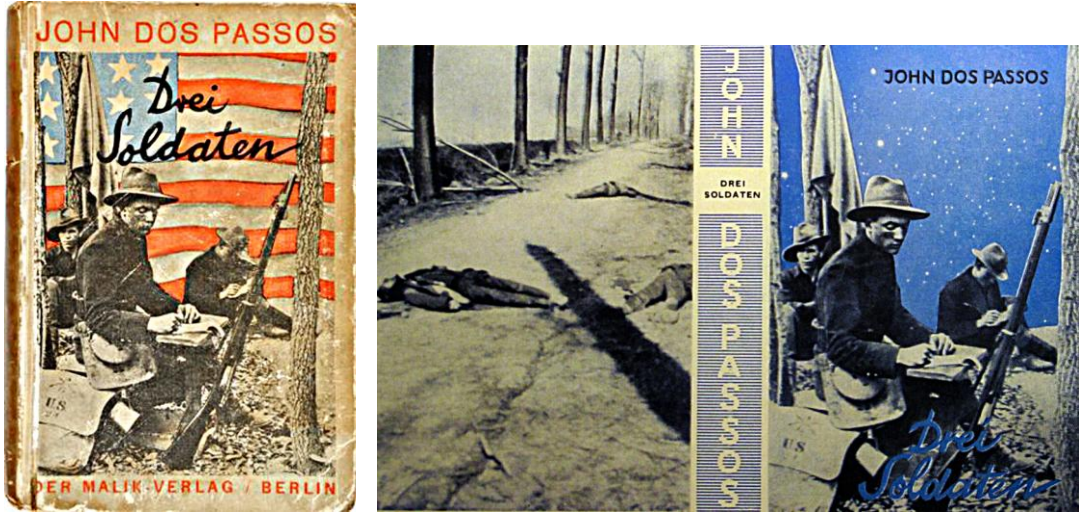
çoğunlukla takım elbise yerine işçi tulumu giymiştir. Rus Avangart sanatçılar da 1920'lerde fotomontaj denemeleri yapmaya başlamıştır. 1930'ların başları itibariyle, Naziler bile süreli yayınlarında fotomontajı kullanmışlardır. 1890'larda, gazeteler ve dergiler ortak bir şekilde fotoğrafları yeniden üretmeye başlamışlar, 1920'lere gelindiğinde, fotoğraf gazeteciliği ve grafik tasarım meslek haline gelmiştir. Böylece filizlenmeye başlayan reklâmcılık endüstrisi, bol resimli dergilerin baskı maliyetlerine destek çıkmıştır. Almanya bu konuda başı çekmiştir: Amerika'da *Life* dergisinin yayımlanmasından neredeyse yirmi yıl önce, Almanya'da gereğinden fazla "resimli dergi" bulunmaktadır. Ve John Heartfield, fotomontajlarının çoğunu 1930'ların başında haftalık 500 binden fazla tiraja sahip, anti- faşist, sol yayın yapan ve işçi sınıfına yönelik resimli dergilerden biri olarak tanınan *AIZ* için üretmiştir.²⁴⁰ John Heartfield'in faşizme karşı saldırılarını etkin bir şekilde sürdürmesi, bu derginin bağımsız çizgisi sayesinde mümkün olmuştur. *AIZ*'in yüksek baskı kalitesi de John Heartfield'ı kendine çekmiştir. John Heartfield, tasarım öncesinde en büyük zamanını montaj için fotoğraf seçmeye ayırır. Sabit imge olarak genellikle basında çıkmış portre fotoğraflarını kullanır. İmgelerden seçtiklerini, kesitlerin arasında renk geçişleri oluşturarak birbirine ekler; diğer ayrıntıları da karakalem ve boyayla belirginleştirir. *AIZ*'de tam sayfa büyüklüğünde yayımlanan imgeler aracılığıyla John Heartfield, okuyucunun algısını kuşatır ve haber okuma faaliyetini rahatsız eden bir deneyime dönüştürür. Andrés Mario Zervigon'a göre; "*John Heartfield'in fotomontajlarında uyguladığı tekniğin, AIZ'in yüksek baskı kalitesi ve formatıyla artan tahripkâr gücü, Almanya'daki faşist propagandanın ensesinde daima bir tehdit oluşturmuştur*" (Zervigon, 2007).²⁴¹

Belirtmek gerekir ki; fotomontaj, özü gereği politik olduğu için "toplumsal çelişkileri" bilince vardırmadaki dolaysız rolü nedeniyle güncelliğini kaybetmemiştir. Görsel sanatlardaki bu gelenek; Goya'nın savaşa karşı çalışmaları, Picasso'nun *Guernica*'sı ile Cumhuriyetçileri desteklemesi, savaşa karşı etkin girişimleri ile John Heartfield ve günümüzde yaşayan birçok sanatçı ile canlılığını sürdürmektedir (Ünal, 1999: s. 55- 65).

²⁴⁰ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 03.02.2012.

²⁴¹ "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

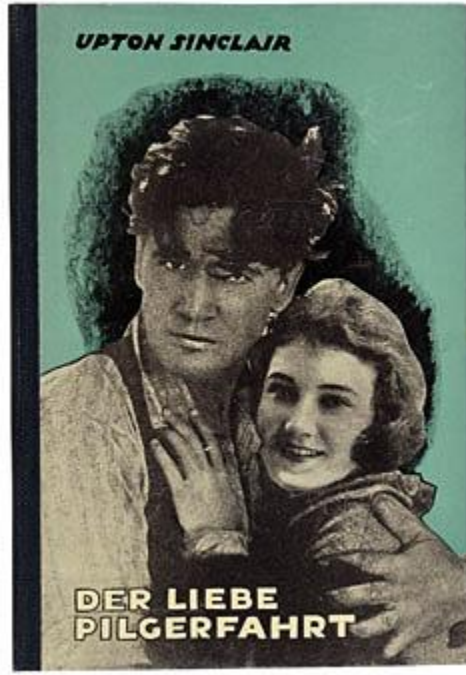
3.2.6 Kitap Kapağı Tasarımları



Resim 229 John Heartfield, John Dos Passos'un Üç Asker (*Drei Soldaten*) adlı romanının ilk baskısının kapak resmi. Berlin, Malik Yayınevi, 1922. İsviçre Fotoğraf Kütüphanesi'nden alınmıştır. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)

Resim 230 John Heartfield, John Dos Passos'un Üç Asker (*Drei Soldaten*) adlı romanının ikinci baskısının kapak resmi, Malik Yayınevi, 1928. (Herzfelde, 1971: r. 32)

John Heartfield'in 1917- 1920 yılları arasında tasarladığı kitap kapakları, daha sonrakilerle karşılaştırıldığında gerek tiponun (yazının) gerekse fotoğrafın, kitabın içeriği ile uyumu dikkati çeker. İlk baskısı 1922 yılında yapılmış olan "Üç Asker" (*Drei Soldaten*) adlı romanın 1925 yılında yapılan ikinci baskısında bunu açıkça görmek mümkündür; burada adeta kitabın realist karakteri yakalanmış olur. Buna benzer bir uygulamayı John Heartfield, 1924 yılında yayımladıkları "Babalar ve Oğullar" (*Vater und Söhne*) adlı kitaba da uygulamıştır. Bu uygulamaları daha sonra "diyalektik fotomontajlar" olarak adlandırmışlardır. John Heartfield, bu metodu bilinçli olarak uygulamıştır. Bu durum şu iki kitabı karşılaştırınca daha iyi anlaşılacaktır: 1922 tarihli "Aşk Hacı Seferi" (*Der Liebe Pilgerfahrt*) ve 1930 yılına tarihlendirilen aynı romanın yeni baskısı "Aşkın Kederli Yolu" (*Leidweg der Liebe*). O zamanlar John Heartfield söz konusu diyalektik metodu, sadece sebep ve etki ya da, tahayyül (sanrı) ve gerçek karşılaştırması olarak düşünmemiş, tam tersine bunların birbirleriyle olan ilişkileri içerisinde değerlendirmiştir. Bu yaklaşım bazen yazarları ile konuşarak, kitapların adlarını bile değiştirmelerini gerektirmiş olsa da.



Resim 231 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Aşk Hacı" (*Der Liebe Pilgerfahrt*) adlı kitap kapağı tasarımı, 1921, Kiepenheuer Yayınevi. (<http://www.find-a-book.com/db/detail.php?lang=es&membernr=1727&ordernr=138006>)

Resim 232 John Heartfield, Aşkın Kederli Yolu (*Leidweg der Liebe*) Malik Yayınevi, 1930. (Herzfelde, 1971: 51)

Kapaklar için kullandıkları fotoğraflar kurgulanarak çekilmiştir. John Heartfield rejisör olarak hep gereklidir; fotoğrafların birçoğunu yalnız çekmediğine dair ipucunu "Burada Neler Oluyor" yazan fotoğraf karesinde (bkz. Resim 254) görmek mümkündür. Çalışma şartları ve metotlarının açıklaması, 1928- 1931 yılları arasında beraber çalıştıkları Macar fotoğrafçı Janos Reismann'ın (Wolf Reiss, 1905- 1976)²⁴² 1945 yılında yayımlanan "Dönemimiz Üzerine Fotomontajlar" (*Fotomontagen zur Zeitgeschichte*) kitapçığında şöyle açıklanmıştır:

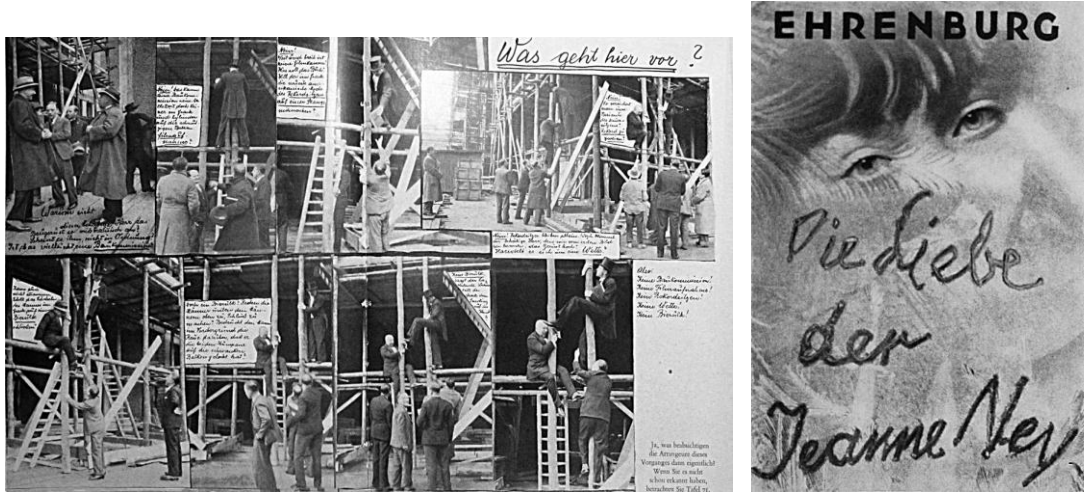
"Kelimesi kelimesine anımsıyorum: Heartfield bir gece saat ikide telefon etmişti. 'Hey Reismann, yarın sabah erkenden don tutacak, mutlaka kar çiçeği oluşacaktır. Saat sekizde Hayvanat Bahçesinde buluşacağız. Kameranı

²⁴² Wolf Reiss, Janos Reismann'ın takma adıdır. Macar asıllı fotoğrafçı ve gazete fotoğrafçısı olan Wolf Reiss, 1920'li yıllarda Paris ve Münih'te fotoğraf eğitimi alır. 1928- 31 yılları arasında John Heartfield ve Erwin Piscator ile AIZ için birlikte çalışırlar. 1931- 1938 yılları arasında, "USSR im Bau", "Ogonjok", "Sojusfoto" (günümüzde TASS) ve diğer Sovyet yayımları için çalışır. 1938'den sonra Paris'te "Regards", "Paris- Match" ve "Vogue" için çalışır. 1942- 1945 yılları arasında Fransa Komünist Partisi Merkez Komitesi yayını olan "Bulletin d'Information" da editörlük yapar. 1945'ten sonra tekrar Budapeşte'ye yerleşmiştir (Maerz, 1981: 563).

unutma!' Kar çiçekleri. Bu 'Die Liebe der Jeanne Ney' (Resim 255) kitabının kapağı için üçüncü denememizdi."

Janos Resimann, aralarında geçen başka bir diyalogu şu sözlerle aktarır:

"İnsanların hiç bir fikri yok! dedi bir keresinde, foto-montajcı olmak çok zor bir iş! Reismann: Evet, doğru. Bir kısıtlama yapmak gerek, Heartfield gibi foto- montajcı olmak güç!" (Herzfelde, 1971: s. 45- 46)

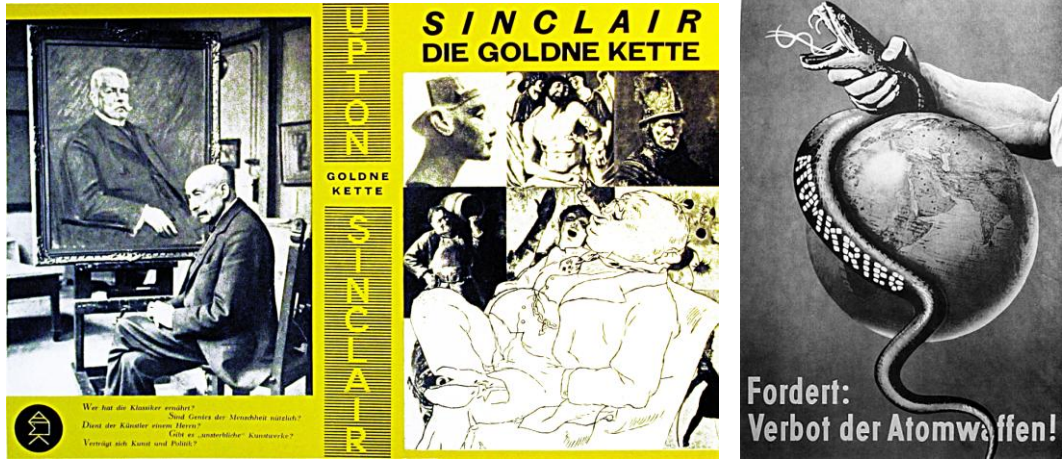


Resim 233 Sağ üstte "Burada neler oluyor?" (*Was geht hier vor?*) yazılıdır. Berlin, 1931. (Herzfelde, 1971: r. 70)

Resim 234 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Jeanne Ney'in Aşkı" (*Die Liebe der Jeanne Ney*) adlı romanının kapak resmi. Malik Yayınevi, 1930. (Herzfelde, 1971: r. 50)

Aynı kitapta yer alan ve John Heartfield'ın iş disiplini ile ilgili bilgiler edinmemizi sağlayan bölümde ise şunlar yazılıdır:

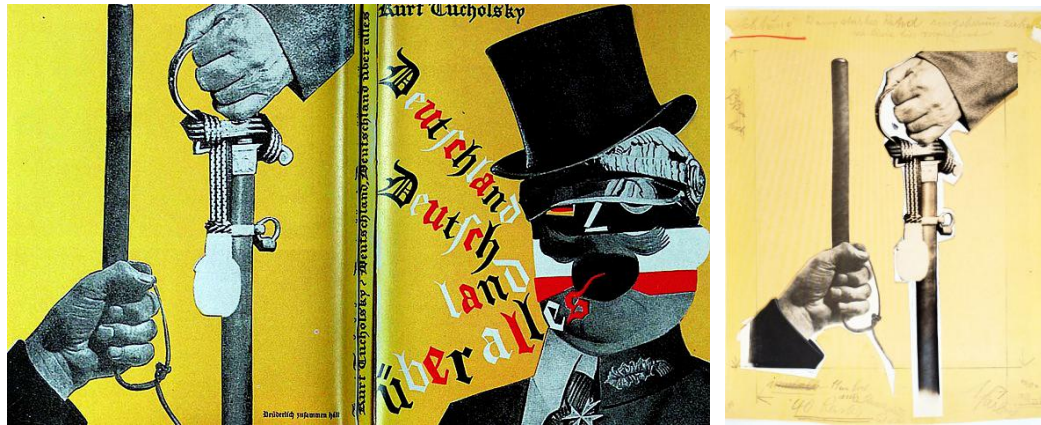
"Heartfield için yaptığım fotoğraf çekimleri saatlerce sürüyordu. O önce konusunu kurşun kalemle çiziyordu. Ve fotoğraflar tam anlamı ile çizdiği gibi çekilmeliydi. O benim bile gözümünden kaçan ayrıntıları hiç kaçırmıyordu. Hatta karanlık odada bile yanımdan ayrılmıyor, baskılar bitene dek birlikte çalışıyorduk. Heartfield, fotoğraflarda çoğunlukla insanı ön plana çıkartan çalışmalara öncelik tanıyordu. Kitaba uygun fotoğraf kesinlikle bulunmalıydı. Bazen, arşivde ya da başka bir yerde ararken fikirleri değişiyor, ilk çıkışta düşünüleninden farklı ürün elde edebiliyordu." (Herzfelde, 1971: s. 46)



Resim 235 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Altın Zincir" (*Die Goldne Kette*) adlı romanının kapak resmi. Malik Yayınevi, 1927. (Herzfelde, 1971: r. 53)

Resim 236 John Heartfield, "Talep Et: Atom Silahları Yasaklansın!" (*Fordert: Verbot der Atomwaffen!*) Yılanın üzerinde ise "Atom Savaşı" (*Atomkrieg*) yazılıdır. Afiş, 1956 (Herzfelde, 1971: r. 238)

Janos Reismann'ın 1934 yılında yayımlanan *Internationale Literatur* adlı kitapta yer alan başka bir açıklamasında ise, ince farkları algılayamadıkları için, kendisi de dâhil olmak üzere, fotoğrafçısından rötuşçusuna bizzat John Heartfield'ın talim yaptırdığı ve onun taleplerinden dolayı Berlin'de ilk kez Amerikan rötuş metodunun geliştiğini belirtir (Reiss, 1992: 114).



Resim 237 Kurt Tucholsky & John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitabın John Heartfield tarafından tasarlanan ön ve arka kapak resmi, Berlin, 1929. (Willet, 1997: s. 72- 73)

Resim 238 John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitabın arka kapak resmi için taslak çalışması, Berlin, 1929. (Pachnicke & Honnef, 1992: 61)

Resim ve metnin olağanüstü birlikteliğini, bu tarzda yapılan ilk çalışma olmasa da, Kurt Tucholsky'nin "Almanya, Her Şeyin Üzerinde Büyük Almanya" (*Deutschland,*

Deutschland Ueber Alles) adlı kitabında, yazarın metinlerine uygun fotoğraf araştırmasını üstlenerek gerçekleştirmiştir. O kadar ki yazar, fotoğrafları gördükten sonra metinlerinin çoğunu değiştirmek ve geliştirmek gereği duymuş, aynı biçimde bu durum John Heartfield'in de yeni fotoğraflar ve fotomontajlar yaratmasına neden olmuştur. Tüm kitap, alt başlıktan da anlaşılacağı gibi, montajdan oluşmuş, metinde söylenmek istenen olgu fotoğrafla beslenmiş, ya da tam tersi olmuştur. Kimi montajlarda ise fotoğraf metnin anlamını değiştirmiştir. Fotoğrafa yazı ilave etmek gerekli olmadığı halde, onlara bir anlam ya da bir fikir gerekir; işte bu "tasarım- edebiyat sanatı" olarak açıklanabilir. Fotoğraf ve yazının aynı zamanda rengin birlikteliği ile oluşan dünya görüşü ile harmanlanarak ortaya konulan yapıt bu sanatın ürünleri olarak değerlendirilebilir (Herzfelde, 1971: 49).

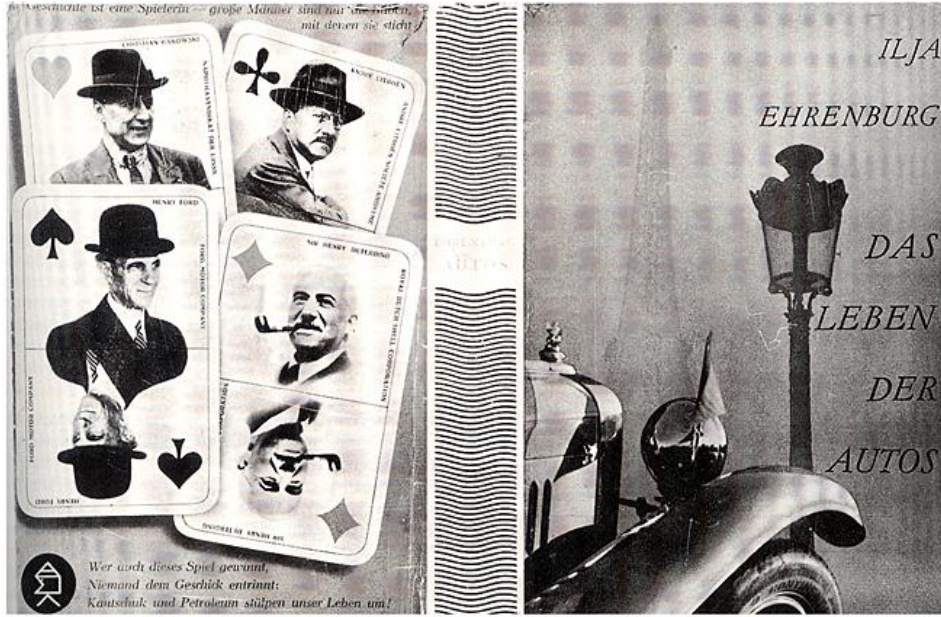


Resim 239 John Heartfield, "Almanya, Herşeyin Üzerinde Büyük Almanya"
(*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) adlı kitap için yapılan bir fotomontaj taslağı,
Berlin, 1929. (Pachnicke& Honnef, 1992: 159)

Kurt Tucholsky ve Charlie Chaplin'de olduğu gibi, John Heartfield'in çalışmalarında coşturucu dokunaklılık, taşlamalar, duygusallık, nefret ve uyum çoğu kez keskin eleştirilerle çekişmektedir. John Heartfield'in Kurt Tucholsky ile birlikte ortak çalışmaları olan söz konusu kitabımın, iki Dünya Savaşı arasında hem sosyal bir yerme hem de Alman zihniyeti örneklemesinin sosyolojik bir çalışması olduğunu söylemek mümkündür. Alman Sosyolog Theodor Julius Geiger'in (1891- 1952) zihinsel örneklemesine göre,

farklı sınıftaki insanların karakteristik türleri, onların yaşam stili, hareket yönü, konuşması ve pozisyonu, bir toplumun bütünsel (İng. *Holistic*) etkisini ifade etmektedir. Örneklendirilmiş yığın halindeki gazetelerden ve fotoğraf acentelerinden edindiği sonsuz fotoğraflar eşliğinde, görsel yeteneğiyle ve sosyal becerisiyle John Heartfield, Alman bir sivil hizmetçinin, öğretmenin, bankacının, bekçinin, kaptanın, yargıcın, papazın, imparatorun, bir Reichstag üyesinin, generalin, ordunun, askerinin ve işçinin zihinsel örneklemelerini sunmuştur (Pachnicke, 1992: 33). Bu olağanüstü çalışma, o dönemde toplumda yer alan insan yığınlarının özelliklerinin günümüzde ayrıştırılarak değerlendirilmesi adına büyük önem taşır.

John Heartfield'in kitap kapağı tasarımları ile ilgili olarak Kurt Tucholsky, 1932 yılında şu sözleri söyler: "*Peter Panter*²⁴³ olmasaydım, Malik Yayınevi'nde kitap kapağı olmak isterdim. Bu John Heartfield gerçekten bir dünya harikası. Muazzam düşünceleri var! Büyülü ürünler veriyor!" (Maerz, 1981: 235)



Resim 240 John Heartfield, İlya Ehrenburg'un "Arabaların Ömrü" (*Das Leben Der Autos*) adlı kitap kapağı çalışması, 1930. Malik Yayınevi (Anonim, 1994: 65)

İlya Ehrenburg'un, tasarımı John Heartfield tarafından yapılmış olan "Arabaların Ömrü" adlı kitabının kapak fotomontajında; görkemli bir arabanın ön tamponu, farı ve diplomatik bayrağı, bir sokak lambası ve sisle kaplı arka planda Eysel Kulesi görülmektedir. Arkada

²⁴³ Peter Panter, Kurt Tucholsky'ye verilen takma bir addir.

ise papaz, kız ve vale yerine otomobil endüstrisinin devlerinin (Andre Citroen, Henry Deterding, Henry Ford ve Christian Rakowski) iki uçlu fotoğraflarını taşıyan dördü oyun kartları vardır. John Heartfield tarafından tasarlanan çift sayfalı kitabın başına ve sonuna eklenen fotoğraf sayfaları yoğun bir otomobil kitlesi ile çatılarda oturan insanları (ön) ve devasa bir ilan panosundaki "securite" sözcüğünün önünde duran bir eskicinin hüznünlü resmini (arka) göstermektedir. Bu çalışma, John Heartfield tarafından çok zekice bir fikirle düzenlenmiştir (Anonim, 1994: 65)

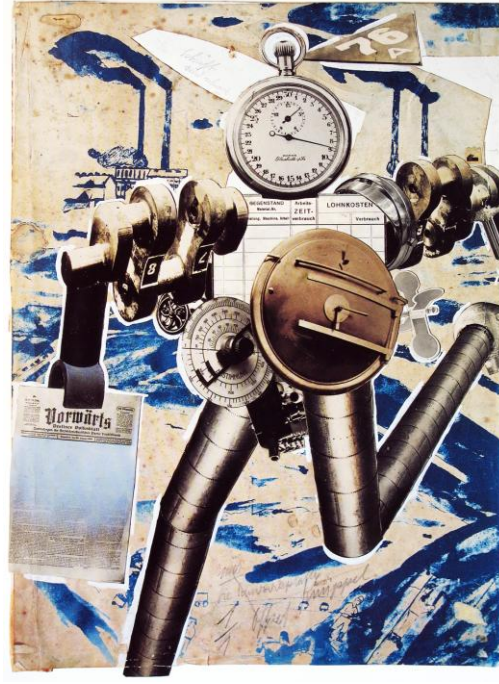
3.2.7 Yaratım Süreci

John Heartfield'in her bir fotomontajı yaratması, genellikle bir ya da iki haftasını almıştır. John Heartfield, resim bulmak için arşivleri ve dergileri taramadan önce, işe her zaman ayrıntılı bir kara kalem taslak hazırlayarak başlar. Çoğu zaman fotoğrafları kendisi çekmez. Bunun yerine, var olan fotoğrafları büyötmek, küçölmek ya da terse çevirmek için ya da uygun imge bulamazsa, fotoğraf çekmesi için bir fotoğrafçı tutar. Parçaları kestikten ve imgeyi birleştikten sonra, tutarlı bir ışık ve mekân algısı yaratabilmek adına rötuşçuya boyayla kapatılması ya da renkle vurgulanması gereken yerleri gösterir. Ardından bu imgeden yararlanılarak büyük bir film negatifı yapılır. Harf şeritleri hazırlanıp negatife ilişitirilir ve sonra rötuşlanıp pozitif olarak basılır. Pozitif baskı, genellikle klişe yapmak için kullanılmıştır. Çalışmaları boyunca geniş bir teknik imkân sağlayan AIZ aracılığıyla John Heartfield, eksiksiz bir ton yelpazesi ve yüksek kalite baskı sağlayan, pahalı bir bakır foto gravür işlemi kullanmıştır. Bugün reklâmcılıkta olduğu gibi, nihai ürün 'foto gravür' olarak da bilinen, basılmış sayfadır.²⁴⁴

Fotomontaj aşamaları şu şekilde sıralanabilir: Öncelikle haber niteliği taşıyacak olan çalışmanın konusu belirlenir ve konuya uygun düşüncenin nasıl ortaya konabileceği saptanır. Fikir, fotoğraf ve yazı için şartlar hazır olduğunda, yapıştırma işlemi başlar. Uygun yazı karakteri seçilir, tipografik düzenlemesine karar verilir; fotoğrafları çekilir, eskizler yapılır ve berrak bir kompozisyon oluşana dek emek verilir. Klişe yapılabilmesi için şartlar oluşturulabilirse, yazı karakterleri de bu eskize göre seçilir. Şayet işin çok çabuk bitmesi gerekirse, farklı eskizleri denemekten vazgeçilmiştir. Özellikle AIZ için yaptığı çalışmalarda bu durum ortaya çıkar, çünkü bu dergi düz baskı tekniği ile

²⁴⁴ Bkz. <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 02.02.2012.

basılmamaktadır. Kitap kapaklarına ya da afişlere göre bunların monoton olmasının sebebi böyle açıklanabilir. Buna karşın fotomontajlar, özellikle gazetecilik tarafı ve zamanını yorumlayan tarzları ile bir kaç hariç, en anlamlı ürünleri olarak anılmalıdır. Öte yandan bu fotomontajlar zamanının tanığıdır. Montajın genellikle basit bir eylem olarak düşünülmesi yanlıştır. Bir makas ve yapışkan ile her şey bitmemektedir. Öncelikle fotoğraflar öylesine kesilmelidir ki, birbirleri ile entegre edilirken anlaşılmalıdır. John Heartfield, geçişlerin anlaşılması konusunda aşırı titiz davranmıştır. Fotoğraflara, parmak izi kalmaması için el sürmemiştir. Minik ağaç parçacıkları ile parçaları birbirlerine yaklaştırarak, işaret koymuştur. Tüm parçaların birbirlerine uyduğuna karar verdiğinde ancak yapıştırılmıştır. Kullandığı yapıştırıcı hemen kurumadığı için, ürün son halini alana dek, üzerinde çalışabilmiştir. Sonrasında kurumaya bırakmış, kuruduktan sonra rötuş yaptırmıştır. Çalışma renkli ise, her renge göre rötuş bir kaç kez yapılabilmektedir. John Heartfield'in dönemi anlatan fotomontajlarında şu farkları düşünmek gerekir: Basın haberi, fikir (düşünce), düşünceyi destekleyen yazı (altta, üstte ya da fotoğrafın içinde) ve yazı kurulunun yorumu. Olanaklar elverirse John Heartfield gazete kupürlerini keserek kullanmış, bunun haricinde yazıyı yeniden dizdirerek çalışmıştır. Güncel durumu anlatmakta güçlük çektiğini hissettiğinde, gerekirse bu metni değiştirmiş (bkz. Resim 257) ancak fotoğrafta değişiklik yapmamıştır (Herzfelde, 1971: 51).



Resim 241 John Heartfield, "Arena" (*Die Arena*) adlı dergi için yaptığı kapak resmi. No.2 Şubat/ Mart 1927. (Pachnicke& Honnef, 1992: 132)

Resim 242 John Heartfield, "Uygun adım yürürken Modernleşme" (*Rationalization on the March*) adlı dergi kapağı tasarımı. (Pachnicke& Honnef, 1992: 31)

Wieland Herzfelde'e göre; John Heartfield'ın montajları, birçok grafikçi kendisini öğrencisi olarak tanımlamış olsa da, kimseye okul olamamıştır. Çünkü onun tekniği ile resim ve fotoğraf fikirleri çoğu zaman, sezgi ve tutkunun ön şartlarının oluşması ile mümkün olabilmiştir. En derinde yatan neden ise: John Heartfield'de politik berraklık, ajitasyon istemi, resimleme yeteneği ve devrimci heyecanlılığın kesintisiz birbirleri ile olan ilişkisinde gizlidir. Bu öğrenilemeyecek ön şartlar, kendilerini yenilikçi olarak tanımlayan diğerlerine göre, onu yeni tekniğin keşifçisi ve yeni sanatın yaratıcısı yapmıştır. Wieland Herzfelde'e göre, John Heartfield'ın fotomontajlarının karşısında duran her kim olursa olsun, sanattan ne anlarsa anlansın, sarsılacaktır. Wieland Herzfelde, bu konuda farklı ülkelerin sanat eleştirmenlerinin kendisi ile hemfikir olduğunu sözlerine ekler. Örneğin; Alman eğitim bilimci ve politikacı Heinz- Joachim Heydorn (1916- 1974) bu durumu: "*Daha iyisi olamayacak bir ürün, iç içe geçmiş iki el: İşte yeni bilinç, derin duyguların hareketlendirdiği şiirsel yeni yaşam güzelliği...*" olarak belirtmiştir. Burada şiirsellik ile anlatılmak istenen olgu, John Heartfield'a uygulandığında şu anlama gelebilir: Onun sanatı, bir anlamda insanlığın varoluşunun, arzularının, rüyalarının ve duygularının tüm renklerini içermektedir. Sadece bir kaç dergi, mesela "Arena", onun çalışmalarının daha kapsamlı olabileceğinin ipuçlarını hali hazırda vermiştir. Ancak o kendi yüz yılının renginin çeşitliliğine ve elbette kıvılcıkla renge yoğunlaşmak durumundadır.

Bu nedenle, konusundaki olağan kısıtlama ve resim seçimi, kısmen politik gerçeklikle ve kısmen dünyadaki çeşitliliği vurgulayan sembollerden seçtiği motiflerle çoğalmıştır (Herzfelde, 1971: 51).

Peter Pachnicke, sanatçı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

"Güzel sanatlar ve dekoratif sanatlar, meşru ya da gayri meşru, yüksek veya alçak-Heartfield bu gibi iki karşıt gruba bölünmeyi düşünmedi, hissetmedi veya çalışmadı. İlan olsun, kitabın kâğıt kabı olsun, reklam araçları, poster, gazete, sahne tasarımı veya sergi olsun, her işi eşit derecede ciddiye aldı." (Pachnicke, 1992: 247)

Resimlerin kendisiyle alakasından ziyade özellikle biçimsel yöntemlerle verilen hükümlere göre John Heartfield'ın araçları etkili, popüler ve açık yürekli olarak bilinir. Duruma göre de ulaşılabilir, elitçi, ezoterik (içrek), radikal, yıkıcı ve aşırı derecede Marksist olarak kabul edilir. John Heartfield mekanik baskı araçlarına estetik bir kaynak olarak ilgi duymamış, kullandığı resimlerin çoğunu çok iyi çalıştığı bir fotoğrafçıdan elde etmiştir. Onun odaklandığı şey, kitle iletişim araçlarıyla etkin bir şekilde iletişime geçebilecek görüntüler elde etmektir. Bu, foto- mekanik çoğaltma aracında sunulan orijinal yapıtın dönüştürülme yönteminin John Heartfield tarafından anlaşılmasıdır ki aslında çalışmalarını bu kadar başarılı yapan şey budur (Drucker, 2007: 83).

Sanatın, günümüzde git gide göstergeleşen 'galeri mekânı' kavramından, geniş halk kitlelerine ulaşma ereğiyle, gazete ve dergilerde boy gösterir oluşu John Heartfield'le aynı dönemlere rastlar. Bu durum, içinde bulunulan sosyal ve politik bağlam düşünüldüğünde kaçınılmazdır ve Brian O'Doherty'nin (1934-) ima ettiği şekliyle "Beyaz küp"²⁴⁵ ve temsil ettiği değerlerle mücadelede etkili, alternatif bir yöntem olarak gözükmektedir. Geriye doğru gidildiğinde, sergi mekânı konusundaki tercihlerin değişmesi, üretim sürecine odaklanılan ve yapıtlara 'iş' denilen dönemlere rastlar. Sanatın sergilenme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş ve parasal değerlerle sınırlandırılmış bir nesne olmaktan, daha geniş bir sosyal bağlama taşınması ile ilintilidir

²⁴⁵ "Beyaz küp"; İrlandalı sanatçı ve eleştirmen Brian O'Doherty'nin, galeri mekânının modern süreçte, benzersiz estetik bir mekân olarak düzenlenmesi bağlamında, içinde bulunan nesnelere yutarak artık kendisinin bir nesne olması kavramına atfen kullandığı bir söz dizisidir ve aynı kavramı irdelenmiş olduğu kitabının adıdır. Brian O'Doherty'e göre ideal galeri mekânı, sanat yapıtının "sanat" olarak algılanmasına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan bir mekândır. Galerî mekânı ise, ayrıcalıklı bir yerdir ve estetik, bu yolla bir tür sosyal elitizme dönüştürülmüştür (O'Doherty, B., 2010, *Beyaz Küpün İçinde*).

(O'Doherty, 2010: s. 26- 27).²⁴⁶ Bu durum Dada'yla doğrudan ilişkilendirilebilir; kuruluşunun ilk gününden itibaren Cabaret Voltaire'de olup bitenler, 'beyaz küp' olgusunu reddeder. Sonrasında Berlin Dada'da sokaklara taşan gösteriler ve performanslar, galeri mekânı olgusuna farklı bir alternatif olarak kendini gösterir. Berlin Dada'cısı John Heartfield'in çalışmalarını, genellikle *AIZ* ya da diğer dergi ve gazeteler aracılığıyla halka ulaştırıyor olması bu bağlamda 'beyaz küp' denilen kavrama tamamen ters düşen bir açıda yer alır. John Heartfield, mesajlar içeren çalışmalarının kapalı bir mekânda sergilenmesinden ziyade, toplumun her kesimine hitap edebileceği, bir kaç fenik karşılığında herkesin ulaşabileceği çalışmalar olmasını özellikle tercih etmiştir. Çünkü onların öncelikli görevi 'uyarmaktır'. Reprodüksiyonları yapılarak defalarca çoğaltılan çalışmalarının yeri geldiğinde galeride sergilenmelerinin nedenini, 'uyarı' amaçlı öncelikli görevlerini tamamlamış, o sırada 'anımsatmak' üzere bulunuyor olmalarıyla açıklamak olasıdır. Kaldı ki John Heartfield, daha Nisan 1935'teki Paris sergisinde bu konudaki düşüncelerini açıkça belirtmiştir: "*Montajlar sergilerde asılmak üzere üretilmezler. Onların amacı kitlelere hitap etmektir. Bu nedenle onların yeri insanların beynidir.*" (Herzfelde, 1986: 127).

²⁴⁶ Sonraki dönemlerde 'beyaz küp'e karşı birbiri ardına açılmış alternatif mekanlar, özellikle Amerikan sanat ortamında feminizm ve savaş karşıtlığı gibi belli bir ideolojik gündemi olan, genellikle yerleştirme ya da performans gibi sanat türlerinin özgür pratiği için oluşturulmuş mekânlar olarak ortaya çıkmakla birlikte, son kırk- elli yıldır sanat yapıtlarının değerlendirilme sürecinde sergileme koşullarının giderek daha çok göz önünde bulundurulmaya başlandığını söylemek mümkündür (O'Doherty, B., 2010, *Beyaz Küpün İçinde*).



Resim 243 "Fotomontör John Heartfield" (*John Heartfield Fotomonteur*) adlı filmten seçilmiş bir resim karesi. John Heartfield'in montajlarından birinin animasyonlu dizisi. Almanya, 1977. (Siepmann, 1978: 35)

Son olarak eklemek gerekir ki; sanatçı ile ilgili yapılmış olan kitap ve katalogların yanı sıra birçok film çalışması da bulunmaktadır. DDR tarafından DEFA'ya, 1959 yılında yaptırılmış "Halkın Sanatçısı Heartfield" (*Heartfield, ein Künstler des Volkes*) adlı 16 dakikalık kısa film çalışması sonrasında, 1967 yılında Milger/ Vogel'in yönetmenliğini üstlendiği "John Heartfield Monografileri" (*Monographien John Heartfield*) adlı bir belgesel film çalışması ile 1977 yılında direktörlüğünü Helmut Herbst'in yaptığı "Fotomontör John Heartfield" (*John Heartfield Fotomonteur*)²⁴⁷ adında, 35 mm ve renkli bir film çalışması daha bulunmaktadır. Bu film, Eckhard Siepmann'ın hazırladığı bir proje üzerine; bir Fecht (Tom Fecht)- Herbst- Siepmann senaryosu olarak kaynaklarda yer alır (Siepmann, 1978: 35).²⁴⁸

²⁴⁷ "Fotomontör John Heartfield" (*John Heartfield Fotomonteur*) adlı filmin baştan 33 dakikalık bir bölümünü İngilizce olarak izlemek için bkz.

http://www.johnheartfield.com/HTMLVideoGalleryAS3/_VideoGallery/john_heartfield_Dada_VI_DEO.html Erişim tarihi: 03.02.2012.

²⁴⁸ John Heartfield ile ilgili olarak yapılmış olan tüm film çalışmalarının detay bilgileri için bkz. "Ekler" bölümü, s. 489.

4 NESNE YORUMU

"Güzel metaforlar yapmak zekâ gerektirir"

Aristoteles

Fotomontaj sanatı, içinde büyük metaforlar (eğretilemeler) barındıran fotoğraflara yapılan dâhice düşünülmüş düzenlemeleri içerir. Böylelikle montaj, metaforik hakikatlerin tüm gücü ve enerjisi ile birlikte resimsel bir metafor haline gelmektedir. Berlin Dada hareketinin plastik sanatlara katkısı konusundaki görüş ve düşüncelerin büyük bir bölümü, fotomontaj tekniği ve yöntemleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Öyle ki, fotomontaj sanatında ortaya çıkan devrimsel uygulamalar, Weimar Dönemi'nin ileri sanatını tanımlayan yeniliklerle birlikte anılır. Örneğin, 1920 yılında yapılan İlk Uluslararası Dada Fuarı gösterisinde John Heartfield, "Montajcı Dada" olarak tanımlanmış ve o, 'sanatçı' yerine 'montajcı' olarak adlandırılmayı tercih etmiştir (Danto, 2001: 5).

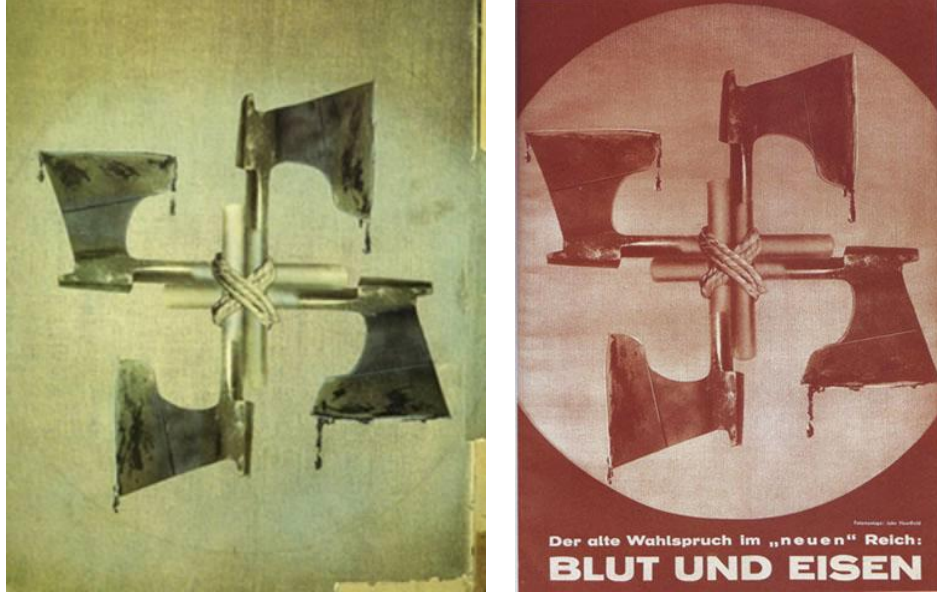
Ünlü tiyatro yönetmeni ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in çağdaşı ve yakın arkadaşı olan John Heartfield'in fotomontaj sanatı, o dönemde devrimsel bir etki yaratmıştır. Biçimsel yapısı, tekniği ve reddiyeleri (İng. *Negation*), ortaya koyduğu muhalefet ruhu ve sanatçı duruşu ile fotomontaj, sanat tarihinde, Hitler ve Nazizm'in yükselişine karşı dünyayı ayaklandırmayı başarmış öncü eğilimlerin içinde, Kübizm ve Dışavurumculuk gibi özgün sanat akımlarına eşdeğer bir yer tutmuştur. Özellikle, çok yönlü Nazi propagandasına karşı mücadelede John Heartfield, Nazi rejiminin gerçek yüzünü, bu tür bir sanat aracılığı ile görünür kılmıştır.

4.1 İmgesel Stratejiler

Bu bölümde John Heartfield'in çalışmalarını oluştururken kullanmış olduğu imgeler üzerine açıklamalar yapılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak John Heartfield'in Nazi

Alman sloganının analitik bir yorumu niteliğiyle öne çıkan, dört ayrı kanlı balta fotoğrafının dörtlü kombinasyonu şeklinde ve gamalı haç imgesi biçiminde düzenlenmiş olan "Kan ve Demir" adlı fotomontajı örneklenebilir:

4.1.1 Gamalı Haç İmgesi



- Resim 244** John Heartfield'in AIZ için düzenlemiş olduğu "Yeni İmparatorluktaki Eski Slogan: Kan ve Demir" (*The Old Slogan in the 'New' Reich: Blood and Iron*) adlı fotomontaj taslağı. 8 Mart 1934. (Pachnicke& Honnef, 1992: 198)
- Resim 245** John Heartfield, "Yeni İmparatorluktaki Eski Slogan: Kan ve Demir" (*Der alte Wahlspruch im 'neuen' Reich: BLUT UND EISEN*) 8 Mart 1934, AIZ, Prag. (<http://www.merzmail.net/heartfield.htm>)

Çalışmada gönderme yapılan kişi, 1870'lerde Alman Ulusal Birliği'nin kurulmasının ardından ilk Alman Şansölyesi (Başbakan) olan Otto von Bismarck'tır (1815- 1898). Yeni Almanya'yı 'kılıç ve kan' politikasına göre kuracağını söylediği için kendisine "Demir Şansölye" unvanı verilmiştir (Oral, 2005: 220). Otto von Bismarck, Alman halkının kan ve demirle birlikte reform edilebileceğini söylemiştir. Bu fotomontaj, John Heartfield'in, Otto von Bismarck'ın öngörüsünün gerçeklikle nasıl yorumlanması gerektiğini gösteren çarpıcı bir yapıtıdır.

John Heartfield'in düşüncesinde Hitler, iç politikada tutucu bir çizgi izleyen ve muhafazakârların oylarını toplayan şiddet yanlısı Otto von Bismarck'ın devamı ve güncel izdüşümü olarak yorumlanmıştır. Nitekim Adolf Hitler, "Kavgam" adlı kitabında Alman halkının asıl iç ihtiyaçlarını karşılayabilecek ve kestirilebilecek bir gelecek için koşulsuz

bir denge sağlayabilecek bir dış politika amacını ortaya koymasını gerektiğini belirtir ve bunun "kan ve kılıçla" savaşarak elde edilebileceğini ileri sürer (Hitler, 2010: s. 139- 142). John Heartfield, Nasyonal Sosyalist hareket ardına gizlenmiş milliyetçi görüşe olan kişisel tavrını bir halatla birbirlerine bağlanmış olan baltalar aracılığıyla, Nazilere atfedilen bir ambleme gönderme yaparak ortaya koymuştur. Cellâtların kanlı baltaları gösterilerek oluşturulan bu düzenleme, Nazilerin 'ulusçuluk' adı altında uyguladıkları insanlık dışı ve kanlı politikalarına olan isyanın görsel anlatımı niteliğindedir.



Resim 246 Nazi propaganda posteri, 1930, Bir Nazi kılıcı, ucu kızıl renkli altı köşeli yıldızın içinden geçerek bir yılanı öldürür. Yılandan gelen kızıl sözcükler şunlardır: Tefecilik, Versailles, işsizlik, savaş suçlusu yalanı, Marksizm, Bolşevizm, yalanlar ve ihanet, enflasyon, Locarno, Dawes Antlaşması, Young Planı, ahlaksızlık, Barmat, Kutistker, Sklarek (büyük finansal skandallardaki son üç Yahudi), fuhuş, terör, iç savaş. (Parker, 2011: 35)

Resim 247 Mjölner (Hans Schweitzer)²⁴⁹, Nazi Propaganda Posteri, 1930. (Parker, 2011: 35)

Bu ters gamalı haç ile baltanın uçlarını ve kan görüntüsünü oluşturmak için basit bir takım ilavelerle gamalı haçın şeklini transforme eden (dönüştüren) John Heartfield'in asıl amacı toplumsal başkaldırı bilinci ile birlikte Almanya'da direnişi yaygın kılmaktır. Gel gelelim bu tür bir dönüşüm gamalı haçın önerdikleriyle²⁵⁰ uzlaşmaz. Aslında gamalı haçın olumlu

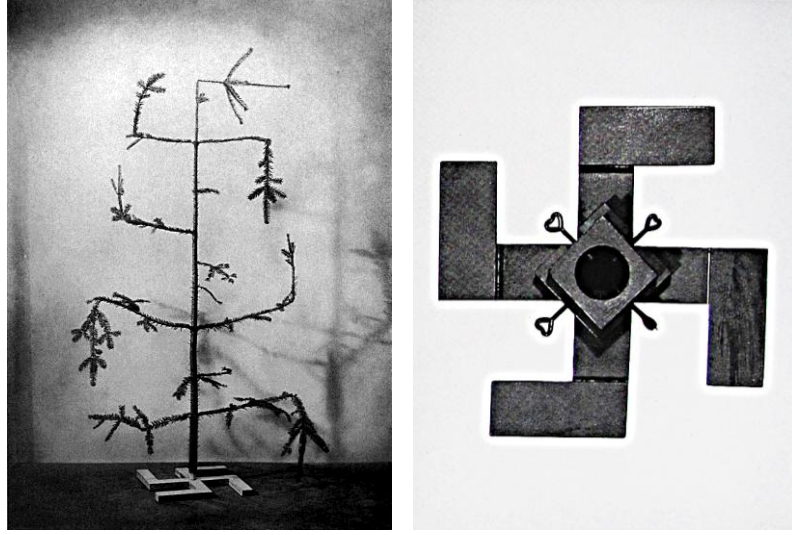
²⁴⁹ Mjölner (Hans Schweitzer, 1901- 1980); Propaganda sorumlusu Devlet Bakanı Goebbels'in favori propagandacılarından (Parker, 2011: 35).

²⁵⁰ Gamalı haç (*hint. Svastika*); "Gama" ve "haç şekline verilen bir addır. 'İyi' ve 'olmak' sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. İyi olmak; mutlu ve sağlıklı olmak anlamına gelmektedir. Hint- Avrupa tarih öncesi dönemlerden kalan gamalı haç, çalışma, verimlilik, cinsellik gibi terimleri simgelemektedirken, Naziler gamalı haç, kökeninde ırksal kaygılar yatan coşkusal

yönde dönüştürülerek kullanıldığı yerler de görülebilir. Douglas Kahn'ın belirttiğine göre; Nazi öncesinde Yahudi düşmanı bir örgüt, sinagog duvarlarından sildikleri altı köşeli yıldızın (*Star-of-David*) 'yerine geçecek' çarpıcı bir sembole ihtiyaç duyarlar. Altı köşeli yıldız kaldırıp yerine kendilerininkini koyacaklardır. Oysaki John Heartfield'in dört baltadan oluşan bu imgesi için aynı durum söz konusu değildir. John Heartfield'in amacı, Nazi Almanyası'nda her türlü tahrih hapsedilme gerekçesi (Kahn, 1985: 91) olan gamalı haç sembolünü bozmaya, tahrip etmeye; kaynağına ya da özüne farklı bir bakışla onun gerçek yüzünü ortaya koymaya yöneliktir. Öte yandan o dönemde, gamalı haç imgesi barbarlık olarak canlandırılmamıştır. Nazilerin, desteklemek için her türlü çareye başvurdukları Almanlaşma ideolojisine bağlı olmanın dışında Sigmund Freud'un öğrencilerinden biri olan ve cinsellikle ilgili tezlerini daha da ileriye taşıyan Avusturyalı radikal psikanalist Wilhelm Reich (1897- 1957), gamalı haçın etkisinin, bastırılmış Alman cinselliğine cevaben "birbirine dolaşmış iki beden" bünyesinde kökleşmiş olduğunu savunur²⁵¹ (Kahn, 1985: 87). Gamalı haç, dönemin Alman kültürünün en etkili imgelerinden biri olarak yoğun kitleler tarafından içselleştirilerek özümsemiş, Alman halkının sıradan aktüel yaşam nesnelere kadar girmiştir.

duyguları uyandırmak adına kullanmışlardır. Sarmaş dolaş olmuş iki insanı canlandıran bu simgenin, organizmanın derin katmanlarında büyük bir titreşim yarattığı kabul edilir. Bu, simgeye yüklenen gizemsel duyguları anlamlandırmaya yardımcı olur. Hitler "Kavgam" (*Main Kampf*) adlı kitabında onun, Yahudi düşmanlığının simgesi olduğunu ileri sürer (Hitler, *Main Kampf*. S. 357), ancak gamalı haç bu anlamı çok sonradan kazanmıştır.

²⁵¹ Gamalı haçın toplum üzerindeki etkisi bir yana, iki kişiden meydana gelen bir topluluk dahi olsa, toplumun en dinamik ve uyumlu yapısı "Heil" ya da "Romalı" selamıyla ifade edilmiştir. Selamlaşmada olduğu gibi gamalı haç, zamanla Alman milliyetçiliğinin tipik birer göstergesi haline gelmiştir.



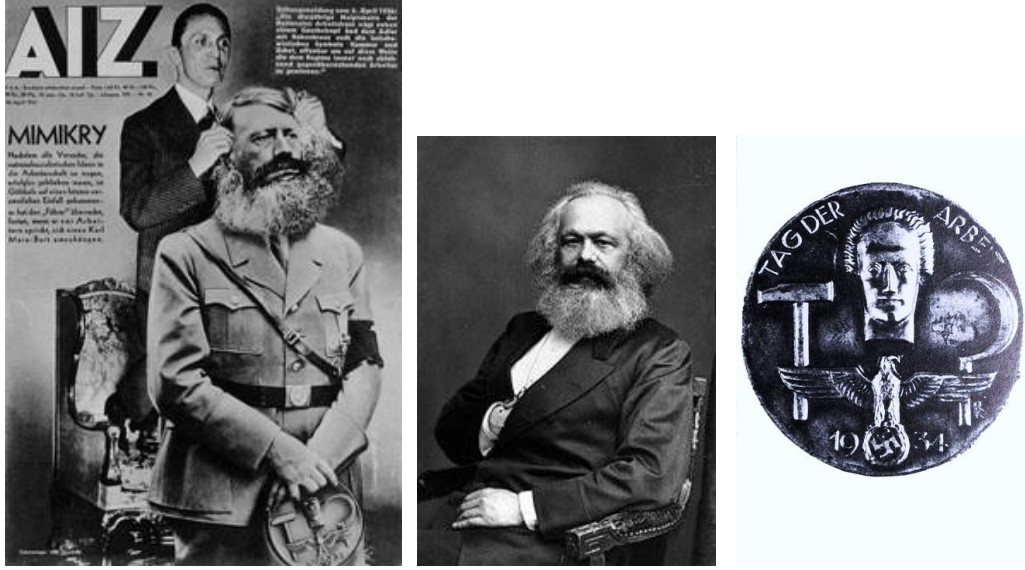
Resim 248 John Heartfield, "Alman Odasında Noel Ağacı, Dalların Ne Kadar Eğri!" (*O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Aeste!*) Aralık 1934. (Herzfelde, 1971: r. 188)

Resim 249 Nazilerin harcıâlem eserlerinden, Noel ağacının ayakta durmasını sağlayan bir alet. (Maerz, 1993: 178)

Güzel sanatlarda semboller merkezi bir önem taşımaktadırlar. Alman Sanatı örneğinde kullanılan üç motif "Orman", "Silahlanma" ve "Gamalı Haç" olarak belirir. (...) John Heartfield, 1934 yılında Noel'i, çıplak, seyrek dalları olan bir ağaçla 'kutlarken', "Alman Odasında bulunan Noel ağacı, dalların ne kadar eğri!" sloganıyla, bu gamalı haça gönderme yapar çünkü bu ağacın dalları gamalı haç şeklinde görülmektedir. John Heartfield bu konuları işlerken, 20. yüzyılı bir başka ağaç motivi ile de önemli bir biçimde ilişkilennmiştir: Sakatlanmış ağaç. Çok sık kullanılan bu motif doğalsallık ve kültürel benlik idelerinin kullanılarak, savaş ve soykırım aracılığıyla nasıl acımasızca yıkım yapıldığı öngörüsü ile ilişkilendirilmektedir. (...) Gamalı haçın hiciv amacı için kullanımının en önemli temsilcisinin John Heartfield olduğuna şüphe duyulmaz. Noel ağacının yanısıra John Heartfield bu sembolü hep yeniden yorumlamıştır. Nasyonel Sosyalist rejimin yaptıklarını özellikle reddederken, onlarla alay etmeye yönelir: Metal Mark'lar ile yapılmış bir gamalı haç Nasyonel Sosyalist'leri kapitalizmle ilişkilendirirken, onlara "Bunlar sizi gammazlıyacaklar, satacaklar" demektedir. Başka bir çalışmada, Hitler'in kalbi gamalı bir haçtır: "Üst insan Adolf: Altın yutup, teneke konuşuyor (*Adolf, der Übermensch: schluck Gold und redet Blech*). Başka birinde, kanla kaplanmış baltalar yeni imparatorlukta eski bir seçim belgesini sembolize etmektedir: "Kan ve Demir" (*Blut und Eisen*) Bunlar, sayısız etkili örneklerden sadece bir kaçıdır (Osmond, 2006).²⁵²

²⁵² Bu bölüm, "Politik Eğitim İçin Federal Merkez" (*Bundeszentrale für Politische Bildung*) adlı web sitesinde yer alan "Alman Sanatında Politik Semboller" adlı yazıdan alınmıştır ve yazıda sayfa

4.1.2 Komünizme Özgü İmgeler



Resim 250 John Heartfield, "Taklit" (*Mimikry*), AIZ, 1934.

(<http://www.karikaturmuseum.at/de/ausstellungen/03/heartfield/mimikry-1934/view>)

Resim 251 John Heartfield'in "SPD'nin en son irfanı: 'Kahrolsun Marksizm!'" adlı çalışma için kullandığı kaynak resim: Karl Marx. Aynı resimde Karl Marx'ın sakalı, "Taklit" (*Mimikry*) adlı çalışmada Hitler'e montajlanmıştır.

(<http://www.fes.de/marx/inhalt/histor.htm>)

Resim 252 İşçi Bayramı madalyonu. (Siepmann, 1978: 24)

İyileşme ya da sağlığına kavuşurma, John Heartfield'in 19 Nisan 1934'teki "Taklit" (*Mimikry*) fotomontajının konusudur. Bacakları kısaltılmış Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Hitler'in kendi belirgin tıraşını örterek, Hitler'i Marks'ın sakalıyla süslemek suretiyle iktidar koltuğunda ayakta durmaktadır. Hitler, bir grup sembolü rahat bir şekilde gözler önüne sererken elinde bir "İşçi Bayramı madalyonu" tutar. Resme iliştirilen metin içeriği şöyledir:

"Nazilerin fikirlerini işçi topluluğuna sunma çabalarının tümünde başarısız olunmasının ardından Goebbels, Hitler'i ileride işçilere hitap edeceği zaman Karl Marx sakalı takması konusunda ikna etti.

8 Nisan 1934 basın raporu: Muhalefete meyilli işçileri rejime kazandırmak amacıyla bu yılki ulusal işçi cephesinin 1 Mayıs posterinde Goethe'nin başı,

numarası bulunmamaktadır. Yazı detayları için bkz. <http://www.bpb.de/apuz/29751/politische-symbolik-in-der-deutschen-kunst?p=all> Erişim tarihi: 20.04.2012.

gamalı haçlı kartalı ve Bolşevik sembolü olan orak- çekiç yer alacak." (Kahn, 1985: 121)

Hitler'in elinde duran, 1 Mayıs resmi madalyasıdır. Dönemin gazetelerinden birine göre, Üçüncü Reich'in amblemindeki kombinasyonun amacı, (kanca başlıklı haç ile kartal; Bolşevik sembollerine işaret eden orak ve çekiç) rejime halen düşmanca davranan milliyetçilerin fethedilmesi anlamını taşımaktadır. AIZ'in 1934 yılı kapaklarından biri için John Heartfield tarafından hazırlanan "Taklit" çalışmasında berber pozundaki Joseph Goebbels, "devrimci sosyalist" olan Hitler'in sakalını düzeltmektedir ve Marks'ın fotoğrafından bir fragmanın yer aldığı bu fotomontajda, milliyetçi fikirleri emekçilere aşılacak amacıyla giriştiği hiçbir denemeden sonuç alamayan Hitler'e, emekçilere hitap ederken Marks'ın kılığına girmesini tavsiye etmektedir (Siepmann, 1978: 24).

4.1.3 Tarihsel Alegoriler



Resim 253 John Heartfield'in AIZ için yapmış olduğu "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" (*Die drei Weisen aus dem Sorgenland*) adlı fotomontaj taslağı. 3 Ocak 1935. (Pachnicke& Honnef, 1992: 204)

Resim 254 John Heartfield, "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" (*Die drei Weisen aus dem Sorgenland*) AIZ, 3 Ocak 1935. (<http://johnheartfield.tumblr.com/page/4>)

Politik fotomontajlarından bir diğeri, "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" (*Die drei Weisen aus dem Sorgenland*) adını taşır ve John Heartfield'ın, Almanya'nın politik

durumu üzerine sembolik, alegorik ve metaforik yorumlarını birleştirerek oluşturduğu başka bir çalışmasıdır. Yapıtta Hitler, Goering ve Goebbels, adeta sirk alanına kurulmuş bir ip üzerinde yürümeye çalışan cambazlar olarak betimlenmiştir. Alttaki sloganda şu sözler yazılıdır: "*Onlar kendilerini bir şey zannediyorlar: Sanki bu durum 25.000 yıl daha böyle sürecek!*" Bu sözler, Hitler ve yandaşlarının kendilerinden son derece emin olarak tasarladıkları ileriye dönük düşüncelerini yansıtır. Oysaki Üçüncü Reich ve Nazileri işaret eden, dolayısıyla John Heartfield'e göre temeli hiç de sağlam olmayan bir direğe bağlanmış ince bir ip üzerindedirler. Üstelik ellerinde taşıdıkları mitolojik efsaneleri andıran nesnelere gerçeklerden çok uzaktırlar. John Heartfield'in kurgusu, tüm bunların yanı sıra, 6 Ocak günü kutlanan "Kutsal Üç Kral Yortusu" (*Heilige Dreikönigsfest*)²⁵³ olgusuna gönderme yapar. Kutsal üç krallar (Goebbels, Goering ve Hitler) bir ipin üzerinde, ip cambazı edasıyla dans ediyorken canlandırılmıştır. Alt başlıkta, önde giden Hitler'e atıfla "Başbuğ Yolu Biliyor" yazısı bulunur (Maerz, 1993: 100).



Resim 255 Marinus, "Hitler Boyası" (*Hitler paint*) 4 Ekim 1939. (<http://www.gazolina-artline.com/herbot/influences/marinus/>)

Resim 256 Marinus, "Denge", Fotomontaj, Paris 1940, Robert Lebeck Arşivi, Berlin. (<http://www.gazolina-artline.com/herbot/influences/marinus/>)

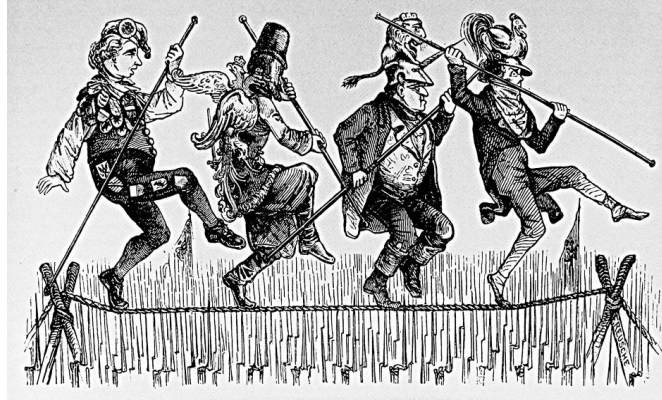
1935 yılında düzenlenen "Kaygılar Ülkesinden Gelen Üç Bilge" adlı montajın bir benzeri, 1940 yılında 'Marinus' takma adını kullanan Jacob Kjeldgaard (1884- 1964) adında Danimarka asıllı Fransız bir sanatçı tarafından yapılmıştır. İki ayrı sanatçıya ait söz

²⁵³ *Heilige Dreikönigsfest*; "Kutsal Üç Kral Yortusu" ya da Yunanca "Efipfani Yortusu" olarak bilinen, Hıristiyanlıkta yeni yılın gerçek başlangıcı olarak kabul edilen bir olgudur. Özellikle Katoliklerin yaşadığı bölgelerde hâlâ çok önemli bir dini bayramdır. Noel günlerinin sonuna denk gelir. 6 Ocak günü Noel ağaçlarının kaldırılma vaktidir ve o gün, Kiliseden çocuklar *Sternsinger* (Yıldız Şarkıcıları) olarak evden eve dolaşarak, bağış toplarlar. Ayrıca bağış yapan evin kapısının pervazına C-M-B harfleri ve içinde bulunulan yıl yazılır. Bu harflerin anlamı Latince "Christus Mansionem Benedicat" olarak bilinen "İsa bu evi kutsasın!" sözlerine karşılık gelir. Günümüzde bu bağışlar çoğunlukla Afrika ve Latin Amerika gibi ülkelerin hümanist projeleri için toplanmaktadır (bkz. <http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000646.aspx> Erişim tarihi: 12.04.2012).

konusu benzer iki çalışma, 2008 yılında Köln'de yerleşik Ludwig Müzesinde "1930'larda Siyasi Fotomontajlar" başlığı altında "Hitler kör ve Stalin topal. Heartfield ve Marinus" (*Hitler blind und Stalin lahm. Marinus und Heartfield*) sloganıyla oluşturulan bir sergide aynı anda sergilenmiştir. 1940'lardaki Nazi işgali sırasında kendisini Fransa'da tutuklanmaktan kurtaran "Fransız Heartfield'ı Marinus"un asıl adı 1960'larda tesadüfen ortaya çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde ülkesini terk ederek, ölene kadar yaşayacağı Fransa'ya giden 'Marinus', ilk başta orada bulduğu işlerde çalışır ve bohem bir yaşam sürdürür, Fernand Leger (Joseph Fernand Henri Léger, 1881- 1955), Kees van Dongen (1877- 1968) ve Pablo Picasso gibi sanatçılarla da dosttur. 1933'ten sonra *Marienne* adlı solcu entelektüel bir gazetede çalışır. Haftalık yayınlanan bu dergide acı şekilde ironi yüklü çalışmaları, sadece Hitler'i değil aralarında Mussolini (Benito Amilcare Andrea Mussolini, 1883- 1945) Franco (Francisko Franco y Bahamonde, 1892- 1975) ve Stalin'in de olduğu sağcı ve solcu diğer diktatörleri de savaş tanrıları olarak gösteren yapıtlardan oluşur. Diğer yandan güçsüz, teskin edici demokrasiler, hedef aldığı öğeler arasındadır. Marinus, Hitler'i John Heartfield'in yaptığı gibi, ressam olarak ve Richard Wagner'in "Tristan ve Isolde"sindeki²⁵⁴ aptal damat gibi gösterir. Bunu yaparken ressamlar Leonardo da Vinci, Pieter Brueghel (1525- 1569), Rodin (François- Auguste Rodin, 1840- 1917), Franz Ritter von Stuck (1863- 1928) Eugene Delacroix'in (Ferdinand Victor Eugene Delacroix, 1798- 1863) yapıtlarını ve "Ben Hur" filminden bazı sahneleri aracı olarak kullanır.²⁵⁵ Öte yandan F. Reusche'a (Friedrich Reusch (1843- 1906) ait bir karikatürde benzer bir temanın çok önceleri işlenmiş olduğu görülmektedir (Maerz, 1993: 102).

²⁵⁴ "*Tristan ve Isolde*" Gottfried von Strasburg tarafından derlenmiş, kökeni 13. yüzyıla kadar uzanan bir İngiliz destanıdır. Richard Wagner'in bu destanı uyarladığı üç perdelik bir opera bestesi mevcuttur.

²⁵⁵ http://www.atlantic-times.com/archive_detail.php?recordID=1466 Erişim tarihi: 05.04.2012.



Resim 257 "Heartfield & Daumier - Politik Hiciv Diyalogda" (*Heartfield & Daumier-Politische Satire im Dialog*) adlı sergi kataloğu, Berlin, 1981. (Pachnicke& Honnef, 1992: 39)

Resim 258 F. Reusche, Avrupa Dengesi. Münih *Leuchtkugel* (Havai Fişek) adlı dergiden bir karikatür, 1848. (Maerz, 1993: 102)

Alman yazar Brigitte Strater'in *The Atlantic Times* Gazetesi'nde yayımlanan yazısına göre:

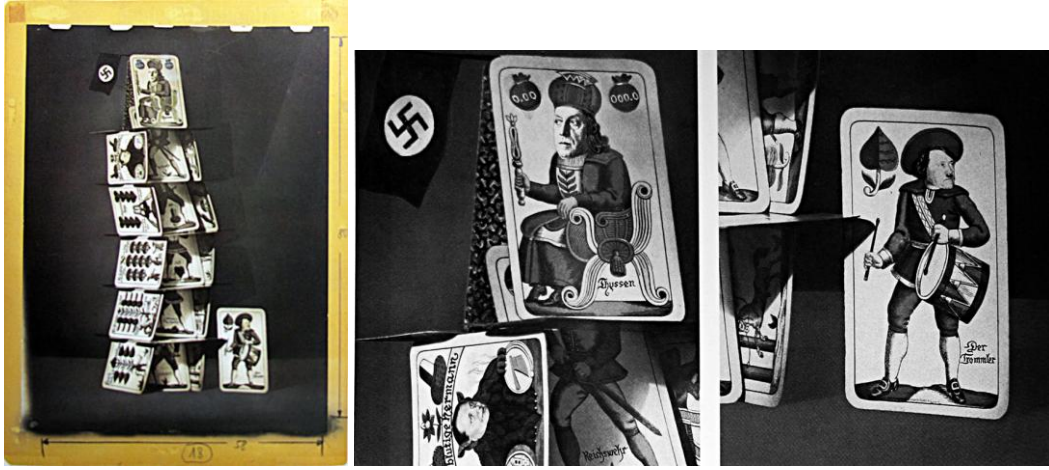
"İki fotomontaj sanatçısının birbirlerinden haberdar olduklarından emin değiliz. Ancak Marinus'un 1935'de John Heartfield'in yapıtlarının sergilendiği Paris'teki sergiyi gördüğünü ve yazılarında da bundan bir miktar bahsettiğini biliyoruz. Fotomontajlarının bazılarının doğrudan John Heartfield taklitleri olduğu söylenebilir: 1935'de John Heartfield, Goering'i, Goebbels'i ve Hitleri tel üzerindeki cambazlar olarak resmederken Marinus'un eserinde üçü neredeyse kopmakta olan bir ip üzerinde aşağı doğru bir mızrak başına doğru ilerlemektedirler."²⁵⁶

John Heartfield ile aynı çağda yaşamış Danimarkalı Marinus (Jacob Kjelgaard), 1930 ile 1940 arasında liberal Fransız edebi ve resimli haftalık bir dergi olan *Marianne* için iki yüzün üzerinde fotomontaj üretmiştir. 4 Ekim 1939 tarihli başka bir Kjelgaard fotomontajı, Hitler'i bir meyhanenin dışını boyarken göstermektedir (Hitler bir zamanlar ev boyacısı yani badanacı idi). Fotomontajda şu manşet atılmıştır: "Herkes kendi işini yapsa dünya barış içinde yaşar" (*The world would live in peace if each worked at his job*)

²⁵⁶ http://www.atlantic-times.com/archive_detail.php?recordID=1466 Erişim tarihi: 05.04.2012.

(Kahn, 1985: 126). Öte yandan politik kişiliklere dair karikatürleri ve taş baskıları ile ünlü, 19. yüzyıl Fransız ressam ve heykeltıraşı Honoré Daumier'in (1808- 1879) bir karikatürüyle özdeşleştirilerek düzenlenmiş olan bir 'Politik Hiciv Diyalogda', farklı kuşaktan iki sanatçının benzer amaçlar adına oluşturdukları üretimlerine dair yapılacak bir analogiye konu olabilir. Üstelik John Heartfield'in, bilhassa içinde Hitler ve Goebbels'in resimlerinin bulunduğu fotomontajlar, yaydığı gerilimle ve belli adlardan bahsediyor olmaları sebebiyle Honoré Daumier'in çalışmalarından ayrılıyor olsa da, John Heartfield, Honoré Daumier'in örneklerini takip etmeye alıştığını söyler. Öte yandan hem John Heartfield'in hem de Honoré Daumier'in çalışmaları, Berlin ve diğer yerlerdeki birçok Dada sanatçısının yapıtları ile birlikte bir karikatür olarak anlaşılabilir ve karikatürün soyutlayan bir etkisi vardır. Karikatür bir yandan belirli suçlu görülen partileri cezalandırırken, diğer yandan onların günahlarını evrenselleştirme eğilimindedir ki böylece bu tür suçlamalarla itham edilen diğerleri kolaylıkla tanınabilsin (Parker, 2011: 19).

9 Ağustos 2008- 19 Ekim 2008 tarihleri arasında Ludwig Müzesi'nde gerçekleştirilen bu karşılaştırmalı sergide, küçük bir odada Marinus'un *Marianne* montajları, daha geniş bir odada ise Marinus montajlarının yanı sıra John Heartfield montajları asılarak, genel temalı bir kıyaslama düzenlemesi yapılmıştır. Onların çalışmalarının dikkat çekici benzerliği, ince farklarıyla birlikte burada belirginleşmiştir. Müze müdürleri Bodo von Dewitz ve Byskov, katalog yazılarında dikkatlice bu noktaları vurgularlar. Örneğin; "*Heartfield ifadelerini alegorilere, mecazlara ve sembollerden yapılmış karma ifadelere sıkıştırılmıştır oysa Marinus sık sık klasik resimli alanı veya gerçek numarası yapan boyama standartlarına bağlılığı olan tasvirlerine hayali bir görünüm vermiştir*" diyerek zekice saptamalarda bulunurlar. Andrés Mario Zervigon'a göre; "*bu katalog denemelerinin ve Marinus-Heartfield odasının tam olarak sunduğu şey, 1930'ların siyasi fotomontajlarının dikkatlice işlendiği popülerliktir.*" (Zervigon, 2010: 202)



Resim 259 John Heartfield, "Bin Yıllık İmparatorluk" (*Tausendjährlige Reich*), 20.09.1934, *AIZ*, 38. sayı için oluşturulan taslak. Objeler montajlandıktan sonra fotoğraf çekilmiştir. 45,8x 34,3 cm. (Maerz, 1993: 85)

Resim 260 John Heartfield'in "Bin Yıllık İmparatorluk" adlı fotomontaj çalışmasından Fritz Thyssen'in bulunduğu oyun kâğıdını gösteren bir ayrıntı, 1934. (Maerz, 1993: 84)

Resim 261 John Heartfield'in "Bin Yıllık İmparatorluk" adlı fotomontaj çalışmasından Adolf Hitler'in bulunduğu oyun kâğıdını gösteren bir ayrıntı, 1934. (Maerz, 1993: 84)

John Heartfield'in "Bin Yıllık İmparatorluk" (*Tausendjährlige Reich*), ya da İngilizcede bilinen haliyle "Hitler'in inşa ettiği ev" (*The house that Hitler build*) adlı çalışması, yıkılmaya mahkûm olan iskambil kâğıtlarından yapılmış bir evdir ve Almanya'nın politik sistemini temsil eder. İleriye gören tavrıyla John Heartfield, Hitler'i, kâğıtların en alta olanında ve bir trampetçi olarak gösterir. En tepeye ise, sanayinin diktatörle nasıl işbirliği yaptığını göstermek için sanayici Fritz Thyssen'i yerleştirmiştir. En üstteki kâğıdın sol üst köşesine asılı olan Nazi bayrağı, bu iskambil kâğıdından evin taşımayacağı kadar ağırdır ve imgede çökmeden hemen önceki hali görülmektedir. Görülen o ki John Heartfield'in idesinde Nazizm, varlığını asla uzun süre koruyamayacak temeller üzerine kurulmuştur ve bir noktada mutlaka çökmeye mahkûm bir politik sistemdir.

Bu çalışmanın yayımlandığı *AIZ* sayısında fotomontaja eklenen slogan, Adolf Hitler'in Nürnberg'te yapılan parti kongresindeki sözlerinden alınmıştır ve şu şekildedir: "*Alman yaşam tarzı gelecekteki bin yıl için nihai olarak belirlenmiştir*", "*Gelecek bin yılda Almanya'da artık devrim olmayacaktır.*" Hitler, 1934 Eylül ayında orada, "Bin Yıllık İmparatorluktan" söz etmiştir. John Heartfield bu çalışmada, *SA (Sturm Abteilung/ Saldırı Birliği)*²⁵⁷, *SS (Schutz Staffel/ Koruma timi)* ve Goering (Kanlı Hermann) ile İmparatorluk

²⁵⁷ *SA (Sturm Abteilung)* "Saldırı Birliği"; başlangıcında Nazilerin Jimnastik ve Spor Kolu adı altında gizlenen bu örgüt, Ekim 1921'den sonra Nazi Paramiliter fırtına askerleri ya da kahverengi

Ordusunu propaganda zilleri ile açlığa ve işsizliğe en iyi ilaç olarak gösteren Hitler'i savaşın trampetçisi olarak; "Finans Kralı" Thyssen'i ise yıkılmaya mahkûm bin yıllık imparatorluk olarak karakterize etmektedir (Maerz, 1993: 85).

John Heartfield, 1967 yılında kendisi ile yapılan bir TV söyleşisinde bu çalışma ile ilgili olarak şunları söyler:

"İskambil kâğıtlarını fotoğraflamak, burada görüldüğü kadar kolay değil. Çünkü tam devrilirken göstermek gerekiyordu. Dakika ya da saniyeler geçiyordu, tam oldu derken. Kartları yerle bir olmuş görüyorduk. Bu nedenle, kule tam yıkılırken, çekilmesinde direndim... Ancak ben böyle durumlarda büyük bir perfeksyonistim."
(Maerz, 1993: 85)

gömlekliler birimi olarak da bilinir. Kahverengi bir üniforma giyen ve gamalı haçlı bir kol bandı taşıyan SA askerleri, zamanla Nazilerin özel ordusu haline gelmiş ve "Versailles Antlaşması" gereğince yüz bin kişi ile sınırlandırılan Alman Ordusu'na (*Reichswehr*) karşılık 1930'larda sayıları iki buçuk milyona çıkmıştır. Almanya'da Nazilerin SA birlikleri, İtalya'da Faşist partinin 'kara gömlekliler' terör gruplarından örgütlenmiş "faşo" birlikleri gibi hiyerarşik bir düzene sahip, tıpkı askeri birlikler gibi örgütlenmişlerdir. Sonraları Nasyonal Sosyalist Parti yönetimi ile SA yöneticileri arasında oluşan çelişki ve zıtlıklar nedeniyle 30 Haziran 1934'te "Uzun bıçaklar gecesi"nde SA'ların sol eğilimli birçok yöneticisi öldürülmüş ve örgüt dağıtılmıştır. Ve SA içinden seçilen, Hitler'in özel ve elit koruma birimi olarak görev yapan SS (*alm. Schutz Staffel/ Koruma timi*) birlikleri kurulmuştur.

4.1.4 Yumruk İmgesi

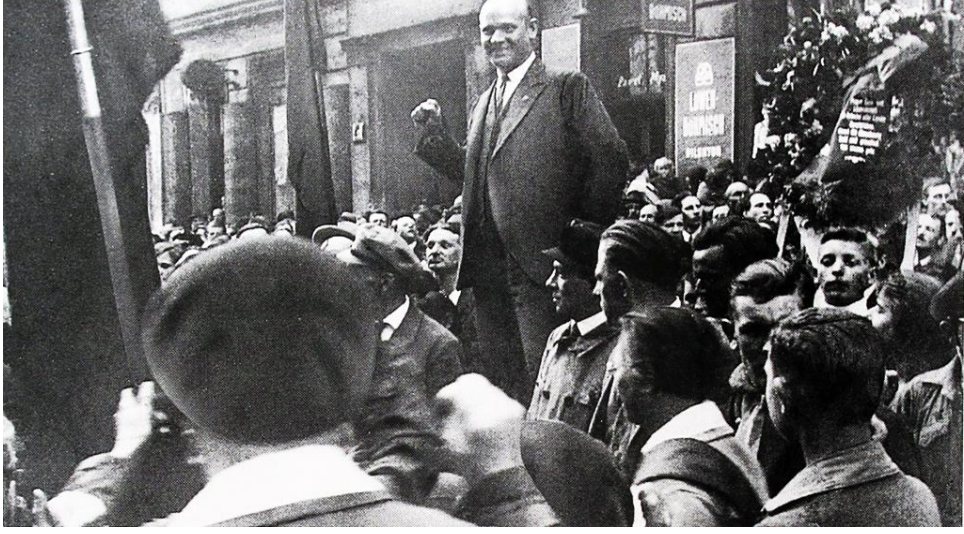


- Resim 262** John Heartfield, "Alman Gecesinde Özgürlüğün Sesi- 29, 8 Frekansta. (*Die Stimme der Freiheit in deutscher Nacht- auf Welle 29,8*), 1937, VI. (Maerz, 1993: 52)
- Resim 263** John Heartfield, "Siyah ve Beyaz: Tüm Irkçı Düşmanlara Karşı Savaşta Birlik: Sömürücü Sınıfa!" (*Ob schwarz, ob weiss-im Kampf vereint! Wir kennen nur eine Rosse, wir kennen alle nur einen Feind- die Ausbeuterklasse*), 1931. (http://www.ropesantiquariat.de/_pdf/jan2010_1266942989.pdf)

Belirtmek gerekir ki; Almanya’da politik afişin gerçek gelişmesi 1918 Kasım Devrimi ile başlamıştır. Stilleri ve resimsel dilleri ile Weimar Cumhuriyeti’ndeki afişler Birinci Dünya Savaşı’nda yapılan afiş taslaklarından etkilenmiştir. Aynı zamanda karikatürler, bildiriler, kitap ve basına çizilen desenler, tasarıma etkide bulunmuştur. Birinci Dünya Savaşı’nda küçümsenen ve ihmal edilen politik propaganda, Alman afiş sanatının ana temasını oluşturur. Renklerin ve resimlerin duygusal olarak kitlelerde yaptığı etki önem kazanmış, Weimar Cumhuriyeti partilerinin (ve daha sonrakilerin) bunu kendi amaçları için kullanmasına olanak sağlamıştır (Marg, 2008: s. 15- 16).

Politik propagandanın temel imgelerinden biri olan "yumruk imgesi"nin, özellikle komünizme, emekçi haklarına ve işçi dayanışmalarına atfen oluşturulan posterlerde ve yaygın olarak iletişimi sağlayan çeşitli yayınlarda sıklıkla başvurulan kaynak bir malzeme olduğunu söylemek mümkündür. John Heartfield'in bu imgeyi çalışmalarında yer yer

kullandığı, özellikle Komünist Parti için ideolojik çalışmalar oluşturmak adına farklı bakış açıları içinde düzenlediği görülmektedir.

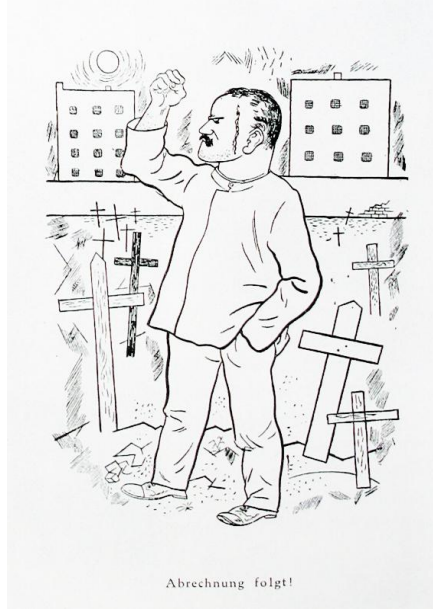


Resim 264 Ernst Thaelmann, 1 Mayıs 1930 günü Berlin-Weddig, Kösliner Sokak'ta.
(Maerz, 1993: 50)

Wieland Herzfelde, John Heartfield'in yumruk imgesi ile ilgili olarak şöyle bir bilgi verir:

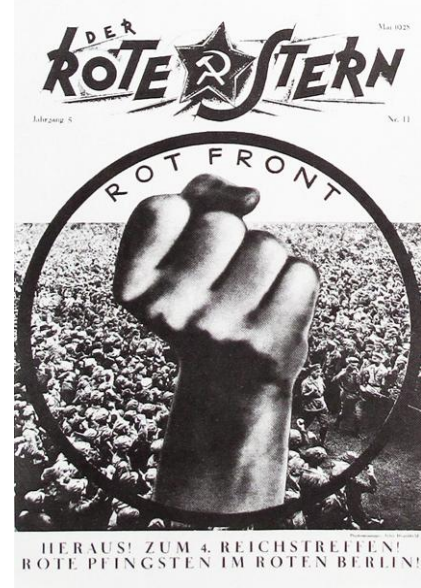
"...1924'de kurulan 'Kızıl Cephe Savaş Birliği' (Rote Frontkämpferbund) için yapmış olduğu bu yumrukla ilgili olarak John Heartfield'in, George Grosz'un 'Über den Graebern des Maerz' (Mart'ın Mezarlarının üzerinden)²⁵⁸ adlı deseninden esinlendiğini ve bu yumruk modelini bir kaç kez değiştirdiğini, çok az kimse bilir."
(Herzfelde, 1971: 33)

²⁵⁸ Wieland Herzfelde'in kitabında bahsedilen "Mart'ın Mezarlarının üzerinden" (*Über den Graebern des Maerz*) adlı çalışma, George Grosz'un "Hısızlar" (*Die Rauber*) portfolyosunda bulunmaktadır ve birçok kez basılan desen, kimi yayınlarda "Hesap Gelecek!" (*Abrechnung folgt!*) adı ile yayımlanmıştır.



- Resim 265** George Grosz, "Hesap Gelecek!" (*Abrechnung folgt!*) Karakalem desen çalışması, 1922- 1923. (Maerz, 1993: 50)
- Resim 266** George Grosz, Oskar Kanehl'e ait bir kitap kapağı desen çalışması, 1922. Malik Yayınevi, Berlin. (Anonim, 1994: 17)

George Grosz'un "Hesap Gelecek" adlı çalışması, kapitalistlerin yağmacı sınıfına saldıran ve onların maskelerini düşürmeye çalışan bir anlayışla düzenlediği "Hırsızlar" (*Die Rauber*) adlı portfolyosunun içinde bulunan dokuz adet litograftan biridir. Her bir litografa Schiller'in oyunu olan "Hırsız"dan bir cümle eşlik etmektedir. Bu oyun kişisel sebeplerden dolayı topluma isyan eden genç bir adamın trajedisidir. Oyundan alıntılara devrimci bir yorum ve litograflara yükselmiş devrimci bir ses bulunur. Dört yıl sonra Erwin Piscator "Hırsız"a Berlin'de bulunan Devlet Tiyatrosu'ndaki bir gösterisinde benzer bir yorumda bulunur. George Grosz'un portfolyosundan Erwin Piscator'un ilham aldığına dair kesin bir kanıt olmasa da 1920'li yıllarda arkadaş oldukları düşünüldüğünde bu oldukça mümkündür. İki yıl önce (1920) basılan "Tanrı Bizimle" (*Gott mit uns*) litograflarında askeri sınıfa teşhir etmeye yoğunlaşan bir tavır hâkimken, bu kez kasabalı sınıfının itici şişmanlığı ile işçilerin endişeli zayıflığı arasındaki zıtlıklar George Grosz tarafından enfes bir şekilde resmedilmiştir. Bu zıtlık önceki portfolyolarında görülmemektedir. Bu desen, işçi sendikaları için "Teşkilat baskısı" (*Organisationsausgabe*) olarak bilinen, imzasız, ucuz ve küçük boyutlu kâğıtlara yüzlerce adet basılarak dağıtılmıştır (Anonim, 1994: 19).



Resim 267 John Heartfield, "Kızıl Cephe" (*Rot Front*) için yapmış olduğu amblem. (Herzfelde, 1971: 33)

Resim 268 John Heartfield, "Kızıl Cephe" (*Rot Front*) ambleminin bulunduğu "Kızıl Yıldız" (*Der Rote Stern*) Dergi kapağı. Altta: 4. Genel Buluşmaya İleri! Kızıl Berlin'de Kızıl Paskalya! yazmaktadır. 1928, Sayı 11. (Maerz, 1993: 50)

"Kızıl Cephe" (*Rot Front*), Weimar Cumhuriyeti Dönemi'nde, Temmuz 1924'ten, SA'larla sokak kavgalarına girmeleri sonrasında yasaklanmış olduğu 1932 yılında kadar, KPD'nin paramiliter örgütü olarak çalışan "Kızıl Cephe Savaşçıları Konfederasyonu"nun (*Rotfrontkämpferbund, RFB*), resmi yayın organına verilen addır. Amblemi John Heartfield tarafından oluşturulmuştur ve amblemde yer alan işçiyi ve birleşmeyi temsil eden sağ kol el, yumruklarını sıkmış, göğe doğru yükselmektedir. John Heartfield ile ilgili reddedilemez olan olgu, onun siyasi amaçları için, estetik araçları kullanmayı amaç edinmesidir. John Heartfield, estetik olarak kaynak materyal oluşturmak adına, mekanik baskı üretimiyle pek ilgilenmemiştir.²⁵⁹

Öte yandan John Heartfield'in çalışmaları karşısında, "Resimli Berlin Gazetesi" (*Berliner Illustrierte Zeitung, BIZ*), "Renkli Gözcü" (*Illustrierte Beobachter*) ve "Dergi" (*Das Magazin*) gibi yaygın basın yayınlarında, rakip resimler ve diğer materyaller yer almıştır. Bu yayınların yanı sıra mekânlarda ve şehirlerde duvarlara yapıştırılan posterler aracılığı ile iç savaş dönemi Almanya'sında ideolojik "işaretlerin savaşı" başlatılmıştır. Örneğin; bir kolonun üstünde yer alan çekiç ve orak, komünist aday Ernst Thaelmann'ın (1886-

²⁵⁹ Detaylı bilgi için bkz.

<https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/16046/DruckerDadaCollageAndPhotomontage.pdf?version=1> Erişim tarihi: 06.03.2012.

1944) seçmenlerine hitaben oluşturduğu hedefleri tanıtan ve üç defa tekrarlanan imgeyi gösterir: "İş, Ekmek, Özgürlük." Buna karşın, kolonlarda yer alan Nazi posterleri de, hemen hemen aynı retoriği tekrarlamaktadır: Bir işçinin omzundan yükselen balyoz "İş ve ekmek istiyoruz! Hitler'e oy verin!" söylemini tanımlar. Aynı zamanda Ekspresyonist sanatçı Mjölner (Hans Schweitzer) tarafından tasarlanan ve şehrin birçok alanında resimlenen kırmızı ve beyaz büyük bir poster galeride yükseğe asılıdır. Bu, her yerde var olan açık bir şekilde görülen imgede, yumruğunu kaldıran ve kelepçeleri kıran, göğsü açık adamın kemerinin tokasında bir gamalı haç bulunmaktadır. "Artık Yeter!" diye bağırır, "Hitler'e Oy Verin!" (*Schluss jetzt! Wählt Hitler!*). Sadece hoşnutsuzluktan başka bir konuyu belirtmeyen poster, "Partiye değil adama (lidere) oy verin" söylemini vurgulayan Paul von Hindenburg'un benzer bir şekilde bilgilendirici olmayan reklamıyla yarışmaktadır. İşin özünde ise, kişiliğe odaklanma etkisini göstermiştir: Paul von Hindenburg seçimleri kazanmış ve Hitler'i bir sonraki yıl Şansölye (Başbakan) olarak atamıştır (Taylor, 2006: 158).



Resim 269 "Biz, iş ve ekmek istiyoruz! Hitler'i seçin!" (*Wir wollen Arbeit und Brot! Wählt Hitler!*) Almanya'da Hitler lehine yapılmış bir duvar afişi, 1932. (Yapp, 1996: 88)

Resim 270 Mjölner (Hans Schweitzer), "Artık Yeter! Hitler'e Oy Verin!" (*Schluss jetzt! Wählt Hitler!*) adlı afiş, 1932. (http://www.lethist.lautre.net/la_propagande_nazie.htm)

1932 yılı seçimler öncesinde, "Biz, iş ve ekmek istiyoruz! Hitler'i seçin!" gibi sloganlar eşliğinde düzenlenen seçim afişlerinin, Hitler'in oy oranını arttırdığı saptanmıştır (Yapp, 1996: 89).

4.2 İdeolojik Göndermeler

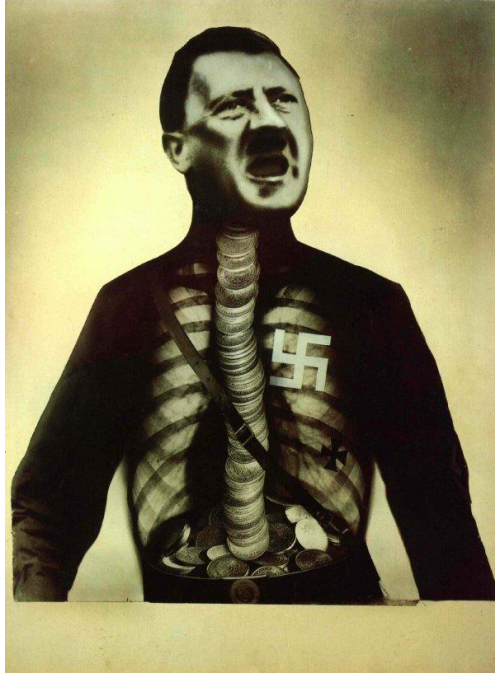
Bu bölümde JohnHeartfield'ın Nazi Partisi'ne, *SPD*'ye ve onların politik liderlerine hicivsel göndermelerde bulunduğu yapıtları ile Sovyet Rusya'yı ve komünizmi öven yapıtları ayrı başlıklar altında incelenecektir.

4.2.1 Hitler'e Karşı Düzenlenen Fotomontajlar

John Heartfield'in 1930'lu yıllarda *AIZ* için üretmiş olduğu çalışmaları, kendi partisinin (*KPD*) lehine olacak şekilde öncelikle *SPD*, sonrasında beliren faşizm tehlikesi nedeniyle, Nazi Partisi aleyhine düzenlenmiştir ve faşizmin yanı sıra Hitler başta olmak üzere Nazi Parti'sinin üst düzey yöneticilerine karşı saldırılarıyla yapılarak, halkın uyarılması hedeflenmiştir. Haftalık olarak çıkan ve genellikle dergide tam sayfa basılan fotomontajlar aracılığıyla yapılan bu tür bir ajitasyon propagandası, *AIZ*'in bağımsız çizgisi sayesinde mümkün olabilmiştir. John Heartfield'ın, 1932 seçimlerinin hemen ardından oluşturduğu bir fotomontaj, beliren Nazi tehlikesine ve Hitler'e karşı kitleleri uyardıran olağanüstü bir etkiye sahiptir.

"Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor"²⁶⁰ adını taşıyan söz konusu montajında John Heartfield, yemek borusunda bozuk paraları ve kalp yerine gamalı hacı vurgulayarak tehlikeli konuşmacının (Hitler'in) röntgenini çekmektedir. Sindirilen altın aynı zamanda Hitler'in Ulusal Sosyalizmi'nin omurgasını oluşturan kapital varlığın iradesine benzetilmektedir. Bu kendini beğenmiş yapıda, John Heartfield Almanya'nın işçi sınıfını temsil etmek üzere Nazi söylemlerinin yalanlarının altını kalınca çizmektedir. Bu dönüştürülen imgenin gücü, çalışmanın 1932'deki seçimlerde ortaya çıkmasıyla, sokaklarda, Hitler taraftarlarıyla karşıt görüşlü komünistler arasında yumruklaşmalar meydana gelmesinden anlaşılabilir (Taylor, 2006: 157).

²⁶⁰ "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" adlı yapıt ile ilgili detaylı bilgi ve göstergebilimsel çözümlemenin yapıldığı makale için bkz. "Ekler" bölümü s. 416.



Resim 271 John Heartfield, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, der Übermensch, schluckt Gold und redet Blech*). AIZ için oluşturulan taslak. 17 Temmuz 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 194)

Resim 272 John Heartfield, "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, the Superman: Swallows Gold and Spouts Tin*)²⁶¹, 17 Temmuz 1932, AIZ. (<http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/>)

Tek teşvikçileri olan Harry Graf Kessler, AIZ'in 17 Temmuz 1932 tarihli sayısında basılan "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" (*Adolf, der Übermensch – schluckt Gold und redet Blech*) adlı fotomontajını görmüş ve oldukça heyecanlanmıştır. Onun parasal yardımı ile büyük ebatta afiş olarak basılarak Berlin caddelerine asılır. Bu afiş büyük ses getirir. Afişi gören ve önünde biriken insan toplulukları şiddetli tartışmalar yapar. Nazi taraftarları afişleri yırtarken, karşıtları onları engellemeye çalışır. Öyle ki kısa bir süre sonra afişlerin önünde komünistler nöbet tutmaya başlar. Onların sanatla ilgisi olmayabilir ancak görülen o ki, bu John Heartfield afişinin, kendilerinin olduğunun farkındadırlar ve verdikleri savaşta bu afişin bir silah olduğunun, tahrip edilmemesi

²⁶¹ Orijinal adı Almanca "*Adolf der übermensch: Schluckt gold und redet blech*" olan bu yapıtın orijinalinden İngilizce'ye yapılan çevirilerinde farklılıklar olduğu görülmektedir. Şöyle ki; Almanca'dan İngilizce'ye genellikle "*Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Tin*" olarak çevrildiği görülmekle birlikte kimi yerde "...spouts junk" ya da "...spouts rubbish" olarak çevirisine de rastlamak mümkündür. Bazı kaynaklarda ise "*Adolf as Superman: He Swallows Gold and Spits Out Tin- Plate*" olarak çevrilmiştir. Çevirilerde yaşanan söz konusu kargaşanın nedeni, yapıtın adının, Almanca'da bir deyimle karşılık geliyor olmasındandır. Deyimlerin dillerden dillere aktarımları daima tehlikeler içermiştir. Yapıtın adının İngilizce'den Türkçe'ye ya da Almanca'dan Türkçe'ye yapılan çevirilerinde de aynı sebeplerden ötürü farklılıklar olduğu görülmüştür. Türkçe'de bu deyim 'tam olarak' karşılayan bir deyim bulunmamaktadır ve dil çevirilerinde farklı yorumlardan kaynaklanan anlam kargaşalığına düşmemek adına burada orijinal Almanca adından direkt çeviri yapılması yerinde görülmüştür.

gerektiğinin bilincindedirler. Bir kaç ay sonra afişe konu olan "Üst İnsan", Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg tarafından Şansölye olarak atanır ve İçişleri Bakanı Hermann Göering'i komünist avına çıkartır. Aynı akşam yıldırım hızı ile tüm ülkede terör esmeye başlar. O sıralarda yaşananları Wieland Herzfelde şu sözlerle anlatır:

"Komünistlerle görüşülmemeliydi, onlar tehlikeliydi. Onlarla konuşanlar, gözaltına alınmayı, tutuklanmayı ve işkenceyi göze almak zorundaydı. Kimin kime güvenmesi gerekiyordu? Tehlikeye girmeden kiminle görüşülebilirdi? Toplumda komünist olarak tanınmak, konut sahibi olamamaktı. Nerede gecelenmeliydi? Nereden para bulunabilirdi? Banka gişeleri, postane gişeleri gözetim altındaydı. Her şeye karşın kahverengi gömleklilerin bir kısmı acemiydi ve cumhuriyet polislerinin bir kısmı ise, insanları kovalamaktan çekiniyordu." (Herzfelde, 1971: 58- 59)



Resim 273 Hitler Lustgarten'de konuşuyor, 4 Nisan 1932, Berlin. John Heartfield'in, , "Üst İnsan Adolf, Altın Yutup Teneke Konuşuyor" adlı çalışmada kullanmış olduğu kaynak fotoğraf. (http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/lustgarten_zm.html)

Peter Bürger (1936-), John Heartfield'in yapıtlarının birincil özelliğinin estetik bir nesne değil, okunacak imgeler olduğunu söyler. Onun eski amblem tekniğine başvurarak, bir imge ile iki değişik metin parçasını bir araya getirdiğini belirtir. Metinlerden biri çoğunlukla imalı bir başlık (*inscriptio*), diğeri ise daha uzun bir açıklamadır (*subscriptio*). Peter Bürger, John Heartfield'in söz konusu fotomontajı hakkında şunları söyler: "*Hitler konuşmaktadır, göğüs kafesinde madeni paralardan oluşan bir yemek borusu seçilmektedir. Inscriptio: Üst insan Adolf. Subscriptio: Altın yutar, boş konuşur*".²⁶² Peter

²⁶² Peter Bürger'in "Avangart Kuramı" adlı kitabında bu yapıtın adı Türkçe'ye "Üst İnsan Adolf: Altın yutar boş konuşur" olarak çevrilmiştir.

Bürger'e göre; açık siyasi mesaj ve anti- estetik, montajlarının karakteristik özelliğidir (Bürger, 2009: s. 145- 146).

Hitler'in "Ardımda milyonlar var!" (*Millions are behind me!*) sözlerine karşılık oluşturduğu "Hitler selamının anlamı" (*The Meaning of the Hitler Salute*) adlı çalışmasında ise John Heartfield, yine muhaliflerinden biri olan Hitler'e ait bir sözü (sloganı) kullanmış ve onun arkasında aslında kimlerin olduğuna dair hicivsel göndermeler içeren bir imge oluşturmuştur (Pachnicke, 1992: 39). "Hitler Selamının Anlamı" çalışması ile John Heartfield, 1930'ların okuyucularına Ulusalçı Sosyalistlerin ardında yatan "gerçek" ilişkileri göstermeye çalışır. Hitler'in selamlama imgesi resimli basında sıkça kullanılan bir imgedir ve bu montajda kullanılan, onun SA birliklerini selamlarken çekilmiş olan bir fotoğrafından alınmıştır. Montaj, Hitlerin Nazi selamıyla verdiği "Ardımda milyonlar var!" söyleminin ardından, son derece dâhiyane bir üslupla, Hitler'in seçim desteğinin kaynağını göstererek, elini arkaya uzattığı ve cüsseli bir kapitalistten milyonları aldığı haliyle gösterilir (Kriebel, 2009: 73).



Resim 274 John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Bol Bahşış İstiyor" (*Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben*) 16 Ekim 1932, AIZ. (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1125.8>)

Resim 275 John Heartfield, "Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Bol Bahşış İstiyor" AIZ'in 42. sayısı için yapılan fotomontaj çalışması (taslak). 38x 27,5 cm. Berlin. 16 Ekim 1932. (Maerz, 1993: 65)

Monopol kapitalin Hitler'e ve Nazi Partisi'ne parasal destek vermesi bu montajın oluşma sebebidir, denebilir. Dönemin büyük işvereni Emil Kirdorf'un (1847- 1938) girişimi ile

"Ren- Westfalya Kömür Sendikası"nda (*Rheinisch-Westfälische-Kohlensyndikat*)²⁶³ çıkartılan her ton kömür için 5 fenik, Nazi Partisi'ne (*NSDAP*) yönlendirilmiştir. Bu montajın yayınlanmasından bir ay sonra, ünlü bankacılar ve sanayici işverenleri İmparatorluk Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg'dan Hitler'i şansölye olarak atamasını isterler (Maerz, 1993: 65). 1932 yılında *AIZ*'in 42. sayısı için düzenlenen montajda Führer, Alman kapitalizminin tipik bir temsilcisi tarafından kendisine uzatılan bir tomar markı almak için sağ elini kaldırmıştır ve adeta sadaka dileniyor görüntüsü verebilmek için kapitalist temsilciye göre küçültülerek gösterilmiştir (Siepmann, 1978: 22).



Resim 276 Adolf Hitler SA'nın sancak töreninde. Bu fotoğraf, "Hitler Selamının Anlamı" adlı fotomontaj çalışmasında kullanılan kaynak fotoğraftır (Maerz, 1993: 64).

Sergei Tretyakov, John Heartfield üzerine ilk monografi yazan kişidir ve 1936 yılında yayımlanan *John Heartfield: A Monograph* adlı kitabının "Fotoğraf- Sözcükler" (*Photo-Words*) adlı kısmında, "Hitler Selamının Anlamı" adlı çalışmayı şu sözlerle yorumlar:

"Heartfield, çok sayıda nutuk atan Hitler fotoğrafına sahipti. Bunlardan Hitler'i avucu yukarı doğru savrulmuş faşist selamı yapan bir tanesini seçti. Buna rağmen sanatçı bu harekete alternatif anlam aradı. Bir hareket gerçeği gözler önüne serebilirdi; bir sivil kendisini topuklarının canlı bir tıkırtıyla açığa vurur ki eğitimsiz bir kulak bile bunu bir albayın mahmuzlarının çınlamasından ayırt edebilir. Avrupa'nın barut fıçısına atılacak bomba, Hitler'in ters dönmüş eline konabilirdi. Bir parazit resmi bu ele gösteri için yerleştirilebilirdi. (...) Hitler 'Milyonlar benim arkamda duruyor' demeye bayılıyordu. Sanatçı sözcüklerle

²⁶³ 1893- 1945 yılları arasında faaliyet göstermiş olan ve Essen'de yerleşik Ren- Westfalya Kömür Sendikası; Emil Kirdorf öncülüğünde, işverenler arasında kurulmuş bir tür kooperatif gibi çalışmıştır. Amaçları bölgede çıkartılan kömürün satış miktarını ve fiyatını belirlemektir.

oynamaya başladı- ne milyonları? Milyonlarca insan mı? Yoksa milyonlarca mark mı, belki de? Kimin milyonlarca markı? Ellerinin içine aldıkları Hitler'i finanse eden o bankerler büyük bir diktatör değildi ama sadece orta boy bir kuklaydı. Ve böylece fotomontajın ana hatları şeklini aldı; para gerçekten kocaman bir el figürüyle uzatılmış ele koyuluyor. Hitler'in jestleri tekrar yorumlanmıştır ve hem doğru sosyal önemi hem de doğru sosyal kişiliği saptanmıştır." (Tretyakov, 1992: 291)



Resim 277 John Heartfield, "Tanrının Elinde Alet Edevat mı? Thyssen'in Elinde Oyuncak!" (*Werkezug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand*), 8 Ağustos 1933, AIZ'in 31. sayısı için oluşturulan taslak fotomontaj. 41,6x 31,6. (Maerz, 1993: 67)

Resim 278 Fritz Thyssen portresi. AIZ, 1933, sayı 30. (Maerz, 1993: 66)

Resim 279 George Grosz, "Stinnes ve Onun Başkanı" (*Stinnes und sein Praesident*) Karakalem. 1922/23 (Maerz 1993: 66)

John Heartfield'm, Hitler'i ve kendi partisinin tekelleriyle olan ilişkisini ortaya sermeyi amaçlayan montajlarından bir diğeri ise "Tanrının Elinde Alet Edevat mı? Thyssen'in Elinde Oyuncak!" (*Werkezug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!*) adlı çalışmasıdır. Montaj, George Grosz'un "Stinnes ve Onun Başkanı" adını taşıyan, 1922 yılında yapmış olduğu bir karakalem çalışması ile benzerlikler taşır. 1933'te AIZ'in otuzuncu sayısında yayımlanan bir Fritz Thyssen fotoğrafı kullanılarak oluşturulan fotomontaj, Almanya'nın en önemli endüstri bölgelerinden Rheinlad-Westfalen beldesinin ekonomik diktatörlüğüne getirilmiş ve Almanya'nın en büyük tröstlerinden birinin yöneticisi olan, 125 milyon markın sahibi Fritz Thyssen ile Hitler arasındaki gizli işbirliğine işaret eder. 28 Ocak 1933 tarihinde, Hitler'in erki ele geçirmesinden iki gün önce, gizli bir toplantıda Fritz Thyssen ve başka büyük sanayicilerin, Hitler, Hermann Goering ve Ernst Röhm (1887- 1934) ile bir araya geldikleri bilinmektedir. Gizlilikle

yapılan bu toplantılar, John Heartfield'in iddiasının dayanaklarından sadece biridir (Maerz, 1993: 67). Sonuç olarak John Heartfield'in, Ren bölgesi sanayicileriyle Hitler arasında aracılık etmiş bir Nazi olan çelik patronu Fritz Thyssen'in Hitler'i bir kukla olarak oynatırken tasvir etmesi, tamamen bu düşünceye yöneliktir (Evans, 1992: 12).

Savaşa ve emperyalizme karşı tavrıyla, dönemin en büyük şairleri arasında bulunan Nazım Hikmet Ran (1901- 1963), ilk olarak 1936 yılında yayımlanmış olan bir kitabında, daha o yıllarda Fritz Thyssen ile Hitler arasındaki çıkar sözleşmesine işaret eder: "*Nasyonel Sosyalizmin 'İrk İmparatorluğu' hudutları, Thyssen'in hudutlarıdır.*" Daha da öteye giderek şu saptamada bulunur: "*Thyssen olmasaydı Hitler de olmazdı.*" (Hikmet, 1966: 66)

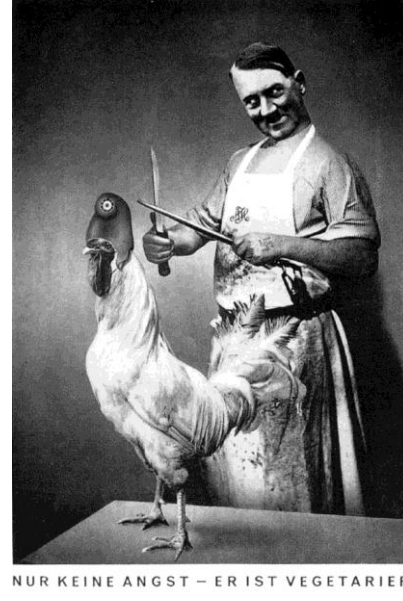


Resim 280 John Heartfield, "Majesteleri Adolf; Sizi müthiş iflaslara götürüyorum!" (*S. M. Adolf: Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!*), AIZ, 1932. (Anonim, 1994: 88)

Resim 281 John Heartfield, "İmparator Adolf: Avrupa'ya Karşı" (*Kaiser Adolf: The man Against Europe*) 23 Eylül 1939. *Picture Post*, Londra. (Pachnicke& Honnef, 1992: 216)

"Majesteleri Adolf; Sizi müthiş iflaslara götürüyorum!" (*S. M. Adolf: Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!*), Kaiser Wilhelm ile Adolf Hitler'in portrelerini harmanlar ve metin Birinci Dünya Savaşında, Kaiser'in "Sizi müthiş zamanlara götürüyorum" sözünde hissedilen övünmeye karşılık dönüştürülmüştür (Evans, 1992: 12). John Heartfield, 1939 yılında Londra'da, *Picture Post* dergisinin "Savaş ve Barış Arasında" (*Between Peace and War*) sayısı için, "İmparator Adolf: Avrupa'ya Karşı" (*Kaiser Adolf: The man Against Europe*) adı altında bu çalışmanın farklı bir versiyonunu yapmıştır.

Hitler'in 1930'lu yıllarda politik iktidara sıkı sıkıya sarılması arkasında yatan gerçek nedenin John Heartfield tarafından apaçık görülebildiğini yapıtları aracılığıyla ayrımsanabilir. "İmparator Adolf" (*Kaiser Adolf*) adlı çalışmasında John Heartfield, iktidarın sadece el değiştirdiğini ve demokratik açıdan aslında hiçbir şeyin değişmediğini gösterebilmek için Hitler'e İmparator'un kıyafetlerini giydirmiş ve bıyıklarını yukarı doğru kaldırmıştır. Sol kanat bir sosyalist olarak John Heartfield, Almanya'yı hızla saran sağ Nasyonal Sosyalizm'in karşısında yer almıştır.



Resim 282 John Heartfield, "Korkmayın- O bir Vejetaryan" (*Have No Fear- He's a Vegetarian*) adlı fotomontajın taslağı. 7 Mayıs 1936.

(<http://aparadeofone.files.wordpress.com/2009/05/appeasement.jpg>)

Resim 283 John Heartfield, "Korkmayın- O bir Vejetaryen" (*Nur Keine Angst- Er Ist Vegetarier*) 7 Mayıs 1936, VI, Prag. (Herzfelde, 1971: r. 206)

Günümüz dijital fotomontaj tekniklerine kıyasla, çalışmalarının bazıları biraz ilkel görünebilirse de John Heartfield'in 1936 tarihli yatıştırma içeren montajı, Hitler'in bir Fransız horozunu öldürmeye hazırlandığı anı gösterir ve etkileyiciliğiyle, diktatörün elinde tuttuğu bıçak kadar keskindir. Resim alt yazısı, Hitler'in vejetaryenliğiyle ironik biçimde alay eder. 1930'lu yıllarda vejetaryenler, nüfusun geneli tarafından biraz garip bulunuyor olsa da montaj taslağında görülen Fransız Dış İşleri Bakanı, bıçakların bilenmesi karşısında epey soğukkanlı durmaktadır: "Sonuçta Bay Hitler et yemiyor". Elbette bu tarih itibarıyla John Heartfield, daha Nazi rejiminin başlangıcında; Hitler'in iktidara geldiği 1933 yılında Almanya'yı terk etmiş ve Çekoslovakya'ya yerleşmiş bulunmaktadır, yoksa böyle bir politik yergi ona hiç şüphesiz bir gece ziyaretine ve ardından da toplama kampına seyahate mal olabilecektir.

Nitekim John Heartfield hakkında Oskar Maria- Graff'ın şu sözleri ilgi çekicidir: "Dayanılmaz olaylar onun sanatının itici gücüdür. Her samimi sanatçı gibi hep bir ağızdan ahlakçı ve o bir Don Kişot'tur. O toplumu ve sistemi değiştirmek ister ama en derinlerinde bilir ki böyle bir girişim yel değirmenleriyle savaşılmaya çok benzerdir" (Graff, 1992: 207).



Resim 284 John Heartfield, "Toplama Kampı Almanya" (*Konzentrationslager Deutschland*). 13 Temmuz 1933, AIZ.

(<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>)

Resim 285 John Heartfield, "Ayna, ayna söyle bana en güçlü kim bu dünyada?" (*Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist der Stärkste im ganzen Land?*), 24 Ağustos 1933, AIZ.. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>)

"Toplama Kampı Almanya" (*Konzentrations lager Deutschland*) adlı montaj, AIZ'de, bütün bir Almanya'da gerçekleştirilen Nazi tutuklamaları üzerine yazılmış olan bir makalenin hemen önünde yayımlanmıştır. Hitler'in başbakan olmasının hemen ardından, politik muhalifleri hapsedmek için kamplar kurulmuş ve bu kamplar çok geçmeden Yahudiler, homoseksüeller, Romanlar (Çingeneler) ve Yehova Şahitleri gibi diğer azınlıkların alıkonulduğu yerler olarak kullanılmıştır. John Heartfield, "Toplama Kampı Almanya" (*Konzentrations lager Deutschland*) adlı çalışmasını, Alman haritası biçiminde tasarlamıştır ve montajın alt kısmına, Kaiser Wilhelm'in, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcındaki; "Artık parti diye bir şey tanımıyorum. Ben sadece Almanları tanırım" (*Ich kenne keine Parteien mehr, Ich kenne nur noch Gefangene*) sözünü eklemiştir.

Çalışmanın üst kısmında ise, yine Hitler'in sözüne atfen: "Bütün bir Ulus arkamda duruyor" (*Die Nation steht geschlossen hinter mir*), sloganı yer alır. Hitler'in sağında duran, 1933 yılında geçici bir süreliğine istihdam eden, Sosyal Demokrat Parti'li (*SPD*) eski Reichstag başkanı Paul Löbe'dir (1875- 1967). Solundaki ise, bir sonraki yıl Almanya'yı terk eden, Katolik Merkez Parti'li (kısaltmasıyla *Zentrum*) eski başbakan Heinrich Brünnig'dür (1885- 1970).

John Heartfield'in, "Ayna, ayna söyle bana en güçlü kim bu dünyada?" (*Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist der Stärkste im ganzen Land?*) adlı çalışması ise, bir Alman masalı olan "Pamuk Prenses"teki kötü üvey annenin doğruyu söyleyen sihirli aynasına gönderme yapar. Masalda üvey anne; "Ayna, ayna, söyle bana, en güzel kim bu dünyada?" diye sorar ve aynanın "Pamuk Prenses" diye yanıtlanması üzerine Pamuk Prenses'in öldürülmesini emreder. Buradaki aynada Hitler'i boğan iskelet, Alman Rönesans sanatında, güzel ve taze görünen her şeyin yok olmaya mahkûm olduğunu hatırlatmak için, ölümün bakireyi sarmalarken gösterilmesi geleneğini yineler. Tümce, Hitler'in güç kazanmasına neden olan şeyin, ulusun kriz hali olduğunu öne sürerken, ayna ise bunun aynı zamanda kendi çöküşüne de neden olacağını ifade eder.²⁶⁴

²⁶⁴ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 25.04.2011.

4.2.2 Diğer Politikacılara Karşı Olan Fotomontajlar

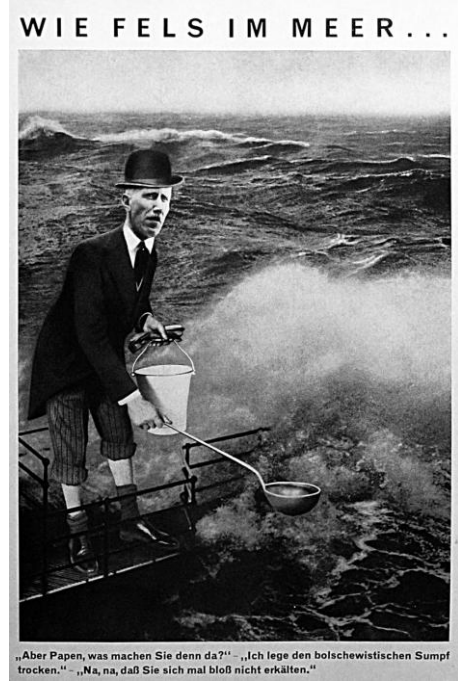
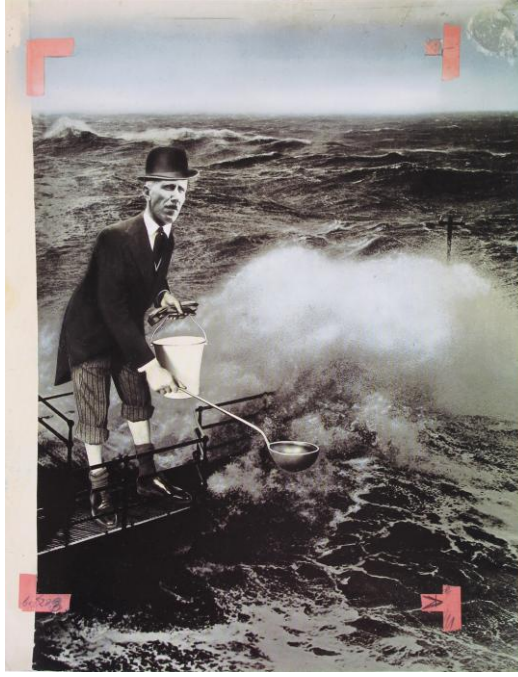


Resim 286 John Heartfield. "Yargıç ve Yargılanan" (*Der Richter – Der Gerichtete*), 1933, *AIZ*, 45. sayı için tasarım örneği. 44,3x 36. (Maerz, 1993: 55)

Resim 287 Leipzig’te yapılan İmparatorluk Meclis Binası Yangını Davasından. Georgi Dimitroff 3 Eylül 1933 günü mahkemede ilk konuşmasını yaparken (Maerz, 1993: 54)

Resim 288 Hermann Goering 4 Kasım 1933’de Leipzig İmparatorluk Mahkemesinde. 1933 yılında, *AIZ*’in 45. sayısında yayımlanan bir fotoğraf. (Maerz, 1993: 54)

Bu montaj, Georgi Dimitroff (Georgi Mikhaylovich Dimitrov, 1882- 1949) ile Başbakan Goering’i karşı karşıya getirmek suretiyle düzenlenmiştir. Fotomontaj, *AIZ*’in 45. sayısında, 4 Kasım 1933 günü İmparatorluk Meclis Binası Yangını Davasında baş sanık Georgi Dimitroff ve baş tanık Goering arasında gerçekleşen karşılıklı tartışmalarından 12 gün sonra yayımlanmıştır. *AIZ*’deki metin, Goering’in konuşmasından bir alıntıdır: "Kızıl serseri gangster, ayaktakımı, hergeleyi darağacı paklar!" İmparatorluk Meclis Binası yangını gecesinde Goering’in emri ile Bulgar komünist Georgi Dimitroff ve 4000 komünist militan tutuklanmıştır. Montaj, mahkemede, "Sizi bu mahkeme dışında kontrolümüz altına alacağımız günü bekleyin!" diyen Goering’e karşılık Georgi Dimitroff’un; "Sanırım benim sorularımdan korkuyorsunuz, Sayın Başbakan?" gibi yankı uyandıran savunmaları sayesinde baş davalı konumundan adeta bir davacı durumuna geldiği ateşli bir tartışmanın ürünüdür. Dava sonunda, Georgi Dimitroff ve diğer tutuklular, uluslararası bir protesto sonucunda serbest bırakılmışlardır. Bu montaj, Paris’te *Edition du Carrefour* Yayınevi’nde yayımlanan, *Kahverengi Kitap II*’nin (*Braunbuch*) kapağında "Gerçek Kundakçıları Açığa Çıkartmak", "Dimitroff Goering’e Karşı" sloganı ile 1934 yılında tekrar kullanılmıştır (Maerz, 1993: 55).



Resim 289 John Heartfield, "Denizde Kaya Gibi" (*Wie Fels Im Meer*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 20 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 195)

Resim 290 John Heartfield, "Denizde Kaya Gibi" (*Wie Fels Im Meer*), 20 Kasım 1932, *AIZ*. (Herzfelde, 1971: r. 154)

Bu fotomontajın üst kısmında "Denizde Kaya Gibi" (*Wie Fels Im Meer*) yazar. Altta ise "Ama Papen²⁶⁵ orada ne yapıyorsunuz?" "Bolşevik Bataklığını Kurutuyorum" "O zaman sakın kendinizi üşütmeyiniz" ("*Aber Papen, was machen Sie denn da?*" "*Ich lege den bolschewistischen Sumpf trocken.*" "*Na, na, dass Sie sich mal bloss nicht erkälten.*") yazılıdır.

John Heartfield, 1932 yılında *AIZ*'in 47. sayısının kapak resmi olarak gerçekleştirdiği bu çalışması ile ilgili olarak, 1966 yılında *RDT* Radyosu'na verdiği bir röportajda söz konusu montaj fikrinin aklına nasıl geldiğini şöyle anlatmıştır:

"... Bir gün, Brita Neukölln'de tramvaydan inerken, sağanak yağmur yağmıştı ve dinmek üzereydi. Bir lağım kapağının üzerinde, çamurlu suların içinde oynayan çocuklar gördüm. İçlerinden biri şöyle dedi: 'Ama Papen, ne yapıyorsunuz?' 'Bolşevik bataklığını kurutuyorum.' 'O zaman dikkat edin de kendinizi üşütmeyin'"

²⁶⁵ Papen (Franz Joseph Hermann Michael Maria von Papen, 1879- 1969); Alman devlet adamı ve diplomattır. 1939- 1944 yılları arasında Türkiye'de Alman Büyükelçisi olarak görev yapmıştır. Bkz. <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/PapenFranz/index.html> Erişim tarihi: 03.02.2012.

Von Pape bu montajda, paçalarını sıvamış, elinde bir kepeçe ile denizin suyunu boşaltmaya çalışmaktadır. Anekdote ve bu anekdottan esinlenen montajda von Pape'nin, Reichstag'ın önünde, onun kuruttuğu Bolşevik bataklığı hakkında yaptığı bir açıklamadan bahsedilmektedir (Siepmann, 1978: 196).

Genel yargıya göre sanat yapıtlarında fikirlerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi sadece kendi aralarındaki çekim güçleri aracılığıyla gerçekleşir. Oysa yapıt, hayal gücünün çağrışımlarını kışkırtmaktan çok daha fazlasını yapmaktadır. Fikirler, yapıtın yapısal bileşenleridir ve yapıta açık bir yorumlama dokusu neşrederler. Ki bu, yapıtın duyuşal karakteriyle olan ilişkisinde kavramsallaştırmanın belirsizliğindedir (Benjamin, 2010: s. 32- 33). John Heartfield'in çalışmalarında yer alan sözsöz eklemler, yapıtın kavramsal bütünlüğünü tamamlarken, okuyucuya bilgi vermek suretiyle çağrışımın şiddetini arttırarak bu belirsizliği ortadan kaldırır; "Denizde Kaya Gibi" adlı fotomontaj çalışmasının altına eklenmiş olan metinde olduğu gibi.



Resim 291 John Heartfield, "Polis Komiseri ile Kendi Portresi" (*Self-Portrait with Police President Zörgiebel*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 1929. (Pachnicke & Honnef, 1992: 122)

Resim 292 "...Film ve Fotoğraf" ("*...Film und Foto*") adlı sergi ile ilgili AIZ'de yayımlanan haber kupürü. Haberde, sergide John Heartfield'e ayrılmış olan duvardan bir bölüm, John Heartfield'in kendi sloganı olan "Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan!" (*Benütze Foto Als Waffe!*) başlığı altında verilmiştir. AIZ, 1929 (Kriebel, 2009: 54)

"Polis Komiseri Zörgiebel ile Kendi Portresi" adlı çalışmada John Heartfield, adeta vesikalık resim için giyilmiş bir ceket ve kravatın içinde törensel bir şekle bürünerek, kaşları çatık, seyircinin kendisine gözünü diken bakışlarını komuta eden sert bakışlarla, kendini, Berlin polis şefi Karl Zörgiebel'in (Karl Friedrich Zörgiebel, 1878- 1961) boynunu vurdurduğu bir şekilde sunar. Karl Zörgiebel, 1929'da bir Mayıs günü komünist göstericilere yönelik, daha sonraları radikal Sol tarafından *Blutmai* ya da "Kanlı Mayıs" olarak adlandırılan benzeri görülmemiş polis şiddetinden sorumlu tutulan şahıstır (Kriebel, 2009: 53).²⁶⁶



Resim 293 Sosyal Demokrat Grezesinski ile Zörgiebel (Berlin Emniyet Amiri), 1929 yılında bir polis eğlencesinde (Siepmann, 1978: 94)

Resim 294 John Heartfield'in "Polis Komiseri ile Kendi Portresi" (*Self-Portrait with Police President Zörgiebel*) adlı çalışmada kullanmış olduğu kaynak fotoğraf. (Maerz, 1993: 172)

²⁶⁶ 1928 yılında, Berlin Emniyet Müdürü Karl Zörgiebel, Komünistler, Sosyalistler ve Ulusalçı Sosyalistler arasındaki şiddetli sokak çatışmalarına karşı, dışarıda yapılan bütün miting ve gösterileri yasaklar. Daha sonra yasağı, işçi sınıfının gurur ve dayanışmasını gösteren ve oldukça sembolik bir değere sahip olan, aynı zamanda yıllık işçi sınıfı geleneği olan "Mayıs Günü" yürüyüşlerine kadar genişletir. Bu hareketi sosyalist rejime karşı bir provokasyon olarak alan Komünistler, Karl Zörgiebel'in yasağını barışçıl bir biçimde protesto etmek için, silahlı ve psikolojik olarak kalabalığı dağıtmaya görevlendirilmiş, ellerinde cop ve tabancaları ile özel olarak hazırlanmış çevik kuvvet tarafından karşılanmak üzere kitle halinde ayaklanırlar. Akşama doğru, kapalı alanlarda yapılan yasal mitinglerin yasaklanması nedeniyle, sokaklardaki kalabalıklar büyüyerek şehrin her yerinde polisle çatışmaya dönüşür. Onlarca insan sırf caddenin yanlış tarafında olduğu veya mermilerden kaçmaya çalıştığı için dövülür veya tutuklanır; diğerleri kaldırımlarda, polis arabalarında ve karakollarda dövülür; diğer kalanlar balkonlarında veya dışarıda gezmeye çıktıkları için vurulur. Şok edici saldırılar daha sonraları polisin haksız şiddetinin engelli savaş gazileri ile masum çocuklara yöneltmesiyle yaşamaya devam eder. Daha sonraki günlerde, polis sıkıyönetim adı altında, zırlı araçları harekete geçirerek ve semt sakinleri tarafından dikilen barikatlara nüfuz etmek için zaman zaman bina cephelerine ateş açarak, Berlin'li işçi sınıfına geniş kapsamlı sınırlar koyar. Otuz sivil vatandaş öldürülür, ölenlerin yarısından fazlası sadece orada durmakta olan masum vatandaşlardır; yaklaşık iki yüz kişi yaralanır ve bin iki yüzden fazla kişi tutuklanır. 1929 Kanlı Mayıs, Alman işçi sınıfının bilinçlenmesi ve Alman Komünist Partisi (KPD) için bir dönüm noktası haline gelerek daha sonrasında Weimar Cumhuriyeti'nin siyasi konumunun kutuplarını belirler (Kriebel, 2009: s. 53- 55).

Sabine Kriebel'a göre; olaylar Joseph Stalin'in "Sosyal Faşizm" teorisinin doğrulandığını ve 1928'de yapılan Altıncı Kongresi'nin ardından "Komünist Enternasyonel" in sosyalizmin, faşizmin habercisi olduğunu vurgulayan, daha sonraki yıllarda Nazi sağına karşı bütünleşen direnişi aşındıran, Almanya'da solu ayıran tehlikeli bir durum olduğunu ortaya koyar. John Heartfield böyle bir ortamda iken, bir elinde makas, diğerinde Karl Zörgiebel'in kafatası derisiyle yüksek tirajlı *AIZ*'in on yedinci sayfasına girer (bkz. Resim 313) Sabine Kriebel'a göre, John Heartfield'ın fotomontajı sadece toplumsal faşizme gem vurmakla kalmaz aynı zamanda da bilinçli olarak kendisine yönelttiği bir kavganın temasını işler; böylece mağdur yaratan Karl Zörgiebel'in kendisi mağdur durumuna düşer. Popüler politika yönünden, doğrucu *foto- monteur* John Heaertfield, ölüyü, yaralıyı, mahkûmu ve Sosyalist Parti politikaları sonucu politik haklarından mahrum bırakılanların, "1929 Kanlı Mayıs"ndan intikamını alarak radikal Sol'un namına adalet dağıtır. John Heartfield'ın makası kendi başarısını açığa vurur; uzun bıçakları, arka planında yakın olan sergi fotoğrafını baskın bırakan kişisel portresinin kesik sınırlarını gösterir. Makas; "Bunu ben yaptım" dercesine Karl Zörgiebel'in boynu ve omuzları arasındaki hezimete uğramış çatlak çenesinin sakat çizgilerinin içeri çekildiği çerçeveye dikkatimizi yöneltmektedir. Eldeki makasla John Heartfield, sanatının aracını kendi silahı gibi ustalıklı kullanmaktadır. John Heartfield'ın fantezisi bütün gazete bayilerinde yirmi fenike bulunan yaygın bir fantezi olmasına rağmen ve olayın üzerinden dört ay geçmiş olmasına rağmen basın tarafından bir etkinlikte ele alınır. Bu çalkantılı siyasal iklimde, John Heartfield'ın 1929'a tarihlenen kişisel portresi yankı uyandırır: "*Makası silahı gibi kullanan John Heartfield, Weimar Cumhuriyeti'nin son dönemlerindeki 'Copçular Kulübü Devri' olarak adlandırılan Gummiknüppelherrschaft'a karşı azimle savaşıyor.*" Bu imgeyle gelmesi celp edilen izleyicinin, sokak şiddetinden öfkesi kabarır, eşitsizliğin tanığı olur ve resmin intikamını almak için harekete geçerek John Heartfield'ın taarruzundan adeta zevk alır. Bir an için, John Heartfield'in oto portresi seyirciye azimle birlikte, memnuniyet, cezalandırma hissi ve zevk verir gibidir. Bu arada, izleyici- görüntü ilişkisini güçlendiren John Heartfield'ın seyirciye yönelttiği bakışları, kansız şiddet eyleminden uzaktır. (...) Öte yandan montaj, vahim bir şekilde parçalanmayı göstermektedir, makaslar sakatlamadaki kabiliyetlerini ortaya koymaktadır. Bu ön plana çıkan şiddetin yapım süreci, sadece John Heartfield'ın kelleyi uçurma eylemi değil aynı zamanda acımasızlığın retorüğini nakleden parçalamanın, yırtmanın, boşlukların, kesip yapıştırılan metin parçalarının anlamsallığıdır. Bu kişisel portre, el yapımı olduğunu kanıtlayan, dayandığı yüksek tiraja ve resimsel reproduksiyondaki sanatçının öznelliğinin yansımadığı şahsileşmemiş bir müdahaleye dayanan, üretimindeki materyallikle coşan bir portredir (Kriebel, 2009: s. 55- 61).

Polis Komiseri Zörgiebel'in ve onun kafasını makasla kesmekte olan sanatçının kendisinin bu çalışmada takım elbiseli oluşunun elbette bir nedeni bulunur. İşçi tulumu içinde görmeye alışılan John Heartfield'in neden takım elbiseyi tercih ettiği merak konusudur. John Heartfield'in bu çalışmada takım elbiseli oluşu, yönetici sınıfın ayrıcalıklarına boyun eğmemesi ya da kendisinin de aynı güce sahip olduğunu gösterir gibidir. Nitekim reklam ve fotoğraf gibi yeni kitle iletişim araçları aracılığıyla çalışan sınıfların ya da kentli işçilerin, kendileri üzerinde egemenlik kuran sınıfın belli standartlarını kendilerininmiş gibi kabul etmeye başlamaları aynı tarihlere rastlar. John Berger, bu konu ile ilgili olarak şunları söyler: *"Takım elbise 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da profesyonel bir yönetici sınıfın kıyafeti olarak ortaya çıkmıştır. Salt masa başı iktidarını yücelten ilk yönetici sınıf kıyafetidir."* (Berger, 2007: s. 56- 57) Öte yandan John Heartfield'in kendi portresini kullanması ile ilgili olarak Walter Benjamin'in *"Portre, üzerinden birkaç nesil geçtikten sonra, sadece ressamın sanatına tanıklık eden bir şeydir"* şeklindeki saptaması aydınlatıcı olabilir. Richard Leppert ise bu durumun özportrede başından itibaren böyle olduğunu belirtir. Bu görüşlerden hareketle, John Heartfield'in kendi özportresini özellikle söyleme katma fikrini, kendi sanatına tanıklık edilmesini istemesi olarak yorumlamak mümkündür (Leppert, 2009:227).



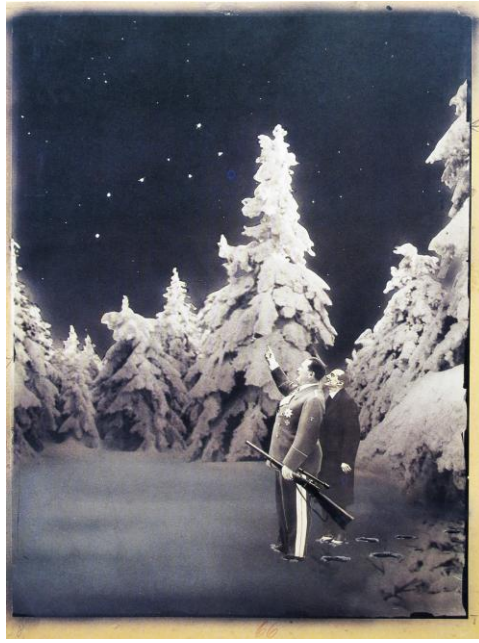
Resim 295 John Heartfield, "Macdonald'in Sosyalizmi" (*Macdonald- Sozialismus*), 1930, AIZ. (Pachnicke& Honnef, 1992: 206)

Resim 296 John Heartfield, "SA'nın Küçük Adamları, Ne Yapsak?" (*Kleiner SA- Mann, was nun?*), 1932, AIZ. (Siepmann, 1978: 189)

John Heartfield'in, *AIZ*'in yirmi sekizinci sayısında yayımlanmış olan "Macdonald'ın Sosyalizmi" (*Macdonald- Sozialismus*) adını verdiği montaj çalışması, 1930 yılında, bazı Hint illerinde, o ülkedeki Britanya hâkimiyetini tehlikeye sokan kurtuluş hareketlerini içerir. İngiliz İşçi Partisi kurucularından biri olan Ramsey MacDonald (1866- 1937), otuzlu yıllarda, muhafazakârların hükmü altında "milli" hükümetler oluşturmuştur. Montajda, hem İngilizce hem de Almanca olarak verilmiş fotoğraf açıklamasında şöyle yazar: "*Yeryüzünün diğer altıda birini kapitalizme kaybetme riski karşısında sessiz kalamam*" (Siepmann, 1978: 188).

John Heartfield'in, 1932 yılında, *AIZ*'in elli ikinci sayısında yayımlanan, "SA'nın Küçük Adamları, Ne Yapsak?" adını verdiği montaj çalışmasında, SA organizatörlerinden olan Gregor Strasser'in (1892- 1934) istifaya zorlanmasından bahsedilmektedir. Belirgin kapitalist karşıtı özellikleri olan Gregor Strasser, 1932 yılında Hitler tarafından görevinden alınmış; 1934 yılında "Uzun Bıçaklar Gecesi"nden²⁶⁷ sonra SA birliklerinin kurucusu Ernst Röhm (1887- 1934) ve diğer SA şefleri ile birlikte cinayete kurban gitmiştir (Siepmann, 1978: 189).

²⁶⁷ "Uzun bıçaklar gecesi"; Nasyonal Sosyalist Parti yönetimi ile SA yöneticileri arasında oluşan çelişki ve zıtlıklar nedeniyle 30 Haziran 1934'te yapılan bir tasfiye hareketine verilen addır. Bu eylemde, SA'ların sol eğilimli birçok yöneticisi öldürülmüş ve örgüt dağıtılmıştır. Hemen sonrasında SA içinden, Hitler'in özel ve elit koruma birimi olarak görev yapan SS birlikleri oluşturulmuştur.



Resim 297 John Heartfield, *AIZ* için düzenlenen "İki Doğu Paktı avcısının fantezisi" (*Fantasie zweier Ostpaktjäger*) adlı fotomontaj çalışması taslağı, 7 Şubat 1935. 43,3x 33,7 cm. (Maerz, 1993: 165)

Resim 298 John Heartfield, "İki Doğu Paktı avcısının fantezisi" (*Fantasie zweier Ostpaktjäger*), 7 Şubat 1935, *AIZ*.

(http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760014_ful.html)

"İki Doğu Paktı avcısının fantezisi" (*Fantasie zweier Ostpaktjäger*) adlı çalışmada John Heartfield'e göre; Hermann Goering ve Polonya dışişleri bakanı, Büyükbay takımı yıldızını (Sovyetler Birliği) nasıl böleceklerini tartışmaktadır (Evans, 1992, 13). Öte yandan çalışmaya, 'Kraliyet Avcı Ustası' Hermann Goering'in Polonya Dışişleri Bakanı Beck'e hitaben söylemiş olduğu "Meslektaşım, bana büyük ayının boynunu bırakın, ben de o zaman size makatını bırakırım." yazısı eklenmiştir.²⁶⁸ 7 Şubat 1935'te *AIZ*'in 6. sayısının arka kapak resmi olarak basılan montajın üst kısmında yer alan metinde şu sözler yazılıdır: "Kısa bir süre önce Macaristan'a ava gitmiş olan sayın von Papen'in örneğinden yola çıkan Goering, Polonya Bialowieza'da bulunan vahşi ormanlarda "diplomatik bir ava" çıkmıştır. İmza." Bu çalışma, Almanya'nın komşu ülkelerle diplomasiyi iyileştirmek için 'av gezilerine' başvurması olgusundan hareketle düzenlenmiştir (Maerz, 1993: 165).

²⁶⁸ http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760014_ful.html Erişim tarihi: 03.02.2012.

4.2.3 Faşizm Tehlikesine Karşı Düzenlenen Fotomontajlar



Resim 299 John Heartfield, "Savaş ve Cesetler - Zenginlerin Son Umudu" (*Krieg und Leichen- Immer noch Hoffnung Der Reichen*). *AIZ*, 11.Cilt, 18.Sayı. 24 Nisan 1932. (Herzfelde, 1986: r. 124)

Savaş alanına dağılan ölü askerlerle, öfkeli bir sırtlanın Grotesk fotomontajı *AIZ*'de iki sayfa olarak yer almıştır. Garip bir şekilde hayvan, silindir şapka ve haç biçiminde bir onur madalyası takmaktadır. Madalya, *Pour le Merite*'i ²⁶⁹ ince bir zekâyla taklit etmektedir. John Heartfield, madalya üzerindeki yazıyı "Net Kar" (*Pour le Profit*) olarak okunacak şekilde düzenlemiştir. Monte edilen imgenin altındaki başlık, leşin üstünde ziyafet çeken sırtlanı, savaş öncesi palazlanan zengin vurguncularla "Savaş ve Cesetler-Zenginlerin Son Umudu" ibaresini vurgulayarak karşılaştırma yapmaktadır (Taylor, 2006: 158). Bu durumla doğrudan ilişkilendirilebilecek 1967 yılında yaptığı bir açıklamasında John Heartfield, fotomontajın politik gücüne dair şunları söylemiştir: "*Yeni politik sorunlar, yeni propaganda araçları gerektiriyordu. İşte tam burada fotoğraf, en büyük inandırma gücüne sahiptir.*" (Maerz, 1993: 13)

O dönemlerde barışçıl ve farklı bir medeniyet vaadinden dolayı Sovyetler Birliği sürekli bir faşizm tehdidi altındadır. Kapitalist sistemle Birinci Dünya Savaşı arasındaki bağlantı,

²⁶⁹ *Pour le Merite*; en yüksek Prusya- Alman askeri madalyasına verilen addır.

devasa bir sırtlanın ceset tarlasını geçişini gösteren söz konusu montajla belirginleştirilmiştir. David Evans'a göre: "*Tarihsel belirginlik, sırtlanın boynundaki 'Pour le Merite'in, 'Pour le Profit'e dönüşmüş orijinal vecizesiyle Birinci Dünya Savaşından kalma 'Blue Max'*²⁷⁰ adındaki uçan madalyaya bu vasıtayla taşınır" (Evans, 1992: 13).



Resim 300 Alfred Kubin, "Sırtlan" (*Hyäne*) Karakalem desen çalışması, 1915. (Maerz, 1993: 104)

Resim 301 Erich Wilke, "Onlar kazanmayı sürdürüyor" (*Sie 'siegen' weiter!*) Karikatür. Jugend no. 29, 1920. (Maerz, 1993: 104)

John Heartfield'in *AIZ*' de yayımlanan "Savaş ve Cesetler – Zenginlerin Son Umudu" (*Krieg und Leichen- die letzte Hoffnung der Reichen*) adlı çalışması, Baden şehri resmi makamlarını çok kızdırır. O kadar ki, kısa zamanda *AIZ*'in bu sayısını toplatırlar. Yetkililere göre, çalışan insanlar yeni büyük bir savaşa nasıl hazırlanıldığını bilmemelilerdir. Polisin bu tahammül edilmez yasaklaması bir kere daha savaş kışkırtıcılarının girişimlerine öncülük etmiştir. 1932'lerde Almanya'nın faşistleştirilmesi

²⁷⁰ *Blue max*; *Pour le mérite* madalyası ile özdeşleşmiştir. Madalyanın veriliş tarihi 19. yüzyıla kadar uzanır. 1842 yılında Prusya Kralı IV. Friedrich Wilhelm, 1740'dan beri askeri nişanı olarak verilen bu madalyayı barış sınıfında da vermeye başlar. Bu madalya ilk kez doğa bilimcisi Alexander von Humboldt'a (1769- 1859) verilmiştir. Bu nişan, gerek yurtiçinden gerekse yurt dışından, farklı disiplinlerden bir çok bilim adamını ve sanatçıyı bir araya getirmeyi amaçlar. Bu guruba alınanlar arasında, Johannes Brahms, Otto von Bismarck, Charles Darwin, Albert Einstein, Käthe Kollwitz oder Werner von Siemens und Giuseppe Verdi bulunur. Günümüzde ise; rejisör Wim Wenders, bestekar Pierre Boulez, yazar Umberto Eco ve Hans Magnus Enzensberger, tarihçi Karl Dietrich Bracher ve ekonomi bilimcisi Robert M. Solow, bu gurubun üyesidirler. *Pour le mérite* nişanı, 1990 yılında kararlaştırılan tüzüğüne göre, disiplinlerüstü bir tavırla, bilim adamlarının ve sanatçıların birliğini sağlamaktadır. Ki bunlar da kendi dalında geniş bir tanınırlık ve yararlılık sağlayarak ad yapmış olmalıdırlar (bkz. <http://www.bundespraesident.de/DE/Amt-und-Aufgaben/Orden-und-Ehrungen/Pour-Le-Merite/pour-le-merite-node.html> Erişim tarihi: 04.02.2012).

ve militaristleşmesi hızla yükselmektedir: Savaşa karşı olan her şey yasaklanır ve toplattırılır. Çünkü silah endüstrisinin kazançları tehlikeye atılmamalıdır. AIZ'ın toplatılmasına karşı çok sayıda Alman yazar ve sanatçı seslerini yükseltir ve derginin dağıtımının serbest bırakılmasını talep ederler. 23 Mayıs 1932'de "Yeni Pazartesi Gazetesi Spor Eki"nde (*Neue Montag-Zeitung, Sportbeilage*) yayımlanan habere göre, bu protestonun altında şu adlar vardır: "*Baluschek, Brecht, Dix, Grosz, Kollwitz, G. W. Papst, Corbach, Feuchtwanger, Jehring, Osborn, Paquet, Seghers, Schwarzschild, Toller, Weinert, Westheim ve pek çok entellektüel*" (Maerz, 1981: 185).

Susan Sontag'a göre; "*Bir şeyi ilginç kılan özellik onun başka bir şeye benzer ya da başka bir şeyi andırır görünebilmesidir.*" Bu bir sanattır ve şeyleri onları ilginç kılacak şekilde görmenin çeşitli yöntemleri bulunur. Bunu başarmak, geçmişe dair beğenilerle yapıntıların dolaşıma girmelerine bağlıdır. Yeniden dolaşıma sokulmuş haliyle oluşturulan klişeler ise meta- klişelere dönüşürler. Fotografik görüntünün yeniden dolaşıma sokulması biricik nesnelere klişeler çıkarmaya, klişelerden de özgün ve canlı şeyler üretmeye varır (Sontag, 2008: 208). John Heartfield için, fotografik görüntüler aracılığıyla meta- imgelere ulaşmak sanatının bir parçası olmuştur ve yapıtlarının etkisinin şiddeti, kaynağını bu kavramdan alır.

John Heartfield'ın "Goering: Üçüncü Reich'in Celladı" adlı çalışması, Nazi Bakanı Hermann Goering'in Reichstag yangınıyla doğrudan ilgisi olduğu düşüncesi üzerine ortaya çıkmıştır. Bu yangın Nazilerin komünistlere komplo kurdukları ve partiyi feshederek yöneticilerini hapse atmak için mazeret olarak kullandıkları bir kundaklama eylemidir. Maud Lavin, John Heartfield'ın, fotomontajlarının değiştirilmemiş fotoğraf gazeteciliğinin parçalarından yapıldığını izleyicilerine hatırlatmak amacıyla her çareye başvurmuş olduğundan bahseder. Fotomontajda kanlı bir Nazi üniforması giyen ve elinde bir balta tutan Hermann Goering ön planda belli belirsiz görünürken, arka planda Reichstag binası yanmaktadır. Yüzü böğürmeyle homurdanma arasında bir ifadeyle eğiktir ve yanındaki metinde Hermann Goering'i gerçek bir kundakçı olarak sınıflandırarak şöyle bitirir: "Fotomontaj Heartfield tarafından yapılmıştır. Goering'in yüzü orijinal fotoğraftan alınmış ve rötuşlanmamıştır". Maud Lavin'e göre; aslında bu gerçekle bire bir ilişkisi olan fotoğraf parçalarını bir göstergeyi okur gibi okumamız gerektiğinin bir talimatıdır (Lavin, 1985: 91).



Resim 302 John Heartfield, "Goering, Üçüncü Reich'in (Nazi Almanya'sının) Cellâdı" (*Goering, The Executioner of the Third Reich*) 14 Eylül 1933, *AIZ*, Prag.

(http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_montageTheExecutioner74.html)

Resim 303 John Heartfield'in "Goering, Üçüncü Reich'in (Nazi Almanya'sının) Cellâdı" adlı fotomontaj çalışmasını düzenleyebilmek için düşündüğü imgelemler ve kullanmış olduğu imgeler: Otto Dix'in, 1920 tarihli "Kasaplar" (*I Macellai*) adlı tablosundan bir ayrıntı; "Savaş ve Cesetler" adlı montajında kullanmış olduğu sırtlan imgesinin başı; Bu sırtlana benzetilmek istenen Hermann Goering'in başı ve oluşturulan fotomontaj (Siepmann, 1978: 27).

Bu çalışma, *AIZ*'de tam sayfa kapak fotoğrafı olarak kullanılmıştır. Montajın üzerindeki notta, "Goering'in yüzünün gerçek bir fotoğraftan geldiği ve buna tekrar dokunulmadığı" yazılıdır. Alman yazar, gazeteci ve eleştirmen Siegfried Kracauer (1889- 1966), fotoğraf görüntülerinin bozulması hatta istenmediği halde oluşan tortu şeklindeki bozulmalara dair şunları söyler:

"Konunun anlamlı bir şekilde sunulması için fotoğraf tarafından sunulan sade yüzeyler bir şekilde bozulmak zorundadır. Fotoğraf tarafından gerçekleştirilen bu benzerlik nesnenin dışıyla alakalıdır. Bu nesne, onu anlamada kendini belli ettiği gibi kendi içsel anlamını kolayca açığa vurmaz." (Kahn, 1985: 71).

Bu, fotoğraf anlaşılabilir olsa bile, altında yatan derin mananın kolayca çözülmesinin her zaman mümkün olmadığı anlamına da gelir. John Heartfield, birçok fotomontajında, parçalar halindeki beden görüntülerini çoğaltarak kullanmıştır. Tıpkı panayırlardaki hokkabazlar gibi; fotoğrafları keser, büyütür, küçültür, birbirine yapıştırır, dünyayı parçalarına ayırmak

için çabalar, durur. Ahenksizlik başyapıtları, çılgınca taşkınlıklar ve karmaşık rüyalar, tasvir nesnelерinde kendini gösteren aynı yer değıştirme mantığıdır; yani artık ideal güzelliğın değil, Louis Aragon'un deyimiyile- "devrimci güzellik"ın hizmetindedirler. Parçalamak, kesmek, sökmek, yırtmak, delmek, yerinden çıkarmak, bölmek, bükmeк, bozmak, kırmak... Sonrasında, bir araya getirmek, yaklaştırmak, kaynaştırmak, eklemek, lehimlemek, birleştirmek, bağdaştırmak, bağlamak, karıştırmak... John Heartfield, sansür makasına daha iyi meydan okumak ve onu şaşırtmak için, yapıtın içine ustaca yerleştirilmiş bıçak, kılıç veya balta gibi 'keskin' imajlar kullanmıştır: "Goering, Üçüncü Reich'in (Nazi Almanya'sının) Cellâdı" adlı çalışmasında olduğu gibi (Guigon, 2006a: 11).

Öte yandan söz konusu montaj çalışması, sanat tarihinin Avangart ruhuna tamamen uyan tavrı içinde yeni ve çarpıcı buluşlarıyla anlıksal örüntüler kurduran John Heartfield'ın yaratıcı imgelemiyi yineler. Rollo May'e göre (1909- 1994) imgelem; "...*zihnin uzanışıdır. (...) İmgelem; ipleri koparmak, kişinin önünde açılan ufukta yeni demir atma şanslarının var olduğu inancına sarılışıdır*" (May, 2008: 131). Bu fotomontaj hem komünistlerin sorumlu tuttıkları olaylar için Nazileri suçlar, hem de on iki yıl sürecek dehşeti önceden haber vererek Nazi liderlerinin ateşli hitabı altında gizli olan gerçeği sunar. Amelia Arenas'a göre; "*Heartfield'ın yaygın gazeteciliğın kilit enstrümanları olan tipografi ve fotoğrafı kurnazca kullanması, kitle iletişim araçlarının aldatıcı uyumunu tersine çevirmiştir*" (Arenas, 1993).²⁷¹

Öte yandan Türkçe'de 'tartışmak' anlamına gelen eytişmek kökünden türetilen eytişim, "Tartışma sanatı"nın (Fr. *Art de discuter*) en önemli aktörlerinden John Heartfield'ın idesinin çekirdeğinde çokça yerini alır. Eytışimin babası sayılan Herakleitos, felsefeyi eytişim terimi yerine Yunanca *leg* kökünden türetilen, tartışma anlamındaki *dialektiké* ve aynı kökten türeyen söz anlamındaki *logos* terimi üzerine kurmuştur. Antikçağ Yunanlılarının karşıt düşünceli iki kişinin konuşmasına *dialogos* (Fr. *Dialogue*) adını verdikleri söylemlerde olduğu gibi (Hançerlioğlu, 2002: 105); John Heartfield'ın görüşü de evrenin diyalektikle işlediği yönündedir ve genellikle sert ajitasyonu, yer yer politik imaları, kimi zaman hicivsel tanımlarla karşıt düşüncüyü çürütmeyi hedefler ve bu yolla üretimleri, diyaloga öykünen yazılarla eklenmiş görüntüsel tasvirleri kapsar.

²⁷¹ Bu bilgi, *Moma Sergi Broşürü* yazısından alınmıştır ve broşürün *online* görüntüsünde sayfa sayıları bulunmamaktadır (bkz. http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_MOMA_CATALOG.html Erişim tarihi: 24.04.2012).

Örneğin Goering'in figürü, sıklıkla alev motifiyle birlikte resmedilmiştir. Bu sembolik yaklaşım, "feldmareşal"i açık bir şekilde Şubat 1933'te Reichstag'da meydana gelen yangının hazırlayıcısı olarak gösterir. Aynı şekilde, Nazilerle ilişkisi olduğundan kuşku duyulan siyasi kişiler de kendilerini çoğunlukla bir gamalı haç giydirilmiş biçimde görürler. John Heartfield'ın sıklıkla kullandığı bir diğer yöntem de ölçeklerle oynamaktır. John Heartfield, dini ikonografi geleneğinden miras kalan bu yöntemin yönünü değiştirir ve egemenlik ilişkilerini sorgulamak adına kullanır. Goering'i konu alan bu montaj çalışmasında olduğu gibi, Hitler'i para babası sanayici Fritz Thyssen'in kuklası olarak tasvir ettiği fotomontajında (bkz. Resim 298) da bu iki kişi arasındaki ölçü farkı çok vurguludur ve bir hiyerarşi ilişkisini tersine çevirmektedir. 1931'de Nazi partisine üye olan sanayici Fritz Thyssen, Hitler'in silahlanmasında finansal açıdan çok önemli bir rol oynamıştır (Knoery, 2006: 35).



Resim 304 John Heartfield, "Cellât ve Adalet" (*Der Henker und Die Gerechtigkeit*). 30 Kasım 1933, AIZ, Prag. (Herzfelde, 1971: r.169)

Resim 305 Hella Guth. Prag. Fotoğraf, Tibor Honty tarafından çekilmiştir. (<http://www.hagalil.com/01/de/Europa.php?itemid=1930>)

1933 yılında Prag'da yapılmış olan "Cellât ve Adalet" adlı fotomontaj, Hermann Goering'in, Reichstag Yangını duruşması sırasında söylemiş olduğu; "Benim için hukuk biraz kanlıdır" (*Für mich ist das Recht etwas Blutvolles*)²⁷² sözlerine, hicivli bir yanıt niteliği taşır.

²⁷² Bu tümcede sözü geçen *Blutvoll* (canlı) sözcüğü; harfi harfine kan ile dolu anlamına gelmektedir; ayrıca *glutvoll*, "glut" sözcüğünden gelen ateş veya hararetili yangından ateşli ya da

Mitolojide, adaleti simgeleyen Adalet Tanrıçası *Justitia*'nın bir elinde terazi, diğer elinde kılıç bulunur ve tarafsızlığını vurgulamak amacıyla gözleri kapalı olarak tasvir edilir. John Heartfield'ın Adalet Tanrıçası ise, bileğini sarmalayan bezlerle kılıcı sıkıca kavramıştır. Eşitliği sağlayacak olan terazi ise kolun dirsekten kopmasına neden olacak ölçüde dengesiz gösterilmeye çalışılmıştır. Düzenlemede, yanmış bedenini ve yüzünü sargı bezleriyle dolayan kadın tasviri, Hella Guth (1912- 1992) adında bir sanatçı aracılığıyla gösterilmiştir. Hella Guth, Prag'a göç eden ve AIZ için en iyi fotomontajlarını üreten John Heartfield'e orada yardım etmiş ve birlikte çalışmışlardır. Hella Guth, John Heartfield'in sanatından etkilenmiş ve bu montajda kendisine Adalet Tanrıçası *Justitia* olarak modellik yapmıştır.²⁷³



Resim 306 John Heartfield, "Böceksavar Böcek" (*Die Wanze Als Kammerjaeger*) 7 Eylül 1933, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>)

Resim 307 John Heartfield, Goebbels'in Almanya'daki yiyecek kıtlığına karşı reçetesi "Ne? Sofranızda domuz yağı ve tereyağı mı eksik? Yahudilerinizi yesenize!" (*Goebbels-Rezept gegen die Lebensmittelnot in Deutschland- Was? Schmalz und Butter fehlt beim Essen? Ihr könnt ja eure Juden fressen!*), 24 Ekim 1935, AIZ. (<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>)

"Böceksavar Böcek" (*Die Wanze Als Kammerjaeger*) adlı çalışma, dünyada yaygın olarak kullanılan böcek ilacı Flit'in burada "Nazi-Flit/ Frick markalı Alman malı" haline gelmesi üzerine düzenlenmiştir. Diğer böcekleri yok eden 'insan' böcek, görevi Nazi karşıtlarını

hararetli sözcüklerini akla getirmektedir (bkz. *George Grosz, John Heartfield and the Malik Verlag*, 1994: 94).

²⁷³ Bkz. <http://www.hagalil.com/01/de/Europa.php?itemid=1930> Erişim tarihi: 12.03.2012.

pasifize etmek olan Wilhelm Frick'tir (1877- 1946)²⁷⁴. 14 Temmuz 1933 tarihinde Alman Reich Resmi Gazete'sinde "yurttaşlıkların geri alınması ve Alman yurttaşlığından çıkartılma yasası" yayımlanır. (...) Resmi olarak açıklanan bu yurttaşlıktan çıkartılma listelerinde öncelikle, Albert Einstein veya Heinrich Mann (1871- 1950) gibi ünlü adlar yer alır. Nisan 1945'e dek 39.006 Alman vatandaşı yurttaşlıktan diskalifiye edilmiştir.²⁷⁵ Çalışmanın alt kısmında adı geçen Almanlar, hepsi de entelektüel olan pasifistler, komünistler ya da yahudilerdir. John Heartfield'ın bu kişilerden ikisi ile güçlü kişisel bağlantıları vardır. Komünist bir propagandacı olan Willi Münzenberg, AIZ'in yayıncısı, dolayısıyla da John Heartfield'in patronudur. Milliyetçiliğe ve militarizme karşı bir yazar olan Kurt Tucholsky ile John Heartfield, Willi Münzenberg tarafından yayımlanan, Almanya üzerine satirik bir kitabı (*Deutschland, Deutschland Ueber Alles*) birlikte kaleme almışlardır (bkz. Resim 258). Alman komünist liderlerden Wilhelm Pieck (1876- 1960) ise, savaştan sonra Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin (DDR) başbakanı olmuştur.²⁷⁶ John Heartfield bu fotomontajı, listesinde birçok dostunun da bulunduğu söz konusu "yurttaşlıktan çıkarılma yasası"nın kınama amacıyla düzenler. Öte yandan kardeşi Wieland Herzfelde ve kendisinin adı, "Liste 3" altında yer almaktadır.²⁷⁷

²⁷⁴ Wilhelm Frick; 1933'ten 1943'e kadar İçişleri Bakanı ve 1943'ten 1945'e kadar Bohemya ve Moravya Muhafızı olmuştur. Nazi diktatörlüğünün kritik ilk yıllarında Wilhelm Frick, Yahudileri kamusal hayattan tasfiye eden, politik partileri ortadan kaldıran ve politik muhalifleri toplama kamplarına yollayan yasaları yönetmiştir. Wilhelm Frick, Nuremberg yargılamalarında, barışa karşı işlenmiş suçlardan, savaş suçları ve insanlığa karşı işlenmiş suçlardan mahkûm edilerek idam cezasına çarptırılmış ve 16 Ekim 1946 tarihinde idam edilmiştir (bkz.

<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 08.03.2012).

²⁷⁵ Federal İdare Müdürlüğü'nden (*Bundesverwaltungsamt, BVA*) alınan, "Yurttaşlıktan çıkartılma yasası" ile ilgili detaylı bilgi için bkz.

http://www.bva.bund.de/nn_2172696/DE/Aufgaben/Abt__III/Staatsangehoerigkeit/Menschenschicksale/Gliederung/Sonstige/node.html?__nnn=true Erişim tarihi:10.04.2012. Bu konuda Federal İdare Müdürlüğü (*BVA*) tarafından hazırlanan bir belgesel ve ojinal dökümanların bulunduğu "İnsanların Kaderi" (*Menschenschicksale*) adlı sergi broşürünü görmek için bkz. http://www.bva.bund.de/cln_227/nn_2172696/DE/Aufgaben/Abt__III/Staatsangehoerigkeit/Menschenschicksale/Gliederung/Gliederung__Ausstellung.templateId=raw,property=publicationFile.pdf/Gliederung_Ausstellung.pdf Erişim tarihi: 10.04.2012.

²⁷⁶ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 10.02.2012.

²⁷⁷ Yurttaşlıktan çıkarılanlar arasında; Lion Feuchtwanger, Alfred Kerr, Heinrich Mann, Wilhelm Münzenberg, Wilhelm Pieck, Philipp Scheidemann, Ernst Toller ve Kurt Tucholsky'nin adı Liste 1'de; Johannes R. Becher, Albert Einstein, Oskar Maria Graf, Kurt Rosenfeld ve Max Sydewitz Liste 2'de; Willi Bredel, Leonhard Frank, Carola Henschke (Klabund), Helmuth Herzfeld (John Heartfield), Wieland Herzfelde, Alfred Kantorowicz, Klaus Mann, Erwin Piscator, Gustav Regler ve Otto Straßer Liste 3'te; Bertold Brecht, Hermann Budzislawski, Kurt Hiller, Erika Mann, Walter Mehring, Franz Pfemfert ve Paul Westheim ise Liste 4'te yer alırlar..Yurttaşlıktan çıkarılanların adlarının bulunduğu listeleri detaylı bir şekilde görmek için bkz.

http://db.saur.de/DGO/language/de/Kommentierte_Titelliste_d.pdf Erişim tarihi: 10.04.2012.

"Joseph Goebbels'in Almanya'daki yiyecek kıtlığına karşı reçetesi; Ne? Sofranızda domuz yağı ve tereyağı mı eksik? Yahudilerinizi yesenize!" (*Goebbels- Rezept gegen die Lebensmittelnot in Deutschland- Was? Schmalz und Butter fehlt beim Essen? Ihr könnt ja eure Juden fressen!*) sözleri, aynı adlı fotomontajın oluşturulma sebebidir. Montajda adı geçen *schmalz* terimi, İbranice'de eritilmiş tavuk yağı için kullanılan bir sözcüktür, Almandada ise eritilmiş domuz ya da kaz yağı anlamlarına da gelir. *Schmalz*; Yahudi, Alman ve Polonya mutfaklarında kızartmada kullanılır ya da ekmeğin üzerine sürülür. Burada sanatçı, iktidarın uyguladığı ayrımcılık ve ırkçılık kavramlarına hicivsel bir gönderme yapar.²⁷⁸ Hitler'e göre Yahudiler uygarlık yıkıcıdır. Fetihçi Arî ırk, öbür alt ırkları boyunduruğu altına alarak, 'alt düzeydeki insanlar'ın varlığıyla büyük uygarlıklar oluşturmuştur. İlk uygarlık, böyle düşük düzeyli insanların kullanılmasıyla doğmuştur. Ancak boyunduruk altına alınan ırklar dil öğrenmeye ve efendilerinin alışkanlıklarını benimsemeye başlayınca efendi ile köle arasındaki kesin sınırlar ortadan kalkmaya ve kan arîliğini yitirmeye başlamıştır. Hitler'e göre eski uygarlıkların ortadan kalkmasının tek nedeni budur. Kendi kitabı olan *Mein Kampf*'ta bunu şu sözlerle dillendirir: "...çünkü insanlar bir takım savaşları değil, ancak arî kanda bulunan direnme gücünü yitirerek yok olurlar (Reich, 1975: s. 114- 115).

Bu dehşete düşüren imge, derginin arka kapağında yayımlanmış, içeride ise, Almanya ve Sovyet Birliği'ndeki yiyecek stoklarını ve fiyatlarını karşılaştıran bir makale yer almıştır. Bu çalışmada yer alan imge, zamanın insanların yaşadığı adaletsizlikleri protesto eder ve ihlal edilen insan haklarına verilen bir tepki niteliğindedir. Bu çalışmada bıçağı tutan elin kimliğinin belli olmaması dikkat çekicidir. Bunun anlamı, suçlamanın bir bireye yönelik olmadığını, bir kurum ya da otoriteye karşı düzenlenmiş olduğunu düşündürmektedir. Sonuçta ayrımcılık ve baskı gibi olguların, John Heartfield'in yaşam felsefesine özgü kavramlar olmadığı bilinmektedir.²⁷⁹

Komünist ideolojinin kurucularından biri olan Alman politik düşünür Friedrich Engels (1820- 1895), düşüncenin dış dünyadan duyularla alınan imgelerden başka bir şey olmadığını vurgular. İmgeler, nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır. İmge kuramının Demokritos'la başlayan dillendirilişi eytişimsel ve özdekçi felsefede güncel

²⁷⁸ Irk kuramı, her memeli hayvanın özellikle kendi türünden bir hayvanla çiftleşmesinin sarsılmaz bir doğası olduğu ilkesinden çıkmaktadır. İki değişik düzeyde canlı varlığın birleşmesinden doğan döller 'orta düzeyde' olmakta ve bu da doğaya aykırılık, ırkı soysuzlaştırmaktadır. Hitler'e göre, Kuzey- Amerika kıtası "kan ayıbı"na (*Blutschande*) bulaşmadığı, yani Cermen ırkından olmayanlarla karışmadığı sürece gücünü koruyacaktır (bkz. Reich, 1975: s. 113- 114).

²⁷⁹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 07.03.2012.

yerini bulur. Özdeksel olan, toplumsal pratikle ansal olana dönüşür. Bu süreç, nesnel gerçekliğe birebir uyan imgeler meydana getirebildiği gibi uzlaştırılmaz karşıtlık taşıyan sınıflı toplumlarda nesnel gerçekliğe aykırı düşsel imgeler de meydana getirebilir (Hançerlioğlu, 2002: 184). John Heartfield'in "Joseph Goebbels'in Almanya'daki yiyecek kıtlığına karşı reçetesi; Ne? Sofranızda domuz yağı ve tereyağı mı eksik? Yahudilerinizi yesenize!" adlı çalışmasının konusu oldukça saldırgan gözükabilir ancak burada kullanılan dilin, tasarlanan imgeyi daha güçlü kıldığı açıktır.²⁸⁰

John Heartfield'in fotomontaj düzenlemelerinin odak noktasında, halkı aydınlatmak, uyararak ve onların gerçeği görmelerini sağlayarak düşüncelerini dönüştürme amacı bulunur. Bu doğrultuda Adorno'nun özdeşsizlik estetiğinin önerdiği olguları, John Heartfield'in amaçları içinde duyumsamak mümkündür. Metin Bal'a göre; Adorno ve bağlı olduğu Frankfurt Okulunun üyeleri, sanatın eleştirel analizle deşifre edilmesi gerektiğini düşünürler ve sanatı, toplumda gelişen süreçlerin bir kod dili olarak görürler:

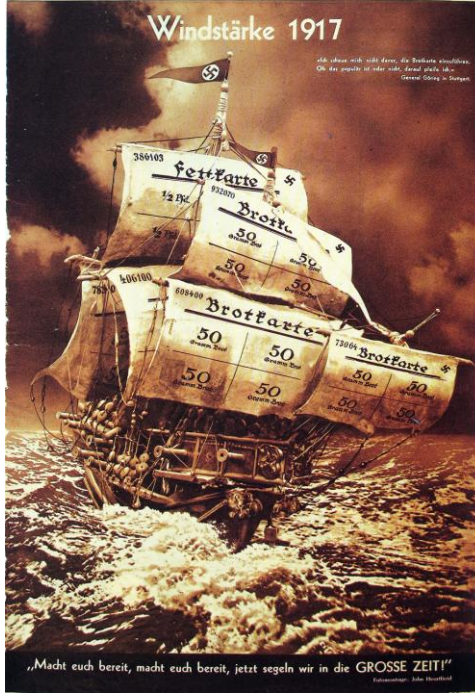
"Çünkü sanat yapıtı yalnızca kokuşmuş dünyanın üzerine sıkılan bir parfüm değildir. Sanat yapıtı mevcut dünyayı altüst ederek bambaşka yaşam olanaklarını gösteren alternatif bir zamansallığa sahiptir. Böylece, sanat yapıtı 'hem bir süreç (Prozess) hemde bir andır (Augenblick). Sanat yapıtının olumsuzlama gücü gelecek bir olasılığa ya da bir uzlaştırma kipine değil sanatın gerçekliğin izin verdiğinin çok ötesinde, gerçekliği dönüştürme gücüne gönderme yapar." (Aktaran: Bal, 2011: 74)

Metin Bal'a göre; Adorno'nun özdeşsizlik estetiğinde sanatın söz konusu dönüştürme gücü, izleyici öznenin yapıt karşısında pasif bir alımlayıcı olmamasındandır: *"Özdeşlik estetiğinin yalnızca tüketici bir alıcıya dönüştürdüğü izleyici, özdeşsizlik estetiğinde praxis'e sevk edilir "* (Bal, 2011: 74).

Bir başka ilgi çekici konu; John Heartfield'in dergilerde basılmış olan montajlarının hepsinin bir anlamda orijinal olduğudur. Ve açıkçası basılı yayın aracılığı ile her bir proleter okuyucusunun sadece para karşılığı bir propaganda malzemesine değil, aynı zamanda Almanya'nın yaşayan en büyük sanatçılarından birinin orijinal resmine sahip olduğu gerçeğidir. Arthur C. Danto'ya göre;

²⁸⁰ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 07.03.2012.

"... 'Mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri' böyle bir anlama geliyor- yani orijinal ve reproduksiyon arasındaki farkın aşılmasının bir yolu. Bu orijinal sanat yapıtlarının AIZ'in basıldığı kadar çok sayıda mekanik olarak kopyalanabildiğini, her birinin diktatörlüğe karşı savaşta kitlesel bir araç işlevi gördüğünü düşünmek ayrıca çok hoş bir şey. Bu gösteri bize, sanatın hayatın ikincil uzantısı haline geldiğinde nasıl bir kudrete sahip olabildiğini hatırlatıyor." (Danto, 2001: 10).



Resim 308 John Heartfield "Fırtına Kuvvetleri 1917" (*Gale Force 1917*). 29 Eylül 1937, VI, Prag. (Pachnicke& Honnef, 1992: 162)

Resim 309 John Heartfield, "Getirdikleri Kurtuluş Bu!" (*Das ist das Heil, das sie bringen!*), VI, Prag, 29 Haziran 1938. (Pachnicke& Honnef, 1992: 175)

"Fırtına Kuvvetleri 1917" (*Gale Force 1917*) adlı çalışmada, fırtınada büyük dalgalara karşı yol aldığı görülen ve SS amblemleriyle bayrağı ile Hitler bandıralı olduğu anlaşılan geminin yelkenlerinin üzerinde "Yağ kartı", "Ekmek kartı" yazıları bulunur. Altta ise; "Hazırlanın, hazırlanın, şimdi BÜYÜK ZAMANLARA yelken açıyoruz!" (*Macht euch bereit, macht euch bereit, jetzt segeln wir in die GROSSE ZEIT!*) yazılıdır. Alman komünist filozof Ernst Bloch (1885- 1977), 1938 yılında yayımlanan bir yazısında John Heartfield'in "Fırtına Kuvvetleri 1917" (*Gale Force 1917*) adlı yapıtına dair şu sözleri söylemiştir:

"(...) montajda geçerli anların bir sürütinmesi vardır, tüm durumları aydınlatan flaş patlar: John Heartfield eski model bir gemi fotoğrafı çeker, yelkenliler için yiyecek

karnesi kullanır, metin der ki: "Fırtına kuvvetleri 1917. Şimdi büyük çağa yelken açıyoruz." (Bloch, 1992: 163).

29 Haziran 1938 tarihli "Getirdikleri Kurtuluş Bu!" (*Das ist das Heil, das sie bringen!*) adını taşıyan montajda ise, çalışmanın kurgusal sürekliliği, iki fenomeni eşanlı ortaya koyarak, var olan değişimi anlatır. John Heartfield, uçağın akrobatik uçuşlarını gösteren fotoğrafları, iskelet ellere dönüştürür ve böylece havada yapılan ve masum görünen akrobatik hareketlerin militarizmi destekleyen temellerini ortaya çıkarır. Diğer birçok çalışması gibi bu fotomontaj da, belli bir olaya tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaya tepki için örneğin; "Biyoloji ve Irk Araştırması Arşivi" (*Archiv für Biologie und Rassenforschung*) adlı bir Nazi dergisinde yayımlanan makale gösterilebilir. Bu makale, çoğunluğu Lümpen proletarya ölümlerinin oluşturduğu ve Nazilerin üstün ırk mantığının yürümesini sağlayacağı İspanyol şehirlerinin havadan bombalanmasını gerekli kılar. Çalışma aynı zamanda Nazi selamı olan "Heil Hitler!"e yöneliktir. "Heil" sözcüğü, Nazilerin kitle imhasıyla iyileşme veya kurtulma ironisini içinde taşır. Fotomontaj, gizli bir dille komünizmi, faşist- kapitalist militarizmden 'kurtuluşa' giden bir deva olarak gösterir. Sabine Kriebel, John Heartfield'in çalışmalarının, "*savaşın travmalarını taşıyan bir gazinin ürünleri olarak değil, ortalama bir vatandaşın teknoloji ve beklenmedik ekonomik ve siyasal şartlarda kendini nasıl gördüğünü özetleyen bir şekilde geçmişi ve geleceği harekete geçirdiğini*" belirtir (Kriebel, 2009: s. 81- 82).



Resim 310 John Heartfield'in, *AIZ*'de yayımlanmak üzere düzenlemiş olduğu "Cenevre'nin Anlamı" (*The Meaning of Geneva*) adlı fotomontaj çalışması taslağı. 38x 27 cm. 27 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 183)

Resim 311 John Heartfield, "Cenevre'nin Anlamı" (*Der Sinn Von Genf*), *AIZ*, 27 Kasım 1932. (Pachnicke& Honnef, 1992: 182)

Bu çalışma, vahşi bir taşlama (satir) imgesidir. Kapakta sağda; "Cenevre'nin Anlamı" (*Der Sinn Von Genf*) ve hemen altında "Kapitalin yaşadığı yerde, Barış yaşayamaz!" (*Wo das Kapital lebt, kann der Friede nicht leben!*) sözleri yazılıdır. Barış güvercini çoğunlukla ya ölü ya da ölmek üzereyken gösterilir. Burada ise, faşizmin 1930'lu yıllarda Avrupa'daki yükselişini temsil eden bir süngünün üzerine oturtulmuş haldedir. Arka fonda, Cenevre'de bulunan "Milletler Cemiyeti"nin binası görülmektedir. Binanın üstünde "Milletler Cemiyeti" anlamına gelen Almanca "*Völkerbund*" yazısı bulunur. Yakından bakıldığında binaya dikilen bayrakta gamalı haç bulunur. John Heartfield'in iddiasına göre bu imge, Birinci Dünya Savaşı sonrasında dünya milletlerini temsil etmek üzere kurulan bu yeni doğmuş kurumun, görevini yerine getirmedeki başarısızlığının, birçoklarının hissetmekte olduğu acılığını gösterir. Ona göre, kurum bu etkisizliğiyle, kuşatılmış olan Avrupa kıtası üstünde Nazizm ve faşizmin yükselişini teşvik etmiştir.²⁸¹

²⁸¹ Öte yandan İngiliz crust punk grubu *Discharge*, John Heartfield'in "Cenevre'nin Anlamı" adlı fotomontajını, "Bir Daha Asla" adıyla derledikleri albümlerinde kapak resmi olarak kullanmışlardır (Anonim, 2010: 221).



Resim 312 John Heartfield, Pavel Troyanovski'nin "Berlin'de Son Günler" (*The last days of Berlin*) oyunu için broşür arka kapak çalışması, 1945. (Pachnicke& Honnef, 1992: 227)

Resim 313 John Heartfield, "Bir Daha Asla!" (*Never Again!*) 27 Kasım 1932. (Herzfelde, 1971: r. 233)

Öte yandan bu çalışma, on beş işçinin öldüğü, altmış işçinin de yaralandığı Cenevre caddelerinde Nazizm'e karşı büyük bir gösteri hakkına yazılmış olan bir makaleye eşlik etmiştir (Arenas, 1993)²⁸²

²⁸² Bu bilgi, *Moma Sergi Broşürü* yazısından alınmıştır ve broşürün *online* görüntüsünde sayfa sayıları bulunmamaktadır (bkz. http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_MOMA_CATALOG.html Erişim tarihi: 24.04.2012).



Resim 314 John Heartfield, "Gelin de Almanya'ya Bir Bakın!" (*Come and see Germany*). 1 Temmuz 1936, *AIZ*. Çalışmanın alt kısmında; "Tamamının amacı. 'Olimpiyat Misafirleri, uygun adım marş!'" (*Der Zweck vons Janze "Olympiagaste, im Gleichschrittmarsch!"*) yazmaktadır. (Herzfelde, 1986: r. 172)

Resim 315 John Heartfield, "Faşizmin Yüzü" (*The Face of Fascism*). "Zincirli İtalya" (*Italien in Ketten*) için kapak montajı, 1928. (Pachnicke & Honnef, 1992: 145)

"Gelin de Almanya'ya Bir Bakın!" (*Come and see Germany*) adlı montaj, *AIZ*'in, bulunan şehir ve ülkeye ait resmi olmayan bir rehber dağıttığı, özel bir sayısında yer alır. İki sayfalık bir haritada, Almanya'daki hapisanelerin ve toplama kamplarının yerleri gösterilir. John Heartfield bu çalışma ile Berlin Olimpiyatları'nın, Nazilere mükemmel bir propaganda fırsatı vereceğini vurgulamıştır.²⁸³ Faşist doktrinde, hayatın sürekli bitmeyen bir mücadele olduğu ilkesi hâkimdir. Bu ilkenin yürütücülerinin gençlerin olduğu kabul edilir. İtalya'da Mussolini'nin "Gençlik Mücadele Faşyoları"nın en önemli faaliyetleri sporla ilgili olmuştur ve faşist gençler ilerideki görevlerine en iyi biçimde hazırlanmışlardır (Mussolini, 1998: s. 212- 213). Hitler'in uyguladığı politikaların İtalya'daki faşist sisteme benzer yanları bulunur. Öyle ki Bertolt Brecht bir yazısında, Alman gençliğinin neredeyse toptan Hitler'in safına katılmış olduğunun söylendiğinden bahseder (Brecht, 2001: 91).

²⁸³ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 08.03.2012.

"Faşizmin Yüzü" adlı çalışma ise, İtalyan faşizmine, rejime eleştirel bakan bir kısım insanın ılımlı yaklaşımlarda bulunması üzerine düzenlenmiştir. O zamanlar, anti-semitizm pek belli olmadığı için, rejimi "bir biçimde ilerici" bulanlar bile olmuştur. Sonuçta trenler tarife göre işliyor ve otobanlar yapılıyordur. John Heartfield, Mussolini'nin gerçek ve katil yüzünü bu çalışma ile ortaya koyar. Afiş Eylül 1929'da Büyük Berlin Sanat Sergisi'nde ve *ULAP* sergisinde gösterilmiştir. Aynı zamanda bu sergiye katılan bazı İtalyan ressamı, "Duçe'nin²⁸⁴ bu biçimde aşağılanmasını" gösteren afişin hemen kaldırılmasını talep ederler. Ne var ki sergiyi yapanlar, John Heartfield ile yaptıkları uzun tartışmalar sonucunda, afişi kaldırmaktan vazgeçer. İtalyan Rejimine hakareten açılan dava ise geri çekilmemiştir (Herzfelde, 1971: s. 39- 40).



Resim 316 John Heartfield, "Faşizmin son kurtarıcısı – Savaş onun son kurtuluş yolu!" (*Faschismus sein letzter Retter – Krieg sein letzter Ausweg!*) 26 Nisan 1934, AIZ.

(<http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2006-0324-074454/html/scriptie.html>)

Resim 317 John Heartfield, "Nazi posterine cevap" (*Antwort auf ein Nazi-Plakat*), 10 Haziran 1936, VI, Prag.

(http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760009_ful.html#topofimage)

John Heartfield için Birinci Dünya Savaşı "suçu" kapitalist sistem tarafından işlenmiştir ve John Heartfield bu suçun 1930'larda tekrarından korkmaktadır. Faşizm ve onun büyük işbirlikleri, John Heartfield'in bazı en ünlü resimlerinin konusu olmuştur: "Üst insan Adolf: Altın yutup teneke konuşuyor" (*Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*); "Hitler Selamının Anlamı" (*Der Sinn des Hitlergrusses*); "Tanrı'nın Elinde Alet

²⁸⁴ İtalya'da Nasyonal Faşist Parti'nin kurucusu ve 1922- 1943 yılları arası İtalya'nın Başbakanı olan Mussolini'nin ünvanı, *Il Duce* olarak geçer.

Edevat mı? Thyssen'in Elinde Oyuncak!" (*Werkzeug in Gottes Hand? Spielzeug in Thyssens Hand!*) adlı çalışmalar bunlardan birkaçıdır. Sermaye, Hitler ve yenedünya savaşına gidişi arasındaki ilişki silindirik şapka ve farklı tipik bir işadama tarafından ileriye doğru yönlendirilen silahlı bir iskelet olarak Hitler'i gösterdiği; "Faşizmin son kurtarıcısı-Savaş onun son kurtuluş yolu!" (*Faschismus sein letzter Retter- Krieg sein letzter Ausweg!*) adlı çalışmada daha da belirginleştirilmiştir. John Heartfield'in fotomontajları, faşist güçlerin 1930'larda kışkırttıkları tüm silahlı savaşlara; bilhassa 1935'te Mussolini'nin Etiyopya'ya, 1936'da Franco'nun İspanya ayaklanmasındaki Hitler ve Mussolini'nin desteğine, 1931'de Hirohito'nun Mançurya fethine ve 1937'de Çin işgaline değinmesi, bunlara örnek olarak verilebilir (Evans, 1992: 12). Eleştirmen Adolf Behne'in 1931 yılında söylediği gibi, "*John Heartfield'in fotomontajları dinamit yüklü birer fotoğraftır*" (Maerz, 1993: 13).

John Heartfield, Nazi Partisinin "*Versailles*" utancını veya barış konferansında cephedeki askerlere politikacılar tarafından ihaneti vurgulayarak Birinci Dünya Savaşı travmasından kendi amaçları için faydalanmıştır. Dolayısıyla Nazilerin 1918'de kullandıkları poster "Nazi posterine cevap" (*Antwort auf ein Nazi-Plakat*) resmiyle 1930'lu yıllarda yeniden üretilmiştir. Poster "Biz sizin için öldük! Siz bize ihanet mi etmek istiyorsunuz?" diye sormaktadır. John Heartfield'in eklediği cevap şöyledir: "Hayır! Bu yüzden Hitler'in 1914'teki suçunu tekrar etmesine izin verilmemeli!" (Evans, 1992: 12).



Resim 318 John Heartfield, "Uyarı" (*Mahnung*), VI, Prag, 13 Kasım 1937. (Siepmann, 1978: 250)

Resim 319 John Heartfield, "Alman Meşesinde, 1933" (*In Deutsche Eichel, 1933*) 1933. (Herzfelde, 1971: r. 162)

John Heartfield, "Uyarı" (*Mahnung*) adlı fotomontaj çalışmasına dair şunları söyler:

"1937 yılında bir kurgu yaptım. Karanlık bir sinema salonunda, sinema perdesine yansıtılan; ölmüş bebeklerin ve kollarında çocuğunu tutan bir kadının olduğu; bombalanmış bir tren istasyonunun görüntüsünün karşısına oturtulmuş insanları sergileyen bir kurguydu bu.

Bugün neden Vietnam'ı kimse hatırlamaz? Çine saldıran Japonlardı; bugün ise savaşın başka ülkelerde yayılması için her şeyi yapan, Vietnam halkının yürekliliğini ve kahramanlığını yok etmekle tehdit eden Amerikan emperyalistleridir.

Benim kurgum 'Monito' (Uyarı) olarak adlandırıldı ve başlığı şöyle der; 'Bugün sinemada başka ülkelerdeki savaşları seyrediyorsunuz, ama bilin ki, eğer birleşiklere karşı durmuyorsanız yarın sizi de öldürecek.'" (Siepmann, 1978: 250)

"Alman Meşesinde, 1933" (*In Deutsche Eichel, 1933*) ise, Adolf Hitler'i, bomba ve füzelere giydirilmiş, asker miğferleri ile Nazi fırtına askerlerinin keplerinden oluşan "meşe palamutları" veren bir meşe ağacını sularken göstermiş olduğu bir çalışmadır.²⁸⁵ Ne var ki

²⁸⁵ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 05.03.2012.

çevre bilincine sahip, duyarlı Hitler tarafından sulanmakta olan ağaç, meyve yerine gamalı haçlı mermi kovanları ve demir miğferler vermektedir. Bir ulusun ideallerinin tepeden nasıl etkisizleştirileceğini gösteren bu güçlü imgede, meşe ağacı; aşağıdan, en tepedeki adam tarafından sulanan Almanya'dır. Bu çalışma, John Heartfield'ın kendisine ev edindiği Çekoslovakya'dan artık ayrılması gerektiğini hissettiği 1939 yılında üretilmiştir. Bundan sonra İngiltere'ye gitmiş ve savaş boyunca Londra'ya bağlı Hampstead bölgesinde yaşamıştır.

Tek tek ağaçlar ve orman temaları Alman sanatında sürekli ele alınmıştır. Bunlar ulusal benlik ile sıkıca ilişki içerisindedirler. Ancak bu ağaçlardan meşe ve meşe ormanları ulusal değerler olarak çok önemlidirler. Bunlar dayanıklılık, uzun ömürlülük ve güvenirliliği canlandırmaktadırlar. Bu semboller İngiltere gibi diğer ulusal geleneklerde de görülür. (...) Bir çoklarından önce John Heartfield de Almanların kendilerini betimlemelerinde ağaçları kullanarak dikkatlerini Nasyonel Sosyalistlere yöneltmiştir. Hicivli fotomontajlarında meşe ağacı ve çam ağacı motiflerini kullanmıştır. "Alman Meşesinde 1933" adlı çalışmada minicik Hitler bir meşe ağacını verimli kılmak için elindeki sulama kovası ile sulamaktadır. Üzerinde bomba biçiminde palamut taneleri büyümekte, bunların kafaları gamalı haçlarla süslenmiş modern miğferler ile görülmektedir (Osmond, 2006).²⁸⁶

²⁸⁶ Bu bölüm, "Politik Eğitim İçin Federal Merkez" (*Bundeszentrale für Politische Bildung*) adlı web sitesinde yer alan "Alman Sanatında Politik Semboller" adlı yazıdan alınmıştır ve yazıda sayfa numarası bulunmamaktadır. Yazı detayları için bkz. <http://www.bpb.de/apuz/29751/politische-symbolik-in-der-deutschen-kunst?p=all> Erişim tarihi: 20.04.2012.



Resim 320 John Heartfield, "Ve Dünyada Barış" (*Und Friede Auf Erden!*) *AIZ*, 18 Aralık 1932. (<http://fansinaflashbulb.wordpress.com/2008/12/23/peace-on-earth/>)

Resim 321 John Heartfield, "Dünyada barış mı? Yoksullar yoksullaştıkça dünyada barış yok!" (*Friede auf Erden? Kein Friede auf Erden, solange die Armen armer Werden!*) *AIZ*, 21 Aralık 1933. (<http://emuseum.icp.org/view/objects/asitem/143/11/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc?t:state:flow=a27bb047-4a33-4ff5-8214-1a9c4c1754fd>)

John Heartfield ve *AIZ* tarafından öncülüğü yapılan başka bir oyun ise, dergi sayısının baş sayfasıyla üçüncü sayfası arasındaki dinamik etkileşiminin yaratıcılığı olmuştur. Örneğin; 1933 Noel sayısının kapağı manevra yapan Amerikan savaş gemisini gösteren bir fotoğraf ve metnin sentezidir. Okurlar "Ve dünyada barış!" (*Und Friede Auf Erden!*) başlığını görür ve sonra derginin kapağını açtığında John Heartfield'in şu cevabıyla karşılaşır: "Dünyada barış mı? Yoksullar yoksullaştıkça dünyada barış yok!" (*Friede auf Erden? Kein Friede auf Erden, solange die Armen armer Werden!*). Montaj, fakir insanları satın alamayacakları Noel eşyalarıyla dolu mağaza vitrinine bakarken göstermektedir (Evans, 1992: 13).

1934'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasının yirminci yıldönümünü anmak için yapılan "Yirmi yıl sonra!" (*Nach Zwanzig Jahre*) çalışmasında John Heartfield, Alman çocuklarına yetişkinlerin önünde uygun adım yürürken üniforma giydirmiştir (bkz. Resim 346). 1929'da Nazi Partisinin aktif bir üyesi olan Birinci Dünya Savaşı gazilerinden General Karl Litzmann (1850- 1936) sağda durmaktadır. Onun varlığı bir nesli kurban eden askeri tutumun Nazi Almanya'sının (*Third Reich*) hâlâ sürdüğünü akla getirir. 1932'den beri Japonlar tarafından işgal edilmiş olan Mançurya şehri Kharbin'in aktüel bir gazetesinden alınmış genç çocukların savaşı tutumlarını cesaretlendiren bir alıntı resme

eşlik etmektedir. Bu yüzden montaj sadece Birinci Dünya Savaşının başlamasını anmakla kalmaz, ayrıca Almanya veya Japonya tarafından başlatılmış başka bir dünya savaşı tehlikesinin ikazıdır. Aynı resim başka bir metinle (On yıl sonra: Babalar ve Oğullar) 1924'te Wieland Herzfelde'in Berlin'de yer alan Malik Kitabevi'nin vitrininde savaşın başlamasının onuncu yıldönümünü işaret etmek için sergilenmiş (bkz. Resim 179) Wieland Herzfelde daha sonra bunu, modern tarihi yorumlamak için belirgin fotomontaj kullanımının ilk örneği olarak addetmiştir (Evans, 1992: 12).

4.2.4 Sovyetler Birliği ve Komünist Mücadeleye Yönelik Çalışmalar

Diğer taraftan John Heartfield, *KPD*'nin komünizmi öven imgeler kullanması isteğini de göz ardı etmez. Fotoğrafın anlamını yok etmek yerine, özgün anlamın etkisini bilinen çağrışımlarla kuvvetlendiren montajlar üretir. "Lenin'in Görüsü Gerçek Oldu" (*Lenin's Vision Became Reality*) adlı çalışma, buna bir örnektir; bu çalışmada Lenin'in kafası, fabrikada çalışan işçilerin üzerinde adeta bir tanrı gibi yükselmektedir (Zervigon, 2007).²⁸⁷



Resim 322 John Heartfield, "Lenin'in görüşü gerçek oldu" (*Lenin's Vision Became Reality*) *AIZ*, 24 Mayıs 1934 ((<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>))

Resim 323 John Heartfield, "Yeni Bir İnsan- Yeni Dünyanın Efendisi" (*Ein neuer Mensch – Herr einer neuen Welt*) 1 Kasım 1934, *AIZ*, Prag. (http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_montageAIZWorker.html)

²⁸⁷ Bu bölüm, "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

Savaşlar arası dönemde tüm ortodoks komünistler gibi John Heartfield da, tek umudun Sovyetler Birliği'nden geldiğine inanmıştır. O Stalin'in, kapitalizmin temeli olan sınıf çatışmasını başarıyla bertaraf ettiğini düşünmüştür. Sovyetler Birliği'nde, insanlık tarihinde ilk kez işçiler ve köylüler tarafından yönetilen bir toplum vardır. 'Yeni bir adam' harfi harfine 'yenidünyanın efendisi' olmuştur. Buna işaret ederek Sovyetler Birliğinin on yedinci yılını kutlayan *AIZ*'in özel 1934 sayısının ön kapağında "Yeni Bir İnsan- Yeni Dünyanın Efendisi" (*Ein neuer Mensch – Herr einer neuen Welt*) yazılıdır. Sömürü olmayan bir dünyada sanayi ve tarım işçilerinin ana görevi kapitalist düşmanlarını geride bırakabilmek için üretimi artırmaktır. Stalin 1928'de beş yıllık planı başlatarak bu hayali bir olasılık haline getirmiş ve otuzlu yılların ortalarında sonuç almaya başlamaktadır. "Lenin'in görüşü gerçek oldu" (*Lenins Vision ward Wirklichkeit*), Stalingrad'da yüz bin traktörün yapımını kutlar. Örneğin; "Sovyet yapısı ve Nazi yapısı" (*Sowjetaufbau und Naziaufbau*) adlı çalışmada ise Taşkent'te yeni bir ambar fotoğrafı, çeşitli Nazi hayır kurumları için koli toplama resimleriyle yan yana konmuştur (Evans, 1992: 12).



Resim 324 John Heartfield, "Sovyetler Birliği'nin 15 yılı" (*15 Jahre Sowjet-Union*), 30 Ekim 1932, *AIZ*. (<http://www.edlund-books.com/Heartfield1.pdf>)

Resim 325 John Heartfield, "Yirmi Yıl Sonra!" (*Nach zwanzig Jahren!*). *AIZ*, 13 Eylül 1934, (Maerz, 1993: 182)

John Heartfield, Sovyetler Birliği'ni, onun diğer destekçileri gibi kapitalist güçlerin tehdidi altında görmüştür. *AIZ*'in 1932'de yayımlanan hatıra sayısının bir bölümüne konu olan "Sovyetler Birliği'nin 15 yılı" (*15 Jahre Sowjet-Union*) adlı fotomontajı, bir sanayi manzarasının resminin önünde bir Sovyet işçisini selamlarken gösterir ve manşeti şöyledir: "Yemin ederiz ki tehlike anında Sosyalist Anavatanımızı terk etmeyeceğiz."

John Heartfield, "Onun 'Kavga'sı ile Kavgası" (*Sein Kampf mit seinem "Kampf"*), Hitler'in Sovyetler Birliği'ni işgal etme tehdidi hariç, 1925 yılında "Kavgam"da verdiği vaatlerin tümünü terk ettiğini öne sürer. Bu, aynı zamanda komünist rejime olan düşmanlığından asla taviz vermeyeceği anlamına gelir.

Öte yandan "Kızıl Birlik Özgür ol! Liste 3'ü seç!" (*Die Rote Einheit macht euch frei! Waehlt Liste 3*) adlı çalışmada John Heartfield, bir komünistin, bir "Demir Cephe" (*Eiserner Front*) SPD'nin ve bir de örgütsüz işçinin, "Anti- Faşist Eylem" bayrağını taşıyan yumruklarını gösterir. Bu cephe, Mayıs 1932'de Ernst Thaelmann'ın önerisi ile kurulmuştur. 10 Temmuz 1932 yılında yapılan KPD Genel Kurulu'nda parti genel başkanı Ernst Thaelmann, şu açıklamayı yapar: "Biz komünist ve sosyal demokrat işçilerin faşizme karşı birlikte savaşmalarını istiyoruz!" Aynı montaj, bayrak üzerinde amblem olmadan, 31 Temmuz 1932 tarihinde yapılan Parlamento Genel Seçimlerinde yenilenmiş hali ile tekrar sunulmuştur. Ayrıca, 20 Nisan 1946 tarihinde KPD ve SPD'nin SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands/ Almanya Sosyalist Birlik Partisi*) olarak birleşmeleri genel kurulunda "Özgür Kürsü" (*Freien Tribüne*) adlı çalışmada da kullanılmıştır.



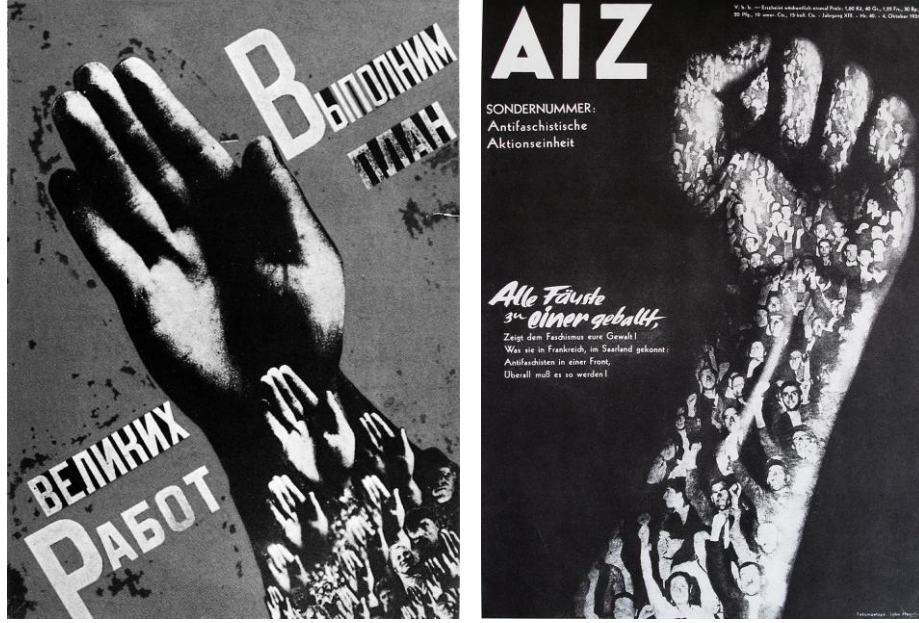
Resim 326 John Heartfield, "Kızıl Birlik Özgür ol! Liste 3'ü seç!" (*Die Rote Einheit macht euch frei! Waehlt Liste 3*), 24 Temmuz 1932, AIZ. (Maerz, 1993: 51)

Resim 327 John Heartfield, "Kızıl Birlik Özgür ol! Liste 3'ü seç!" (*Die Rote Einheit macht euch frei! Waehlt Liste 3*) 31 Temmuz 1932. (Herzfelde, 1971: r. 152)

Çalışma, çağdaş Sovyet tasarımına benzerliğinin yanı sıra, John Heartfield'in arkadaşı Gustav Klutssis (1895- 1938)²⁸⁸ tarafından yapılan işçi dayanışmasını ve devrimsel kazanımları kutlayan fotomontajlarla aynı ideolojik düşünceyi savunur görünür. John Heartfield'in 1931 ve 1932'de SSCB'de sergiler açarak ve dersler vererek Sovyet yayınlarına katkıda bulunduğu dönemlerde, işçi propagandacılarının sorunlarından biri, toplu eylem ve ortak bir hedef olarak proleterin emekçi gücü fikrinin görsel anlamda nasıl duyurulacağıdır. Hem Gustav Klutssis hem de John Heartfield çözümü, çok sayıda küçük eli birleştirerek tek bir devasa ele dönüştüğü imgesini barındıran bir resimde bulurlar. John Heartfield'in 1934'te özel AIZ sayısındaki faşizm karşıtı mitingler üzerine yoğunlaşan kapağında, güçlü bir şekilde birbirini selamlayan göstericilerden oluşan resimsel bir üst üste çekim ile tek bir sıkılan yumruğun hatlarını ortaya koyar. Daha açık söylemek gerekirse formül, daha sonraları Sosyalist Realizm'de kullanılan birçok örnekte sıkça rastlanan birleştirici bir ruhu sembolize eden düşsel bir liderin büyük boy portresiyle proleter kitleyi yan yana getiren stratejiden oluşur. John Heartfield AIZ için, Lenin'in büyük ve gövdesiz başının, modern, Sovyet yapımı bir traktöre hayranlıkla bakan bir kitlenin üzerinde dalgalandığı "Lenin'in Görüşü Gerçek Oldu" (*Lenin's Vision Became Reality*) adlı çalışmada bu tür bir tekniğe başvurur. Büyük devrimin üstünden epey zaman geçmiştir ancak John Heartfield'in montajında görülen o ki, ekonomik ve teknolojik ilerleme devrimin mirasının kanıtı olarak sunulmuştur (Taylor, 2009: 161).

²⁸⁸ Sovyetler Birliği'nde fotomontaj, Gustav Klutssis tarafından formal bir sanat dalı olarak ortaya konmuştur. 1931 yılında yayımlanan "Yeni Sorun olarak Ajitasyon Sanatında Fotomontaj" (*Die Fotomontage an neues Problem der Agitationskunst*) adlı kitabında fotomontaj sanatını sıradışı bir sanat formu olarak değil, tam tersine bir metod olarak görür ve bunu yaparken de yerine göre ve planlanan ajitasyona göre uygulanması gerektiğini savunur. Gustav Klutssis, fotomontajın başlangıcını Amerikan reklamlarında ve Sovyet ajitasyonunda görür. John Heartfield'ı, çığır açan biri olarak değil, tam tersine Sovyet gelişim adımlarının bir izleyicisi olarak değerlendirmiştir. Alexandr Rodchenko ve El Lissitzky'nin fotomontajı uyguladıklarını kabullenmekle birlikte, onların deneylerinin, 'formalist reklam afişleri' olduğunu, politik montaja belirgin bir etkiden uzak kaldığını söyler. John Heartfield, ortodoks (dogmacı) Sovyet ideolojisi taraftarlarına göre 'maceracı' olarak vasıflandırılmış ve onun montajlarındaki 'ilerici anlam' reddedilmiştir. Fotomontajın bulunuşuna ve ilk kez kimin tarafından kullanılmış olduğu ile ilgili yaşanan sürtüşme ile ilgili olarak John Heartfield konuşmak istememiştir. Bu konu ile ilgili olarak bir yoldaş şunları söyler: "Bana göre, bu sorunu büyütmemek gerekir" derken, çalışmalar arasında bir kutuplaşma yaratacağını belirten yoldaş Heartfield isabetli yanıt vermiştir. Ancak John Heartfield'ı reddetmeyen Ruslar da vardır. Sergei Tretjakov, 1936'da yazdığı monografide, John Heartfield'in montajı sadeleştirmesini över. Öte yandan fotomontajın bulunuşu hakkındaki öncülük tartışmaları, tartışmaya katılan sanatçıların artmasıyla birlikte daha da gülünç olmaya başlar. Ve sonunda eleştirmen Adolf Behne, bu tartışmaya, kimin öncü olduğunun değersiz olduğunu belirterek, politik olarak son vermiştir: "Mucitlerin kıskançlıkları bizim hiç ilgimizi çekmiyor." (bkz. Beyme, 2005: s. 489- 491. Aktarılan yer:

http://books.google.com.tr/books?id=XEt8q0oP3wC&pg=PA490&lpg=PA490&dq=john+heartfield+und+sein+politisches+sinn&source=bl&ots=k7qZfGQIA9&sig=TbCmtJ_CBPBq4W5gxNBd9m4Qsc&hl=tr&sa=X&ei=8fxqT8muEon68QPZrsjMBg#v=onepage&q=john%20heartfield%20und%20sein%20politisches%20sinn&f=false Erişim tarihi: 27.03.2012).



Resim 328 Gustav Klutsis, "Büyük Çalışmaların Planını Uygulayacağız" (*We will Fulfill the Plan of Great Works*), 1931. (Pachnicke& Honnef, 1992: 275)

Resim 329 John Heartfield, "Tüm yumruklar bir olmak için birleşti..." (*Alle Faeuste zu einer geballt...*), 1934, *AIZ*. (Maerz, 1993: 53)

John Heartfield'in çalışmalarında, teknik montaj uygulamaları görsel ve edebi konulara dayanmaktadır Rus oluşturmacılar, görüntü yaratma yöntemlerini dokunsal ve uzaysalsal kavramlara dayandırsalar da, John Heartfield'in fotomontajları genelde insanoğlu hareketlerine ve konuşmalarına dayanmaktadır. Yakın benzerliklere bakmaksızın bu bariz farklar 1931 yılının yaz sonuna doğru John Heartfield'in çalışmalarının yanına Sovyet basınında, Sovyet sanat dergilerinde ve halk tartışmalarında çıkan OKTYABR²⁸⁹ fotomontaj sanatçılarının çalışmaları, karşılaştırma yapılarak ortaya konmuştur. Örneğin; Brigada khudozhnikov'un Kasım 1931 sayısı ve Gustav Klutsis'in fotomontajlarından iki tanesi ile John Heartfield'in bir çalışması arasında bir karşılaştırma ortaya koyar. OKTYABR sergisinde gösterilen "Rus Devrimi'nin Resimli Tarihi" (*Illustrierte Geschichte der Russischen Revolution*) için yapılmış kitap kapağı, onun düzenlemelerinde yer alan "alışılmamış basitliği, doğruluğu, belirginliği" dolayısıyla örnek verilerek övülmüştür. John Heartfield'in "sadece temel ve önemli" fotoğraf unsurlarından ve "kavramın yoğun bir ifadesini" gerçekleştirmek için görsel araçlardan faydalanarak örnekler oluşturduğu yazılmıştır. Bu eleştirilerin son iki noktasında, bir sınıf düşmanını çizip gösterdiği ve görsel talepleri yüksek ölçüde doğru ve tam olarak karşıladığı için John Heartfield'in fotomontajlarına başvurulmuştur. Özellikle OKTYABR grubunun da bir üyesi olan Yoldaş Tagirov, John Heartfield'in fotomontajlarından örnek çalışmalar olarak

²⁸⁹ OKTYABR: Sovyetler Birliği'nde, "Ekim" adı verilen bir sanat grubu.

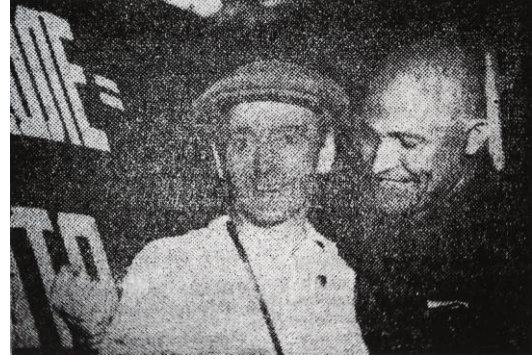
alıntı yapmıştır: "Heartfield'in tüm posterleri büyük bir politik değere sahiptir. Oysa Klutis'in posterleri daha iyi olmasına rağmen, sadece bireysel olguların yüzeyine dokunur. Bu ise yüzeysel politik bir tutumdur". Tagirov'un genel değerlendirmesini pratik öneriler takip etmiştir:

"Alman kışkırtma (propaganda) sanatını göstermek zorundayız; bir veya iki aylığına bile olsa Heartfield her yıl Grafik Enstitüsünde bizleri ziyaret etmeli ve fotomontaj tecrübelerini bize aktarmalı. Bizim, onun tecrübelerinden faydalanmamız kesinlikle çok önemli." (Gassner, 1992: s. 264- 265)

Belirtmek gerekir ki; Johanna Drucker (1952-), John Heartfield'in hem sanatsal hem de politik amacının kariyeri boyunca belli olmasına rağmen, John Heartfield'in Sovyetler Birliği'ndeki kısa dönemiyle (1931- 32) ilgilenen Hubertus Gassner'in denemesinde (*Heartfield's Moscow Apprenticeship 1931- 1932*), John Heartfield'in çalışmalarının çok olumsuz ve kritik olarak sayıldığından bahseder ve bunun daha sonra artarak parti propaganda aracının dayanak noktası olduğunu belirtir (Drucker, 2007: 83).

John Heartfield, montajlarında bulunan gazete haberciliğine özgü etkileri yok etmek için, onları zamana değin tarihsel görüşlerinden arındırılmış, kendi siyasal görüşleri doğrultusunda abartılı hale getirerek güncel metaforlar halinde yayımlamıştır. Dadacı bir John Heartfield fotomontajı çok sayıda küçük ayrıntılardan oluşmakta iken, zamanla daha tutumlu bir tavırla belli öğelerin öne çıktığı, etkileyici görünüşe ve ikonik bir yapıya kavuşturulmuş düzenlemeler yapıldığı gözlenir. Klaus Honnefe (1939-) göre; onun en iyi işleri, ikiden fazla öğeyi içermeyen kompozisyonlarıdır. Belirtmek gerekir ki, fotomontaj sadece fotoğraf fragmanlarından oluşmaz. Bir fotomontaj çalışması, fotoğraf ile fotoğraftan, fotoğraf ile tipografik yazı bileşimlerinden ya da üzerine resim ve desenle müdahale edilmiş fotoğraflardan da oluşabilir. Öyle ki, bu alanda benzer teknik gelişmeler sonucu 1940'lı yıllarda özellikle Amerikan film sahnelerinde, bütünlüğü bozmamak üzere tek bir karede birbirlerinden farklı planlar belirlemeye başlamıştır (Honnef, 1992: s. 62-63).²⁹⁰

²⁹⁰ Örneğin; 1940- 1944 yılları arasında Orson Wells, bu tekniği *Citizen Kane* adlı filmin karelerine yansıtmıştır. Bu filmin bir karesinde, ön planda, üzerindeki etiketten, içinde uyku ilacı olduğu anlaşılan bir ilaç şişesi, orta planda, uyuyan bir kadın ve arka plandaki açık kapıdan sonra ise bir adam gözükmektedir. Her şey adeta heterojen (ayrışık) bir sahnede, bir oda içinde yakalanmıştır ve Orson Wells, bir intiharı kesintisiz bir karede anlatır. Oysa alışlagelmiş bir filmde bu sahneler ayrı kare sekansları ile çekilmektedir (Honnef, 1992: 63).



Resim 330 John Heartfield sergisi (Pachnicke& Honnef, 1992: 269)
Resim 331 John Heartfield ve Gustav Klutis. Moskova, 1931. (Pachnicke & Honnef, 1992: 264)

1920'li yılların ortasında fotoğrafçılık ve grafik çoğaltma yöntemlerinde yaşanan teknolojik ilerleme, dizgi montajı ve fotomontaj diline daha fazla kesinlik kazandırır. Bu da John Heartfield'in çalışmalarının geniş kitlelere yayılmasını sağlar. Alexandr Rodchenko, El Lissitzky ve Gustav Klucis gibi sanatçılar, tıpkı John Heartfield gibi, daha fazla kişiyi etkileyebilmek adına resim yapmayı bırakarak kendilerini grafik tasarımına ve kitle iletişim tekniklerini kullanmaya adanarak Dizgiciliğin fotoğrafçılıkla ve Süprematizm ile Konstrüktivizm'in görsel anlatımlarıyla birleştiği bu fotomontajlar, Gustav Klutis tarafından "yeni propaganda sanatı" olarak adlandırılmıştır. Şu açıktır ki; bu sanatçılar, burjuva zihniyetlerin ürünü olarak kabul ettikleri bazı Avangart öğretilerden vazgeçtikleri ölçüde komünist politikanın kültürel ve algısal bir devrimle beraber geleceğine dair inançlarını yansıtmaya bir yapıt ortaya koymaya da özen göstermişlerdir (Perez, 2006: s. 17- 18).

Öte yandan Sabine Kriebel, John Heartfield'in resimle yaptığı kışkırtıcılığı ve politikasını bir 'taban' politikası olarak adlandırır ve hümanistik bir komünizm olarak adlandırılan bürokratik komünizmin ideolojik alanıyla günlük hayattaki kültürel komünizm arasında bir denge kurmaya çalıştığını söyler. *"Söylemek istediğim ne Heartfield'i depolitize etmek ne de onun komünizme katkılarının ve 1930'larda önünü açtığı olguların önemini küçümsemektir ancak Heartfield'in dengeleme eyleminin Stalinci ideolojinin propaganda üreticisi olmasından öteye gitmediğidir."* Şeklinde konuşan Sabine Kriebel, bu durumun, 1950'den sonra Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne (DDR) kabulüne kadar geçen sürede çok sayıda beklentilere, tutarsızlıklara, aklanma ve suçlanmalara katlanmasına neden olan John Heartfield'in, hiç şüphesiz komünizm fikrine olan sarsılmaz sadakatiyle ilgili bir durum olduğunu belirtir (Kriebel, 2009: s. 60- 61). Ne var ki Donald Kuspit'in deyişinde

olduğu gibi: "Günümüzde onların sanatlarını psikoestetik kalitesinden dolayı değerlendiriyoruz. Hizmet ettiği devrimsel sebebe göre değerlendirmiyoruz çünkü yıkmaya çalıştığı sosyal otorite insanlık dışı, yozlaşmış ve iktidara açıktır." (Kuspit, 1993: 139).

Estetik modernitenin politik mücadele çerçevesindeki meşruluğu hakkında bir tartışma, "Sosyalist Gerçekçilik" akımının savunucularından Macar Marksist filozof ve edebiyat kuramcısı Georg Lukács tarafından Almanya'da başlatılmıştır: "Dışavurumculuğun büyüklüğü ve çöküşü" (*Grandeur et décadence de l'expressionnisme*) başlıklı bir deneme yazan Georg Lukács, pek çok karşıt düşünceyi beraberinde getiren ve 1938'de "Sözcük" (*Das Wort*) dergisinde çıkan birçok makale nedeniyle uzayan bir tartışmaya dönüşen bir tezi savunur. Tartışmanın kapsamı hızlı bir şekilde avangardın bütününe uzanmıştır. Georg Lukács, Dışavurumculara burjuva düzenine karşı çıkmaları için hiçbir imkân tanımaz; çünkü dünya görüşlerini "öznel" bir "idealizm" üzerine kuran Dışavurumcular bu noktada, mücadele ediyor gözüktükleri burjuva emperyalizminin ideolojik temellerini paylaşmış olmaktadır. Michael Knoery'ye göre; elbette Dışavurumcular gerçekliği bir "kaos" olarak algıladıkları için sınıf çatışmasına katılmamışlardır. Ne var ki Georg Lukács yaratma ediminin gerçeklikten uzaklaşan hiçbir biçimini kabul etmemiştir; buna Dışavurumculuğun uzantısı olarak görülen Yeni Nesnelcilik de dâhildir. Yalnızca, burjuvazinin kusurlarını ele verecek ve gerçeğin ikiyüzlülüğünün faşist stratejisini bozacak güçte olan nesnel bir natüralizmi onlara tercih eder: "*Yeni gerçekliğe karşılık gelmesine rağmen yalnızca klasikler anlamında bir gerçekçilik, bir gerçekçilik kültürü bizim gerçekliğimizi eksiksiz olarak anlatabilir.*" Bu iddialara yanıt veren Ernst Bloch, tartışmayı plastik sanatlar mecrasına taşımıştır. Ernst Bloch, Georg Lukács'ın suçlamasının kapalı ve nesnelci bir gerçeklik kavramına dayandığı için üzüldüğünü ifade eder. Bu kavram, Georg Lukács'ın deneysel parçalama girişimiyle çöküş halini birbirine karıştırmasına sebep olmaktadır çünkü Ernst Bloch'a göre Avangartçı "kaos", burjuva düzenini yıkmaya vaadinden ve "eski dünyadan yeni dünyaya geçiş" aşamasından başka bir şey değildir (Knoery, 2006: s. 38- 39). John Heartfield'in fotomontajları, en uç boyutlarda yaşanan siyasal ve toplumsal değişimler döneminde güçlü görsel araçlar aracılığıyla politik bilincin teşvik edilmesini amaçlar. Nihai hedef, radikal toplumsal değişimlere aktif katkı sağlayacak, devrimci düşünen bir yandaşlar topluluğu oluşturmaktır. Fotomontaj seyircisinin çalışmayı tamamladığını gösterme hedefi John Heartfield'in projesinin anlayışına dokunan bilişsel bir işlemdir. İzleyici resim ve makas gibi siyasal silahlarla bütünleşmektedir (Kriebel, 2009: 59).

Sabine Kriebel, John Heartfield'in organik bir bütünselliği bulunduğunu, görme hissini artıran imgenin yapısını bastırarak alternatif görsel bir dünyaya ulaştıran bir sanatçı olduğunu söyler. Onun, iz bırakmaksızın farklı parçaları yapııştırarak ikna edici bir illüzyon yaratmak konusunda ısrarcı olduğunu belirtir. Sabine Kriebel'a göre teorik anlamda organik illüzyonizm, havalı burjuvazi sunumu, ahenkli düş dünyaları ile birlikte faşist estetikle bağlantılıdır; radikal sol eleştiriyile değil. Bu tamamen John Heartfield'in, Sovyet akranlarından (çoğunlukla Gustav Klutsis'ten) gelen, imgesel aralık (aralıklar bırakarak yapıştığı parçalar) ve görsel aktarımının geleneksel, burjuvazinin figürsel resimlerine benzediği ve bu nedenle devrimsel olmayan geriye dönük çalışmalar olduğu yönündeki eleştirileri arttıran resimsi organikçiliğidir. Sabine Kriebel'a göre; 1931'de Alman demokrasisi tehdit altına girmiş, ekonomik açıdan sanayi üretimi yarı yarıya azalmıştır. Bunu öngören gözlemciler Alman kapitalist sisteminin ayrılmasından yanadır. Politik ve ekonomik yönden artan kriz işsizliği, banka iflaslarını, tutarsız siyaseti ve komünistlerle ulusalcı sosyalistler arasında o zamana kadar görülmemiş sokak kavgalarını körüklemektedir. Artan bu kriz döneminde, John Heartfield'in fotomontajları dünyanın somut ve sürekli bir gerçekliği olan bütünlük kurgusunun propagandasını yapmaktadır. Kutsal bir komünist imajı üretmek yerine John Heartfield'in imgeleri absürt, fantastik bir alanı fotoğraf dünyasına kaynaştırmıştır. Koşulları yeniden oluşturularak ve şekillendirilerek yaratılan bu illüzyonun diskurları kullanılarak, aldatıcı, değişken dünyaya karşı duyulan kaygılara ilişkin düşünceler oluşturulur. Sabine Kriebel'a göre, bu bağlamda, Fransız Marksist Filozof Louis Pierre Althusser'in (1918- 1990) ideolojik hayal gücü, John Heartfield'in yaptıklarına ışık tutacak niteliktedir. Çünkü Louis Pierre Althusser'e göre; *"ideoloji olarak sunulan sistemin bireylerin varlığını yöneten gerçek ilişkiler değil, bu bireylerin hayali ilişkileri ile yaşadıkları ilişkilerdir."* Bu hayali ideolojik ilişkiler bilincimize solduğumuz havayla nüfuz eden, tinsel olmayan niteliktedir; bunlar sadece eğitim veya yasal sistemle değil aynı zamanda iletişim ve kültürel kurumlarla yani basın, sinema ve sanat gibi organlardan oluşan materyalist yapılarla işler. Kısaca ideolojik ilişkiler kültürle şekillenir ve bu kültürün içinde devamlı olarak yeniden şekillendirilir (Kriebel, 2009: s. 66- 72).

Bertolt Brecht, 1951 yılında John Heartfield ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarır:

"John Heartfield, Avrupa'nın en önemli sanatçılarından biridir. O, kendisi tarafından bulunan bir alanda ürünler vermektedir: Fotomontaj. Bu yeni sanat aracı ile toplumsal eleştiri yapılmaktadır. İşçi sınıfının her zaman yanında yer alarak, Weimar Cumhuriyeti'nin savaş kışkırtıcılarının gerçek yüzünü göstermiş,

politik göçe zorlanmasına rağmen Hitler'e karşı savaşını sürdürmüştür. Bu büyük hiciv ustasının çalışmaları ki çoğunlukla işçi dergilerinde yayınlanmıştır, birçok insan tarafından, aynı zamanda bu satırların yazarı tarafından da klasikler olarak değerlendirilmektedir.“(Maerz, 1993: 18)

4.2.5 Sosyal Demokrat Parti (SPD) Aleyhine Yapmış Olduğu Fotomontajlar

Eylül 1930 seçimlerindeki Nazi başarısına kadar John Heartfield'ın AIZ fotomontajları SPD aleyhine yönlendirilmiştir. 1930'un 4 Ekim sayısından sonra, Adolf Hitler'e yönelen imaların yer aldığı çalışmalar gelir. Bu sıralarda Rusya'ya giden ve AIZ çalışmalarına bir süre ara veren John Heartfield, ülkesine döndüğünde savaş neredeyse kaybedilmek üzeredir. Birkaç hafta sonra, SPD tarafından idare edilen Prusya hükümeti, 48. Madde adı altında o yılın 57. Başkanlık kararnamesiyle feshedilir. İşçiler ve Sol kanat tarafından bu kansız teslimiyet, Hitler'in önündeki son ciddi engeli de kaldırmıştır. Aynı hafta, 17 Haziran'a tarihlenen AIZ sayısında yayımlanan fotomontajında, Kont Harry Kessler'i bir poster olarak basmaya ikna ettiği ve Berlin duvarlarına astığı "Üst İnsan Adolf..." adlı çalışması (bkz. Resim 292), olağanüstü bir resimsel imajdır (Willet, 1997: s. 85- 86).



Resim 332 John Heartfield, "SPD'nin Kriz Parti Kongresi" (*The Crisis Party Congress of the SPD*) 15 Haziran 1931, AIZ, Berlin. (Kahn, 1985: 80)

Resim 333 John Heartfield, "SPD'nin en son irfanı: 'Kahrolsun Marksizm!'" (*Die letzte Weisheit der SPD: "Nieder mit dem Marxismus!"*), 1931, AIZ. (http://www.ropes-antiquariat.de/_pdf/jan2010_1266942989.pdf)

SPD'nin Kriz Parti Kongresi" (The Crisis Party Congress of the SPD) adlı çalışma, John Heartfield'in *SPD* üzerine ilk saldırısı değildir. *AIZ* için 1930 yılında yapmış olduğu bir düzine montajın sekizinde bunu hissetmek mümkündür. Aynı etkiyi 1931'de yapmış olduğu düzenlemelerinin dörtte üçünde, 1931'den sonra ise sadece yarım düzinesinde görmek mümkündür. John Heartfield'in *AIZ* için üretmiş olduğu 250 fotomontajla kıyaslandığında, bu sayının, Sosyalistlere olan toplam saldırı sayısından nispeten önemsiz olduğu düşünülebilir. Buna rağmen John Heartfield, 'anın tarihi' için çalışmalar yapan bir sanatçıdır ve bu oranların kendisi için fazla bir anlam ifade etmediğini söylemek mümkündür. Ocak 1933'te Hitler'in yönetimi devralmasına dek, John Heartfield'in *SPD*'ye yöneltmiş olduğu saldırılarının Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarına denk gelmiş olması anlamsız değildir. Bunlardan biri 15 Haziran 1931 tarihli "Kaplan Fotomontajı" olarak da anılan; *"SPD'nin Kriz Parti Kongresi" (The Crisis Party Congress of the SPD)* adlı çalışmadır. Güçlü ve yırtıcı etkisinden ötürü bu çalışma, John Heartfield'in en iyi hatırlanan örneklerinden biridir. Geç Weimar Dönemi zamanlarında yapılmıştır. Fotomontajın etkisinin politik tartışma içinde öfkeyle var olduğunu gösterir gibidir. John Heartfield, Sovyetler Birliği'ni ziyaretinden dolayı 1931'de *AIZ* için sadece dört fotomontaj üretmiştir. Bunlardan birincisi Karl Liebknecht'in cesedini çerçeveleyen "İleri" (*Vorwaerts*) Gazetesi'nin kupürlerinden oluşan bir kolaj çalışması olan "SPD'den Kardeşçe Selamlar" (bkz. Resim 358), ikincisi "Kaplan Fotomontajı"dır (bkz. Resim 353). Üçüncüsü, Alabama'daki *Scottsboro* Çocukları'nın sunumunu içeren, ırk ve sınıf üzerine üretilmiş özel bir sayı olan "Siyah ve Beyaz: Tüm Irkçı Düşmanlara Karşı Savaşta Birlik" (bkz. Resim 284), dördüncüsü ise aynen "Kaplan Fotomontajı"nda olduğu gibi, Leipzig'deki parti kongresinden ileri gelen bir fotomontaj çalışmasıdır. Bu çalışma, 1 Mayıs 1929'da 25 kişinin öldüğü komünist göstericilere acımasız saldırıyı yöneten *SPD*'li Berlin polis şefi Zörgiebel'i gösterir. Polis şefi, kolunun altında "Kızıl Bayrak" dergisinin bir kopyasını taşıyan Karl Marks'ın tutuklanmasını kişisel olarak yöneten bir polis kaskı takmış, okuyuculara yorum yapmaları için yüzünü ekşiterek bakmaktadır (bkz. Resim 354). Metnin Türkçesi, aşağıdaki gibidir:

Başlık: SPD'nin En Son İrfanı: "Kahrolsun Marksizm!"

Alıntı: Karl Marks 80 yıl önce işçilerin kaybedecek sadece zincirleri olduğu deyimini bulduğunda, bu devrimci bir hareketti. Şimdi, eğer günümüz dikkate alınrsa, bu tamamen gerici bir ifadedir! (Leipzig Kongresinde Sollmann- Köln)

Alt yazı: Sahte bir peygamber olarak tutuklusunuz, Bay Karl Marks: Bizim kaybedecek sadece zincirlerimiz yok ama kolay görevlerimiz ve rahat koltuklarımız var" (Kahn, 1985: s. 73- 74)

Şiddet, sözlü veya yazılı tüm göstergelerde bir dizge olarak, dilin tükendiği yerde umutsuz ama zorunlu bir anlaşmaya çağrı olarak belirebilir. Şiddet, iletişim umutlarının yitirildiği noktada, ütöpik bir uzlaşma aracı olarak şekillenebilir. Anlaşmadan çok, anlaşmayı sağlayan araca (dil) çıkarılan bir davetiye gibidir şiddet (Ergüven, 1995: s. 132- 133). Kaplan fotomontajı, Fritz Tarnow'u, hayvani bir satir imgesi ile kaynaştırarak sunarken, izleyici özne şiddet içeren bir saldırıya maruz bırakılır. Ancak bu önermenin yapıcı bir tarafı da bululur ve bu, montaja eklenen slogandadır. Bu uzlaşmacı metinde şu üç bileşen yer alır:

1- *Başlık: SPD'nin Kriz Kongresi*

2- *Birinci soru: "Sosyal Demokrasi, bir doktorun hastasını tedavi edip iyileştirdiği gibi, kapitalizmin çökmesini istemiyor mu?" (Fritz Tarnow, Orman İşçileri Federasyonu Başkanı)*

3- *İkinci soru: "Önce kaplamı besleyip, sağlığına kavuşturup, dişlerini sonra mı kıracağız?" (Leipzig Veterinerleri) (Kahn, 1985: 78)*

"Kaplan Fotomontajı"nda John Heartfield, Fritz Tarnow'un konuşmasında ifade edildiği gibi kongre olayını "haber değeri olması" açısı ile iletmiş görünür. Ancak asıl önemli olan konuşmanın duygu karmaşasının aksine bir kararı ifade etmek için gerçeği nasıl yorumladığıdır. Buna rağmen bir duygu, bir duygu karmaşası ya da ikilem, fotomontajın içinde çelişkili saptamalar üzerinden korunmuştur (Kahn, 1985: 81).

Douglas Kahn'a göre; fotomontajın çoğu unsuru gazeteciliğin görüş alanında yer alabilir: Kongre hadisesi, Fritz Tarnow'un kişiliği, SPD'nin politika demeçleri gibi. Öte yandan kaplanlar biyolojik yaratıklar olarak gazeteciliğin yemek listesine girmez. Gazetecilik, sembolleri serbestçe ham halleriyle kabul etmez. "Kaplan Fotomontajı"nda yer alan iki sembol olan burjuva giysisi ve haçlı kravat iğnesi haber için birer sebep olmamalarına rağmen düzenli olarak John Heartfield'in fotomontajlarında ortaya çıkmışlardır. Aslında eski fotomontajlarında nerede bir gamalı haç olsa yakınında bir silindir şapka vardır. Ne var ki "Kaplan Fotomontajı"ndaki kravat düğümüne iğnelenmiş gamalı haç, direkt olarak açığa vurulmamıştır (Kahn, 1985: 85).



Resim 334 John Heartfield, "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptal Yapan Sargıları Çıkarın Kafanızdan!" (*Whoever Reads Bourgeois Newspapers Becomes Blind and Deaf: Away with These Stultifying Bandages!*) AIZ, 1930. (<http://art-for-a-change.com/blog/category/hollywood-dream-machine>)

Resim 335 John Heartfield'in "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptal Yapan Sargıları Çıkarın Kafanızdan!" adlı fotomontaj çalışmasının bulunduğu AIZ sayısının 102. ve 103. sayfaları.

(http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/whoever_reads_fullpg_zm.html)

John Heartfield, AIZ'de yer alan 9 Şubat 1930 tarihli tam sayfa bir fotomontajı sayesinde rekabete dayalı gazetecilik sahasına resmen katılır. John Heartfield bu çalışmasında, "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur!" (*Those who read bourgeois newspapers will become blind and deaf*) manşeti ile "Tempo" (*Tempo*) ve "İleri" (*Vorwärts*) adında iki gazeteye sarılmış bir kafayı gösterir. Kafaya sarılan her iki gazete de SPD'nin yayın organlarıdır (Kahn, 1985: 73). Gövdesindeki polis copu, SPD ile devlet güvenlik güçleri arasındaki işbirliğini simgelemektedir. Yapıt üzerindeki dörtlük Almanların çok iyi bildiği bir şarkının parodisidir: "*Ben Prusyalıyım, renklerimi hatırladınız mı?*" Hamiyetli bir durumu ifade etmek yerine, John Heartfield şu sözleri yazmıştır:

"Ben bir lahana kafayım, yapraklarımı gördünüz mü?"

Keder bana aklımı kaçirttırır

Ancak sessiz kalır ve bir kurtarıcı gelmesini beklerim

*Ben bir lahana kafa olmak istiyorum, siyah, kırmızı ve sarı*²⁹¹

²⁹¹ Burada sözü edilen siyah, kırmızı ve sarı renklerle göndermede bulunulan olgu, dönemin Weimar Cumhuriyeti'nin (1919- 1933) milli ve resmi bayrağıdır.

Görmek ya da duymak istemem
Siyasetten uzak dururum
Beni çıplak bıraksalar da
Kırmızı basın benim evime giremez!"

Metin ve imgelerle John Heartfield, *SPD*'nin hantallığı olarak gördüğü herşeye ve onun siyasi, ekonomik ve sosyal olarak statükoyu kabulüne saldırmaktadır. Buradaki imge tipik bir Alman'dır, kafasını toprağa gömmektedir; manen *SPD* retoriği ile sarılmıştır ve ilerleyici değişim için davranmak istememektedir. *SPD* burjuva devleti desteklemekle ve tepkisel siyaseti engellemekle suçlanmaktadır; ayrıca taraftarlarını sağır ve kör etmekle tehdit etmekte ve bu nedenle de tüm eylem ve muhalefeti etkisiz kılmaktadır (Kay, 1996: 32).

John Heartfield'in, *AIZ*'in 1930 sayısının 103. sayfasında yer alan görüntüsü, önceki sayfada bir makaleyle birlikte çıkmıştır ve fotoğrafların diğer dergilerde saçma sebeplerle nasıl tahrif edildiğini göstermektedir. Sol üstte, bir dergide bir ressamın, Papa'nın resmiyle poz verirken etekliliğinin nasıl yapay olarak uzatıldığı gösterilmektedir.²⁹² *AIZ* tarafından Katolik ve burjuva basınının aldatıcı uygulamalarıyla ilgili bir hikâye resmetmek için kullanılmıştır. Birinci sayfa, biri doğru diğeri rötuşlu olarak aynı iki fotoğrafı yan yana göstermektedir. Vatikan'da Papa'nın portresini çizmek için görevlendirilmiş olan Keimer-Dinkelbühler adındaki Alman bir ressam resim sehпасının önünde oturmaktadır. *AIZ*, oynama yapılmış resmin altyazısında, kadının bacaklarını kapatmak için burjuva basın tarafından eteğin boyunun uzatıldığı açıklamasını yazmıştır. Maud Lavin'e göre mesele şudur:

"...eğer böyle bir görüntüyle oynama yapıldıysa hiçbir fotoğraf, hiçbir gerçek oynamaya karşı güvende değildir. İki fotoğrafın karşısında, ikinci sayfada tam sayfa John Heartfield'in gazeteyle boğulmuş meçhul kafa fotoğrafı vardır. Gazeteler en çok satılan sosyalist gazetelerdir; Heartfield'in alay malzemesi zıtlık ve gerçeğin çarpıtılmasıdır. Fotoğraftaki gerçekçiliği bir noktaya kadar kabul etse de Heartfield'in fotoğrafı açık olarak sahnelenmiştir. " (Lavin, 2000: 89)

²⁹² Bkz. http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/whoever_reads.html Erişim tarihi: 13.03.2012.

Derginin sağ sayfasında yer alan "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur: Sizi Aptal Yapan Sargıları Çıkarın Kafanızdan!" adlı John Heartfield fotomontajı, Sabine Kriebel'a göre; imgenin siyasi estetiğinin nasıl yorumlanması gerektiğini ortaya koyar:

"Burjuvazi Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur!" söylemi üretimin her nevinin perdelenmesini derinlemesine işler. Bu resimde, gazete parçalarından mumyalanan bir kafa, kendisine bakanlara alt sağ köşede yer alan bir nesirle; 'ben bir lahana kafayım, yapraklarımın nerede olduğunu biliyor musunuz?' diye sorar. Gözlerini, ağzını ve kafasını sarmalayan gazete parçalarından dolayı adam kör edildiği ve susturulduğu için artık ne görülebilir ne de konuşabilir, hatta ve hatta imgenin ardında siyah kalın harflerle yazılı 'Burjuvazi Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur' yazısına göre, ne de duyabilir. Bu nedenle burjuvazi basını, Sosyal Demokrat Parti'nin yayın organı olan Vorwaerts ile yaygın bir sosyalist gazete olan Tempo'ya atıfta bulunur. Bu imgedeki şiddet sadece kes- yapıştır tekniğini göstermekle kalmaz aynı zamanda da gazetelerin çevrelediği bir adamın rahatsızlık verici gerçekçi bir sunumunun yarattığı psikolojik rahatsızlığı da ortaya koyar.

Lahana kafanın görünmeyen yüzü bizi gerçeğin halüsinasyon boyutunu algılamamızı sağlayan kusursuz bir illüzyonunu belirten resimdir, aynı şekilde okuyucunun dikkatle inceleyeceği bir resimdir. AIZ'e dikkatle bakan kimse açıkça görenin tamamen farklı biri olduğunu anlar; okuduğu gazetelerle giydiği üniforma arasında kalan biri, lahana kafa bir sosyalist olarak kodlanmış, komünizme muhalif biridir. Resim 'Blatter' sözcüğü üzerinde sözcük oyunları yapar; Blatter hem gazetenin hem de lahananın yapraklarının ulusalcı bir Prusya şarkısını olan 'Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?'i (Ben bir Prusyalıyım, renklerim nedir biliyor musunuz?), sosyalist basını itham eden bir yapıya dönüştürür. Resimde kullanılan lisan duyulara hitap etmek yerine metinle fotoğraf arasında süreklilik sağlayan görsel bir etki yaratır. Burada amaç izleyicide dikkati uyanan bir hikâye yaratılmasıdır: Sosyalist basını okumak siyasal körlüğü körükler, sayfalarında lahana kafaya rastlayacağınız AIZ'i okumaksa, gözlerinizi ve kulaklarınızı politik gerçekliğe açarak konuşmak için ağzınızı serbest bırakır. Fotomontaj resim, basın tarafından yaratılan ideolojik özneliği zihne hapsolan sosyalist renkli gazetelerle güçlenen AIZ arasındaki farkı tematize eder. Montaj, pasif sosyalist lahana kafaya antitez oluşturacak, çözülmekte olan anlamlara katılımcı olacak, yeni bir komünist özne yaratmaya çalışır. John Heartfield'ın fotomontajı sözcük oyunları ile politik

parodi arasında bir geçiş yaparak, okuyucuyu imge ve metnin, açık ve örtülü anlam arasındaki aktarımını derinlemesine angaje eder. Gören yüzümüz, esrarengiz tarafımız olan ve endişe verici acizliğimizi ortaya koyan görmeyen tarafımızla yüzleşir.

John Heartfield'in AIZ'deki fotomontajları kendilerine bakanları sadece görsel anlamda değil aynı zamanda üzerlerinde yarattıkları psikolojik etkilerle kışkırtmakta, onların eyleme geçmelerine yol açmaktadır. John Heartfield'in AIZ fotomontajının etkisi, bir misil etkisi yaratan izleyicinin duygularına hitap eden ya da Dada montajının 'şok edici' etkisini amaçlayan bir montaj değil, zeki ve daha kurmazca bir kavramı içerir: Bu fotomontaj, fotoğrafik illüzyonuyla izleyici baştan çıkartmakta,, içine hapsedmeyi ve kışkırtarak yakalamayı amaçlamaktadır. Burada saldırı altında olan temkinli burjuvazi değil eleştirel anlamda provoke edilerek angaje edilen AIZ okuyucusudur. Aynı anda okuyucusunu kışkırtan ve ideolojik bağlamda eğiten sarsıcı bir propagandanın veya propaganda bürosunun alanı içindeyizdir (Kriebel, 2009: s. 62- 65).



Resim 336 Semen Friylyand, "Burjuva basınının Yüzü" (*The face of the Bourgeois Press*), 1951. (Pachnicke& Honnef, 1992: 277).

Resim 337 John Heartfield, "SPD'den Kardeşçe Selamlar", 1931, AIZ. (Pachnicke& Honnef, 1992: 192)

John Heartfield'in yaygın basının yönetici sınıf tarafından yapılan manipülasyonlara olan bağlılığına gösterdiği küçümsemenin yanı sıra eleştirmeyen okuyucu kitlesiyle de alay ettiği bu fotomontaj, çalışma gömleği ve kabloların içinde kafası tamamen gazetelere sarılı

bir adamın büstünü gösterirken, bu boğucu resmin altında "Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur" başlığı aracılığıyla izleyiciyi etki altına almayı ve uyarmayı amaçlar. John Heartfield, bu olağandışı fotoğrafı zekice bir etkiyle sahnelemiştir; ancak ağırlıklı olarak benzer ve önceden basılan materyallere dayanarak görülmemiş bir şekilde sunmuştur (Taylor, 2006: 158). Gözleri hiçbir şey görmeyen kişilere, içinde özel hayvansı duygular ve savaş vahşeti temaları sunmak, o yılların ifade kültürünün en büyük özelliklerinden olmuştur. John Heartfield, bu politikaya uzak olduğunu söylese de, döneminin bazı figüratif çalışmalarına katılmaktan uzak duramamıştır (Siepmann, 1978: 27).



Resim 338 Honoré Daumier, M. Chevassut. "Anayasanın Son Hissedarı" (*Dernier actionnaire du Constitutionnel*), 1 Şubat 1834, *Le Charivari*. 26,7x 18,2 cm Gravür. (Knoery, 2006: 34)

Resim 339 Honoré Daumier, "Orada bir güneş tutulması mı olacak?" (*L'éclipse sera-t-elle totale?*) 17 Ocak 1871, *Le Charivari*. 23,7x 19 cm Litografi. (Knoery, 2006: 35)

Resim 340 John Heartfield, Ren'deki Güneş Tutulmasına son! (*Weg mit der Sonnenfinsternis am Rhein!*) (Herzfelde, 1971: r. 234)

Franck Knoery'ye göre; John Heartfield'in birçok fotomontajı, doğrudan doğruya Honoré Daumier'in "*Le Charivari*" ve "*La Caricature*" gazeteleri için çizdiği karikatürlerden esinlenmiştir. Gerici basının sağır ve kör ettiği ve kafası gazetesiyle kaplanmış olan burjuva (bkz. Resim 355), 1 Şubat 1834'te "*Le Charivari*"de yayımlanan ve "Anayasanın Son Hissedarı"nı (*Dernier actionnaire du Constitutionnel*) temsil eden bir gravürden alıntı olabilir. Aynı şekilde Wehrmacht'ın, Ren vadisindeki güneşi, 1930'da müttefik kuvvetlerin zamansız geri çekilmesi yüzünden gölgeleyen başlığı, 1871'deki bir taşbaşkı çalışmasına doğrudan gönderme yapar. Bu çalışmada da bir Prusyalı başlığı özgürlük güneşini örterek tüm Avrupa'yı gölgesi altında bırakmıştır. Sonuç olarak Franck Knoery'nin belirttiği gibi; "Grafik yöntemlerle tekrar sahiplenilenler kadar taklit veya alıntıları da kapsayan örnekler bu şekilde çoğaltılabilir" (Knoery, 2006: 35).

Oldukça yeni bir teknikte usta olan John Heartfield, Louis Philippe'in taş baskılarını yapan Honoré Daumier gibi, Hitler açısından bir baş belası olur. (...) Günlük resimli "*Charivari*" gazetesi, Honoré Daumier'in geniş tabanlı izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamış, ancak araç olarak o, litografiyi (taş baskı) kullanmıştır. Politik protestoda 20. yüzyılın başlarındaki halefi gibi, John Heartfield, mizahı el bombası gibi kullanarak, ideolojik fikirlerini yaymada modern teknoloji ile yaygın dağıtımdan yararlanmıştır (Taylor, 2006: s. 157- 161).

5 SONUÇ

Zürih Dada, Alman ve Rus savaş karşıtlığı içinde saldırgan nihilizmi ve aşırı tiksinişmesi ile askerlik çağına gelmiş birkaç Alman, Alsaslı ve Rumen mültecinin, savaşa sebep olan burjuva rasyonalitesine karşı tepkilerinin ürünüken ve Cabaret Voltaire'de öncelikle edebi bir başkaldırıyla şekillenmişken; bir sonraki mekânları olan Galeri Dada'da tüm görsel sanatlara yayılmıştır. Zürich Dada'nın gösterilerindeki kendiliğindenlik ve kuralları hiçe sayma eğilimi, düzene ve tüm değerlere karşı çıkan bir olguyu içinde barındırmakla birlikte bir sonraki merkezleri Berlin Dada'da, Almanya'daki savaşın tam ortasında insan kıyımına ve teknolojinin politik çıkarlar uğruna kullanılması zihniyetine karşı gelişen siyasal tabanlı devrimci ruhundan ayrılır. Berlin'deki Dada hareketi şiddetini azalttıktan sonra Hannover, Köln ve Paris'te farklı etkiler altında devam etmiştir.

Berlin Dada sanatçıları arasında yer alan John Heartfield, yüzyılın sanat tarihinde özel bir yere sahiptir. En tanınır olduğu alan fotoğrafla alakalı olsa da, kendisi bir fotoğrafçı değildir. Birinci Dünya Savaşı'na kadar, geleneksel çizgilerde kitap tasarımı eğitimi almış; Münih'te uygulamalı bir sanat okulu sonrasında ilk olarak bir baskı firmasında reklam tasarımcısı olarak işe başlamıştır. 1923 yılı öncesinde John Heartfield, Max Reinhardt'ın Alman Tiyatrosu'nda (*Deutsches Theater*) ve Erwin Piscator'un Proleter Tiyatrosu'nda çalışır.

1918 yılında, Alman Devrimi olarak da bilinen Alman İmparatorluğu'nun yıkılarak yerine Alman Cumhuriyeti'nin kurulmasından hemen sonra *I.B. Neumann* Galerisi, birkaç kez ve küçük bir radikal Berlin tiyatrosu olan *Tribüne*, birkaç sahnelemeyle John Heartfield'ın Erwin Piscator'a yardım ettiği ve George Grosz'un şiirlerini okuduğu Dada toplanma yerleri olmuştur. Bu arada onlar, şimdi kayıp olan *Sammy Avrupa'da* ve *Pierre Saint-Nazaire'de* gibi Amerika karşıtı projeler için animasyonlu propaganda filmlerinde birlikte çalışmışlardır. Aynı sıralarda John Heartfield, kardeşi Wieland Herzfelde ile birlikte öncelikle "Yeni Nesil" adında bir aylık dergiyi devralarak, Else Lasker-Schüler, Johannes R. Becher, Teodor Daubler, Franz Kafka (1883- 1924) gibi şair ve yazarların yapıtlarını

yayımlamıştır. Sonrasında, George Grosz'un litograflarını yayımlamak amacıyla sözde bir Else Lasker- Schüler romanından sonra Malik Yayınevi'ni kurmuşlardır. John Heartfield, reklamcılık üzerine aldığı eğitim sayesinde Berlin Dada hareketinden önce kitap kapağı tasarımları üzerine çalışmış, fotoğraf parçalarının bir birine eklenmesi suretiyle oluşturulan fotomontaj sanatını kullanarak, Malik Yayınevi'nde sola hizmet eden politik yayınları tasarlamış ve daha çok erken tarihlerde ideolojik olarak yönünü belirlemiştir. John Heartfield'in kullanmış olduğu teknikle, yani fotomontaj teknolojisiyle fotoğrafçılık sanatı yeni terimlerle tanışmış, yaygın medyada kullanılan araçlara savaş sonrası dönemde yeni boyutlar kazandırılmıştır. John Heartfield basılı yayından, renkli dergilere ve resimli kitaplara kadar birçok alanda fotoğrafın yaygın kullanımına önyak olmuştur.

Dada hareketi dağılmadan ve Fransa'da daha 'edebi' bir ortam bulmadan önce, Malik grubunu eyleme yönelten ve politik sola çeviren şey, Alman Devrimi'nin şiddetli muhafazakârlığıdır. Aynı dönemde muhaliflerin, Rus modelini izleme ve yeni cumhuriyeti asker ve işçi konseylerine dayandırma girişimleri bastırılmış; Ocak 1919'da komünist liderler, Hitler'in Nazilerinin habercileri 'serbest kolordu' askerleri tarafından öldürülmüştür. Kuruluşunun ilk gününde *KDP*'ye katılan John Heartfield, Wieland Herzfelde ve George Grosz'un, yöneten sınıfı anti- militarist taşlama ve alayıyla başlayan Malik yayınları, savaş sonrası *SPD*'ye karşı saldırılara ve yeni cumhuriyetçileri destekleyen empresyonist Kasım Gurubu sanatçılarına kadar uzanır. Yüzeysel olarak bu uzlaşmaz düşmanlık Dada ruhuna yakındır ve Malik Yayınevi, "*Der Dada*"nın ve bu hareketin diğer ürünlerinin savaş sonrası bazı sayılarını yayınlamaya elverişli bir kimlik kazanır.

John Heartfield'in çalışmaları, Erwin Piscator ve Bertolt Brecht gibi Alman sanatçılarının çağdaş nesnelere göstermeleri ve insan ihtiyaçlarının modern medya teknikleri ve toplu yaklaşımlarla sanatsal ifadeye doğru yönlendirilmesinin ürünleridir. John Heartfield fotoğrafta, 'fakirin resmini' kullanmış ve *AIZ* ile resimlerini işçilere ulaştırmıştır. Çalışmaları sosyal elitin beğenisi için hedeflenmemiştir; daha çok kitlelerin hayatlarının etkilenmesi hedeflenmiştir. John Heartfield, bu yönüyle sanatçıya yeni bir rol biçmiştir. Bu çalışmada, John Heartfield'in yeteneği sayesinde fotomontajın, Weimar Almanyasında politik sanatın önemli bir unsuru haline gelmiş olduğu saptanmıştır. Ayrıca, John Willet'in söylediği gibi yapıtları, Weimar kültürünün "yapıcı vizyonudur" (Kay,1996: 41).

İlk fotomontajlarında, Dada'nın kolaj tekniklerinin, sanatçı üzerinde belirleyici etkisi olduğunu söylemek mümkündür. O, evvela Ekspresyonistler ile kurduğu bağı geri

dönülemez şekilde koparır ve kolajla birlikte fotoğrafla ve farklı imgelerin etkileşimi ile çalışmalarına yeni bir yön verir. 1920’de Dada’yı geride bırakmış olsa da, Dada’dan, etkin ve yaratıcı bir politik sanatçı olmak için gerekli aletlerle ayrılmış olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dada'nın önceki sanatların tümünü reddetmesi, kendisine, yeni olgulara yönelmesi konusunda fırsat yaratmıştır. John Heartfield, nihai olarak fotomontajda karar kılmış; sanatın çalışan sınıftaki taraftarlar için alakalı ve değerli olduğu ölçüde çatışma için de faydalı olabileceğini görmüş olmasına rağmen onun devrimci ruhu sınıf mücadelesinde sanatın önemi konusunda kendisinin daha da ikna olmasını sağlamıştır. Dada'dan sonraki yıllarda John Heartfield, Alman Komünist Partisi (*KPD*) ile daha da yakınlaşarak, hareketin öncü sanatçılarından biri olmuştur. John Heartfield’ın sonraki resimsel stratejileri Dada döneminde gelişmesinde etkili olduğu kopuk ve ayırıcı montaj estetiğini ısrarla reddetse de, kitlesel kültürün dilini kullanan Dadaist provokasyon taktiklerini izlemeye devam etmiştir.

Bir süre sonra John Heartfield, *KPD*’nin Berlin merkezinde bulunan grafik tasarım ekibine katılır ve haftalık çıkan "*Der Knüppel*" ile günlük "*Die Rote Fahne*" için fotomontajlar üretir. 1930'ların başında ekonomik kriz ve işsizlik gibi sorunlar, Alman milliyetçiliğini ırkçı yönleriyle tekrar bir güç haline getirmiştir. Hitler’in belirsiz milliyetçi- sosyalist partisi, taşra ve yerel seçimlerde oy kazanmaya başlamış, daha sonra Reichstag seçimlerinde, beklenmedik bir şekilde doksan yeni sandalyeyle, en büyük ikinci parti olmuştur. Büyük yenilikçi kurumlardan *Bauhaus*, *Piscatorbühne* ve *Kroll Opera* kapanırken, kültürel görünümün kutuplaşması devam etmiştir. Bu 'altın yirmilerin' sonudur ve bu andan itibaren Hitler’in imparatorluğu Nazi Almanyası’na giden bir süreci beraberinde taşır. Hayatı boyunca kendini adadığı fotomontaj ustası "Montör" John Heartfield için artık olaylar daha nettir ve çalışmaları militarizm düşmanlığına giden kesin bir yol izler (Willet, 1997: 84). John Heartfield’ın özellikle *AIZ* adındaki "Resimli İşçi Dergisi" için düzenlemiş olduğu kapak fotomontajları, bir kompozisyondan ziyade resimlerin ve metinlerin kaplanmış parçalarının güçlü bir kombinasyonudur. John Heartfield’ın fotomontajları, Weimar Dönemi’nin politik sanatı hakkında en önde gelen örnekleri oluşturur. İçinde büyüdüğü Weimar Cumhuriyeti’ni şiddetle eleştirmiş olan sanatçının Almanya’da Nazi rejimi boyunca (1933- 1945) çalışmaları yasaklanarak, siyasal otorite tarafından, kendisi, vatan haini olarak ilan edilmiştir. 1933'te Hitler diktatörlüğünden kaçarak Prag'a sığındığı dönemde *AIZ* için fotomontajlar üretmeye, 1938'de İngiltere'ye sürgüne gönderilene dek devam etmiştir. 1949 yılında ülkesi Almanya'ya geri döndüğünde, Almanların çoğunluğunun, diğer ülkelerden geri dönen Nazi karşıtı mültecileri ülkede istememeleri dolayısıyla zor günler geçirmiştir. İkinci

Dünya savaşı boyunca antifaşist bir sürgün olarak bulunduğu Londra'da olduğu gibi, sonrasında ülkesi Doğu Almanya'ya dönüşünde de bir yabancı gibi yaşamak zorunda bırakılmıştır. Yeni Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DDR), SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) Partisi tarafından yönetilmektedir. KPD'nin yeni bir Sosyalist Birlik Partisi'nde erimesi ve 1933'den önce iki sol partinin korkunç düşmanlığıyla telafi etmesi düşünülürken, durum tamamen farklıdır ve SPD'nin hacmi Sovyet fatihlerinin ilgi ve bağlılık politikasına doğru savrulmuştur. Gerçekte yeni parti Moskova gücüyle yönetilmektedir ve sonuç olarak John Heartfield ve kardeşi Wieland Herzfelde, o sıralarda bilhassa hoş karşılanmamışlardır.

Çalışmalarının tümünde Komünist Parti'ye bir sempati duymuştur. İlk fotomontajları, Weimar Cumhuriyeti'ne karşı yapılan fotomontajlardır. 1933 yılı sonrasında sanatını Nazizme ve Nazi propagandasının gözlemine adanmıştır. Öte yandan AIZ'in yayıncısı ve Komintern'in (*The Communist International*) uluslararası medya girişimcisi Willi Münzenberg'in, AIZ aracılığıyla John Heartfield'in fotomontajları ile propaganda çalışmalarını Avrupa'ya dağıtmak için organizasyon zemini sağlamış olduğu ve bu durumun Fransa'da, Çekoslavakya'da, İspanya'da veya herhangi bir yerdeki fotomontaj kullanımının etkisini önelediği saptanmıştır (Anonim, 2009).²⁹³

Politik fotomontaj, başını John Heartfield'in çektiği, 20. yüzyılın en çok rağbet gören sanat yöntemlerinden biri olmuştur. Bu konuda dünyada öne çıkan başka sanatçılar da vardır: Kaethe Kollwitz, George Grosz, Rudolf Schlichter, Alexandr Rodchenko, László Moholy-Nagy, El-Lissitzky, Gustav Klutis, Herbert Bayer (1900- 1985), Gottfried Kirchbach (1888- 1842), Otto Baumberger (1889- 1961), Mihaly Biro (1886- 194) ve Willibald Krain (1886- 1945) bu sanatçılara örnekler olarak verilebilir. Öte yandan günümüzde de bir kısım sanatçı tarafından bu türden çalışmaların yapıldığı görülmektedir.

Ancak John Heartfield'in çalışmalarını, bugün, adı politik sanat diye geçen çalışmalardan ayıran şöyle bir fark vardır; çağdaş politik sanat, yapıcılarının politik duygularını *ifade ederken*, politik gerçekliği bu sanat yoluyla *değiştirme* yönünde hiçbir ciddi amaç gütmemektedir. Arthur C. Danto, bunun nedeninin, müzeyi hâlâ sanatın deneyimlenebileceği birincil alan olarak ve dolayısıyla estetik takdiri de sanatın etkisini gösterebilmesinin birincil yolu olarak düşünmelerinden kaynaklandığını belirtir. Ancak

²⁹³ *New German Critique* 107, Vol. 36, No. 2, Summer 2009'da yer alan "Giriş" (*Introduction*) yazısından alınmıştır. Yazar adı olarak "editörler" (*The Editors*) verilmiştir. Bilgi için bkz. http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/1.full.pdf+html Erişim tarihi: 12.04.2012.

kabul edilmelidir ki bu, müze ziyaretçilerini birincil ve aslında tek hedef haline getirmektedir, çünkü başka hiç kimse bu sanatı göremeyecektir. Bununla birlikte müze ziyaretçileri tipik bir biçimde sanatçının tutumunu ve değerlerini benimsemeye eğilimlidir. Arthur C. Danto'ya göre; "*Politik sanat, sadece sanatçının görüşünü ifade eder olmamalıdır. Politikayla ciddi bir derdi olmak, politik değişimi ciddi olarak dert edinmek demektir ve bu sanatı müzeden çıkartmanın ve hayata sokmanın ilk adımıdır.*" Elbette John Heartfield de kimi zaman AIZ okuyucularını belli bir şekilde oy vermeye ya da Almanya'da olup bitenleri protesto etmeye yönlendirmeye çabalarken aşağılamaya başvurmuştur, yani karşısına aldığı karakterlerin şerefini hiciv yoluyla iki paralık etmek yöntemine başvurmuştur. Dolayısıyla bir ölçüde o da kendisinin ve okuyucularının görüşlerini ifade etmektedir. Sonuç itibariyle, o da, izleyicilerinin duygularına tercüman olmakta ve kendi düşüncelerini ifade etmekte ve buna bağlı olarak olağanüstü güçlü olan ortak düşmanlarına bu yolla saldırmakta ve kendi sanatını, onları gözden düşürmek için kullanmaktadır. Bütün büyük sanatçı polemikçiler gibi, John Heartfield de politik olarak etkili olabilmesi için sanatın toplumsallaşması gerektiğini kabul eder ve tam da bu yüzden müze bunun için yanlış bir yerdir. Müzeler ve koleksiyoncular için biricik sanat yapıtları üretmek yerine John Heartfield, sanatının sadece birkaç metelik karşılığında her köşe başında ulaşılabilir olmasını istemiştir. Öte yandan Arthur C. Danto'ya göre; bugün, John Heartfield'in grafik yaratıcılığı ve estetik amaçları üzerine düşünülebilir. Ayrıca vahşi saldırılarının nesnelere artık sanatsal bir sorgulamanın konusu haline gelemeyecek olsa da, yapıtlarının sanat olarak hâlâ nasıl yaşayabildiğini görmek çok çarpıcıdır (Danto, 1993: s. 7- 8).

John Heartfield, aslen, olup biten aktüel konuların tümüne ilgili olmuştur. O, komünistlerin analizlerine, politikalarına ve eylemlerine, sosyal demokrasiye, nazizme, faşizm ve devrim gibi ideolojik bağlamda temel konulara karşı ilgisiz kalmamıştır. John Heartfield'in fotomontaj yoluyla ortaya koyduğu teknik ve ısrarcılığı, onu fotomontajın etkisi yadsınamaz başlıca temsilcilerinden biri yapmaktadır. Bugün bile kendisi en büyük karikatüristlerin yanı sıra sanatsal Avantgardistlerin öncüleri arasında saymamız gereken örnek bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır (Guigon, 2006).²⁹⁴

Doğu Almanya'da kültürel bürokratlar John Heartfield'ı, çalışmalarının 'formalist' olduğu gerekçesi ile eleştirmişlerdir. Onlara göre yeni sanat pozitif olmalı, işçilerin hayatını

²⁹⁴ Galerie 1900- 2000'in düzenlediği 9 Kasım- 9 Aralık 2006 tarihli *John Heartfield dans le cadre du Mois de la Photo* adlı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

temsil ederken yüceltici olmalı, içeriği ve formu itibarı ile 1920 ve 1930'ların Avangart kültürel deneyimciliğinden daha basit olmalıdır. Talihin beklenmedik şekilde ters dönmesiyle John Heartfield'in fotomontajları Doğu Alman işçi sınıfı için oldukça negatif ve ilgisiz olarak görülür; John Heartfield'ın yapıtlarının koyulduğu sergiler ve yayınlar 1950'lerde ortaya çıkana kadar kimse ondan bahsetmez. Carolin Kay'e göre, sanatı daha fazla övgüyü hak eder (Kay, 1996: 40). John Heartfield'ın sanatı ile ilgili çoğu yapıtları, sanatçının 1968 yılında vefatının ardından Doğu Berlin'de Sanat Akademisi'nde sergilenmektedir.

John Heartfield'in çalışmaları, gelişimi 20. yüzyılın başlarında iki verimli fenomenin bir sentezi olan bohem Avangart ile öncü Marksist- Leninist kıtalarda oluşur ve tarihsel konsolidasyon dönemi boyunca haftalık ve güçlü bir fenomen olarak kitle iletişiminde yer alır. Kavramsal açıdan her yönüyle politik, dağıtımı kadar edebi kültürün kitle iletişimi süreçlerinde yapılanan içeriği kadar siyasi bir formu olan politika ve günümüzün kültürel uygulayıcıları için daha büyük bir ilgi alanı olan kültürel bir pratiktir. Douglas Kahn'a göre; bu yüzyılın birkaç büyük siyasi sanatçılarından biridir ve günümüze kadar kitle iletişiminde (film dışında) birinci ve en önemli sanatçıdır (Kahn, 1985: 2).

John Heartfield'in amacı ününü yaymak olmamıştır. Onun asıl amacı, Naziler ve toplumsal adaleti ve insan haklarını tehlikeye atan diğer herkese karşı uyarıları yaygınlaştırmaktır. Adları ve yerleri değişmiş olsa bile, John Heartfield'ın işaret ettiği kötülükler; militarizm, savaş vurgunculuğu, etnik kırım ve temizlik, politik yozlaşma ve komplo, bugün de varlığını sürdürmektedir.

6 KAYNAKÇA

Aisenberg, B. (1998) "Grosz's Political Position: False Commitment, False Testimony" (George Grosz'un Siyasal Duruşu: Sahte Bağlılık, Sahte Tanıklık). Jerusalem Üniversitesi'nde verilen *Political Aspects of Spanish Art of 20th Century-The Paradox of Engagée* (20. Yüzyıl İspanyol Sanatının Siyasal Yönü- Bağlanma Paradoksu) konulu doktora tezine bağlı olarak verilen bildiri. [63- 80] Aktaran:

<http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph5/04beatrice.pdf>

Erişim tarihi: 05.01.2012.

Akgün, S. (2006) *Anglikan Kilisesinin yapısı*. MÜ SBF Yüksek lisans tezi, İstanbul.

Aktaran: <http://www.belgeler.com/blg/15ol/anglikan-kilisesi-nin-yapisi-the-structure-of-anglikan-church> Erişim tarihi: 05.01.2012.

Albrecht, P.& Krejsa, M. (1992) "Biographical Chronology" in *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke& Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc., Publisher, New York. [300- 318]

Altay, A.B. (2004) "Dadaizm". *Ders Belgeliği, Desen Yazıları*. Marmara Üniversitesi AEF Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim ASD 1. Sayı. Aktaran:

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/adil.html> Erişim

tarihi: 13.04.2012.

Anker, S. (2000) "Gene Culture: Molecular Metaphor in Visual Arts" *Leonardo*, Vol. 33 No. 5 The MIT Press: Cambridge. [371- 375]

Anonim (1967) *Hitler ve Faşizm*. Derleyen ve Çeviren: T. Kakıncı. Yaylacık Matbaası: İstanbul.

Anonim (1984) *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University: A Catalogue Raisonné*. Coeditors, Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter, Elise K. Kenney. Contributing editor, Ruth L. Bohan. Assistant editor, Rosalyn Deutsche with contributions from Lesley Baier, Daniel Robbins....etc. Yale University Press: New Haven& London. Aktaran: http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf Erişim tarihi: 14.04.2012.

Anonim (1994) *George Grosz, John Heartfield and the Malik Verlag*. Catalogue 100. Ars Libri Ltd: Boston.

Anonim (2005) *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris.

Anonim (2006) *John Heartfield. Photomontages politiques 1930- 1938*, 7 avril au 23 juillet 2006. Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Strasbourg.

Anonim (2009) "Introduction", *New German Critique 107*, Vol. 36, No. 2. [1- 4] Aktaran: http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/1.full.pdf+html Erişim tarihi: 09.03.2012.

Anonim (2010a) *German Communists: Friedrich Engels, Erich Honecker, John Heartfield, Rosa Luxemburg, Richard Sorge, Karl August, Wittfogel, Kathe Kollwitz*. Books LLC: Tennessee.

Anonim (2010b) *Weimar Culture: Weimar Republic, Weimar Culture, John Heartfield, List of German Films 1919- 1933, Erich Muhsam, German Expressionism*. Books LLC: Tennessee.

Anonim (2010c) *German Photographers: Leni Riefenstahl, Astrid Kirchherr, John Heartfield, Wolfgang Tillmans, Hans Namuth, Alberto Henschel, Marie Goslich*. Books LLC: Tennessee.

Antmen, A. (2010) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. 3. Baskı, Sel Yayıncılık: İstanbul.

Arenas, A. (1993) *John Heartfield: Photomontage*. New York Modern Sanatlar Müzesi (Moma) sergi broşürü. (15.04.1993- 06.07.1993). New York. Aktaran:

http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_MOMA_CATALOG.html Erişim tarihi: 15.04.2012.

Artun, A. (2006), "1-Sanat ve Eleştirisi", *Modernliğin Sınırında Sanat- Eleştirisi, Özerklik, Siyaset, Üç Konuşma içinde*. MÜGSF: İstanbul. [73- 90] Aktaran: <http://www.aliartun.com/content/detail/27> Erişim tarihi: 11.09.2011.

Asiltürk, M. (2006), "*Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*" adlı Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2006, Çukurova Üniv. SBE.

Ata, S. (2003), "Gerçekçi Ol, İmkânsızı Gerçekleştir! (1.bölüm)". *Toplumsal Ekoloji Dergisi*, Kasım 2003, Sayı 3. Aktaran: http://www.ekoloji.org/dergi/sayi3/04imkamsizi_iste.pdf Erişim tarihi: 27.03.2012.

Aydın, M. (1997) "Vladimir Tatlin maddesi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. cilt, 2. basım. Yem Yayınları: İstanbul.

Bal, M. (2011) "Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi" Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt 3, No 1. Aktaran: http://www.sobiad.org/eJOURNALS/dergi_SBD/arsiv/2011_1/07metin_bal.pdf Erişim tarihi: 08.04.2012.

Ball, H. (1974), *Flight Out of Time: A Dada Diary*. The Wiking Press: New York.

Barron, S. (1997) *EXIL- Flucht und Emigration europaeischer Künstler 1933- 1945 (SÜRGÜN- Avrupalı Sanatçıların Göçü ve Kaçışı 1933- 1945) adlı sergi kataloğu*, Prestel Yayınevi: Münih- New York.

Benjamin, W. (1995) Pasajlar. Çeviri: Ahmet Cemal. 2. Baskı, YKY: İstanbul.

Benjamin, W. (2009), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Classic Boks America: New York.

Benjamin, W. (2010) Sanatta ve Edebiyatta Eleştirisi. Çeviri: Elçin Gen. İletişim Yayınları: İstanbul.

Benson, T. O. (1987) "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada", *Art Journal*, College Art Association, New York. [46- 55]

Berger, J. (2005) *Görme Biçimleri*. Çeviri: Yurdanur Salman. 11. Baskı, Metis Yayıncılık: İstanbul.

Berger, J. (2007) *O Ana Adanmış*. 4. Baskı, Metis Yayınları: İstanbul.

Bernard, S. (2005) "Club Dada" in *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [62- 63]

Bernard, S. (2005a) "Dada Messe- International Fair" in *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [67- 68]

Beyme, v. K. (2005) *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905- 1955*. Verlag C. H. Beck oHG: München. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=XEt8q0oP3wC&pg=PA490&lpg=PA490&dq=john+heartfield+und+sein+politisches+sinn&source=bl&ots=k7qZfGQIA9&sig=TbCmtJ_CBPBq4W5gxNBd9m4Qsc&hl=tr&sa=X&ei=8fxqT8muEon68QPZrsjMBg#v=onepage&q=john%20heartfield%20und%20sein%20politisches%20sinn&f=false

Erişim tarihi: 27. 03.2012.

Biro, M. (2009) *The Dada Cyborg Visions Of The New Human In Weimar Berlin*. University of Minnesota Press: Minneapolis.

Bode, A. (2008) *Fussball zur Zeit des Nationalsozialismus: Alltag, Medien, Künste, Stars*. Kohlhammer GmbH: Stuttgart. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=wtiK7_ZxitwC&pg=PA256&dq=John+Heartfield+und+die+Revolution&hl=tr&sa=X&ei=D7ttT6P2Eybh8AphL2_DQ&ved=0CesQ6AewBTgK#v=onepage&q=John%20Heartfield%20und%20die%20Revolution&f=false Erişim tarihi: 26.03.2012.

Bolliger H.- Verkauf W. (1975), "Cabaret Voltaire from the Dada Dictionary" in *Dada: Monograph of a Movement*. 1975. Aktaran:

http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/cabaret_voltaire.html Erişim tarihi: 27.03.2012.

Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik*. Çeviri: Saadet Özen. Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

Brecht, B., Eco, U., Ehrenburg, I. (2001) *Faşizm Yazıları*. Çeviri: Ayten Yetkin. Ütopya Yayınevi: İstanbul.

Brecht, B. (2008) *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*. Stücke 4, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. Aktaran: http://www.kaz-online.de/pdf/316/316_3.pdf Erişim tarihi: 25.04.2012.

Brauneck M. (1986) "Dada: Zürich und Berlin" *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt Tashcenbuch Verlag GmbH: Germany. 192- 199. Aktaran: <http://www.halksahnesi.org/incelemler/dada/dada.htm> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Breton, A. (1989), *What is Surrealism? Selected Writings*, Pluto Press, Londra. Aktaran: http://books.google.com.tr/books?id=12TuC9IkxKIC&pg=PR5&dq=1.+surrealist+manifesto&hl=tr&ei=WSuwTtauHNOZhQfnquWqBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CcoQ6AewAA#v=onepage&q=psychic&f=false Erişim tarihi: 27.03.2012.

Burunsuz, M. (2007) "Semiyojik Açından Soyut Resimde İmge", Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği Programı Yüksek Lisan Tezi. Aktaran: <http://www.belgeler.com/blg/16ii/semiyojik-acidan-soyut-resimde-imge-image-in-abstract-art-from-the-view-of-semiology> Erişim tarihi: 16.04.2012.

Bürger, P. (2009) *Avangart Kuramı*. Çeviri: Erol Özbek. 5. Baskı, İletişim Yayınları: İstanbul.

Chaix, J. (2000), *Nietzsche Yaşamı ve Felsefesi*. Çeviri: N. Berna Severyan. Çivi Yazıları: İstanbul.

Clark T. (2004) *Sanat ve Propaganda. Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Condrescu, A. (2009) *The Posthuman Dada Guide, Tzara& Lenin Play Chess*. Princeton University Press: New Jersey.

Copleston, F. (1998), *Nihilizm ve Materyalizm*. İdea Yayınevi, 2.baskı: İstanbul.

Cömert, B. (2007) *Benedetto Croce Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*. De Ki Basım Yayın: Ankara.

Crosby, D. A. (1998) "Nihilism" in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Version 1. 0, Retrieved CD ROM. Routledge: London.

Doherty, B. & Herzfelde, W. (2003), "Introduction to the First International Dada Fair", *Dada*. October, Vol.105 [93- 104]

Danto, A. C. (2001) *The Madonna Of The Future, Essays In A Pluralistic Art World*. "John Heartfield and Montage" University of California Press Ltd: London. [3- 10] Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=o56bB1xAh0UC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=arthur+coleman+danto+john+heartfield+and+montage&source=bl&ots=AJJILZi620&sig=_IsI2zINScfLrRSUR_SjuJbJP0&hl=tr&sa=X&ei=i8yNT_fZNYWs0QXMm4jgDA&ved=0CCAQ6AewAA#v=onepage&q&f=false Erişim tarihi: 21.01.2012.

Décimo, M. (2005) "Game" in *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [71- 72]

Dempsey, A. (2007), *Modern Çağda Sanat –Üsluplar, Ekoller, Hareketler–* Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: İstanbul.

Dickerman L. (2006), "Zurich", *Dada*. National Gallery of Art: Washington. [19- 44]

Doherty, B. (2006) "Berlin", *Dada*. National Gallery of Art: Washington. [87- 112]

Drucker, C. (1993) "Dada Collage and Photomontage" *Art Journal*, Vol. 52, No. 4, Interactions between Artists and Writers. [82- 87] Aktaran: <https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/16046/DruckerDadaCollageAndPhotomontage.pdf?version=1> Erişim tarihi: 14.04.2012.

Elger, D., Grosenick, U. (2009), *Dadaism*. Taschen GmbH: Köln.

Elmer, S., Dening, G. (2011) "Soirée Dada" *The Sorcerer's Apprentice*, no. 39- 40.
Aktaran: <http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf> Erişim tarihi: 05.04.2012.

Eroğlu, Ö. (2007) *Jean Boudrillard'a Saygı*. Kendiyayını: İstanbul.

Erzen J. N. (1997) "Kurt Schwitters' Maddesi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları 3. Cilt, 2. basım İstanbul.

Evans, D. (1992) *John Heartfield AIZ/ VI 1930- 38*. Kent Fine Art Inc: New York.
Aktaran:
http://www.amazon.com/John-Heartfield-AIZ-VI-193038/dp/1878607286/ref=sr_1_16?ie=UTF8&qid=1326724368&sr=816#reader_18786
Erişim tarihi: 21.01.2012.

Evans, D. (2006) "Les virulentes satires de John Heartfield" in *John Heartfield Photomontages Politiques 1930- 1939: Catalogue de l'exposition (7 avril au 23 juillet 2006)*. Directeur: Fabrice Hergott. Musee d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Paris. [23- 31]

Ewig, I. (2005) "Kurt Schwitters/ Graphic Works" in *Dada. Catalogue of the Exhibition*. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [79- 80]

Flanagan, M. (2009) *Critical Play: Radikal game design*. The MIT Press. Aktaran:
http://books.google.com.tr/books?id=VXH43WH5Z4C&pg=PA40&lpg=PA40&dq=dada+puppen&source=bl&ots=mmU8i8OicM&sig=NAKV_DowxKpF9YcxIPvAifnH4KQ&hl=tr&sa=X&ei=IovvTqKtLura4QSP8qj3CA&ved=0CfoQ6AewBw#v=onepage&q=dada%20puppen&f=false Erişim tarihi: 05.01.2012.

Foster, H. (2009) *Gerçeğin Geri Dönüşü*. Çeviri: Esin Hoşsucu. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Froger, R. (2005) "Tristan Tzara/ Writings" in *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [65- 66]

Gale, M. (1997) *Dada and Surrealism*. Phaidon Press: London.

Gassner, K. (1992) "Heartfield's Moscow Apprenticeship 1931- 1932" in *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [256- 289]

Genç, A. (1983), *Dada. Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Yayımlanmış Doktora Tezi. DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.

Ghanem, N. (2005) "Cabaret Voltaire" in *Dada*. Catalogue of the Exhibition. (5 Oct. 2005- 9 Janv. 2006) Director: Roya Nasser. Editions du Centre Pompidou: Paris. [56- 58]

Giderer, H. E. (1994) *Resmin Sonu*. Ütopya Yayınevi: Ankara 1994.

Goldberg, R. (1996) *Performance Art*. Traduccion: Hugo Mariani. Ediciones Destina SA: Barcelona.

Gordon, M. (1974), Dada Berlin: "A History of Performance (1918- 1920)". *The Drama Review: TDR, Vol. 18, No. 2, Rehearsal Procedures Issue and Berlin Dada*. [114- 124]

Graff, O. M. (1992) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [207]

Grabovszki, E., Hardin, J. *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries*, bkz. s.98. Camden Hause, 2003. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=x8QoT3H6a18C&pg=PA98&lpg=PA98&dq=sphinx+und+strohmann&source=bl&ots=BybxF2XR3p&sig=jGEXl5m1a6ROOW2s_bc_VoUdG8Q&hl=tr&ei=L5a_TtCsKcjEswb_7fDJAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&sqi=2&ved=0CEIQ6AewBg#v=onepage&q=sphinx%20und%20strohmann&f=false
Erişim tarihi: 27.03.2012.

Graver, D., *The Aesthetics of Disturbance: Anti- Art in Avant- garde Drama*, s. 81. University of Michigan, 1995. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=Ub69UfnyuSwC&pg=PA79&lpg=PA79&dq=sphinx+und+strohmann&source=bl&ots=1j14wU3Mg8&sig=8TKWe3a8b6QTV47tV-Fp9NCSbfl&hl=tr&ei=PZW_To6QJNKesAbpvMWOAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&sqi=2&ved=0CD8Q6AewBQ#v=onepage&q=sphinx%20und%20strohmann&f=false Erişim tarihi: 27.03.2012.

Grey, E. R. (2006) "Dada Exhibitions: A Survey and Analysis" Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, Master of Arts. Aktaran: <http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/4214/1/umi-umd-4026.pdf> Erişim tarihi: 09.04.2012.

Grosz, G, Herzfelde, W. (2011) "Sanat Tehlikede", *Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood. Çeviri: Sabri Gürses. Küre Yayınları: İstanbul.

Guigon, E. (2006) "John Heartfield dans le cadre du Mois de la Photo" 9 Novembr 9 décembre 2006 exposition brochure. Galerie 1900- 2000: Paris.

Guigon, E. (2006a) "Tranchons- en!" in *John Heartfield Photomontages Politiques 1930- 1939*: Catalogue de l'exposition (7 avril au 23 juillet 2006). Directeur: Fabrice Hergott. Musee d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Paris. [11- 12]

Hançerlioğlu, O. (2002) *Felsefe Sözlüğü*. 13. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Harrison, C., Wood P. (2003), *Art in Theory 1900- 2000*. "Wassily Kandinsky from concerning the spiritual in art 1911." 3. cilt, Blackwell Publishing: Oxford.

Ball, H. (2011), "Dada Fragmanları", *Sanat ve Kuram 1900- 2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Ed. Charles Harrison, Paul Wood. Çeviri: Sabri Gürses. Küre Yayınları: İstanbul.

Ergüven, M. (1985) *Sırdaş Görüntüler*. YKY: İstanbul.

Harwood, L. (2005) "Dada/ My Heart Belongs to Dada" in *Chanson Dada, Tristan Tzara Selected Poems*. [113- 139] Translated with on introduction & essay by Lee Harwood. Black Widow Press: Boston.

Hasek's, J. (2000) *The Fatefull Adventures of the Good Soldier Svejk*, Book One: California

http://books.google.com.tr/books?id=vThGMQLLX7MC&pg=PA1&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false Erişim tarihi: 14.01.2012.

Hemus, R. (2007) "Sex and the Cabaret: Dada's Dancers". Tromsø Üniversitesi, Beşeri Bilimler Fakültesi, *Nordlit Kùltür ve Edebiyat Dergisi*, 2.sayı. [91- 101] Aktaran:

<http://www.ub.uit.no/baser/septentrio/index.php/nordlit/article/viewFile/1677/1568> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Herzfelde, W. (1986) *John Heartfield, Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde*. VEB Verlag Der Kunst: Dresden .

Herzfelde, W. (1971) *John Heartfield, Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage VEB Verlag Der Kunst: Dresden.

Hillebrand, B. (2001) *Was denn ist Kunst?: Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Vandenhoeck und Ruprecht: Göttingen. Aktaran:

<http://books.google.com.tr/books?id=rllqXdlgtgcC&pg=PA274&lpg=PA274&dq=dada+bewegung+und+nihilismus&source=bl&ots=9BuUsneNur&sig=7n6MywHo6W9mtfxw9oT2T7nFVc&hl=tr&sa=X&ei=fAlmTy7Dcui8gPCnLigCA&ved=0CE8Q6AewBg#v=onepage&q=dada%20bewegung%20und%20nihilismus&f=false> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Hitler, A. (2010) *Kavgam 2. Nokta Kitap*: İstanbul.

Hoffman, C. J. (2010) "Religion in Flux Hugo Ball: Dada's Prophet of the Word", Indiana University of Pennsylvania, The School of Graduate Studies and Research, Master of Arts. Aktaran:

<http://dspace.iup.edu/bitstream/handle/2069/316/Crystal%20Hoffman%20Corrected.pdf?sequence=1> Erişim tarihi: 14.04.2012.

Honnef, K. (2009) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [49- 63]

Hopkins, D. (2006), *Dada ve Gerçeküstüçülük*. Çeviri: Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.

Huelsenbeck, R. (1998) *The Dada Almanac*, 2. basım. BCM Atlas Pres: Londra.

Huelsenbeck, R. (1974), *Memoirs of a Dada Drummer*, The Wiking Press: New York.

Hugnet, G. (1932) "L'Esprit Dada Dans La Peinture, III- Cologne et Hanovre" in *Cahiers d'Art*. Jg. 7, H. 8- 10, Paris. [358- 364]

İnce, Ö. (1975), 'Dada Akımının Amacı ve Serüveni', *Milliyet Sanat Dergisi*: İstanbul.

İpşiroğlu, N & İpşiroğlu, M. (1993). *Sanatta Devrim*. 3. Baskı, Remzi Kitapevi: İstanbul.

İsviçre DRS Radyosu, Temmuz-Ağustos 2008 Programı, Radyo Oyunu DRS 2. Aktaran: http://modules.drs.ch/data/attachments/0807_hoerspiel_drs2.pdf Erişim tarihi: 11.01.2012.

Jentsch, R. (2002) *Das Auge Des Künstlers*. Weingarten GmbH: Weingarten.

Kabadayı, T. (2000), "Nietzsche ve Postmodernizm..2000", *Felsefe Tartışmaları* 26. Kitap. [80- 89] Aktaran:

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:C33QrAygZ2kJ:kisi.deu.edu.tr/binnur.kavlak/kitaplar/talip.doc+talip+kabadayı%20C4%B1+postmodern+nihilizm&hl=tr&gl=tr&pid=bl&srcid=ADGEESjYEQkKoonynV3KtYnA16EtIXeMs7JGQwD8pFku7ms11C9e_dHfGS hOqFzkBf9L19OX_p0iTPn_fVjeT69-2kMLsvvtKTmfUN4K7Tov3F2VFU4pVR06Tg2bzWvIW3JmTNntvTyU&sig=AHIEtbSnK7a1ggyEKkt1zwD-ObDjDaLcVA Erişim tarihi: 27.03.2012.

Kahn, D. (1985) *John Heartfield, Art and Mass Media*. Tanam Press: New York.

Kandinsky, W. (2009) *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. Hayalbaz Kitap: İstanbul.

Kaplanoglu, L.(2008) Özne, Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada adlı doktora tezi, AÜ SBE, Erzurum.

Kay, C. (1996) "Art and Politics in Interwar Germany The Photomontages of John Heartfield", *Left History an Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, Vol.4 No.2. [11- 50] Aktaran:

<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/lh/article/view/6982/6166> Erişim tarihi: 26.01.2012.

Kenneth C. Lindsay- Peter Vergo (1994), *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Da Capo: New York.

Knoery, F. (2006) "John Heartfield: l'oeuvre opératoire" in *John Heartfield Photomontages Politiques 1930- 1939: Catalogue de l'exposition (7 avril au 23 juillet 2006)*. Directeur: Fabrice Hergott.Musee d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Paris. [33- 41]

Kozlu, D. (2009) "Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları", Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. Cilt 2 Sayı 3. Aktaran: <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfdsd/article/viewFile/1220/2796> Erişim tarihi: 16.04.2012.

Krejza, M. (2006) "Comment Les nazis réagirent au travail de Heartfield" in *John Heartfield Photomontages Politiques 1930- 1939: Catalogue de l'exposition (7 avril au 23 juillet 2006)*. Directeur: Fabrice Hergott. Musee d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Paris. [43- 56]

Krempel, U. (2009) "Moderne und Gegenmoderne. Der Nationalsozialismus und die bildende Kunst." İn *Der Nationalsozialismus, die zweite Geschichte*. Ed. Reichel, P.& Schmid, H.& Steinbach, P. C.H.Beck oHG: München Aktaran: <http://books.google.de/books?ei=VS14T7bLNczGtAaGsZnTBA&hl=tr&id=nImX9cwhQjMC&dq=John+Heartfield&q=John+Heartfield#v=snippet&q=John%20Heartfield&f=false> Erişim tarihi: 14.04.2012.

Kriebel, S. (2009) John Heartfield Mass Medium, "Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium", *New German Critique 107*, Vol. 36, No. 2. [53- 88] Aktaran:

http://cora.ucc.ie/bitstream/10468/215/1/Kriebel_HeartfieldSuture.pdf Erişim tarihi: 09.03.2012.

Kuspit, D. (1993) *Signs of Psyche In Modern And Post-Modern Art*. Cambridge University Press: New York.

Kuspit, D., A "Spiritüalism and Nihilism", *Critical History of 20. Century Art*. Bölüm 2 Kısım 1. İkinci 10 yıl. Aktaran:

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Kuspit, D. (2006) *Sanatın Sonu*. Çeviri: Yasemin Tezgiden. 2.Basım. Metis Yayınları: İstanbul.

Kuenzli, R. (2006) *Dada*. Phaidon Press Limited: New York.

Kuçuradi, İ. (1967) *Nietzsche ve İnsan*, Yankı Yayınları: İstanbul.

Lavin, M. (1985) "Heartfield in Context" in *Art in America*, [85- 93]

Lehmbrock, V. (2004) *Das politische Kabarett als Kommentator der Zeit. Die frühe Weimarer Republik, gesehen durch das Kabarett-Theater "Schall und Rauch" (1919-1921). Mit Texten von Kurt Tucholsky*. Grin Verlag: München. Aktaran:

http://books.google.com.tr/books?id=Lqq4qb_D71gC&pg=PA5&dq=Walter+Mehring+und+John+Heartfield&hl=tr&sa=X&ei=Z6JfT8qYEEoi0Qwa92Nag&ved=0CekQ6AewBA#v=onepage&q=Walter%20Mehring%20und%20John%20Heartfield&f=false Erişim tarihi: 26.03.2012.

Leppert, R. (2009) *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çeviri: İsmail Türkmen. 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Lovell, Stephen (2000) "Nihilism Russian", *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Routledge: London. Aktaran:

<http://books.google.com.tr/books?id=bWxJ9IvsAcC&pg=PA633&dq=routledge+encyclopedia+of+philosophy+nihilism+russian&hl=tr&sa=X&ei=zLVdT-XkLsuo8QOEv-HsAw&ved=0CDEQ6AewAA#v=onepage&q&f=false> Erişim Tarihi: 05.04.2012.

Lucie-Smith, E. (2004) *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Lynton, N. (1982) *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Mammach, K. (1979) *Hitler İktidarına Karşı Anti- Faşist Mücadele*. Çeviri: Coşkun Kartal. Bilim Yayınları: İstanbul.

Marg, J. (2008) *Die Propaganda der Weimarer Republik am Beispiel kommunistischer Agitation durch Zeitung und Plakat*. Grin Verlag: München. Aktaran:
<http://books.google.com.tr/books?id=Qr2StXfsFBMC&pg=PA18&dq=John+Heartfield+und+Weimarer+Republik&hl=tr&sa=X&ei=DC9vT76lJeHG0QWQtv2Nag&ved=0CFYQ6AewBzgK#v=onepage&q=John%20Heartfield%20und%20Weimarer%20Republik&f=false>
Erişim tarihi: 26.03.2012.

Maerz, R. (1981) *John Heartfield, Der Schnitt entlang der Zeit*. Veb Verlag Der Kunst: Dresden.

Maerz, R. (1993) *John Heartfield*. Edition Leipzig: Leipzig.

May, R. (2008) *Yaratma Cesareti*. 11. Basım. Çeviri: Alper Oysal. Metis Yayınları: İstanbul.

Müller- Lauter, W. (1971) *Philosophische Theologie im Schatten des Nihilismus*, Walter de Gruyter & Co: Berlin Aktaran: http://books.google.com.tr/books?id=-geMgG_1rcsC&pg=PA88&lpg=PA88&dq=nihilismus%2c+anarchismus&source=bl&ots=vy7t0DuqzV&sig=5R5pSw634CpYM1WkpYaJjGcBJgY&hl=tr&ei=3xTwS5ePKoPr-Ab-jtTMCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CB4Q6AewAg#v=onepage&q=nihilismus%2C%20anarchismus&f=false
Erişim tarihi: 12.03.2012.

O'Doherty, B. (2010) *Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi*. Sel Yayıncılık: İstanbul.

Olivier, B. (2006) “*Dada and the ethical need for revolt in art*”, *SAJAH*, vol. 21, no.2. [89-100] Aktaran:

[http://137.215.9.22/bitstream/handle/2263/10622/Olivier_%20Dada\(2006\).pdf?sequence=](http://137.215.9.22/bitstream/handle/2263/10622/Olivier_%20Dada(2006).pdf?sequence=1)

1 Erişim tarihi: 05.01.2012.

Özsegin K. (1975) ”Plastik Sanatlarda Dada Akımı”, *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul.

Öztoğat, T. N. (2005) *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. Multilingual: İstanbul.

Parker, W. A. (2011) "Political Photomontage: transformation, revelation, and 'truth'" Graduate College, University of Iowa. Master of Arts Degree in Art History. (Yüksek lisans tezi), Iowa. Aktaran:

<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2735&context=etd> Erişim tarihi: 14.04.2012.

Passeron, R. (2000) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Çeviri: Sezer Tansuğ. 4. baskı, Remzi Kitabevi: İstanbul.

Pachnicke, P., Honnef K. (1992) *John Heartfield*. Harry N. Abrams, Inc.: New York.

Pachnicke, P. (2009) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [32- 48]

Perez, C. (2006) "John Heartfield Dada, caricature politique et lutte des classes" in *John Heartfield Photomontages Politiques 1930- 1939: Catalogue de l'exposition (7 avril au 23 juillet 2006)*. Directeur: Fabrice Hergott. Musee d'Art moderne et contemporain de Strasbourg: Paris. [13- 21]

Piscator, E. (1985) *Politik Tiyatro*. Çeviri: Ünlü M., Güney S. Metis Yayınları: İstanbul.

Reich, W. (1975) *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*. Çeviri: Bertan Onaran. Payel Yayınevi: İstanbul.

Ran, N. H. (1966) *Alman Faşizmi ve Irkçılığı*, 2. Baskı. Memet Yayınları: İstanbul.

Reiss, W. (2009) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [114]

Richard, L. (1984) *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Richter, H. (1966), *Dada Art and Anti- Art*. McGraw Hill Book Company: New York.

Richter, H. (1993) *Dada 1916- 1966*. Çeviren: Mustafa Tüzel. Birey Yayınları: İstanbul.

Richter, H. (1992) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [71]

Robinson, D. (2000), *Nietzsche ve Postmodernizm*, Everest Yayınları: İstanbul.

Rona, Z. (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Marcel Jango’ Maddesi” 2.Cilt, 2. basım İstanbul.

Roth, N. (1992) “Heartfield and Modern Art”. *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [18- 29]

Sander, O. (2005), *Siyasi Tarih (İlkçağlardan 1918’e)*. İmge Kitabevi: Ankara.

Sandqvist, T. (2006), “Description of Dada East used for the exhibition at the Cabaret Voltaire”. Aktaran: <http://dadaeast.cz/en/journal/159.html> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Sanouillet, M. (1997), “Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York”, *Modernizmin Serüveni*, Derleyen: Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Sheppard, R. (2000) *Modernism- Dada- Postmodernism*. Northwestern University Press: Evanston, IL. Aktaran:

<http://books.google.com.tr/books?id=BgVhivvI5NsC&pg=PA348&lpg=PA348&dq=schall+und+rauch+john+heartfield&source=bl&ots=NkqYvoS4r4&sig=XO124Myi8y6sBGEN2J0CaiHbfvk&hl=tr&sa=X&ei=bconT-nqAs2QswbNpcXsAQ&ved=0CC0Q6AewAg#v=onepage&q=%20john%20heartfield&f=true> Erişim tarihi: 27.03.2012.

Siepmann E. (1978) *John Heartfield*. Ed. Gabriele Mazzotta. Foro Buonaparte: Milano.

Sontag, S. (2008) *Fotoğraf Üzerine*. Çeviri: Osman Akinhay. Agora Kitaplığı: İstanbul.

Stevenson, J.H. (1986), "Dada Theatre". Aktaran:

http://www.tranquileye.com/theatre/dada_theatre.html Erişim tarihi: 27.03.2012.

Taylor, S. (2006) "Heartfield's Photo-Grenades". *Art in Amerika*, June- July 2006 Brant Art Publications Inc.: Broadway, New York. [156- 162]

Towson, D.(1995) *Dictionary of Modern History*. Penguin, London.

Tretyakov, S. (2009) *John Heartfield*. Edited by Peter Pachnicke and Klaus Honnef. Harry N. Abrams Inc.: New York. [291]

Tucholsky, K. (1990) *Deutschland, Deutschland Ueber Alles*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH: Hamburg.

Turanî, A. (2007) *Dünya Sanat Tarihi*. 12. Baskı, Remzi Kitapevi: İstanbul.

Turanî, A. (2009) *Çağdaş Sanat Felsefesi*. 7. Baskı, Remzi Kitapevi: İstanbul.

Tükel, U. (1997a) "Man Ray Maddesi". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt, 2. Baskı, Yem Yayınları: İstanbul.

Tükel, U. (1997b) "Max Ernst Maddesi". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 2. Baskı, Yem Yayınları: İstanbul.

Ünal, M. (1999) *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*. "Fotomontaj Uğraşı ve John Heartfield". Gendaş A.Ş: İstanbul.

Wallenstein, S. O. (2010) *Nihilism, Art, and Technology*. Department of Philosophy, Stockholm University, Doktorsavhandling. (Doktora tezi) Aktaran: <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:314053> Erişim tarihi: 14.04.2012.

White, M. (2001) "Johannes Baader's Plasto-Dio-Dada-Drama : the Mysticism of the Mass Media", *Modernism/modernity* – Vol. 8, No.4, The John Hopkins University Press, Baltimor. [583- 602]

Willet, J. (1992), *Heartfield versus Hitler*. Editions Hazan: Paris.

Willet, J. (1957) *The Theatre of Bertolt Brecht*. A new Directions Book: New York. Aktarılan yer:

http://books.google.com.tr/books?id=ZOcOAAAAQAAJ&pg=PA53&dq=Schweik+bertolt+brecht&hl=tr&sa=X&ei=o8MRT8a_BsWE4gSB8IXGAW&ved=0CE4Q6AewBQ#v=onepage&q=Schweik%20bertolt%20brecht&f=false Erişim tarihi: 14.01.2012.

Witkovsky, M. S. (2006) "Chronology" in *Dada*. Ed. Leah Dickerman, National Gallery of Art: Washington. [416- 459]

Worringer, W. (1985) *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çeviri: İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi: İstanbul

Yapp, N. (1996) *The Hulton Getty Picture Collection*, Könemann Verlag: Köln.

Zervigon, A. M. (2007) "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşürü. The Wolfsonian- Florida International University.

Zervigon, A. M. (2009), "A "Political Struwwelpeter"? John Heartfield's Early Film Animation and the Crisis of Photographic Representation". *New German Critique 107*, Vol. 36, No. 2. [5- 51]

Zervigon, A. M. (2010) "Hitler Blind and Stalin Lame. Marinus and Heartfield- Political Photomontage of the 1930s." *Reviews: History of Photography, Volum 34, Number 2*. [200- 202] Aktaran:

http://rutgers.academia.edu/AndresZervigon/Papers/599410/Review_Hitler_blind_und_Stalin_lahm._Marinus_und_Heartfield._Politische_Fotomontagen_der_1930er_Jahre_Hitler_Blind_and_Stalin_Lame._Marinus_and_Heartfield_-_Political_Photomontage_of_the_1930s_ Erişim tarihi: 27.03.2012.

<http://dadaeast.cz/en/journal/159.html>
<http://www.391.org/>
<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Cabaret%20Voltaire/index.htm>
http://www.esperanto.net/info/baza/tr_eo-baza.html
<http://www.britannica.com/Ebchecked/topic/410460/Neue-Zurcher-Zeitung>
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp>
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2889/pg2889.html>
<http://www.cabaretvoltaire.ch/dada/faltblattdadahaus.pdf>
<http://www.cabaretvoltaire.ch/haus/pictures.php>
<http://www.aliartun.com/content/detail/27>
<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>
http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/cabaret_voltaire.html
<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28893>
http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=26746
<http://www.dada-companion.com/richter/chronology.php>
http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/Ball/bal_dada.html
<http://www.ubu.com/sound/ball.html>
http://www.archive.org/details/karawane_1012_librivox
<http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/F98/SurrealistManifesto.htm>
http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/index
<http://www.artic.edu/reynolds/essays/hofmann.php>
<http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/54-1473/index.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=s2IaFaJrmno>
<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Neue%20Jugend/index.htm>
<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Phantastische/index.htm>
http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/en_avant_dada/
http://www.vialibri.net/item_pg/1433887-1914-marinetti-zang-tumb-tuum-adrianopoli-ottobre-1912-parole-marinetti-1914
<http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/malerei.html>
<http://www.artchive.com/artchive/H/hausmann.html>
<http://www.dada-companion.com/baader/plasto-dio.php>
<http://www.eks.internationalist-forum.org/tr/node/47>
<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/dada/cities/berlin.shtm#null>
http://artgallery.yale.edu/socanon/catalogue/01_front_matter.pdf
http://artgallery.yale.edu/socanon/_level0.html
<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/derdada/1/index.htm>

http://www.nga.gov/education/classroom/pdf/dada_student_guide.pdf
<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/gewalt/freikorps/index.html>
<http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>
<http://thesorcerersapprenticeonline.files.wordpress.com/2011/08/no-39-40-dada1.pdf>
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759577.html>
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45142017.html>
<http://www.dada-companion.com/baargeld/>
<http://www.hristiyanforum.com/forum/ibadet-f82/liturjik-ibadette-giyilen-t317434.html>
http://www.leipzig-almanach.de/film_retrospektiven_des_46_internationalen_leipziger_festivals_fuer_dokumentar-_und_animationsfilm_joern_seidel.html
http://www.leipzigalmanach.de/film_retrospektiven_des_46_internationalen_leipziger_festivals_fuer_dokumentar-_und_animationsfilm_joern_seidel.html
<http://www.391.org/manifestos/19090220marinetti.htm>
<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp>
<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/adil.html>
<http://www.391.org/manifestos/192003picabia.htm>
<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/7/pages/02.htm>
<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/3/pages/15.htm>
<http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html>
<http://www.halksahnesi.org/incelemler/dada/dada>
<http://www.jstor.org/pss/3720748>
http://modules.drs.ch/data/attachments/0807_hoerspiel_drs2.pdf
<http://books.google.com.tr/books?hl=tr&id=HXJBAAAAYAAJ&q=franz+held>
<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?set=1&p=79&Daten=222946>
<http://www.dhm.de/ausstellungen/kunst-kommerz-visionen/kuenstlerbiographie1.htm#N>
<http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm>
<http://trove.nla.gov.au/work/6521237?selectedversion=NBD74901>
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/buecher-und-autographen-jedermann-sein-eigener-fussball-1782505.html>
<http://www.archive.org/stream/schallundrauch01reinuoft#page/64/mode/2up>
http://www.birgun.net/writer_2010_index.php?category_code=1186995203&news_code=1282212772&day=19&month=08&year=2010
<http://www.gutenberg.org/files/3329/3329-h/3329-h.htm>
<http://photobibliothek.ch/seite003c3a.html>
<http://art-for-a-change.com/blog/?s=john+heartfield>

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/HitlerAdolf/index.html>
http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=30&RID=1
<http://www.tate.org.uk/servlet/CollectionDisplays?venueid=2&roomid=7059&page=2>
http://www.kaz-online.de/pdf/316/316_3.pdf
http://www.vexicat.org/19ICV-0_text_12-04-03.pdf
<http://www.bohemistik.de/sudetistikwer.html>
<http://property-blog.chestertonhumberts.com/wp-content/uploads/2010/01/The-History-of-No.47-Downshire-Hill.pdf>
http://www.ajr.org.uk/journalpdf/2009_june.pdf
<http://www.mdr.de/damals/archiv/bildergalerie4252.html>
<http://www.heartfield.de/john-heartfield-1891-1968/>
<http://www.heartfield.de/john-heartfield-in-waldsieversdorf/>
<http://www.progress-film.de/de/filmarchiv/film.php?id=1227&back=true>
http://www.birgun.net/writer_2010_index.php?category_code=1186995203&news_code=1282212772&day=19&month=08&year=2010
<http://www.ica.org.uk/18616/Coverage/Support-Structure.html>
http://ngc.dukejournals.org/content/36/2_107/1.full.pdf+html
<http://fcit.usf.edu/holocaust/people/perps.htm>
http://schoenbergseuropeanfamily.org/AS3_Assets/AS3_Chap5Assets/pages/Ch5_09.html
<http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/temel.html>
http://www.johnheartfield.com/HTMLVideoGalleryAS3/_VideoGallery/john_heartfield_Dada_VIDEO.html
<http://www.bpb.de/apuz/29751/politische-symbolik-in-der-deutschen-kunst?p=all>
<http://www.erzbistum-muenchen.de/Page000646.aspx>
http://www.atlantic-times.com/archive_detail.php?recordID=1466
<https://wiki.brown.edu/confluence/download/attachments/16046/DruckerDadaCollageAndPhotomontage.pdf?version=1>
<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/PapenFranz/index.html>
http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760014_ful.html
<http://www.bundespraesident.de/DE/Amt-und-Aufgaben/Orden-und-Ehrungen/Pour-Le-Merite/pour-le-merite-node.html>
http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_MOMA_CATALOG.html
<http://www.hagalil.com/01/de/Europa.php?itemid=1930>
http://www.bva.bund.de/nn_2172696/DE/Aufgaben/Abt__III/Staatsangehoerigkeit/Menschenschicksale/Gliederung/Sonstige/node.html?__nnn=true

http://www.bva.bund.de/cln_227/nn_2172696/DE/Aufgaben/Abt__III/Staatsangehoerigkeit/Menschenschicksale/Gliederung/Gliederung__Ausstellung,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/Gliederung_Ausstellung.pdf

http://db.saur.de/DGO/language/de/Kommentierte_Titelliste_d.pdf

<http://www.bpb.de/apuz/29751/politische-symbolik-in-der-deutschen-kunst?p=all>

http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/whoever_reads.html

7 EKLER

Ek 1 Berlin Dada Kronolojisi ²⁹⁵

1912

Nisan – Walter Serner hukuk alanında doktora yapmak için Viyana'dan Almanya'ya taşınır. Otorite karşıtı politik eylemci Franz Pfembert'in yayınladığı sanat ve eleştiri dergisinde; Die Aktion'da yazılar yazmaya başlar. Savaş öncesi Die Aktion çevresinde olanlar Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Franz Jung ve Hans Richter'dir.

Eylül – Berlin stajyer mimarlık yapan Johannes Baader gizemli, mistik fikirlere yönelir, daha sonra Raoul Hausman bu fikirlerden etkilenir. Baader 26 Eylül'ü “barış günü” ilan eder.

Sonbahar – Hannah Höch ve George Gross Berlin Charlottenburg'da Sanat Müzesine bağlı okulda çalışmalarına başlarlar.

1913

Nisan – Avusturyalı psikiyatr Otto Gross Die Aktion grubuna katılır. Dergide yayınladığı “Kültürel Krizi Aşmak” makalesinde Sigmund Freud'un psikolojik karmaşalar “doğal” aile ortamından kaynaklanır tezini reddeder ve vatandaşları üzerinde baskı yarattığı için burjuva devleti suçlar.

Sonbahar – Huelsenbeck, Ball ve Emmy Hennings ile tanışır.

1914

Ağustos – Savaş başlar. Baader askere akli sıhhati yerinde olmadığından alınmaz. “Burjuva-teknolojik kurulum” olduğu gerekçesi ile mimar kimliğini reddeder ve kendini ruhani yapı-kurum projelerine adar. Huelsenbeck, 3 Ağustos'ta orduya katılır ancak akli yetersizlik nedeniyle Ekim'de bırakılır. 1917 ve 1919'da pratisyen hekim olarak çalışır. Hausmann'da 1916'da orduya müracaat eder. Höch kısa süre Kızılhaç'a katılır, ardından hastaneler için savaş posterleri ve resimler yapan öğrencilerin olduğu bir okula yazılır. 1915 ve 1917'de iki kez cepheye çağrılmasına rağmen Gross akli dengesizlik ve akıl

²⁹⁵ (Bkz. Witkovsky, 2005: s. 416- 459)

sihhatinin kontrolü için hastanededir. 1916'da adını George Grosz olarak değiştirir. Helmut Herzfelde akli dengesizlik belirtileri göstermeden önce Berlin askeri görevdedir, savaşın sonuna kadar posta dağıtıcılığı yapar. O da 1916'da adını John Heartfield olarak değiştirir. Kardeşi Wieland önce savaşa katılmak ister ancak sonra reddeder. 1918 başında yaptığı açlık grevi nedeniyle Herzfelde ordudan atılır. Otto Dix savaşın sonuna kadar cephede kalır. Rudolf Schlichter 1917'de Batı Cephesine gönderilir. Georg Scholz savaşın sonuna kadar Galiçya cephesinde kalır.

1915

Şubat - Ball bir anma töreni düzenler ve Huelsenbeck Hans Leybond gibi savaşta ölen yazarlar için bu töreni düzenleyenler arasındadır.

Mart – Hennings Berlin'de Ball'a katılır. Ball ve Huelsenbeck Austria Cafe'de "politische Soiree" adlı oyunu sergilerler.

Nisan - Hausmann ve Höch ilk kez tanışır.

Mayıs – Berlin Dada'nın çekirdeği Gross ve Herzfelde kardeşler tarafından oluşturulur. Üçü Ludwig Meidner'in ev sahipliğini yaptığı gösteride buluşur.

1916

Ocak – Max Ernst, Gross ve Herzfelde kardeşler ile tanışır. Höch Ullstein Yayınevinde işe başlar. Daha sonra fotomontaja konu olacak malzemeyi yayınevini yayımladığı dergilerden sağlar.

Mart – Hans Richter Die Aktion'la ilgili yargılanır ve ordudan atılır.

Mayıs – Herzfelde kardeşler Yeni Nesil'in haklarını satın alırlar. İlk sayısı Temmuz'da yayınlanır.

Haziran – Richter Münih Galerie Neue Kunzt'ta tek kişilik oyununu sahneler. Eylül'de Zürih'e gidip buradaki Dadacılara katılır.

Ekim – Baader Kaiser'e savaşı derhal durdurmasını bildiren bir mektup gönderir.

Kış – İlk George Grosz Albümü Herzfelde ve Grosz tarafından hazırlanır.

1917

Ocak – Huelsenbeck Zürih'ten Berlin'e geri döner.

Mart – Neue Jugend Malik Verlag tarafından yayımlanmaya başlar.

Haziran – Neue Jugend yayımı durdurulur.

Ağustos – Huelsenbeck Tzara ile birlikte Herzfelde, Hausman, Grosz ve diğerlerine projelerinden bahseder.

Sonbahar – Küçük Grosz Albümünün ikincisi Malik tarafından yayımlanır. Baader Hausman ile "İsa AŞ" yi kurma planlarına başlar. Grosz ve Heartfield Kont Herry Kesler'in film şirketinde işe başlar.

Ekim – Baader Saabrücken'den parlamento seçimlerinde aday olur.

1918

Ocak – Huelsenbeck İlk Dada Söylevi'ni vererek Dada'yı Berlin'e tanıtır.

Nisan – Haziran – 16 sayfalık Club Dada yayınlanır.

Haziran – Kurt Schwitter Walden Sturm Galerisi'nde ilk sergisini açar. Burası Dada'nın sergi alanı olur.

Temmuz – Ağustos – Hausmann ve Höch Baltık Denizinde geziye gider ve burada ilke kez fotomontajı tartışırlar.

Eylül – Höch nakış işleme konusundaki yazılarına başlar. Ardından kumaşlardan fotomontaj işler çıkarır.

Ekim – Hausman, Resim, Heykel ve Sanatta Madde kitabını yayımlar. Bu Dadacıların üçüncü eseri olarak kabul edilir.

1919

Ocak – Grosz, Heartfield ve Herzfelde, Komünist Parti'ye katılır.

Şubat – Malik "Herkesin Kendi Futbolu Vardır" adlı dergiyi yayımlar.

Haziran – Der Dada yayınlanır.

Ağustos – Büyük Dada Dünya Atlası yayımlanır.

Aralık – Grosz ve Heartfield Mehring'in oyunu içinde küçük sahneler hazırlarlar.

1920

Ocak – Arp Hausmann ve Höch ile buluşmak için Berlin'e gelir.

Ocak – Mart – Baader, Hausmann ve Huelsenbeck Doğu Avrupa gezisine çıkarlar.

Şubat – Baader Hitlerin Nazi Partisine tepki olarak Freiheitspatei yi kurar.

Nisan – Mayıs – Grosz Münih'teki Neue Kunzt'ta ilk tek kişilik oyununu sergiler.

Haziran – Temmuz – İlk Uluslararası Dada Fuarı

Temmuz – Ağustos – Dada Almanac çıkar.

1921

Ocak – Baader Berlin Hayvanat Bahçesinde Dada Balosunu organize eder.

Nisan – Dada Fuarını düzenleyenler yargılanır.

Ek 2 John Heartfield'in Biyografik Kronolojisi ²⁹⁶

- 19 Haziran 1891 Helmut Herzfeld (daha sonraki adıyla John Heartfield) Berlin’de doğdu. Babası Franz (1862- 1908) sosyalist bir yazardı, annesi Âlice (1867- 1911) ise tekstil işçisi ve aynı zamanda politik bir eylemciydi.
- 1895 Aile, Franz’ın yazdığı hakaret içeren bir şiir nedeniyle bir yıllık hapis cezasına carptırılması üzerine, İsviçre’ye göçtü.
- 1896 Erkek kardeş Wieland’ın doğumundan sonra İsviçre’den sınır dışı edilen aile, Avusturya’ya taşındı.
- 1899 Helmut, Wieland ve iki kız kardeşi anne babaları tarafından terk edildi. Yalnız kaldıkları günlerden sonra, komşu bir kasabanın belediye başkanı kardeşleri evine aldı.
- 1905 İlkokuldan sonra, Wiesbaden’deki bir kitapçıda çıraklık yaptı.
- 1908 Münih’te reklâmcılık ve grafik tasarım eğitimi aldı.
- 1913 Berlin’de reklâmcılık alanında eğitim aldı ve çalıştı.
- 1914 Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasından sonra askere alındı. Kardeşi Wieland soyadını “Herzfelde” olarak değiştirdi.
- 1915 Helmut, bir sinir hastalığı uydurarak ordudan ayrıldı. Sanatçı George Grosz’la (1893- 1959) dost olduktan sonra, eski sanat çalışmalarını yaktı.
- 1916 Helmut, popüler Alman şarkısı “Allah İngiltere’nin Cezasını Versin” i protesto etmek için adını “John Heartfield” olarak İngilizceleştirdi.
- 1917 Herzfelde ve Heartfield Malik-Verlag yayınevini kurdu. Heartfield, idareci ve set tasarımcısı olarak film endüstrisinde çalıştı. Helene Balzer ile evlendi.
- 1918 Heartfield’in oğlu Tom dünyaya geldi. Grosz ve Heartfield, sanata ve toplumsal adetlere, provakatif ve absurdist edebiyat, görsel sanat ve tiyatro yapıtları ile karşı çıkan Dada’nın Berlin ayağının kurulmasına katkıda bulundu. Birinci Dünya Savaşı sona erdi.
- 1919 yılı boyunca Grozs ile birlikte kolâj çalışmaları yaptı.
- 1920’lerde Heartfield, alışılmadık malzemeler ve teknikler (fotomontaj ve vernikleme dâhil olmak üzere) kullanarak, kitap kapağı ve sırtını tematik ve görsel bir bütün olarak göz önünde bulundurarak, kitap kapağı tasarımında devrim yaptı.
- 1924- 1927 Heartfield tiyatro setleri ve dergi tasarımları ile dergi editörlükleri yaptı. Barbara Friedmann ile evlendi.
- 1929 Film und Foto adlı ilk Avrupa modern fotoğraf sergisinde, Heartfield’e özel bir oda tahsis edildi.

²⁹⁶ (Bkz. <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> Erişim tarihi: 18.02.2012)

1930 Heartfield Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (*AIZ*) (Resimli İşçi Gazetesi) için çalışmaya başladı. Sonraki 8 yılda 237 tane fotomontaj üretti. Nisan 1933 SS'ler onu yakalamak için geldiklerinde, Heartfield, *AIZ*'in taşındığı Prag'a kaçtı.

1937 Nazilerin, sansürlemedikleri takdirde Çekoslovakya'yı diplomatik ilişkileri kesmekle tehdit etmesinin ardından, Heartfield'in çalışmaları Prag'daki bir sergiden kaldırıldı.

1938 Naziler Heartfield'in iadesini istediler. 6 Aralık'ta, Çekoslovakya'nın Alman işgaline uğramasından hemen önce, Londra'ya kaçtı.

1938- 1950 Alman mülteci Gertrud Fietz ile tanıştı. İngiltere'de tiyatro setleri ve kitaplar tasarladı ve sergiledi, bu konularda eğitim verdi.

1950 Almanya'ya geri dönmesine izin verildi. Gertrud ile birlikte Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin (Doğu Almanya) Leipzig şehrine yerleşti.

1952 Gertrud ile evlendi. İkinci kalp krizini geçirdi.

1956 Doğu Almanya, Heartfield ve Herzfelde'in başarılarını alenen tanıdı.

1968 26 Nisan'da Doğu Almanya'da vefat etti.

Ek 3 John Heartfield'in Çalışmalarına Görsel Göstergebilimsel Çözümler:

John Heartfield ve İronik Söylemi²⁹⁷

Meral Bostancı
Işık Üniversitesi

Özet: Bu yazının amacı, Hitler dönemine eleştirel tavrıyla ünlenmiş sanatçı John Heartfield'in bir fotomontaj çalışmasının göstergebilimsel yöntemle incelenmesidir. Yaklaşımımızda dönemin sosyopolitik bağlamı da ele alınarak John Heartfield'in yazılı ve görsel kodları kullanarak Nazi politikasını ironize etmek amacıyla kurguladığı mesajının anlamsal sürecini (Parcours) aydınlatmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: John Heartfield, fotomontaj, görsel göstergebilim, kodlar, ironi, söylem.

Summary: The aim of this paper, is to examine the work of renowned artist-shows a critical attitude during period of Hitler, John Heartfield's photomontage through semiotic methods. In our approach, the period will be discussed in the context of sociopolitical manner by using written and visual codes of John Heartfield, his process of semantic message to ironize the Nazi policy is intended to illuminate.

Key words: John Heartfield, photomontage, visual semiotics, codes, irony, enunciation.

Résumé: Il s'agit dans cet article d'une étude sémiotique du photomontage de John Heartfield connu avec son attitude critique de la politique hitlérienne. Notre approche qui recourt également au contexte socio-politique de l'époque, se propose d'éclaircir le parcours significatif de l'ouvrage de l'artiste allemand, qui se sert du code de l'écrit et du visuel pour construire son message ironisant la politique naziste.

Mots-clefs: John Heartfield, photomontage, sémiotique visuel, codes, ironie, énonciation

Giriş

19 Haziran 1891'de Berlin Schmargendorf'da Helmut Herzfeld adı ile dünyaya gelen Alman sanatçı John Heartfield, çeşitli fotoğraf parçalarının birleştirilmesi yoluyla yapılan bir kolâj biçimi olan fotomontajın, bir sanat biçimi ve toplumsal bir eleştiri olarak kullanılmasına öncülük eder (Herzfelde, 1971: 7). 1916 yılında Birinci Dünya Savaşı devam ediyorken savaşı protesto etmek ve o sıralarda ülkeye hâkim olan Alman milliyetçiliğine karşı duruşunu ortaya koymak amacıyla ismini İngilizleştirerek John Heartfield olarak değiştirir (Evans, 1992: 10).

Dada hareketinin Berlin ayağını oluşturan *Club Dada*'nın kurucuları arasında yer alan Heartfield, 31 Aralık 1918'de düzenlenen kuruluş kongresinde Alman Komünist Partisi'ne (*Die Kommunistische Partei Deutschlands/ KPD*) üye olur (Kahn, 1985: 30). 1920'lerin Berlin Avangart çevrelerinde tanınmış bir kişilik olan Heartfield, en etkili

²⁹⁷ Bu makale, İstanbul Üniversitesi Dilbilim Dergisi'nin 26. sayısında yayımlanacaktır.

fotomontajlarını 1930’larda *AIZ (Die Arbeiter Illustrierte Zeitung/ Resimli İşçi Dergisi)*²⁹⁸ adında bir dergi için hazırlamıştır. Heartfield montajları, önceleri *SPD*’yi (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands/ Alman Sosyal Demokrat Partisi*) hedef alırken, Eylül 1930’daki Nazi (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei- NSDAP/ Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi*) seçim başarısı sonrasında 4 Ekim 1930’de yayımlanan sayı itibarıyla Nazi sembolleri ve Hitler’e yönelir. (Willet, 1997: 85). İki Dünya Savaşı arasında düzenlediği ironik montajlarıyla faşizmin açık sözlü eleştirilenlerinden biri olan Heartfield, çalışmaları aracılığıyla gerçekçi bir tavır sert polemikler yaratarak ortaya koyar. 2007 yılında Getty Araştırma Enstitüsü’nün The Wolfsonian- Florida International University’de düzenlemiş olduğu “Ajite Edilmiş İmgeler: John Heartfield ve Alman Fotomontajı 1920- 1938” başlıklı sergi broşüründe belirttiği gibi A. M. Zervigon’a göre; “*Heartfield’in fotomontaj tekniğinin, AIZ’nin yüksek baskı kalitesi ve formatıyla artan tahripkâr gücü, Almanya’daki faşist propagandanın karşısında daima bir tehdit oluşturmuştur.*”

Anımsamak gerekirse, *Montieren*, “düzenlemek” anlamına gelir ve fotomontaj sanatı tam olarak, fotoğrafları, ancak büyük metaforların (eğretilemelerin) sergileyebildiği şaşırtıcı ve derin yakınlıkları açığa çıkartacak şekilde düzenleme sanatıdır (Danto, 2001: 5). Brecht’in çağdaşı ve yakın arkadaşı olan John Heartfield’in fotomontaj sanatı, Hitler ve Nazizm’in yükselişine karşı dünyayı uyarmayı hedef edinmiştir. Bilindiği üzere 1930’lu yıllarda Naziler Avrupa’da giderek güçlenmektedir. Birçokları, “Yaşam Sahası” (*alm. Lebensraum*) diye bilinen Nasyonal Sosyalist genişleme politikası ya da Almanya’nın bütün dünyaya dayattığı savaş tehdidini görmezlikten gelmeyi seçiyor ve bu politikalar karşısında “bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” tarzında bir tutum takınmışlardır. Alman vatandaşı olan John Heartfield, rejimi sanat yoluyla eleştirmeyi seçmiş bir sanatçıdır ve cüretkârlığıyla bugün bile herkesi şaşırtabilen, dikkat çekici bir dizi fotomontaj üretmiştir²⁹⁹.

Bu çalışmada, Heartfield’in sanatsal tavrını örnekleyen “Üst insan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor”³⁰⁰ (*Adolf-der übermensch: Schluckt gold und redet blech*,

²⁹⁸ *AIZ*; komünist yayıncı Willi Münzenberg’in çıkardığı sol görüşlü haftalık resimli bir dergidir. Heartfield, 1930 ve 1938 yılları arasında *AIZ*’de genellikle ön ve arka kapakta olmak üzere tam sayfa veya çift sayfa genişliğinde 237 fotomontaj yayımlayarak dergiye önemli bir katkıda bulunmuştur. (Bunun için bkz: Evans, *AIZ*, 11.)

²⁹⁹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>

³⁰⁰ Bu yapıtın adının dilimize yapılan çevirilerinde belirsizlikler mevcuttur. Yapıtın adı aslen bir deyimdir (*ing. Idiom*) ve deyimlerin dillerden dillere aktarılması hep tehlike içermiştir. Orijinal adı Almanca "*Adolf-der übermensch: Schluckt gold und redet blech*" olan yapıtın Türkçe’de tam olarak karşılığı “Üst insan Adolf: Altın yutup ve teneke konuşuyor” şeklindedir. Türkçe’de bu deyim tam olarak karşılaman bir deyim bulunmamaktadır ve dil çevirilerinde farklı yorumlardan kaynaklanan anlam kargaşalığına düşmemek adına burada direkt çeviri yapılması yerinde görülmüştür.

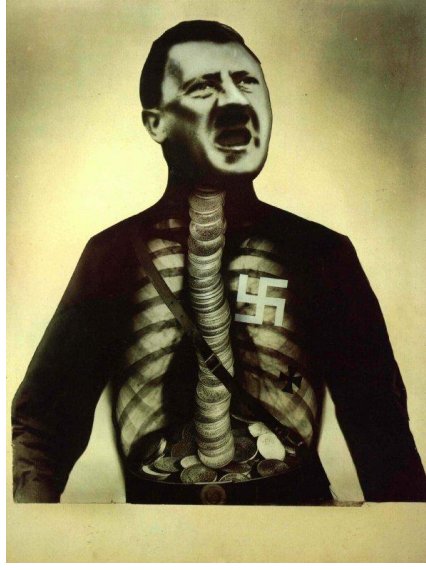
1932) adlı yapıtına görsel çözümleme ve yorumlamalar yapılması hedeflenmiştir. Bunu yaparken de çalışmanın adı olarak bilinen ve fotoğrafa eklenmiş olan sloganda üzeri örtük halde sezilenen “ironi söylemi” üzerinde yoğunlaşarak, yapıtta yer alan fotoğraf/ yazı/ söylem arasında ilintiler kurulacaktır. Son aşamada ise, izleksel çözümlenmeler yardımıyla yapıtın derin yapısına inilerek, sanatçının yapıtı aracılığıyla izleyiciye neyi aktarmak istediği konusunda yorumlar geliştirilecektir.

Bilindiği gibi görsel göstergeler; dış gerçekliğe ilişkin bir nesneye öykünme (*fr. mimésis*) ya da örneksime (*fr. analogie*) yoluyla göndermede bulunan “görüntüsel gösterge” ve öykünme düzleminde herhangi bir göndermeden bağımsız, çizgi, renk ve dokusalılık düzgülerini kullanan “plastik göstergeler” olarak ikiye ayrılır. Her iki gösterge türü tablo, fotoğraf, film, grafiti, karikatür, halı ve kilim gibi tek bir bütünde karşımıza çıkabilirler ancak düzlemde iki ayrı düzgülü söz konusudur. Bir tablo, bir fotoğraf ya da en yalından bir resim çok düzgülü bir söylem örneği olarak betimlenebilir (Öztoğat, 1999: 138). Yapıtlarında çok düzgülü söylemler barındıran Heartfield, plastik göstergelerden çok, görüntüsel gösterge düzgülerini kullanmakta, aynı düzlemde yer alan karşıtlıkları, ikili imgelem örüntüleri kullanarak kendine özgü bir anlatım tekniği yoluna gitmektedir. Yapıtlarının bir başka özelliği de, her birine genellikle yazılı bir metnin eşlik etmesidir. Böylece, izleyenlere görselliğe bağlı “görünürlük” (*fr. visibilité*) ve yazılara bağlı “okunurluk” (*fr. lisibilité*) bilişsel ulamlarına ilişkin iki tür metnin birbirini tamamlayacak biçiminde bir araya getirilmesiyle geniş bir anlam ve imge evrenini sunar.

İster görsel düzlemde olsun, ister yazılı ya da sözlü, bir bilgi açık olarak alıcıya aktarılacağı gibi, örtük bir anlatım kanalıyla, önvarsayımsal olarak ya da sezdirimsel olarak da aktarılabilir. Doğan Günay’a göre örtükleşme (*fr. implicitation*), dolaylı ya da dolaysız yoldan ulaşılabilecek bilgiler için kullanılır (Günay, 2007: 86). Heartfield sloganlarının göndermede bulunduğu yan anlamsal içerik, sanatçının yapıtta yer alan imgelere düzenlemiş olduğu yapı bozumlar aracılığıyla, örtüklük kavramı içerisinde irdelenebilir. Bu, sanatçının kendine özgü bir dil kullanma becerisidir. Böylece izleyici özne, imge ve slogan aracılığıyla bir çıkarsamada (*fr. inférence*) bulunabilir. Bunu yaparken anlatılmak istenen düşüncenin tam tersi söylenmek istendiğinde ironi (*fr. ironie*) türü söz sanatına başvurulur (Günay, 2007: 87). Heartfield, bu sanatı ustaca icra edenlerden biri olarak kabul edilebilir ve yapıtları bu söylemsel tavır içinde kimlik kazanır.

Uşun Tükel’in de belirttiği gibi: “Sanat yapıtlarının incelenmesinde geleneksel anlam çözümlemeleri, bazı modernist örneklerde tıkanabilir.” Farklı disiplinlerin yaklaşımları ve görsel göstergebilim bu tıkanıklığın önünü açmada başvurulabilecek yöntemlerden sadece birisidir (Tükel, 2004: 155).

“Üst insan Adolf: Altın Yutup Teneke Konuşuyor”



Resim 1. “Üst insan Adolf: Altın yutup teneke konuşuyor” 17 Temmuz 1932. 38x27 cm.
AIZ, 29. sayı, s. 675.

Çözümlemeye konu olan Heartfield çalışması alıcıya, görsel metin ve metne eklenilen yazılı slogan aracılığıyla, göndergesi belirgin bir ileti sunar: Yazıda yer alan /Altın/ ve /Teneke/ kavramları arasındaki iki maddenin doğasından kaynaklanan anlamsal çelişki ve uçurum, alıcıda uyarıcı bir izlenim uyandırır. Bununla birlikte /altın yutmak/ ve /teneke konuşmak/ eylemlerinin geniş zaman kipi içinde süreklilik bildiren kullanımları fiziksel anlamda olağandışı bir aktiviteye işaret eder. Yapıtı eklenilen sloganda yer alan sözcükler, yapıt aracılığıyla iletilmek istenen söz konusu kavramların birbirleriyle olan çelişmesini destekleyen ve bu karşıtlık tanısını onayan bir şekilde dizilmiştir. Öte yandan sanatçının yapıtını böylesi bir slogan aracılığıyla iletmesi, ironik bir tavrı düşündürür. Umberto Eco’ya göre:

“İroni, tamı tamına herkesin söylediğinin aynısını söylememek için, son derece yapmacıklı olarak tersini söyleme biçimidir. Ama belki de bu söz oyununun daha derin bir işlevi vardır. İroni belirsiz bir söz oyunudur.(...) İroni üst düzeyde bir üslup stratejisi içine sıkıştırılmışsa ki bu haliyle ironi olduğu konusunda kuşkulananmamak olanaksızdır, işte o zaman gerçeği vurgulamada akıl almaz bir araç haline gelir. En büyük ikna stratejisi haline gelebilir. (...) Kendini olduğu gibi ortaya koyan iyi bir ironi stratejisi, dünyanın öz niteliğiyle ilgili bilgileri bile değiştirmeye kadar gidebilecek, kesinlikle çok büyük bir ikna aracı olabilir” (Eco, 1991: 60- 61).

Ayrıca Günay’ın belirttiği gibi; “ironik söylemler, bir durumu karikatürize ederek anlatma, anlam bayağılaşmasını içeren bir sözcük grubu kullanma ya da alıcıyı kışkırtma gibi bir anlatım biçimi olarak da belirebilir (Günay, 2007: 229).

Heartfield'in yapıtlarının içeriğinde ironi kavramına sıkça rastlanır. Çalışmaya konu olan yapıta eklenmiş söz konusu slogan, dâhice kurgulanmış bir söz oyunudur ve gücünü üst düzeyde bir üslupla çevrelenmiş ironik bir söylemden alır.

Bu görsel yapıtı çözümlenmeye yönelik birincil anlamda betisel özellikler açıklamaya gidildiğinde, sepya (*fr. sépia*) tonlarında basılmış bir fotoğraf içinde, koyu renk bir asker üniforması ile adeta bir "Süpermen" edası içinde görülen Hitler'in yemek borusundan midesine doğru, yazılı iletide varsayılan 'altın' paraların akmakta ve midesinin bu paralarla dolmakta olduğu görülür. Öte yandan, üniformanın dışında göğüs kafesinin sol kısmında, büyükçe bir 'belirge'³⁰¹ göze çarpar. Belirgede yer alan figürden, tarih öncesi dönemlerden kalan bir sembolün yani 'gamalı haç'³⁰² bir kimlik göstergesi olarak gösterildiği anlaşılmaktadır. Hemen altında görülen madalyon ise, Alman İmparatorluğu'nda verilen bir kraliyet nişanıdır (*alm. Preussen medaillen*). Frederich Wilhelm tuğrası ya da Demir Haç (*alm. Eisernes kreuz/ EK*) olarak da bilinir. Pierre Guiraud'a göre; "kimlik göstergeleri olarak belirge ve tabelalar bir bireyin hangi toplumsal ya da ekonomik öbekten olduğunu gösteren imlerdir. İşlevleri, toplumun örgenliği ile bireyler ve öbekler arasındaki ilişkileri anlatmaktır" (Guiraud, 1994: 105). Resimde Hitler'in giysisinin üzerine konumlandırılmış olan amblemde yer alan 'gamalı haç'ın işlevi ise SS³⁰³ Ordusu'na bir göndermedir. Yapıtta Hitler'in emrinde olan faşist ordunun kendisini koruduğu ve itaat ettiği anlamı verilmeye çalışılmıştır Ayrıca bu, Nazilerin bayraklarında da kullanmış oldukları bir semboldür (Brecht, 2001: 72). Bayrak, kızıl zeminin üzerine yerleştirilmiş siyah 'gamalı haç'tan oluşur. 'Gamalı haç'ın altında yer alan Kraliyet nişanı ise, çok eski tarihlerde Prusya İmparatorluğu'nda kahramanlık gösteren üst düzey askerlere verilen bir tür kahramanlık madalyonudur. Heartfield'in Weimar Cumhuriyeti döneminde düzenlemiş olduğu yapıt bu haliyle, kısa bir süre sonra

³⁰¹ Belirge (*fr. Insigne*); insanların üstlerinde, herkesin görebileceği biçimde taşıdıkları, giyindikleri ve kimlik, iş, işlev, vb. belirten im, göstergedir: Rozet, madalya, amblem, asker giysisi birer belirgedir (Guiraud, *Göstergibilim*. S. 129).

³⁰² Gamalı haç (*hint. Svastika*); Gama" ve "haç" şekline verilen bir addır. "İyi" ve "olmak" sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. İyi olmak, mutlu ve sağlıklı olmak anlamına gelmektedir. Hint-Avrupa tarih öncesi dönemlerden kalan gamalı haç, çalışma, verimlilik, cinsellik gibi terimleri simgelemektedirken, Naziler gamalı hacı, kökeninde ırksal kaygılar yatan coşkusal duyguları uyandırmak adına kullanmışlardır. Sarmaş dolaş olmuş iki insanı canlandıran bu simgenin organizmanın derin katmanlarında büyük bir titreşim yarattığı kabul edilir. Bu, simgeye yüklenen gizemsel duyguları anlamlandırmaya yardımcı olur. Hitler "Main Kampf" adlı kitabında onun, Yahudi düşmanlığının simgesi olduğunu ileri sürer (Hitler, *Main Kampf*. S. 357), ancak gamalı haç bu anlamı çok sonradan kazanmıştır.

³⁰³ SA (*alm. Sturm Abteilung*) "Saldırı Birliği": Daha önceleri Nasyonal Sosyalist Partinin Jimnastik ve Spor Kolu adı altında gizlenen bu örgüt, Ekim 1921'den sonra Nazi Paramiliter fırtına askerleri ya da kahverengi gömlekliler birimi de denen SA adı altında çağrılmaya başlanmıştır. 30 Haziran 1934'te "Uzun bıçaklar gecesi" olarak adlandırılan bir tasfiye hareketinde SA'ların sol eğilimli birçok yöneticisi öldürülmüş ve örgüt dağıtılmıştır. Hemen sonrasında SA içinden seçilen, Hitler'in özel ve elit koruma birimi olarak görev yapan SS (*alm. Schutz Staffel: Koruma timi*) birlikleri kurulmuştur.

kurulacak olan 3. İmparatorluğu³⁰⁴ müjdeler görünür. Nitekim Heartfield yanılmaz; 24 Mart 1933'te Almanya'da bütün siyasi yönetimin tek elden yönetilmesi (*Enable Act*) kabul edilir. Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg Hitler'i başbakan (*alm. Reichkanzler/şansölye*) olarak atar ve 1934'te Hindenburg'un ölümünden sonra, yasama, yürütme ve yargı organlarının bütün yetkilerini kendi elinde bulunduran Hitler, kendini "Führer" (kurtarıcı, başbuğ)³⁰⁵ ilan eder (Herzfelde, 1971: 58). Sanayi devrimi, makineleşme ile teknolojinin bir 'güçler alanı' oluşturduğu ve savaşı kaçınılmaz hale getirdiği görüşü bugün tartışılmaz olarak kabul edilir. Gücü elinde bulunduran sözde 'kurtarıcı' Hitler, ideolojisini uygulamaya yönelik bir sıralanmayla ülkedeki Yahudilerin, Çingenelerin, homoseksüellerin ve Yehova Şehitlerinin asimilasyonuna hatta İkinci Dünya Savaşına uzanan kitlesel bir soykırıma gider.³⁰⁶

Bir başka bedensel betimleme olarak Hitler'in ağız organının açık oluşu, para yeme sürecinin devamına işaret eder. Tüm bunlarla birlikte geleneksel portre sanatı ile ilişkilendirildiğinde, hacimsel bir kütesellikle verilmeye çalışılan güç etkisi, yapıtta /dikey/ pozisyonda ve belden yukarısı görüntülenen bir 'beden'in duruşuyla arttırılmıştır.

Bir diğer dikkat çekici nokta; gırtlaktan, paraların toplandığı mideye doğru uzanan ve yemek borusunu andıran sarmal bir boru aracılığıyla yutulan paraların geçişi sağlanarak, böylece yemek borusuna yeni işlevler kazandırılmış olduğudur. Katmanlı oluşu ile bağırsak ya da damar gibi bir izlenim verilmiş olsa da, tümüyle insan organı olmadığı bir biçimde görülmekte olan borunun kullanımı adeta insan bedeni/ makine bedeni karşıtlığını vurgulamaya yönelik bir ereğe hizmet eder. Çünkü boru kazandığı yeni işleviyle taşıdığı altın ağırlığa dikkat çekmek istercesine, vücudu biraz içeriye doğru itmiş gibi durmaktadır. Hatta eğreti duruşuyla vücudun dışından böyle bir borunun döşendiği bile söylenebilir. Ayrıca, Hitler'in nefes alıp vermesini yani hayatta kalmasını sağlayan ciğerleri hava yerine bozuk paralarla doldurularak adeta jetonla çalışan bir makine izlenimi verilmek istenmiştir. Bu arada her ne kadar bir kılıcın ya da silahın koruması olarak düşünülse de, Hitler'in bedenini yukarıdan aşağıya çapraz bir biçimde saran bir kayış, bu özel boruyu tutma görevini de üstlenmiş görünür. Dolayısıyla, göğse işlenen SS ambleminde olduğu gibi, simgesel olarak askeri bir destek de mideye inen paralar için

³⁰⁴ Hitler, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu yani I. Reich (1. İmparatorluk) ve 1871 yılından 1919'da kurulan Weimar Cumhuriyeti'ne kadar olan II. Reich (2. İmparatorluk) sonrasında, Nazi Almanya'sını III. Reich (3. İmparatorluk) olarak adlandırmıştır.

³⁰⁵ Almanca 'önder', 'lider' anlamına gelen "führer" terimi, faşist propaganda dilinde kitlelerin önünde Hitler'i yüceltme amacıyla kullanılmış ve kurtarıcı olarak da adlandırılan Hitler'le giderek özdeş anlam kazanmıştır. Nasyonal-sosyalist propaganda "önder öğretisi" (*alm. führerideologie*) denen olguya dayanır.

³⁰⁶ Detaylı bilgi için bkz:

http://www1.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/01/persecution.asp?WT.c_id=wiki

koruma ya da paravan işlevi görebilmektedir.³⁰⁷ Dadaistlere göre 20. yüzyıl, tekniğin yenilikleri içinde makinelerin artık insan hayatının yerini aldığı, toplu kıyımlara ve savaşlara neden olan bir akla hizmet eder.³⁰⁸ Yapıt, Dadacıların “ruhsuzlaşan ve makineleşen insan” düşüncesine atfen kullanmış oldukları nesnelere artık sanatın öldüğünü ve mekanik olması yönünden fotoğraf reproduksiyonlarının iyi bir örneğini oluşturan ‘makine sanat’ı (*alm. Maschinenkunst*)³⁰⁹ kucakladıklarını açıklayan söylemleriyle örtüşür (Kuenzli, 2006: 226). Donald Kuspit (1935-), Dada’nın içkin gerekliliklerle yoğrulmuş mistik bir yanı olduğunu söyler. Aynı saptamayı, Dadacı Francis Picabia’nın; (1879- 1953) ‘*makine insan hayatının tini olmuştur*’ ve Berlin Dada’nın kurucusu Richard Huelsenbeck’in (1892- 1974); ‘*makine, insanın otomatik kuvvetler ile temasının gerçek sembolüdür*’ tanımlamalarında da görmek mümkündür.³¹⁰ Dadacı zamanlarda üretilmiş olan yapıtlar, makinelerin insan hayatına nasıl nüfus ettiği ve insanı ruhsuzlaştırdığı sorunsalı üzerineyken, 1930’larda üretilen bu yapıt, trajikomik bir giydirmeye Hitler figürü olarak konumlandırılmış bir insanın, nasıl tıpkı bozuk para ile çalışan bir makineye dönüştüğünü gözler önüne serer. Altının teneke parçasına dönüşmesi, simyanın tersine işleyişi gibi, tinselliğin yerini metanın alışı ve ruhun yitimi kavramları ile örtüşür. Heartfield, sloganda sözünü ettiği ‘altın’ (sikkeler) aracılığıyla Hitler’in makineleşen bedenini tüm şeffaflığıyla izleyiciye sunarken, bir taraftan adaletsiz ve ahlaksız bir alış verişe gönderme yapar. Brigid Doherty’ye göre montaj; Berlin Dadacılarının üretileni dönüştürme ve sanat çalışmalarını geliştirme çabalarında kullandıkları bir tekniktir ve sunum araçları vasıtasıyla kavgacı yöntemlerle “gerçek” ile “var olan” objeleri kenetleyen bir oluşturma şeklidir (Doherty, 2003: 99). 1. Dünya Savaşı günlerinden beri Dada sanatçıları, anamalcı zihniyetin savurduğu ve içini boşaltmaya cüret ettiği var oluş ve varlık kavramlarına karşı anarşist bir aura içinde amansız bir savaşa girişmişlerdir. Onların çalışmaları öncelikle insanı hiçe sayan ve uğruna savaşılan maddesel değerlerin etikliğini, sonrasında da tüm yerleşmiş ahlaki değerleri alaycı bir

³⁰⁷ Prof. Dr. V. Doğan Günay’ın okumaya yaptığı bu öneri ve değerlendirmeleri için teşekkür ederim.

³⁰⁸ Fotomontajı keşfeden ve provakatif bir şekilde sanat icra etmek için ilk kullanan kişilerin Berlin Dadaistleri olduğu, hatta fotomontajı politik anlamda ilk kullanan kişinin John Heartfield olduğu bilinmektedir. Çalışmaya konu olan montajın üretildiği yıllarda Dada Hareketi’nin çoktan dağılmış olduğu düşünülecek olursa, hareketin doğrudan bir etkisinden kuşkusuz söz edilemez. Ancak Heartfield, yaşamının sonuna dek KPD’ye bağlı kalmış ve Dadaist sanata özgü taktiklerden taviz vermeksizin politik fotomontajı kullanmaya devam etmiştir.

³⁰⁹ 1920’li yıllarda Rus ressam Vladimir Tatlin (1885- 1953) ve çevresinde oluşturulan inşacı akımın savunduğu sanata “Makine Sanatı” ya da “Tatlin’in Makine Sanatı” adı verilir. O dönemde Batı Avrupa’da, Sovyet Rusya’nın sanatla teknolojinin işbirliğini destekleyen ilerici bir ülke olduğu görüşü yaygındır. Heartfield’in çalışmalarında ‘makine sanat’ın kaynaklarına sıklıkla başvurduğu görülür.

³¹⁰ Detaylı bilgi için bkz: Kuspit, *A Critical History of 20. Century Art*. Bölüm 2 Kısım 1. İkinci 10 yıl. Aktaran: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp>

sorgulama taktiği olarak gelişir. Görülen o ki Heartfield, politik saldırı olarak fotomontajı Dadacıardan kalma tekniklerle kullanmaya devam etmiştir. Heartfield'ın saldırgan iletilerinde sosyal düzenin yozlaşmış ahlaki ve etik kurallarına başkaldırı şeklinde biçimlenen imgeler, bu saldırgan görüntünün altında aslen insani duyguların yatıyor olması nedeniyle ironik göndermeleri fazlasıyla barındırır.

Öte yandan görsel iletinin düzenlenmesinde açıkça göze çarpan biçimsel özellikler ve sloganda yer alan çatışmalı yapı, yapıtın ortaya çıkış serüveninde ideolojik bağlamda karşıt düşünceler arasında şiddetli bir tartışma bulunduğuna işaret eder. Dalaşma (*fr. polémique*); belirli bir hasıma karşı yapılan kırıncı kanıtlama biçimini belirtir. Tıpkı Heartfield yapıtlarında olduğu gibi. Bu aynı zamanda, alaycı bir üslupla iki karşıt anlamın yarattığı çelişki içinde yergili (*fr. satirique*) bir tavrı barındırır.

İkinci adımda ilgili sanat yapıtında betimlenen olay, nesne, tema ve kavramlar arasında ilişki kurularak, imgelerin çözümlenmesi ve bu açıdan, öykü ve alegorilerin ortaya konulması gerekir. Yapıtı açıklamaya yönelik yan anlamın olanaklarına geçiş, bu adımda gerçekleşir. Bundan hareketle resmin yüzeysel öğelerinin betiminden derin yapısına doğru gidildiğinde Heartfield'ın söz konusu çalışma ile Hitler'i sövmeye yönelik; Hitler'in kendisini bir 'kurtarıcı' olarak görmesini yermeye yönelik farklı ve yeni bir söylem oluşturmaya çalıştığının ayırımına varılır. Yapıt, Heartfield'in anti- faşist tavrı ile özdeşleşir; Heartfield, Hitler muhalifidir ve bu yapıtında Hitler'in siyasi görüşünün ardında maddi bir takım çıkarları bulunduğu savını kanıtlamaya yönelik bir amaca hizmet eder. Bu düşünceden hareketle resmin izleksel yapısının merkezine, kendi öz değerlerini yitiren/ ötekileşmiş/ yozlaşmış/ bozulmuş/ bir aktör olarak, Adolf Hitler ve simgelediği değerleri taşıyan bir militer figürü yerleştirilmiştir.

Resimde Heartfield'ın, Hitler'i faşist sistemin kara gömleğine³¹¹ ya da dönemin SS subaylarının kahve renkli üniformalarına atıfla koyu renkli bir üniforma içinde betimlemesi, Nasyonal Sosyalist adı altında aslen faşist mücadeleye olan bağlılığının ve kararlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Heartfield'ın 1932 yılına tarihlendirilen bu önermesini, ufukta beliren bir tehlikenin uyarı sinyalleri olarak algılamak mümkündür. Ayrıca üniformanın üzerinde SS Ambleminin bulunduğu parti rozetinin Hitler'in sol göğüs kafesinin üzerinde ve bir yerde yaşam kaynağı olan kalbinin üzerinde konumlandırılması son derece anlamlıdır. Hitler'in 1925 yılında yayınlanmış olan

³¹¹ Milli Faşist Parti Tüzüğü'nün üçüncü maddesinde şu sözler yer alır: "Bağlılığın sembolü olan kara gömlek, Faşist üniformasıdır. Kara gömlek, giyilmesi emredildiği zaman giyilir. Sivil kıyafet üzerinde Milli Faşist Parti rozetinin taşınması zorunludur". Bkz. Mussolini, *Faşizm/ Faşist Devlet*. S. 229.

“Kavgam” (*Mein Kampf*) adlı kitabı, Alman halkının ‘arî ırk’³¹² olduğunu iddia ettiği düşüncelerinin ilk belirtilerini içerir.³¹³ Heartfield, çalışmasına ironik bir tavırla eklemlediği “Üst insan Adolf” sloganıyla, Hitler’in savunduğu Germen ırkının ‘arî ırk’ olduğu düşüncesine, Nietzsche’nin “Üst insan” kavramından yola çıkarak, kendine özgü o iğneleyici tavrı içinde olağanüstü bir göndermede bulunur. Heartfield’in sloganı aracılığıyla anlatmaya çalıştığı aslında faşist sisteme, ‘arî ırk’ iddialarına atıfla faşizmin sadık yöneticilerinin kitleleri etkileyebilmek adına uyguladıkları politikalara ve kendilerine özgü bedensel üslup stratejilerine olan muhalefetidir ve onun yapıtları bu haliyle kendi öznel ve hicivsel tavrını içeren dâhice buluşudur. Toby Clark’ın belirttiği gibi; faşist partiler, rütbe işaretleri (gamalı haç gibi) aracılığıyla ya da üniforma kesimlerinde yeni devlet sembolleri üretmiş ve hareketin biçimsel ‘görünüşüne’ özel bir önem vermiştir. Clark’tan öğrendiğimize göre;

Hitler, kamu karşısında sergilediği kimliği konusunda da bir hayli titiz davranmıştır. Bir oyuncudan el-kol hareketlerini ve hitabet yöntemlerini geliştirebilmek için ders almış, 1928 yılı gibi erken bir tarihte, Parti üyelerinin kamu önünde konuşma eğitimi alması için bir okul açtırmıştır. Hitler’in ilham kaynağı ve İtalya’nın faşist lideri Mussolini’nin de aynı tözden hareketle geliştirdiği liderlik kültürünün (ducismo) bir parçası olarak kalabalığın en gerisinden bile net olarak anlaşılabilmesini sağlayacak jestler ve değişik anlamlar taşıyan mimiklerden oluşan bir düstur geliştirdiği bilinmektedir (Clark 2004: ss. 67- 68).

³¹² Alman faşizminin tutunduğu ana menteşe ırk kuramıdır. Alman Faşist öğretinin kuramcısı Rosenberg, Germen ırkının başka ırklarla karışmasını önlemek için 25 noktalık bir iktisadi program ortaya koyar. Rosenberg, *20. yüzyıl Efsanesi* adlı yapıtında, halkların yükseliş ve çöküşünün ırkların birbirine karışmasından, kanın zehirlenmesinden ileri geldiği konusundaki savını desteklemek için eski Yunanlıların mitolojik tanrılarını örnek verir. Son tahlilde, “ırkların karışması” kuramı, toplumun egemen sınıflarıyla ezilen sınıflarının karışması kavramını içinde barındırır. Bu kuram, Almanya’daki ve ele geçen topraklardaki Yahudilerin yok edilmesinde kılıfsal olarak uygulanmıştır.

³¹³ Hitler, bayrakta yer alan simgelerden yola çıkarak Alman ırkına yönelik şunları söyler: *Biz ulusal-toplumcul, bayrağımızı programımız saymaktayız. Bayrağımızın kırmızı renginde, hareketimizin toplumsal düşüncesini; ak’ındaysa, ulusçu düşüncesini; gamalı haçta, arî ırktan gelen insanın zaferi uğrunda savaşma görevimizi görmekteyiz; bu yengi, aynı zamanda yaratıcı çalışma düşüncesinin, dünya kuruldu kurulalı Musevi düşmanı olagelmiş bulunan, sonsuza dek de öyle kalacak çalışmanın utkusu olacaktır.* (Bkz: Hitler, *Mein Kampf*. S. 357.)



Resim 2- 3- 4. Hitler'in propaganda konuşmalarında kullandığı vücut dili taktiklerine örnekler.

Çalışmada görsel göstergenin dışında yapıta adını da vererek dikkatimizin asıl çekilmek istendiği noktada Hitler'in güce olan düşkünlüğü ve bedeninin, insani öz ve ruhunun, bozuk metal paralar aracılığıyla (slogan aracılığıyla “teneke” kavramına yazılı gönderme de yaparak), katı/ soğuk/ donuk/ madeni/ cansız/ ruhsuz bir ‘meta’ ya dönüştüğü yargısı yatmaktadır.



Resim 5. Hitler, Lustgarten'de Konuşuyor. 4 Nisan 1932, Berlin. Soldan sağa: Daluge, Brüchner, Hitler ve Goebbels

Heartfield, tasarım öncesi zamanının büyük bir kısmını montaj için fotoğraf seçmekle geçirir. Sabit imge olarak çoğunlukla basında çıkmış yüz fotoğraflarını kullanır. Seçtiği imgeleri, kesitler arasında renk geçişleri yaratarak birbirine eklemeler; geri kalan ayrıntıları da karakalem ya da boyayla belirginleştirir. Yukarıdaki fotoğraf, Heartfield'in çalışmaya konu olan yapıtını oluşturmak için kullandığı, yapıta kaynak malzeme olan resimdir.³¹⁴

³¹⁴ http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/lustgarten_zm.html

Çözümleme:

Göstergebilimsel çözümlenenin aşamalı modelini anımsatmak gerekirse, bilindiği gibi, anlatsal ve betisel katmanlardan anlamın en derin, dolayısıyla en soyut aşamasının ortaya konduğu izleksel düzeye (*fr. niveau thématique*), doğru ilerleyen bir okuma şeması vardır ve düzeylerden izleksel düzey göstergebilimin en çok önem verdiği çözümleme kısmıdır (Günay, 2007: 204). Diğer bir tanımla bu aşama, düz anlamdan yan anlama ulaşılan aşamadır.

Çalışmanın içerdiği iletinin özüne inebilmek ve derin yapıya ulaşmak adına o dönemde Almanya'nın içinde bulunduğu sosyal ve politik ortamı irdelemek, yorumlamanın doğru yapılması adına kaçınılmazdır. İncelemeler gösteriyor ki; Hitler'in 1932'de Weimar Cumhuriyeti'nin başkanlık seçimlerinde Nasyonal Sosyalist Parti yani Nazi partisinin oylarını arttırabilmek için son derece pahalı propaganda araçları kullanması, Alman Komünist Partisi üyesi Heartfield'ın gözünden kaçmayarak propaganda bütçesinin nereden geldiğini sorgulamasına yol açar. Bu durum altınları midesine indirmiş ve bir teneke parçası gibi zıvalıklar döktüren Hitler'in solunum sistemi ile midesine odaklanan montajını yaratmasına ön koşul oluşturur.³¹⁵

Yapıt bu haliyle, rejime ve Hitler'e olan etkin muhalif duruşuyla ideolojik tavrını gözler önüne sermek isteyen sanatçının asıl amacının görsel alıcıya bu dönüşümü fotoğraf üzerinde yapı bozmaları yaparak, ironi yüklü göndermelerle karşıtlıkları vurgulayarak ve çeşitli montaj tekniklerini kullanarak gösterme ereği üzerine düzenlenmiştir. En dar anlamıyla denilebilir ki sanatçı, Adolf Hitler'in anti- kapitalist retoriği ile kapitalist pratikleri arasındaki çelişkiyi vermek istemiştir. Nazi liderinin bu resmi, zengin sanayiciler, bankerler, silah üreticileri ve diğer büyük kapitalistlerin, lafazanın ağzına teker teker bıraktıkları altınları açıkça gösteren, adeta bir röntgen filmi gibidir (Willet, 1997: 187). Almanya'nın zengin sınıfları, Hitler'i sadece onlara devasa kârlar toplayacak olan değil, aynı zamanda militan işçi hareketini yıkmalarına ve Sovyetler Birliği tehdidini etkisizleştirmelerine yardım edecek bir kurtarıcı olarak görmekteydiler. Heartfield, "teneke" sözcüğünü kullanarak, bir yerde savaş sanayine, savaş donanımlarına ve silahlara gönderme yapmak istemiştir. Heartfield yapıtlarının en önemli özelliği, imgelerin ikili anlamlar içerecek şekilde düzenlenmiş olmasında gizlidir ve bu çifte anlamlılık yapıtlarının neredeyse tamamında görülür. Eleştirmen Adolf Behne, Haziran 1931'de yayımlanan "Proletaryanın Sanatçıları" adlı bir makalesinde, Heartfield fotomontajlarının izleyici öznenin algısında bıraktığı etkilere dair şunları söyler: "*John Heartfield'in fotomontajları dinamik yüklü birer fotoğrafur*" (Maerz 1981: 186).

³¹⁵ <http://www.towson.edu/heartfield/art/superman.html>

Tüm yetkilerin tek elde toplanmasını sağlayan yasanın çıkarılmasından bir gün sonra, Alman tekelci sermayesinin Gustav Krupp von Bohlen ve Halback yönetimindeki en sivri örgütü olan *İmparatorluk Alman Sanayi Birliği*, Hitler hükümeti ile açıkça bir dayanışma içine girer. Alınan önlemlerle, finans kapitalin devletle kaynaşmış iktidarı olan “devlet kapitalizmi” gelişir. 1933 Temmuz ayında tekelliler ve Nazi Partisinin temsilcileri “Genel Ekonomi Komisyonu”nu oluştururlar. Bu komisyon, “silahlanma ekonomisi” için gereken zorunlu kartellerin kuruluş yasasını hazırlar. Bu şekilde devlet tekelliliği örgütlenerek tüm ekonomiye hâkim olur ve endüstriyi savaş üretimine yöneltir. Gustav Krupp Von Bohlen ve Halbach’ın 15 Ekim 1933 günü, Almanya’nın Milletler Cemiyeti’nden çıkması nedeniyle Hitler’e gönderdikleri telgrafta şöyle yazar:

“İmparatorluk çapındaki Alman Sanayi adına, siz Bay Şansölye tarafından yönetilen İmparatorluk Hükümeti’nin kararlarına inancımı, şükranla, onurla ve sadakatle belirtirim. Tüm yaratıcı güçlerin Birleşik Cephe’sinde Alman Sanayi koşulsuz olarak Alman halkının Başbuğ’unun arkasındadır” (Mammach, 1979: 35).³¹⁶

Yapıt, Hitler’in bir Alman sınaî karteliyle bağlantısını hicveden bir çalışmadır. Bu çalışma aynı zamanda fotoğrafın nesnel gerçekliği kaydetmenin bir aracı olarak kabul edilmesi görüşünü sorgular. Bu haliyle Heartfield’in tutarlı bir imge oluşturabilmek amacıyla kaynak fotoğraf malzemesi üzerinde oynadığı yetkin çalışmalarından biridir ve geleceğin Führer’inin parayla dolup taşan saydam bir gövdesini gösterir (Smith, 2001: 177- 178).

Görsel göstergeyi yapı bozum aracılığıyla kurguladığı iletinin merkezine yerleştiren sanatçı, bir takım karşıtlıklar aracılığıyla iletiyi algılayan özneyi etkilemeye çalışır; bunlardan en belirgin olanı görüntü/gerçek karşıtlığıdır. Bir diğer karşıtlık ise; yüzeysel yapı-derin yapı karşıtlığıdır. Öte yandan toplumsal amaçlar; güç, iktidar, liderlik, zengin olmak ve sermaye gibi bireysel amaçlarla birbirine karışmış olarak resimde yer alır ve doğal olarak bu ikili yapı birbirinin karşıtıdır. Sözceleyen özne (ft. *énonciateur*) olan sanatçının söyleminde yer alan anlambirimcikler (fr. *séme*), sözcelenen özneyi (fr. *énonciataire*) birden çok çağrışım ve anlam alanını algılamaya, kendisine sunulan söylem üzerinde yeni anlam olanakları keşfetmeye yönlendirir. Birbirine karşıt anlambirimcikleri barındıran kavramlar, aynı izlek alanının içinde yer alırlar. İzleksel değerlerin yer aldığı şema ise şu şekilde gösterilebilir:

³¹⁶ Detaylı bilgi için bkz: *Savaşın Anatomisi* (2. Dünya Savaşı'nın Hazırlanması ve Ytgylanması Alman Tekelci Kapitalizminin Rolü Üzerine Veriler) Yayımlayanlar: Dietrich Eichholtz ve Wolfgang Schulmann, Berlin, 1969.s.120.

İzleksel Değerler:

Görüntü/görünen/gösterilen	Gerçek/hakikat/gösterilmek istenen
İnsani/ahlaki değerler	Maddesel/meta değerler
Yüzey yapı/esenliksiz	Derin yapı/esenlikli (Hitler'in gerçek yüzü)
Söylemde, tasvirde şiddet/savaş	Anlamda, kavramda insancıl/barış

Heartfield, gözlemlediği “hakikat”i, gerçekte durağan bir fotoğraftan oluşan yapıtına adeta bir olay örgüsü kurgulayarak, dinamik bir giydirmeye son derece başarılı bir şekilde sunar. Belirtilmelerini simgeler ve imgeler aracılığıyla tamamen izleyici algısını dönüştürmek üzere kullanır ve bilineni, görüneni değil, görünenin ardındaki gerçeği alaycı bir tavırla göstererek verir. Kitlese anlamda bir üst-bilince, akıl ve mantıkla insanları olup bitenleri sorgulamaya davet ediyor olması dikkat çekicidir. Almanya'nın o dönemde içinde bulunduğu politik koşullar ve milliyetçi duygularla ayaklanmış insan yığınlarının yer aldığı toplumsal koşullar düşünüldüğünde, Heartfield'in yapıtlarındaki bu kavgacı/sert tavrına karşılık savaşa karşı, insancıl ve ahlaki değerleri savunmaya çalışan bir kişilik olması, bir başka karşıtlık olarak kendini belli eder.

Yazılı, sözlü, görsel her söylemin aktardığı olay örgüsü bir öznenin, bir nesnenin ardında gerçekleştirdiği eylem ya da eylemler dizisidir. Heartfield, gözlemlediği iktidar dünyasının çelişkilerini karşıtlıklarla göstermeye çalışmış, bu sayede Alman halkının gerçeği görmesi adına uğraş vermiştir.

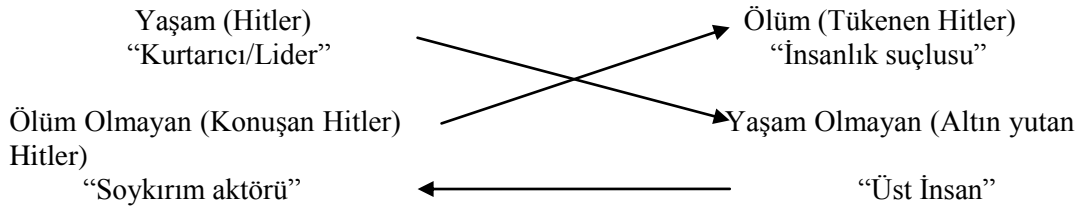
Örneğin Leni Riefenstahl'ın (Helene Bertha Amalie “Leni” Riefenstahl, 1902-2003) “İradenin Zaferi” (*Triumph Des Willens, 1934*) adlı filmi, Nazilerin kullanmış olduğu çok yönlü propagandalarından sadece birisidir. Riefenstahl, 1934 yılı Nazi Parti Kongresinin miting çekimlerini yaparken, mitingin her aşamasının sembolik bir doku oluşturacak biçimde düzenlenmesinden insanların geometrik şekiller oluşturacak biçimde dizilmelerine, dolayısıyla dağınık toplulukların birleşik bir milli güce dönüşmesini sembolize etmeye çalışmıştır. Clark'a göre;

“Hitler'in insan dizilerinin arasındaki geniş koridorlardan ilerleyerek onlardan daha yüksek bir seviyeye yerleştirilmiş kürsüsüne ulaşması, onun “insanların arasından kutsal mesajını iletmek üzere yükselen” sıradan bir asker olduğu düşüncesini harekete geçirir. Kürsüye doğru ilerlerken yapılan karşılıklı tezahüratlar, Hitler'in halkın gözünde tanrısal bir imajı olduğunu göstermektedir. (...) Riefenstahl'in sofistike filminde büyük kitlelerden oluşan insan sıralarının, gamalı haçların ve Hitler'in yüz ifadesinin peşi sıra kurgulanmasıyla gösterinin anahtar sloganı oluşturulmuştur:

“Tek Ulus, Tek Lider, Tek Devlet.” Hitler’in miting konuşmalarında yer alan “Ben, Siz ve Biz” ifadesi de benzer bir yapıyı vurgulamaktadır”(Clark 2004: 69- 70).

Heartfield asla bir savaş propagandacısı olmamıştır. Gerçekte Heartfield, bir anti savaş propagandacısı olarak formüle edilebilir. Savaş süresince hükümetin desteklediği, halkı savaşın gerekliliklerine uyarlama amacı taşıyan ve savaş propagandası yapan askere toplama afişlerinde veya reklâmlarda yahut benzer şekilde tasarlanmış film afişlerinde olduğu gibi, Heartfield’ın savaş karşıtı çalışmaları da benzer şekilde film afişlerini andıran bir tavrı sergiler. Savaş propagandacıları amaçlarına ulaşabilmek için savaşı popüler kültürün hali hazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir (Clark 2004: 137). Heartfield’ın çalışması da benzer şifrelerden hareketle ancak ‘savaş karşıtı’ bir propagandayı hedefler.

Söz konusu fotomontaj çalışmasına eşlik eden “Üst insan Adolf: Altın yutup teneke konuşuyor” önermesi, Heartfield’ın Hitler’e sataşmasının, izleksel bir tema olan “dönüşüm” ve “güç” izlekleri üzerinden ifade edilmiştir. Ancak “güç” Hitler’i ülkesinin önemli bir lideri yaparken, altın yutarak teneke konuşma metaforunun (eğretileme) belirttiği gibi onun yaşamdan ölüme gidiş sürecini de beraberinde getirmiştir: Tarihin tanıklık ettiği üzere, liderliği, onu, insanlık suçu işleyen bir aktöre dönüştürmüştür. Heartfield’ın görsel ve yazılı kodları kullanan iletisi (mesajı) yazılı ve görsel göstergeler aracılığıyla bu dönüşümü de anlatır. Heartfield, bu iletini kurgularken toplumsal gerçekliği kendi öznel söylemiyle dile getirmek istemiş, anlatımında yine yazılı kodu da kullanarak, kendi görsel sözcesini destekleme yoluna gitmiştir. Hitler’in bu resimde gösterilen izgesinde (*fr. parcours*) “yaşam/ölüm” yerdeşliğinin temel öğelerini bulabiliriz. Derin düzlemde saptanan bu yerdeşlikler, yapıtın içerdiği anlam katmanlarının ayrıştırılarak okunmasına olanak sağlar (Öztoğat, 2005: 133). Bu yapıtta saptadığımız yerdeşlikler göstergebilimsel dörtgen üzerinde şöyle gösterilebilir:



Yukarıdaki dörtgen, yaşam/ölüm yerdeşliğinin elimizdeki metnin önemli bir anlam katmanını ve bu katmanda anlamın üreme sürecini ortaya koymaktadır. Kuşkusuz her

sanat yapıtı gibi çok katmanlı yapıysa sahip bu metin için insan/ makine, tarihsel bilgi/ eleştirel söylem, öz/ biçim gibi başka yerdeşlikleri betimleyen dörtgenleri de öngörmekteyiz; ancak buradaki çalışmayı tek bir yerdeşliğin betimiyle sınırlandırdık.

Sonuç yerine:

Fotomontaj tekniğini kullanarak ajite ettiği imgelerin gücü ve çağın en etkili iletişim araçlarından biri olan basın, büyük kitlelere sanat içinde ideolojik söylemini yaymada Heartfield'in başvurduğu en önemli kaynak olmuştur. Çalışmaları Weimar Cumhuriyeti'ni aşarak Sovyetler Birliği'ni, Cumhuriyetçi İspanya'yı, Orta Avrupa'yı ve Fransa'yı etkilemiş olan John Heartfield, iki dünya savaşı arası dönemi fotomontaj uygulamalarının en önemli figürüdür. Özellikle yüksek tirajlı bir dergi olan *AIZ* için ürettiği ve fotoğraf gazeteciliğinin resimsel stratejilerine karşı kendi kurguladığı fotomontajlarının kavramsal uyumsuzluğu içinde, parodiyi ve etkin bir izleyici yaratmak için hicvi kullanırken, fotoğraftaki düz anlatımın organik dilini yeniden düzenlediği gözlenmektedir (Kriebel, 2009: 68).

Heartfield yapıtları; büyükçe bir yemek masası etrafında dizilmiş aile fertlerinin, demir, bisiklet aksamı ve keser gibi metal parçalarını iştahla yerken gösterdiği bir montaj düzenlemesi olan “Yaşasın! Tereyağı Bitti!” örneğinde olduğu gibi ya da Weimar Dönemi başkanlarını bir güvenin başkalaşım evresi içinde alaycı bir üslupla resmettiği “Metamorfoz” adlı çalışmasında olduğu gibi veya Danto'nun deyiimiyle; bir maymunun bedeninin üzerine Adolf Hitler'in başını yapıştırdığı ve Hitler'in de başına Siegfried'in giydiği gibi bir miğfer yerleştirdiği ve sonunda “Ne ekersen onu biçersen” dercesine bütün bu ucubeyi dönen bir dünyanın tepesine yapıştırdığı (Danto, 2001: 5) fotomontajında olduğu gibi özünde daima ironik bir söylemin yer aldığı, hicivsel göndermelerle bezenmiş ve çoğunlukla ajite edilmiş imgelerin kolâj aracılığıyla harmanlandığı, metaforik göstergelerin neredeyse karnavallaştırıldığı, kimi zaman gülmece tonlarında ve yer yer karikatürleştirmeye başvurularak üretilmiş metinlerdir. Çözümlemeye konu olan söz konusu montaj, Heartfield'in bu tavrına en çarpıcı örneklerden biridir ve *AIZ*'nin arka kapağında tam sayfa olarak yayımlandıktan kısa bir süre sonra, Ağustos 1932'de Harry Graff Kesler (1868- 1937 adlı komünizm sempaticanı bir Junker³¹⁷ tarafından sağlanan finansman desteğiyle bir postere dönüştürülmüş ve Nazi Partisine karşı anti- propaganda aracı olarak eyaletin her köşesine asılmıştır (Maerz, 1993: 96).

Heartfield, Nisan 1933'te Berlin'deki evine yapılan bir baskında Nazi istihbarat subaylarından (Gestapo) kıl payı kaçarak, Çekoslovakya'ya iltica eder. Bu çalışmayı, 1934

³¹⁷ Junker; Prusya İmparatorluğu ve sonrasında kurulan Alman İmparatorluğu döneminde büyük toprak sahibi aristokratlara verilen addır.

yılında Prag’da *Manés Derneği* tarafından düzenlenen bir karikatür sergisinde 37 çalışmasının içinde yeniden sergiler. Alman Hükümeti, içinde söz konusu çalışmanın da yer aldığı Hitler ve Nazi liderlerini hicvetmeye yönelik olarak düzenlenmiş 7 tanesinden rahatsız olarak, elçilikleri aracılığıyla Çek Hükümeti’ne gönderdiği resmi bir notla bu resimlerin kaldırılmasını ve Heartfield’in kendilerine iadesini ister. Çek Hükümeti buna direnir ve Heartfield’ı korur ancak bir süre sonra bu çalışmaların kaldırılmasına karar verir. Heartfield, kaldırılan çalışmalardan boş kalan yer için hemen bir fotomontaj hazırlar. Sloganda şu sözler yazar: “*Ne kadar çok resmi kaldırılırsa, gerçeklik o kadar görünür hale geliyor*” (Roth, 1991: 25) . Görülen o ki, Heartfield gibi ironik söylemin her olanağını ustaca kullanan bir sanatçı için böyle bir yapıt, üretilmesinden seksen yıl sonra bile günümüz sanatseverine ve aydınına önemli bir düşünme zemini sunmaktadır.

Göstergebilimsel yöneme başvurarak bu söylemin katmanlarını betimlemeye çalıştığımız bu çalışma kuşkusuz sanatçının bütün yapıtını kucaklamak gibi bir savdan uzak, ironik söylemin etkisini, gücünü göstermeye yönelik bir çabayı örneklemektedir. Göstergebilimsel yöntem Heartfield’in eleştirel söyleminde ironik biçemi vurgulamamıza, derin yapısının çok katmanlı dokusunu daha açık biçimde kavramamıza olanak sağlamıştır.

Not: Prof. Dr. Nedret Öztokat’a, metnin makaleye dönüşmesindeki katkıları için teşekkür ederim.

Kaynakça:

- Brecht, B.- Eco, U.- Ehrenburg, İ. 2001 *Faşizm Yazıları*. Çev. Ayten Yetkin. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Clark, T. 2004. *Sanat ve Propaganda*. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. 2001. “Essays in a pluralistic art world, John Heartfield and Montage” *The Madonna of the future*. London: University of California Pres, Ltd.
- Dickerman, L. 2006 *Dada*. Washington: National Gallery of Art.
- Doherty, B.- Herzfelde, W. 2003. *October*. Vol. 105. “Introduction to the First International Dada Fair”. Cambridge: MIT Press Journals. [93- 104].
- Eco, U. 1991. *Alımlama Göstergebilimi*. Çev. Sema Rıfat. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Evans, D. 1992. *AIZ / VI 1930- 38*. New York: Kent Fine Arts.
- Geeb, H.K.& Kirchner, H.& Thiemann, H-W. 1983. *Deutsche Orden und Ehrenzeichen*. Köln: Carl Heymanns Verlag.
- Guiraud, P. 1994. *Göstergebilim*. 2. Baskı, Çev. Mehmet Yalçın. Ankara: İmge Kitabevi.
- Günay, D. 2007. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual.
- Herzfelde W. 1971. *John Heartfield*. Dresden: Veb Verlag Der Kunst.
- Kahn, D. *John Heartfield, Art and Mass Media*. 1985. New York: Tanam Press.
- Kriebel, S. 2009. *New German Critique* 107. Vol. 36, No. 2. “Manufacturing Discontent: John Heartfield’s Mass Medium” Almanya: New German Critique Inc. [53- 88].
- Kuenzli, R. 2006. *Dada*. New York: Phaidon Press Ltd.

- Mammach, K. 1979. *Hitler İktidarına Karşı Antifaşist Mücadele*. Çev. Coşkun Kartal, İstanbul: Bilim Yayınları.
- Maerz, R. 1981. *John Heartfield Der Schnitt entlang der Zeit*. Dresden: Veb Verlag Der Kunst.
- Maerz, R. 1993. *John Heartfield*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Mussolini. 1998. *Faşizm/ Faşist Devlet*. Çev. Toker Yayınları Tercüme Eserler Kom. İstanbul: Toker Yayınları.
- Nimmergut, J. 1983. *Handbuch Deutsche Orden*. Zweibrücken: Heinz Nickel Verlag.
- Öztoğat, N. 1999. "Görsel Nesnelerin Çözümlemesinde Göstergibilimsel Yöntem" *Dilbilim Araştırmaları*, İstanbul: Simurg. [135- 141].
- Öztoğat, N. 2005. *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual.
- Reich, W. 1975. *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Roth, N. 1992. "Heartfield and Modern Art" Edited by Pachnicke, P., Honnef K. *John Heartfield*. New York: Harry N. Abrams Inc, [18- 29].
- Smith, E. L. 2004. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev. Begüm Kovulmaz- Ebru Kılıç-Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Tükel, U. 2004. "Sanat Tarihi: Tanımlamadan Anlamlandırmaya Yöntemsel Serüven" Öztoğat, N. (yayına hazırlayan), *Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları* içinde, İstanbul: Multilingual, [151- 155].
- Willet, J. 1992. *Heartfield versus Hitler*. Paris: Editions Hazan.
- Zervigon, A. M. 2007. "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920-1938" başlıklı sergi broşürü. The Wolfsonian, LA- Florida International University.

<http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf>

http://www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/lustgarten_zm.html

<http://www.towson.edu/heartfield/art/superman.html>

http://www1.yadvashem.org/yv/en/holocaust/about/01/persecution.asp?WT.c_id=wiki

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit2-17-06.asp>

Ek 4 John Heartfield'in Çalışmalarına Görsel Göstergibilimsel Çözümler: “Dönüşüm” (Metamorfoz)

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın odak noktasında, modern sanatçının görsel aktarımlarında imgenin söz ile birlikte bir ileti oluşturması ya da imgenin bir söylemi görselleştirmesine önemli bir örnekçe olacağı düşüncesinden hareketle, fotoğrafçılığın 1930'larda teknolojiye gelişmeler sayesinde kitle iletişimde ulaşılmış bulunduğu yeri ve önemine de dikkat çekerek, fotoğrafın imgenin oluşumu ve anlamı dönüştürmekte ne kadar etkin bir araç olduğunu, farklı bir bakışla ve göstergebilim kuralları içinde, kuramsal bir dayanağa oturarak şekillendirme amacı güdülmüştür.

Anlatı çözümlenmesi tümdengelimli bir yöntemi benimsemek zorundadır; önce varsayımsal bir betimleme örnekçesi tasarlamak sonra da bu örnekçeden kalkarak, örnekçeye hem uyan hem de ondan ayrılan türlere doğru yavaş yavaş inmek durumundadır, der Roland Barthes (Barthes, 1993: 88). Bu dayanaktan hareketle, yöntemsel izlenice olarak ikonografi ve ikonoloji alanlarında etkin Warburg Enstitüsü sanat tarihi yaklaşımı içinde değerlendirilen ve en etkili adlarından biri sayılan Erwin Panofsky (1892- 1959) ve “*imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılması*” olarak yorumladığı ikonografi yöntemine öykünmeyi amaçlayan söz konusu çalışma ile bu bağlamda üç katmandan oluşan ikonografik yöntemi, sanat yapıtını danişıklı anlamın çözümlenmesi üzerinden okumak ve yapıtı, yapıtın/sanatçının bağlı olduğu kültür kodlarıyla ilişkilendirerek yorumlamak hedeflenmiştir (Panofsky, 1996: 30).

Biçim ve içeriğiyle sanatın; yaratıldığı ortamın ekonomik, toplumsal ve düşünsel yapısıyla gelişen bir olgu olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Prof. Erwin Panofsky'nin çalışmasında bu ilişki iki bileşende; felsefe ve sanatta karşılaştırılarak somutlaştırılmaktadır. Panofsky, çalışmalarında sanatı, çağın insan eylemlerinin bütünü içinde ele almış ve dış görünüşlerin ötesinde, sanatın anlamsal yanıyla da ilgilenmiş, sanat yapıtının yaratılmasındaki özel anları bulup çıkarmaya çalışmıştır (Panofsky, 1995: ...).

Sanat tarihi açısından ikonografi, sanat yapıtlarında betimlenen olay, kişi, düzen ve kalıpları inceleyen bir disiplindir. İkonoloji ve ikonografi terimleri, sanat tarihi içerisinde 1920'li yıllarda Warburg Ekolü ile tekrar kullanılmaya başlanmıştır. Modern göstergeler ışığında yeni söylemler oluşturularak sanat yapıtlarına yeni bakış açıları getirilmeye çalışılmıştır. Sanat yapıtının yaratılış amacı ile sanatın anlamsal yönünü araştırmaya yönelik bu çalışmaların kökeni ise Rönesans'a dayanır. Geçmiş sanat olgularında karşımıza çıkan biçimlerin, toplumsal inanç ya da din ile sembolik bir ilişkisi vardır. Belli biçimler belli anlamları ifade etmişlerdir. Söz konusu geleneksel yöntem, yeni söylemlere

ışık tutabilir. Tabulaşmış saf imgelerle birlikte çoğul anlamın çözümü adına, modern yapıtlar bilimsel bir yöntem ve kurallar dâhilinde, günümüz modern sanatçısının içinde bulunduğu toplumsal koşullarla ilişkilendirilebilir; o zaman “yerinde” bir çözümleme olur.

Bundan hareketle bu çalışmada Berlin Dada Gurubu’nun kurucu üyelerinden biri olan John Heartfield’in tamamen kendi öznel söylemini görselleştirdiği bir yapıtını, betimleyerek, çözümleyerek ve ardından yorumlayarak, imgelerin göstergebilimsel anlam boyutuna ulaşmaya çalışılacaktır. Bu noktada öncelikle görsel gösterge kavramını genel hatlarıyla açıklamak, anlamlandırma ve ilişkilendirme açısından önemlidir:

2. GÖRSEL GÖSTERGE

Görsel gösterge ikiye ayrılır: görüntüsel gösterge {dış gerçekliğe ilişkin bir nesneye mimesis ya da örneksime (*analogie*) yoluyla göndermede bulunur} ve plastik gösterge (mimesis düzleminde herhangi bir göndermeden bağımsız, çizgi, renk ve dokusallık düzgülerini kullanır). Her iki gösterge türü tek bir bütünde karşımıza çıkabilirler (tablo, yontu, film, grafiti, posta pulu, elektrik kablosu, karikatür, halı, kilim...) ancak örnek düzleminde iki ayrı düzgülü söz konusudur, bir tablo, bir fotoğraf ya da en yalınından bir resim çok düzgülü bir söylem örneği olarak betimlenebilir. Görüntüsel gösterilenler ayrı birimlerden oluşmuştur, çünkü bir görüntü dizgesine bağlıdırlar. Plastik gösterilenler için böyle bir şeyden söz edilemez, tözü farklıdır (Öztoğat, 1999: 138).

Çalışmaya konu olan sanatçı John Heartfield, plastik göstergelerden çok görüntüsel gösterge düzgülerini kullanmakta, aynı düzlemde yer alan karşıtlıkları, ikili imgelemelerle sözcüleme yoluna gitmektedir. Yapıtlarının bir başka özelliği de, her birine genellikle yazılı bir metnin eşlik etmesidir. Böylece, izleyenlere görselliğe bağlı görünürlük (*visibilité*) ve yazılara bağlı “okunurluk” (*lisibilité*) bilişsel ulamlarına ilişkin iki tür metnin birbirini tamamlayacak biçiminde bir araya getirilmesiyle geniş bir anlam ve imge evrenini sunmuştur.

John Heartfield’in “Dönüşüm” (*Metamorphose*) adlı fotomontaj çalışmasını çözümlemeye geçmeden önce sanatçı ve içinde bulunduğu dönemin toplumsal ve siyasi koşulları hakkında bilgi sahibi olmak, saf anlamsal yorumun yanında, eleştirel yoruma da ulaşmada, çözümlemenin yerinde olması adına şarttır. Anlamsal yorum, metnin çizgisel olarak gerçekleşmesi karşısında alıcının ona anlam yükleme sürecinin sonucudur. Eleştirel ya da göstergebilimsel yorumdaysa tersine, metnin hangi yapısal nedenlerle şu ya da bu anlamsal yorumu üretebileceği anlatılmaya çalışılır. Bir metin anlamsal olduğu kadar eleştirel olarak da yorumlanabilir, ama yalnız bazı metinler (genellikle de estetik işlevli olanlar) her iki tip yorumu da öngörürler (Eco, 1991: 32).

3. JOHN HEARTFIELD

Çalışmaya konu olan sanatçı, 1891’de Berlin’de Helmut Herzfeld adı ile dünyaya gelmiş, 1.Dünya Savaşı sırasında; Ağustos 1914’de ilancılık eğitimini yarıda bırakarak savaşa katılmıştır. Savaşta, askerlerin cephede yaşamış olduğu acımasız gerçekliği gören Heartfield, ilk çalışmalarında savaşa duyduğu tepkiyi ve tiksintiyi resmetmeye çalışmıştır. Kardeşi Wieland Herzfeld’ e göre bu imgeler, onun sözle dile getirilmesi yasaklanmış olan şeyleri resmederek anlatmasıdır. Savaşı protesto etmek amacıyla yapmış olduğu eylemlerden biri de aynı tarihlerde ismini İngilizleştirerek John Heartfield olarak değiştirmiş olmasıdır.

Andrés Mario Zervigon, sanatçı ile ilgili şunları söylemektedir: “John Heartfield, modern fotomontaj tekniğinin öncülerinden biridir. (...) Fotomontajları dergiler, posterler, kitap kapakları ve sahne tasarımlarında boy gösterir. Heartfield’in ajite edilmiş imgeleri, Almanya’nın içinde bulunduğu kaotik ortamı tüm belirsizliğiyle yansıtırken, aynı zamanda ufukta beliren politik ve toplumsal yıkıma işaret eder. Heartfield, fotomontaj tekniğini, Avangart sanat ve ilancılık dışında çok farklı kullanım alanlarına sahip, yetkin bir görsel iletişim aracı haline getirir.” (Zervigon, 2008)³¹⁸

Heartfield 1920’lerde Alman Komünist Partisi’ne üye olur ve partinin iki yayın organına fotomontajlarıyla katkıda bulunur. Çalışmalarında yer alan söylemlerinin iğneleyici olması ve şiddet içermesine karşılık, amacının barışa yönelik ve insani olması da sanatçının karşıtlıkları kullanarak anlam üretme yetisinin; dolayısıyla başarısının göstergesidir. Heartfield’in oldukça geniş bir ekip çalışması ile oluşturmuş olduğu işleri, üzerinde oldukça ince düşünülmüş ve zengin detaylarla, çarpıcı imgelerle donatılmış, kendi politik duruşunu söylemleştirdiği, her biri çarpıcı bir sanat yapıtı niteliğindedir.

16 Ağustos 1934 tarihli “Dönüşüm” (*Metamorphose*) adlı çalışmanın yayımlandığı dergi olan "Resimli İşçi Dergisi" (*Die Arbeiter- Illustrierte Zeitung/ AIZ*) ülkenin yaygın medya gruplarıyla rekabet içerisinde olan sol görüşlü haftalık resimli bir dergidir. *AIZ*, Heartfield’a imgelerini okuyucuya doğrudan aktarabileceği bir zemin sunar. Heartfield’in fotomontaj tekniğinin, *AIZ*’in yüksek baskı kalitesi ve formatıyla artan tahripkâr gücü, Almanya’daki faşist propagandanın ensesinde daima bir tehdit oluşturmuştur (Zervigon, 2008).

Heartfield, yaptığı fotomontajları ile Nazi posterlerine ve Hitler fotoğraflarına muhalefet etmiş, toplumsal yergiye tahammül edemeyen rejim tarafından rahat bırakılmamış ve baskıya dayanamayarak 1933’te Prag’a, 1938’de Londra’ya kaçmak zorunda kalmıştır. Hitler faşizmini yapıtlarıyla yerden yere vurmaya dışarıda da sürdürmüş

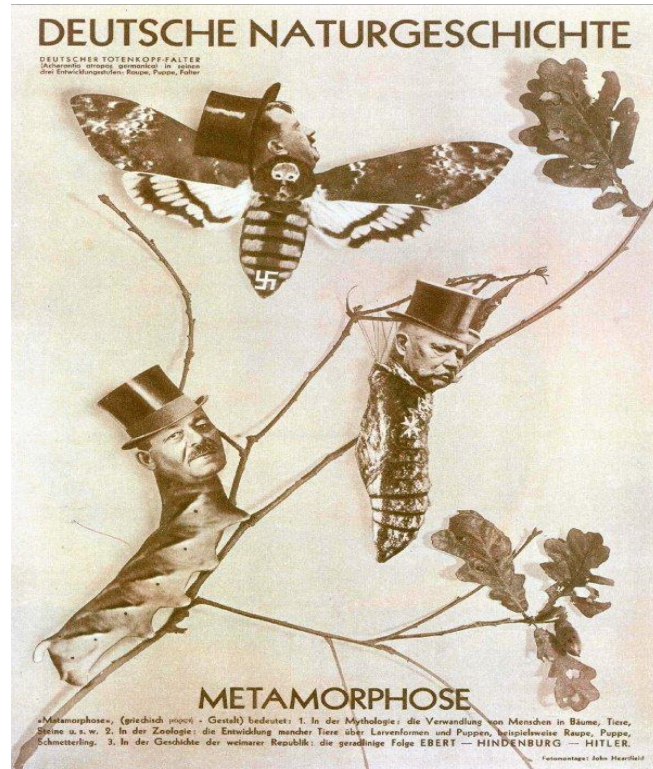
³¹⁸ Bu bölüm, “Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938” başlıklı sergi broşüründen alınmıştır ve broşürde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

olan Heartfield, İkinci Dünya Savaşı sonrası Doğu Berlin'e dönmüş ve 1968'deki ölümüne dek orada yaşamıştır.³¹⁹

Heartfield fotomontaj tekniklerini kullanarak saçma ve sürreal resimler yaratmaya çalışır. Heartfield'in bu sıra dışı resimlerinin çoğundaysa II. Dünya Savaşına yol açan siyasi liderleri ve politikalarına akıllı ve keskin eleştirilerini ileten metaforik resimler kullandığını görürüz. Hayvanlar ve böcekler veya onların organları çağrışımsal bağları nedeniyle sıklıkla kullanmış ve birçok yapıtında görülmüştür.³²⁰

Heartfield'in bu tavrına çarpıcı bir örnekçe olacağı düşüncesiyle “Dönüşüm” (*Metamorfoz*) adlı fotomontaj çalışmasını çözümleyerek işe başlayabiliriz:

4. “DÖNÜŞÜM” (METAMORPHOSE)



Resim 1. Alman Doğa Tarihi/ Dönüşüm, 16 Ağustos 1934, AIZ.

Yapıtı adını da vermiş olan “dönüşüm” ya da “başkalaşım”, sözlük anlamı itibariyle mitolojide insanların ağaç, hayvan, taş ve bunun gibi başka bir nesneye dönüşmesi, zoolojide ise hayvanların bazılarınının larvadana, krizalitten kurtçuk ve kelebeğe ya da güveye olan evrimlerini anlatmak için kullanılan terimlerdir.³²¹

³¹⁹ <http://www.towson.edu/heartfield/art/5.html>, 28.05.2010.

³²⁰ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> 15.11.2010.

³²¹ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> 15.11.2010.

İlk bakışta resmin yüzeyinde *diagonal* bir çizgisellik oluşturan bir dal ve dalın üzerine ve/ veya çevresine konumlandırılmış üç adet birbirine benzer yarı insan yarı hayvan (böcek) imge göze çarpmaktadır. Resmin sol bölümünde yaprağı nedeniyle meşe ağacının bir dalı olduğuna kanaat getirdiğimiz dalın üzerinde başı insan başı şeklinde ve sözcelenen (izleyen) özneye dönük halde durmuş, gövdesi ise bir kurtçuk olan, yarı insan yarı hayvan bir imge sunulmuş sözceleyen (sanatçı) tarafından. Resmin sağında aynı dala asılı ve gözleri kapalı –adeta uyur- halde yine başı insan, gövdesi bu kez krizalit olan bir imge daha görüyoruz. Son olarak resmin üst kısmında ve ortada, havada, dalla ilişkisi kalmamış, uçar halde, yine başı insan ama gövdesi güve olarak betimlenmiş bir başka çarpıcı imge daha verilmiş. Bu tasvirler, sanat yapıtının biçimsel olarak algılanmasına yönelik, birincil ya da doğal anlam katmanlarının oluşturduğu ön betimlemenin yapıldığı, nesnelere en yalın biçimleriyle tanımlandığı aşamadır ve çalışmanın ilk adımını oluşturur. Bu ifadesel anlam bir bakıma, bir düz anlam tasviridir.

Panofsky, bu doğal anlamlık taşıyıcısı olan, onu bize ileten unsurlara, *sanatsal motifler* adını verir. Bu motiflerin bulunmasına ise, yapıtın *önikonografik* tasviri der (Cömert, 1999: 12).

İkinci adımda ise; ilgili sanat yapıtında betimlenen olay, nesne, tema ve kavramlar arasında ilişki kurulacak, imgelerin çözümlenmesi ile öykü ve alegorilerin saptanması yapılacaktır. Çözümlemeye doğru ilerlerken, hem resmin alt kısmında yer alan yazılar yardımıyla hem de gösterilen insan başları ile, sözcelenen (izleyici) öznenin belleğinde tanınmış kişiliklere bir gönderme yapıldığının zorlanmadan farkına varılır. Yani sözce (fotoğraf/ resim) ve sözceye eklenmiş slogan aracılığıyla, sözceleyen fotoğraf sanatçısı J. Heartfield'in, Weimar Cumhuriyeti tarihinde çizgisel bir tarih itibarıyla EBERT-HINDENBURG- HITLER'in art arda ülke yönetiminde üç farklı gelişim aşaması ile iktidara gelmelerini, kurtçuk- krizalit- güve benzetmesi ile hicvettiği çarpıcı çalışmalarından biri olduğunun ayırımına varılır. Yan anlama geçiş de, bu adımda gerçekleşir.

Panofsky yapıtın, bize ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneylerimizle açıklayamadığımız bu anlamına, *anlaşmalı anlam* demektedir. Anlaşmalı anlamın bulunması ise günlük pratik deneyimlerimizin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkün olmaktadır (Cömert, 1999: 12)

Şöyle ki; Friedrich Ebert 1919- 1925 döneminde Weimar Cumhuriyetinin ilk devlet başkanıdır. Cumhuriyetin ikinci gelişim döneminde 1925 yılında Paul von Hindenburg devlet başkanı olur. Ve siyasi erki parlamenter rejimden başkanlık rejimine geçirir. 1933 yılında *Enabling Act*, yani Almanya' da yetkinin tek elde toplanmasına olanak sağlayan yasayı harekete geçirir. 1847 doğumlu yaşlı von Hindenburg'un 1934'de ölümünün

ardından Hitler kendini *Führer* ilan eder ve yürütme ile ilgili tüm erki ele geçirir. İşte Paul von Hindenburg'un ölümünden sadece iki hafta sonra *AIZ*'de kendisini değerlendiren bir makale ile birlikte derginin arka kapağında tam sayfa boyutunda söz konusu montaj fotoğrafı yayınlanmıştır.

Resimde Heartfield, Alman Doğa tarihine göre, Alman meşesinin üzerine kondurulmuş bulunan Friedrich Ebert'i Weimar Cumhuriyetinin kurdu olarak ifade etmiştir. Paul von Hindenburg'u ise meşe ağacına asılı uyuyan bir kukla gibi ve başkalaşım geçirmek üzere sertleşmiş kabuklarını yırtmak üzere olan bir krizalite benzetmiştir. Hitler ise *Weimar* Cumhuriyeti'nin güvesi olarak gösterilmiştir. Alman Doğa Tarihinde fotoğrafa konu olan güve cinsi itibarıyla, özellikle çam, kayın ve meşe gibi orman ağaçlarına büyük zararlar verebilen oldukça tehlikeli bir tür olarak tasvir edilir (*death's head moth*). 16 Ağustos 1934 tarihinde *Alman Ölüsünün Güvesi* adı altında yayınlanmış olan makalede Hitler faşizmi ve geçirdiği evrim, orman içindeki bir ağacın üzerinde bulunan bir güvenin oluşum evresiyle betimlenmeye çalışılmıştır.³²²

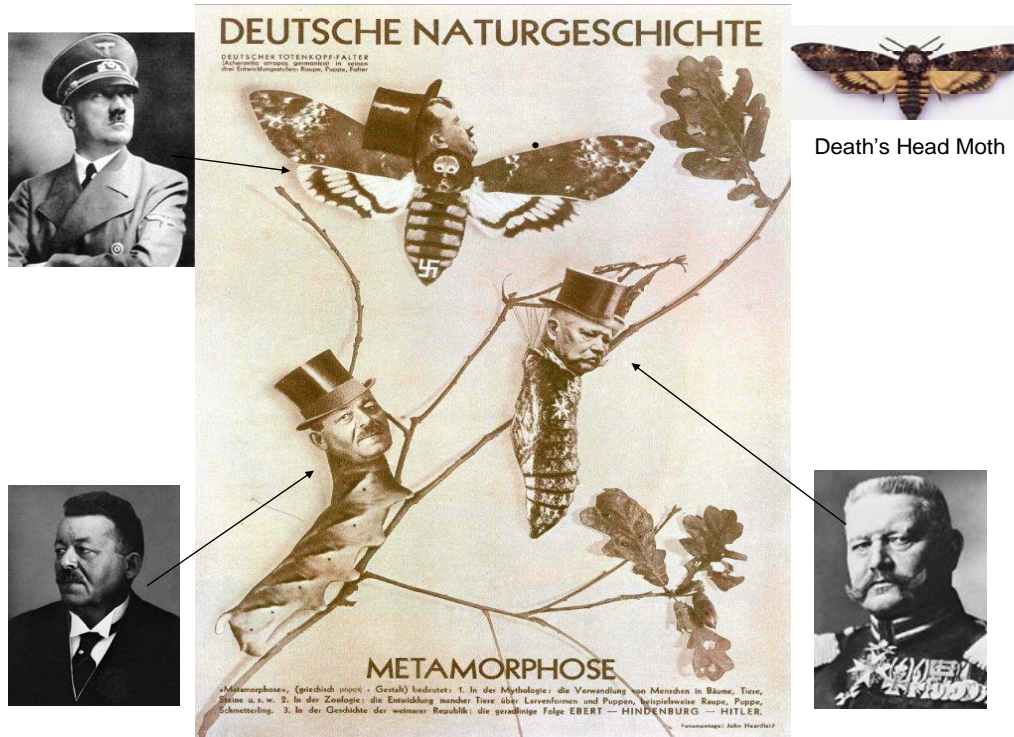
Yapıtın *önikonografik* tasviri için, kimi düzeltmelerle de olsa, pratik yaşamdan elde edilen deneyler yeterli olduğu halde, *ikonografik* çözümleme için, sanatsal motiflerle kimi kaynaklar, metinler, kavramlar arasında bir bağ, bir ilişki kurmak zorunludur ve ancak bu yolla, sanatçının yapıtında vermek istediği konuyu öğrenmek mümkün olur.

Panofsky'nin bir resim yapıtının algılanmasında sıraladığı üç anlam evresinin sonuncusu; yapıtın *asıl anlamı*, *içsel anlamı* veya *içerik*'i oluşturmaktadır. Bir resim yapıtının içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp, estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme *ikonografik yorum* adı verilir (Cömert, 1999: 14).

Göstergebilimsel yöntemin son aşamasında içsel anlam ya da içerik yorumlamasına gidilerek, söz konusu temel ilkelerin saptanmasına çalışılacaktır. Diğer bir tanımla bu aşama, yan anlama ulaşılan aşamadır.

Gerçekten de yan anlam olgusu uygarlığımızdaki gelişmesini iyi bildiğimiz kitle haberleşme olayına sıkı sıkıya bağlıymış gibi görünmektedir: Gazetemizi okurken, sinemaya gittiğimizde, televizyon izlerken ve radyo dinlerken, satın aldığımız ürünün ambalajına göz gezdirirken, her zaman sadece yan anlamsal bildirimler alındığı ve algılandığı aşığı yukarı kesindir (Barthes, 1993: 164).

³²² <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> 28.05.2010.



Resim 2. "Dönüşüm" adlı fotomontaj çalışmasında yer alan montaj imgelerinin anlamsal göndermeleri. Kurtçuk: Friedrich Ebert, Krizalit: Paul von Hindenburg, Güve: Adolf Hitler.

Heartfield, Prag'da geçirdiği zaman ve sanatçı ve yazarlarla kurduğu ilişkiler göz önüne alındığında, Çekoslovakya doğumlu Yahudi yazar Franz Kafka yapıtlarına daha fazla aşınadır. Kafka'nın yapıtları sıklıkla Dadaizm ile ilişkilendirilen Sürrealizmi de içermek üzere birçok edebi ve felsefi akımla bağlar kurmaktadır. Kafka, Dada sanatçılarının hayal kırıklığı ile dolu dünyalarını paylaşmaktayken, Dadaist akımı bir noktada "suç" olarak tanımlayarak Dadaizm'le ters düşmüştür. Kafka'nın ünlü ve etkileyici yapıtlarından biri de 1915 tarihinde yayınlanmış olan "*Metamorfoz*" adlı romanıdır. Romanda başkahraman Gregor, ailesinin sorumluluğunu üzerine aldıktan sonra bir sabah uyandığında kendisini bir böceğe dönmüş olarak bulur. Metamorfozun ana temalarından bazıları Gregor'un yabancılaşma ve suçluluk duyguları üzerinden yansıtılmaktadır. Maddiyata bürünmek ve genel anlamda insanlığın kaybı diğer temalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Heartfield'ın kendi sözcüsü ile vermeye çalıştığı da, Alman Doğa Tarihinde dönüşüme yani metamorfoza uğrayan maddiyata bürünmüş ve insanlığını kaybetmiş bir böcek metaforudur.³²³

³²³ <http://www.akronartmuseum.org/display/files/Heartfieldeducatorguide.pdf> 28.05.2010.

"Dönüşüm" resminde Heartfield bunu, Kafka'nın hikâyesindeki böcek metaforuna gönderme yaparak, maddiyata bürünmek ve genel anlamda insanlığın kaybı teması ile metorik bir benzetme çağrıştırarak anlatmak istemiştir.

Yapıtla ilgili edinilen deneyimlerin, göstergebilimsel şema ve çizelgelerle pekiştirilmesi önemlidir. Bu şemalar şu şekilde oluşturulabilir:

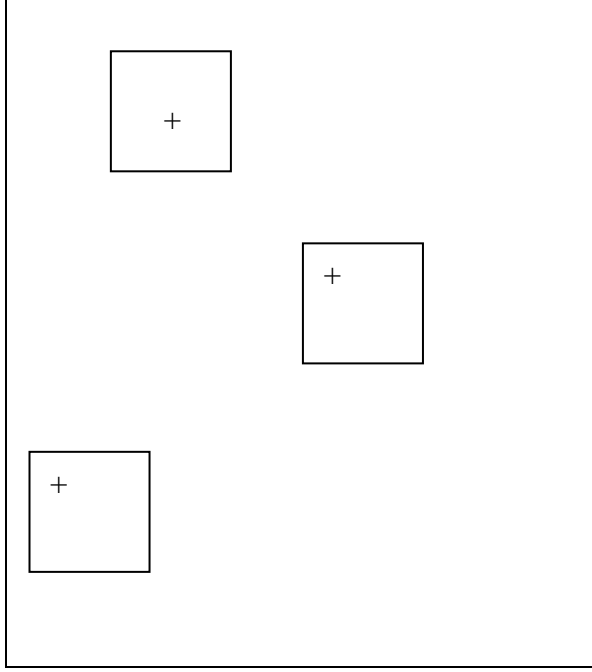
Anlatı Öğeleri:

<i>Kişiler</i>	<i>Hayvanlar</i>	<i>Uzam</i>	<i>Zaman</i>
<i>Friedrich Ebert</i>	<i>kurtçuk</i>	<i>Weimar şehri /Doğa (orman)</i>	<i>Weimar Cumh. Dönemi</i>
<i>Paul von Hindenburg</i>	<i>krizalit</i>	<i>Weimar Şehri / Doğa (orman)</i>	<i>Weimar Cumh. Dönemi</i>
<i>Adolf Hitler</i>	<i>güve</i>	<i>Weimar Şehri/ Doğa (orman)</i>	<i>III. Reich</i>

Şema 1

Resmin sunduğu uzam, kişi ve hayvanlar açısından aynı düzlemde verilmiştir. Diğerlerinden farklı olarak sadece Adolf Hitler'in sözce zamanı, Weimar Cumhuriyeti'nin bitmesi ve kendisini "Führer" ilan ile farklı bir boyuta ulaşmış; III. Reich İmparatorluğu denilen farklı bir zamansal anlam kazanmıştır. Tablodan da anıldığı gibi, bize aktarılmak istenen düşüncenin özünde, dönüşüm geçirmiş bir böceğin (güvenin) geçiş evresinin, o dönemin siyasi yöneticileri üzerinden verildiği olumsuz/ esenliksiz bir benzetme yatmaktadır.

Düzlem:



Şema 2

Ön Düzlem:

Doğa uzamı:

/Tarafsız/Nesnel/Doğal/Tanrısal/

Arka Düzlem:

İlişkiler Uzamı: (Weimar Cumhuriyetine başkanlık eden yöneticiler) Uzamı:

/Taraflı/Öznel/Yapay/İnsansal/

Heartfield'ın "Dönüşüm" adlı çalışmasında, izleksel anlamda *Weimar* Cumhuriyeti döneminde ülkeyi yönetenler, zararlı bir böcek benzetmesi yapılarak betimlenmeye çalışılmıştır. Vurgulanan bu betisellikler, derin yapıda /esenliksiz/ bir duruma bağlanır. Doğayı gösteren kodlarla oluşturulmuş bir uzamda, en üstte yüzünü göğe çevirmiş bulunan güve gövdesi içinde betimlenen Hitler bu duruşuyla, yaptırımlarından vazgeçmeyeceğinin habercisi gibidir. Ortadaki P. Von Hindenburg ise gözleri kapalı tasvir edilerek, bir bakıma artık hayatta olmadığı gösterilmek istenmiştir. *Weimar* Cumhuriyeti'nin kurucusu F. Ebert ise kurtçuk gövdesi ile yüzünü izleyen özneye çevirmiş, onların tepkilerini karşıdan izliyor gibidir.

Sanatçı yapıtı tam bir Dadaist söylemle, dönüşüm yani başkalaşım ritüeline gönderme yaparak ve içerik olarak yeni, biçim olarak /eski/ bilinen/ doğal/ bir eklemeyle oluşturmuştur. Bunu yaparken de geleneksel bir söylemden; F. Kafka'nın aynı başlıklı bir öyküsünden daha yararlanmıştır.

"1990'ın başında Greimas'tan bayrağı devralan Jacques Fontanille, çağdaş uygarlıkların bedeni yüceltmesini ele aldığı çalışmasında "beden" in belli bir amacın ardında devindiği gerçeğini salt göstergesel açıdan inceler. (...) Kavramsal sanatı, "bir figürler bütününde örtülü ya da gizli kalmış bir boyutu ya da daha farklı bir boyutu ortaya çıkaran esteti bir edim" olarak tanımlayan Fontanille, figürler bütünüünün en azından iki

cephesi olacağını belirtir: bunlardan biri görsel sözcenin “maddesel görünüşü”, diğeri de “sanatsal nesne” boyutudur. Bu iki cepheyi Saussure’ den alacağımız bir benzetmeye dayanarak, kâğıdın ön ve arkası olarak görebiliriz. Böylece Fontanille’e göre “kavramsal sanatta şey ve nesnenin, bir başka deyişle, maddesel belirimi olan şey ve sanat nesnesinin ait olduğu iki düzlem arasındaki ilişki çok özel niteliklidir. (...) Öte yandan kâğıdın önü ve arkasının bir yaprak kâğıtla olan ilişkisini de (figürler ve figürler bütünü arasındaki ilişkiye öykünerek) göz önüne alınca Fontanille, Duchamp’ın kavramsal sanat *semiosis*’inde figürün değil, kavramın süreklilik sağladığını, “şey” ve “nesne” düzlemleri arasındaki geçişi olanaklı kıldığını saptar: “Şeyi kavramsal nesneye dönüştüren kavram aslında ikisinin ortak “oluş- beden” idir (*être- corps*). En azından ready- made için böyledir” der (Öztokat, 2008: s. 30- 37).

Dada hareketi öncülerinden Duchamp’ın nesne anlayışı (*ready- made*) ve hazır nesnelere kullanma biçimi, aynı hareket içinde yer alan ancak siyasi karakteri daha belirgin olarak göze çarpan Berlin Dada Gurubu sanatçılarının hazır nesnelere kullanma istekliliğiyle örtüşmektedir.

Fontanille’e göre “şey” ve “nesne” ilişkisi:

<i>“şey” ler</i>	<i>“sanatsal nesne” ler</i>
<i>Kurtçuk</i>	<i>F. Ebert ile Weimar Cumhuriyeti'nin Kuruluşu ve evrimin başlangıcı</i>
<i>Krizalit</i>	<i>P. v. Hindenburg ve Enable Act ile evrimde yeni bir oluşum</i>
<i>Güve</i>	<i>Hitler’ in kendisini “Führer”(kurtarıcı) ilan etmesi ile evrim tamamlanmıştır. Uçar vaziyette oluşu, kurtarmaya/ göğe değil, soykırıma /ölüme bir gönderme olarak kabul edilebilir.</i>
<i>Meşe ağacı</i>	<i>Weimar Cumhuriyeti'ne, Alman meşesi benzetmesi.</i>

Şema 3

Yapıtta, anlamsal yoğunluğu aynı düzlemde kaynaştıran, birleştiren bir öge olarak, yapıta ismini de veren “dönüşüm” oluşumu ve evresi önemlidir. Başkalaşım, bu görsel söylemde bir metinsel birleştirici öge (*connecteur textuel*) olarak, hem anlamsal (*sémantique*), hem söylemsel (*discursif*) işlev üstlenmiştir. Bir ritüele bağlanması nedeniyle de kılışsal (*pragmatique*) bir işlev daha üstlenmiş olur; bu çoklu işlevselliğin yanı sıra tabloda “başkalaşım” bir süreç olarak işlemektedir. Kaldı ki, başkalaşım doğal süreç olarak da zamansallık içerir. Başkalaşım (metamorfoz) ritüelini bu denli yetkin bir biçimde kullanmış olması süreçleştirme işlemi açısından tabloda anlam üretmektedir bu da yapıtı kurgulayan yaratıcının başarısıdır.

“Dönüşüm” izleğinin yapıtta görselleştirilmesi ikili bir işlem içermektedir. Bunlar sözcük düzeyine ilişkin işlemlerdir.

Sözce-üstü işlemler:

“Dönüşüm” “Gösterme”	Göstergeleştirim (<i>Sémiotisation</i>)
“Anlatma”	Söylemleştirim (<i>Discursivisation</i>) + Süreçleştirim

Şema 4

Göstergebilim algılayıcı sürecin önemini 1980’lerden beri giderek felsefeye yakın duran bir bakışla bizlere anlatmaktadır. Algılanan dünyada gözlemleyen özne kavramı ağırlık kazanmıştır. Çünkü dünyada nesnelere yoktur; onları gösterge olarak algılayan algılamalar vardır. Görsel göstergebilim, Greimas’ın da belirttiği gibi düzlemi kullanan yapılara bakar, doğal dünyayla değil, kurgulanmış dünyayla ilgilenir. Çünkü bunlar insan koşulumuzun içinde yer aldığı makro-göstergeler dünyasının parçalarıdır.³²⁴

Gösterilen: “Metamorfoz”(Başkalaşım/ Dönüşüm)
Anlambirimcikler: /devinimsellik/ + /bedensellik/ + /zamansallık/ (an, süre) + eylemsellik (Ritüel)

Şema 5

³²⁴ Öztokat, N. Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Ders Notları, 2010.

İzleksel Yapı:

<i>“Dönüşüm”</i>	<i>Gösterilen</i>	<i>Öz</i>	<i>Karşıt</i>
<i>Kişileri</i>	<i>bedenler</i>	<i>Değerler</i>	<i>Değerler</i>
<i>F. Ebert</i>	<i>Kurtçuk</i>	<i>Yaratılış</i>	<i>Sonun</i>
	<i>Olumlu</i>	<i>Olumlu</i>	<i>başlangıcı/</i>
			<i>Weimar</i>
			<i>Cumh.</i>
			<i>Kuruluşu</i>
			<i>Olumsuz</i>
<i>P. V.</i>		<i>Evrin</i>	<i>Olgunlaşma/</i>
<i>Hindenburg</i>	<i>Krizalit</i>	<i>Olumlu</i>	<i>Enable act</i>
			<i>Olumsuz</i>
	<i>Olumlu</i>		
<i>A. Hitler</i>	<i>Güve</i>	<i>Oluşum/</i>	<i>Soykırım/</i>
		<i>Yaşam</i>	<i>Ölüm</i>
	<i>Olumlu</i>	<i>Olumlu</i>	<i>Olumsuz</i>

Şema 6

Resimde ön ve arka düzlemler arasındaki gerilim belirgin olarak göze çarpmaktadır. İzleksel değer yapısı olarak uzlaşma kavramı değil, gerilim ve çatışma söz konusudur. Bir dönüşümün anlatıldığı montaj resim; ön düzlemde ve arka düzlemde gösterilen iki farklı uzamın, dönüşümün gerçekleştiği aynı uzam olması sebebiyle hem bilişsel hem de tutkusaldır.

5. SONUÇ

Fotomontaj tekniğini kullanarak ajite ettiği imgelerin gücü ve yüzyılın en etkili iletişim araçlarından biri olan basın, büyük kitlelere sanat içinde ideolojik söylemini yaymada Heartfield’in başvurduğu en önemli kaynak olmuştur. Günümüzde görülen şu ki; çağdaş politik sanat, yapıcılarının politik duygularını *ifade ederken*, politik gerçekliği bu sanat yoluyla değiştirme yönünde hiçbir ciddi amaç gütmemektedir. Heartfield’ı diğerlerinden ayıran en belirgin özellik çalışmalarının siyasal aktifliğidir.

Nedret Öztokat'a göre; “Dil kullanımında gösterenle “oyunarak” yeni anlatım olanakları yaratmak, bildirinin amacına göre anlamsal vurguları değiştirmek, örtük anlamlar üretmek çok eski bir söz sanatı olan retoriğin (*techne rhétorique*) alanına girer. (...) Yüzyıllar boyunca geleneksel tanımıyla bir söz sanatı olarak varlığını sürdüren retorik, 19. yüzyılda unutulmaya yüz tutmuş, ancak dilbilimcilerin dil olgularına yeni bir gözle bakmaya başladıkları 1960’larda yeniden gündeme gelmiştir. (...) İster eski ve klasik anlamıyla olsun, ister yeniden gözden geçirilmiş biçimiyle olsun, bilinen en eski tanıma göre, retorik insanları söylem aracılığıyla ikna etmek ve yönlendirmek amacıyla sözün kullanılmasına ilişkin tekniklerin öğretilmesidir. (...) Retoriğin amacı olan ikna etme ölçütü bu dalın bir sanat olarak tanımlanmasına neden olmuştur.” (Öztokat, 2008: s. 30- 37) John Heartfield, retoriği yapıtlarının neredeyse tamamına, dâhice düşünülmüş imgeler ve çalışmalara eklenmiş sloganlar aracılığıyla vererek, 20. yüzyılın ilk yarısına, politik fotomontajın hicivsel alanda tek yetkin kişisi olarak adını yazdırmıştır.

Sonuç olarak Bedrettin Cömert’in deyişiyle; “Hangi türden olursa olsun, bir sanat ürününün tadılması, onun kavranılmasıyla doğru orantılıdır. Yapıtı ne kadar çok anlamışsak, elde edeceğimiz haz da o kadar yüksek olacaktır. Anlamak ise, araştırmakla, irdelemekle, aklın dışındaki güçlere elverdiğince az pay bırakmakla, sezgi ve izlenimlerimizi dile döküp başkalarına iletir hale getirmekle gerçekleşebilir.

Bu çalışma ile tarihsel bir süreç içinde 20. yüzyıla damgasını vurmuş, günümüzde *photoshop* adı ile de bilinen fotomontaj tekniğinin uygulayıcısı ve öncülerinden biri olarak kabul edilen John Heartfield’ın sanatı ve yapıtlarının ardındaki anlamsal gize, E. Panofsky’nin *ikonografik* yöntemine özde bağlı kalarak ulaşmaya çalışılmıştır.

Ek 5 John Heartfield'ın torunu John Heartfield ile Yapılmış Olan Röportaj³²⁵

- 1- Büyükbabanızla buluşup zaman geçirebildiniz mi? 1968'de ölmeden önce dedeniz John Heartfield ile hangi sıklıkta bir araya geldiniz?

1950'lerde ve 1960'larda ailem İtalyan Rivierası'ndaki Sestri Levante ve Cavi di Lavagna'da annemin ailesiyle yazları geçirmek için Avrupa'ya seyahat ederdi. Büyükbabam John Heartfield ile hem İtalya'da hem de Almanya'da vakit geçirdiğimi hatırlıyorum. Büyükbabamı iki sözcükle ifade etmek zorunda kalsaydım, bunlar 'hırslı' ve 'enerjik' olurdu. Hırsı, fikirleri hakkında idi. Çok net bir şekilde babam ve büyükbabam arasında sokak ortasında yüksek sesle bağırma maçı hatırlıyorum, annem ve ben uzaktan izlemiştik. Seslerinin ve el hareketlerinin şiddetinden dışarıdan birisi ölüm kalım meselesi tartışıyorlar sanırdı. Ben oldukça üzüldüğümü hatırlıyorum. Anneme döndüm ve "Anne, neler oluyor?" diye sordum. Annem de bana "Endişe etme. Bir şey yok. Büyükbaban, babanın tuttuğu oteli beğenmemiş." dedi. Kısa süre içinde sakinleştiler. Babam Johnny'ye tapardı. Çocukluğumun en canlı hatıralarından biri oturma odasına gelmem ve babamı kontrolsüzce hıçkırma hıçkırma ağlarken görerek şok olmamdır. O az önce büyükbabamın öldüğü haberini almıştı. Aşağıdaki resimde babam ve John Heartfield Dresden'de ve sonra 1938'de Prag'da. Ben de büyükbabama tapardım. Coşkulu duygulara sahip olsa da, onun bana karşı hep ama hep kibar ve nazik olduğunu hatırlıyorum. Ziyaretler arasında Johnny ve ben mektup değiş tokuş ederdik. Ona (ailemin coşkulu teşvikiyle) kendim için seçtiğim ama sonuç vermeyen meslekleri yazardım. Zaten benden iyi bir doktor olmazdı. İtalyan büyükannem, teyzelerim ve kuzenlerim Johnny'ye "Proffessore" (Profesör) derlerdi. İtalyancası iyi olmamasına rağmen İtalyanca konuşanlara iyi niyetli herkese olduğu gibi yakın oldu. Johnny insanlarla buluşmayı ve konuşmayı severdi. Asla "kibirli olmadı". Sanatsal başarılarından dolayı farklı davranılması gerektiği izlenimini asla vermedi. O sıcak ve cana yakın, ailesi, arkadaşları ve eşi dostu tarafından çok sevilen bir insandı. Büyükbabamla geçirdiğim zamanı tam tarih olarak vermeme gerekirse, duvar yıkıldıktan hemen sonra Doğu Berlin'deki Der Kunste Akademisini ziyaret ettiğimde fotokopisini çektiğim bazı materyallere yeniden girmem gerekiyor.

³²⁵ Bu röportaj sorularını İngilizce olarak "John Heartfield Resmi İnternet Arşivi" adlı web sitesinden online görüntülemek için bkz.

http://www.johnheartfield.com/john_heartfield_WHO.html Erişim tarihi: 28.04.2012.

2- Onunla birlikte anımsayabildiğiniz bir anınızı bizimle paylaşır mısınız?

Büyükbabamla ilgili en net hatıram onunla ailemle birlikte bir dağ yolunda yürümemdir. Ben genç bir çocuktum, o da kıdemli yıllarındaydı. Yaşına rağmen benim kadar enerjikti. Bizim gruba ayak uydurabilirdi ama çoğu kez geri kalırdı. O benim yürümeme engel olurdu çünkü her beş on adımda bir çiçek, bir kaya veya ilginç bulduğu bir şeyin fotoğrafını çekmek için dururdu. Johnny profesyonel bir fotoğrafçı değildi. Montajlarının çoğu unsuru diğer kaynaklardan gelmiştir. Buna rağmen o, çok hevesli bir amatördü. Bu yürüyüşte kamerasını tuttuğu çiçeğin olduğu yere geri koşup “Büyükbaba, haydi, bu sadece başka bir çiçek.” Derdim. O bana sabırlı olmamı söylerdi. Johnny doğaya tapan biriydi. Onun hayvan sevgisi çalışmalarında iyi bir şekilde belgelenmişti. Sanat okulunda ürettiği ve daha sonra değersiz diyerek yok ettiği yağlı boya resimlerin çoğu manzara resmiydi.

3- Son zamanlardaki sağlık problemleri gibi nedenlerle bedensel ya da zihinsel olarak değişen ya da ezber bozan bir takım farklı tavırları olmuş muydu?

Bu biraz tuhaf bir soru. John Heartfield hayatı boyunca “sıra dışı davranışlar” sergiledi. Büyükbabamın ikiyüzlülüğü ve politik çılgınlığı (saçmalığı/ deliliği) teşhir etme arzusu, kendi hayatını defalarca riske attı. Onun bitmeyen enerjisi, hayal edilebilecek en zor şartlar altında etkili politik sanatını üretebilme kabiliyetini verdi. Eğer ziyaretçiler onun son yıllarında hafızasını kaybedip kaybetmediğini veya sağlıklı düşünüp düşünemediğini bilmek istiyorlarsa, o zaman diyebilirim ki, bildiğim kadarıyla, ölümüne kadar hafızası güçlüydü. Burada büyükbabamın babama 1967’de bir kitabın içine yazdığı bir not gösterilmektedir. El yazısının güçlü, zihninin açık olduğu bellidir. Daha sonraki yıllarda sergilerde çekilen videolar, onun sözlü ifadelerinin anlaşılır ve hızlı olduğunu göstermektedir.

4- Hatırlayabildiğiniz kadarıyla, 60’lı yaşlardaki John Hearfield’i bize biraz tarif edebilir misiniz? İğneleyici montajları yaparak zamanının en yetkin kişilerine kafa tutan heyecanlı bir karakterin, suların artık durulmuş olduğu 1960’lardaki fotoğrafını çekmenizi isteyebilir miyiz?

John Heartfield, “60’lı yıllarda her şeyin durulduğuna” inanmadı. O, son günlerinde bile politik saçmalık olarak addettiği şeyler hakkında konuşmayı

sürdü. Çok verimli olmamasına rağmen atom bombasının ve silahlanma yarışının tehlikeleri hakkında uyarılarda bulunan montajlar üretti. Benim büyükbabam herkesten fazla barış yanlısıydı. Bildiğim kadarıyla, şiddetli devrimi asla savunmadı. İnancım o ki onun komünizme bakış açısı zamanla değişti. İlk yıllarında dünya barışı ve insan eşitliği için en büyük umudu veren komünizmin ekonomik sistemiydi. Doğu Almanya'nın totaliter rejiminden gördüğü sert muamelenin ardından, komünizm gerçeğinin ideal, saf politik teoriden nasıl farklı olduğunu görünce hayal kırıklığına uğramış olmalı. Büyükbabam İngiltere'deki sürgünden sonra Doğu Almanya'ya geri dönmeye zorlanınca Doğu Alman yönetiminden affedilmez bir muamele gördü. Kapitalist bir ülkede geçirdiği süreden dolayı Stasi (Devlet Güvenlik Servisi) tarafından zan altında kalmıştı. Johnny'nin dışçisinin de zan altında olması ayrı bir saçmalıktı. Uzun yıllar Doğu Alman Sanat Akademisi'ne (Academie Der Kunste) girişi kabul edilmedi. Sağlık durumu kötüleşti. Bir sanatçı olarak üretken olamıyordu. Doğu Alman Sanat Akademisi'ne Bertoldt Brecht ve Stefan Heym'in aracılık etmesiyle 1956'da resmen girebildi.

- 5- John Heartfield için uluslararası anlamda ilk sergi MoMA'da yapıldı. Amerika'nın ve Amerikan halkının John Heartfield'e olan bakışının o günden sonra değiştiğini söyleyebilir misiniz? O güne kadarki ve o günden sonraki tutum arasında ne tür bir değişiklikten bahsedilebilir?

NOT: John Heartfield'in ilk uluslararası gösterisi 1931'de Moskova'daydı. 1935'te Paris'te bir sergi vardı. Bunu da 1938'de New York'taki takip etti. Savaştan sonra daha birçok sergi oldu. (Kaynak: Andrés Mario Zervigón, Sanat Tarihi Yönetici Öğretim Üyesi, Rutgers Üniversitesi) 1993 MOMA sergisi hakkında Amerikan halkı adına konuşmam. MOMA sergisi The New York Times gibi gazeteler tarafından son derece iyi eleştiri almış bir sergidir. Mevcut internet arşivimin "Büyükbabam" bölümünden 1993 Heartfield Sergisi MOMA kataloğunu inceleyebilirsiniz. O sergilerde kalabalıkların içinde dolaştım ve insanların hem Johnny'nin finalde orijinal fotomontajlara elle eklediği rötuşları hem de Johnny'nin rotogravür örneklerinin detaylı notlarını içeren orijinalleri görmek için nasıl heyecanlandıklarını gördüm.

- 6- John Heartfield'in ölümünden yani 1968 yılından sonra, 1993 yılında MoMA'da yapılan sergiye kadar, 25 yıl boyunca hiç bir sergi yapılmadı. Bunu doğrudan soğuk savaşa bağlamak mümkündür. Berlin Duvarı'nın yıkılışının ardından

nispeten bulutlar dağıldı. Ancak bu süre zarfında çalışmalarını elinde bulunduran Akademie der Kunst'un yani sanat adına yetkin bir kuruluşun, böylesi bir politik yanlışlığı olmasını siz nasıl yorumluyorsunuz? Bu taraflı tutumlarından dolayı rencide olduğunuzu söyleyebilir misini?

Bu internet arşivinin amaçlarından biri büyükbabamı daha fazla kişinin fark etmesini sağlamak ve ününü artırmaktır. Ayrıca tüm dünyadaki ziyaretçilerin Heartfield'in hayatı ve çalışmaları ile ilgili düşüncelerini paylaşabileceği bir merkez haline geleceğini umuyorum. Çalışmalarında John Heartfield tarafından etkilenmiş modern sanatçıları anlatan bir bölüm de olacak. Sanat tarihçiler John Heartfield'ı 20. yüzyılın en iyi on iki etkili sanatçı listesine koyuyorlar. Buna rağmen John Heartfield adında bir Dada sanatçısını hiç duymadıklarını söyleyen birçok insanla da sürekli karşılaşıyorum ve bu insanların arasında sanat dünyasıyla fazlasıyla ilgili olanlar da var. Geçmişte Doğu ve Batı Alman Akademilerinin bazı politikalarını beğenmemiş olmama rağmen şimdi Akademiyle aramda üretken bir ilişki kurmanın en iyi yol olduğuna inanıyorum. Duvar yıkıldıktan kısa bir süre sonra Doğu Alman Der Kunste Akademisini ziyaret ettim. Heartfield Arşivindeki Heartfield yapıtlarının sayısı karşısında serseme döndüm. Sadece orijinal montajlar yoktu ayrıca binanın bazı katları tamamen orijinal sanat yapıtları ile doluydu. Ayrıca sahne ve skeç setlerinin modelleri vardı. Umarım Akademi de benim gibi hisseder ve benim gibi onlar da işbirliği yapmak ister.

- 7- John Heartfield çok cesur bir sanatçıydı. Sanatını, politik düşüncelerini aktarmanın bir yolu olarak korkusuzca kullandı. Onun bu seçimi, kuşkusuz yaşam koşullarını ve ailevi ilişkilerini olumsuz yönde etkiledi. Ülkesinden ayrıldı, yurttaşlıktan atıldı, ailesinden ayrı yaşamak zorunda kaldı. ,Bildiğiniz kadarıyla, o dönem boyunca ailenin her hangi bir üyesinin kendisine karşı bir tepkisi yahut kızgınlığı olmuş muydu?

Açıkçası ailedeki herkes Johnny'nin güvenliği ve hayat şartlarıyla yakından ilgiliydi. Babam bana onun, İngiltere'de geçirdiği zamanın ardından, Amerika'ya sevgili kardeşi Wieland ve ailesini görmek için yaptığı giriş talebinin reddedildiğini söyledi. Bu dönemi Amerikan tarihinden hatırlarsın. Bu dönemde Amerikalı politikacılar komünistlerin Amerika'yı yetiştirip geçmeye azmettikleri fikrine kafayı takmışlardı. Ailem Johnny'yi evimizde memnuniyetle ağırlardı. Onunla zaman harcayacağımız zamanlarda çok mutlu olurduk, ama bu mümkün olmazsa büyük bir

hayal kırıklığı olurdu. Johnny sık sık kaçmakta olmasına karşın ailesine özellikle de babam Tom ve Johnny'nin kızı Eva'ya karşı yakındı. Tömsel ve ailesine sevgi mesajlarıyla imzalanmış birçok kartpostal, mektup ve kitabım var. Bana göre Johnny hayatı boyunca iki haksızlıktan çok çekti. İlki Nazilerin bir adım ötesindeki Çekoslovakya'ya kaçmak zorunda kaldığında bir İngiliz toplama kampına hapsedilmesiydi. Bildiğim kadarıyla hapsedilmesinin sebebi Alman milliyetçisi olmasıydı. Bu dönemde Johnny'nin sağlığı çok bozuldu. Serbest kaldıktan sonraki fotoğrafları ne kadar zayıf, solgun olduğunu gösterir. Johnny'nin morali bu muameleden dolayı çok bozuldu. Meslek okuluna gidip geçimini bir kaynakçı olarak sağlamayı düşündü. İkincisi Johnny'nin savaştan sonra Doğu Almanya'ya dönmek zorunda kaldığındaydı. Komünist etkisi dışında kalan İngiltere'de geçirmiş olduğu süreden dolayı Stasi tarafından zan altındaydı. Ayrıca dışçisi de siyasi eylemlerinden dolayı zan altındaydı. Johnny'nin Der Kunste Akademisi'ne girişi uzun yıllar reddedildi. Bu kapsamlı bir sağlık hizmetinden faydalanamaması, İngiltere'de yaşadığı sağlık problemleriyle birleşmesi ve ömrünün kısalması anlamına geliyordu. İyi dostları Bertolt Brecht ve Stefan Heym'in ısrarları sonucunda Doğu Alman Sanat Akademisi'nin bir üyesi oldu.

- 8- John Heartfield, bugünkü *photoshop*'a özgü montaj tekniklerinin buluşçularından biri. Günümüzde grafik sanatlar ya da reklamcılık gibi pek çok alanda yetkin olarak kullanılan bu bilimsel tekniklerin önünü açan bir kimliğe sahip. Üniversitede ünvan verildiğini ve fahri doktorluk aldığını biliyoruz. Bunun dışında bu güne kadar kendisine, bu alanlarda yer alan özel ya da kamu kurumlarından her hangi bir teşekkür mektubu, ödül, plaket yahut başkaca bir destek yapıldı mı?

Büyükbabamın şu sözüne bayılıyorum. Ona hocalık teklif ettiklerinde “Profesör olmak zorunda mıyım?” diye cevap vermiştir. Dürüst olmak gerekirse ödüllerin, takdirnamelerin büyükbabam için pek önemi yoktu. Büyükbabama kişisel veya ferdi bir ödülü uygun görmek, onun dünyayı nasıl gördüğünü yanlış anlamak olurdu. Buna karşın bununla ilgilenen ziyaretçiler varsa sanat dalında bilgili arkadaşlarım bu tür bir bilginin John Heartfield'ın Wieland Herzfelde biyografisinde ve 1993 MOMA sergi kataloğunda mevcut olduğunu söylerler. John Heartfield'in en büyük ticari destekçilerinden biri kardeşi Wieland'la kurduğu Malik Verlag matbaasıydı. Johnny ve Wieland son derece yakınlardı. İşlenmesi gereken önemli konulardan biri

şudur ki kardeşinin desteği ve işbirliği olmasaydı John Heartfield'in başarıları mümkün olmazdı. Wieland'ın babam Tom'la da sıcak yakın bir ilişkisi vardı. Babam Tom George Heartfield büyükbabam Johnny'yi maddi-manevi desteklerdi. Babam Johnny'ye mümkün olduğunca sık ve çok para gönderirdi.

- 9- John Heartfield'in çalışmalarının belli bir kitleyi bugün hâlâ rahatsız ettiğini düşünüyor musunuz? Alman milliyetçilerinin, Neonazilerin ya da Ku Klux Klan üyelerinin her hangi bir tepkisine şahit oldunuz mu?

John Heartfield, Adolf Hitler, Herman Goring ve Benito Mussolini gibi kişileri rahatsız etmek için hayatını riske etmedi veya politik fotomontajlarını infaz etmedi. Onun amacı onların çılgın felsefelerini olabildiğince çok düşünceli ve mantıklı insana göstermek ve ikiyüzlülükleriyle alay etmektir. Elbette onun amacı okuyucu kitlesini rahatsız etmektir. Onun amacı faşizmin son derece kusurlu bir siyasi ideoloji olduğunun farkına varmalarını sağlamaktır. Onun dehası bunu mizahla, sözcükle ve eşyaları koyarak mükemmel bir görsel duyarlılıkla yapabilmeydi. Neo-Nazi Grubu veya Ku Klux Klan üyeleriyle etkileşime geçmediğim için Heartfield'in sadece Hitler Altın Yutup Teneke Kusar fotomontajına ne tepki verebileceklerini hayal edebiliyorum. Belli bir gruba veya kişiye bağlı kalmadan Heartfield'in siyasi hiciv tarzı 1930'lu yıllarda olduğu gibi günümüzde de konuyla alakalıdır. Anayasa Mahkemesi verdiği Citizens United davasına verdiği kararlar modern politikacıların bir zamanlar Hitler'in yaptığı gibi "altın yutup teneke kusmalarına" müsaade ediyor.

- 10- Kaynaklara göre Franz Helzfeld'in eşi Alice Stolzenberg'in 1898 yılından sonra nerede olduğu konusunda belirsizlikler mevcut. 1911 yılına yani ölümüne kadar nerede olduğu ve nasıl yaşadığı konusunda bilginiz var mı?

Yakında çıkacak olan Ajite Edilmiş İmge kitabının yazarı Profesör Andrés Mario Zervigón'a göre Alice, Berlin'de dönüşümlü olarak bir akıl hastanesi ile pansiyon arasında gidip geldi. Johnny'nin anne ve babasının çeşitli ölçülerde ruhsal hastalıkları olduğu bellidir. Maalesef onların hikâyesi hoş bir hikâye değildir.

- 11- Bir kitapta şöyle bir bilgi var: "1968'de, Londra'yı tekrar ziyaret ettikten sonra, üçüncü kalp krizini geçirdi ve öldü. Hayatını ve çalışmalarını canlı bir şekilde

yayınlayan kardeşi onu biraz tedavi ettirebilseydi, onun yirmi yıl daha hayatta kalmasını sağlayabilirdi." Siz bu düşünceye katılıyor musunuz?

Johnny'nin 1968'de bir kalp krizinden öldüğü ve Wieland'ın ondan sonra uzun yıllar yaşadığı doğrudur. Bir gün öğleden sonra Elmhurst, Queens, New York'taki evimizde oturma odasına girdiğimde babamın çocuklar gibi ağladığını hatırlıyorum. "Ne oldu?" diye sordum. "Büyükbaban öldü." dedi. Kısa bir süre sonra babam Berlin'e Johnny'yi anma törenine katılmak için gitti. Ona ünlü biri gibi davranılırdı. Anlayamadığım bir şey var. Alman kanununa göre babam Johnny'nin mirasının dörtte birini almak için basit bir belgeyi imzalaması yeterliydi. Muhtemelen bunu yapmamasının sebebi Tutti'nin Doğu Almanya'daki pozisyonunu tehlikeye atmak istememesiydi. Tutti Johnny'nin dul eşiydi ve benim baba tarafından büyükannemdi. O (Johnny) belki Berlin duvarının hiç yıkılmayacağını düşünmüştü. Belki o Almanya'dayken ona yasal hakları iyi açıklanmamıştı. Bunu hiç tartışmadık. Aslında babam öldükten sonra mirası öğrenebildim. Garanti ederim ki eğer benim ailem Johnny'nin sanatına bir noktada sahip çıksaydı, o zaman orijinal çalışmaları şu anda Getty Müzesinde, MOMA'da ve Soykırım Müzesinde sergileniyor olurdu.

12- Babaanneniz Helene Balzer, babanız Tom Heartfield, amcanız George Heartfield vs.. ile ilgili hemen hemen hiç bir bilgi yok. Franz Herzfeld'den başlayarak size kadar (röportajı sizinle yaptığımızı göre) olan 4 nesil için bir hayat ağacı oluşturabilir misiniz? (Doğum ve ölüm tarihleri ile)

Tam bir soy ağacı bu arşivin başka bir bölümünde yakında yayınlanacak. Ne zaman tamamlandığını ve ilan edildiğini lütfen Facebook ve Twitter'dan takip edin. Şimdilik şu bilgiyi vereyim. John Heartfield'in iki çocuğu vardı – oğlu Tom George Heartfield ve kızı Eva Heartfield (evlendikten sonraki soyadı: Sondermeijer). Babam Tom George Heartfield, Lina Adelina Bo (evlendikten sonraki soyadı: Heartfield) ile evlendi. Üç çocukları oldu – ağabeyim Malik bebekken öldü, ben John Joseph Heartfield ve kız kardeşim Catherine Heartfield. Kız kardeşim Catherine ve ben Amerika'da yaşıyoruz. Eva'nın iki çocuğu oldu - Bob Sondermeijer ve Jolanda Sondermeijer. Bob ve Catherine'in çocukları var. Wieland Herzfelde'in oğlu olan George Herzfelde İsviçre'de yaşıyor. Bir kez daha Andrés Mario Zervigón'un çıkacak Ajite Edilmiş Görüntüler adlı kitabını öneriyorum.

Profesör Zervigón bana kitabın Heartfield soyağacı hakkında çok miktarda bilgi içerdiğini söyledi.

- 13- Babanız Tom Heartfield görsel sanatlarla ilgili miydi? Ailenizde görsel sanatlarla ilgilenen başka biri oldu mu? Babanız ne zaman Amerika'ya gitti? Politik mülteci miydi? Neden Amerika?

Politikanın içinde olan John Heartfield'ın oğlu olan babam Tom Heartfield Amerikan rüyasına gerçekten inanırdı. O kesinlikle bir mülteci değildi. Gençliğinde Avrupa'yı bisikletle dolaştı. Bir süre Johnny'yle çeşitli şehirlerde yaşadı. Babam Amerika'ya kendine bir iş, ailesine de iyi bir hayat kurmak için gelmiş. Amerika İkinci Dünya Savaşına girince Amerikan ordusuna katılmış. Dil becerilerinden dolayı Axis mahkûmlarını sorguya çekmekle görevlendirilmiş. İtalya'da Levante'nin Sestri kasabasında Almanlarla savaşıyor ve bir partizan olan annem Lina'yla tanışmış. Bu arada Amerika'daki iş ortağı işi batırmış (iflas etmiş) ve onun ilk karısıyla kaçmış. Babam ve ilk karısı daha sonra boşanmışlar. Babam ve annem İtalya'da evlenmişler ve annem ağabeyim Malik'i doğurmuş. Maalesef ağabeyim Malik bir bebekken zatüreeye yakalanmış ve bir İngiliz hastanesinde ölmüş. Babam ve annem Amerika'ya göç etmişler. Babam Almanca çıkan bir gazeteye dizgici ve düzeltmen olmuş. Babam sendikasında da çok aktifmiş ve sonuçta mali işlere bakan bir memur olarak çok çalışmış. Buna rağmen büyükbabamın sanatçı DNA'larından hiç almamış. Ben edebiyat okudum. Benim üniversite öğrenimim bilgisayar üzerinedir. Courant Enstitüsü'nde matematik üzerine doktora peşinde koşmak yerine New York Üniversitesinde Tisch Sanat Okulu İnteraktif Telekomünikasyon Programına başvurduğum. Başkanlığımı Red Burns'ün yaptığı bu program, görsel ve işitsel sanatları bilgisayar teknolojisiyle birleştiren Amerika'nın ilk master programlarından biriydi. Master'ımı bitirdiğimde Tisch Sanat Okulu "interaktif medyada öncü çalışma" ödülüne layık görüldüm. O zamandan beri kurgusal olan veya olmayan kitaplar yazıyorum, internet siteleri tasarlıyorum ve küçük işlerin gelişimine katkıda bulunuyorum. Bu internet sitesini değişik bir teknolojiyle ve yeni bir tarzda tasarlayarak geliştirmeyi planlıyorum. Bu internet sitesinde gördüğünüz, okuduğunuz ve duyduğunuz her şey benim tarafımdan tasarlandı ve yapıldı. Kısaca uzun bir profesyonel görsel tasarı geçmişim var. Bu çalışmayı sürdürmek için tüzel kişi veya kurumlardan hibe bulmaya çalışıyorum. Eğer bu arşivin herhangi bir bölümünden hoşlandığınız, RESMİ BAĞIŞ ARŞİVİ sayfasından istediğiniz miktarda bağışta bulunabilirsiniz. Tüm bağışlar doğrudan John Heartfield, Dada

Montajcısı: Resmi İnternet Sitesini kurmak, geliştirmek ve sürdürmek için kullanılacaktır.

14- John Heartfield, çocuklarına vakit ayırabilmiş, onlar büyürken yanlarında olabilmiş miydi? Babanızın bu konuda her hangi bir sitemini duydunuz mu?

Johnny kesinlikle bir aile babasıydı ve çocuklarını çok seviyordu. Savaştan önce oğlu Tom'la yaşadı ve kızı Eva'ya aşırı düşküdü. Tabi ki savaş sırasında ailesiyle temas kurmak neredeyse imkânsız hale gelmişti. Bununla birlikte savaştan sonra Doğu Alman politik sisteminin kısıtlamaları altında olabildiğince sık görüştüler. Babamdan hep büyükbabam Johnny'ye karşı beslediği derin sevgi ve saygı içeren sözler duydum.

Ek 6 Eckhard Siepmann'ın John Heartfield'ın eşi Gertrud Heartfield (Fietz) ile Yapmış Olduğu Röportaj ³²⁶

1939 – 1968

İngiltere, RDT

Gertrud Heartfield, 1910 yılında Fietz'de doğar, Berlin – Charlottenburg'da ışığı görür.

1932 yılında 'Alman Komünist Partisi'ne' yazılır, Berlin anti-faşist lotta'sında görev alır. Polis tarafından aranır, 1938 yılında 'Parisli kız' olarak çalıştığı Londra'ya kaçar. 1939 yılında Alman sürgünlerin Londra Kültür Merkezi'nde organize ettiği ve Heartfield'in yapıtlarını sergilediği küçük bir sergide John Heartfield ile tanışır. 17 yıl süren sürgün yıllarının zorluğuna rağmen Heartfield üretim kapasitesini korumayı başarmış ve bunu özellikle karısının hiç tükenmeyen desteği sayesinde başarmıştır. Sanatçının 1968 yılındaki ölümünden itibaren, eşi Berlin – Pankow'daki Heartfield Arşivini yönetmiş ve onun yapıtlarının yeniden yayınladığını ve yayınlamasını sağlamıştır.

1950 ve 1956 yılları arasındaki Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde Heartfield'in yapıtlarının birbirleri ile karşılaştırmaları ve kavranması çok ağır ilerlemiş: RDT 'nin estetiği ilk adımlarını, Lukacs ve Lifschitz'in ayak sesleriyle atmıştır.

Gertrud Heartfield ile söyleşi:

1938 yılının son aylarında John Heartfield artık Prag'da güvende değildi. Naziler onun geri iadesini soruyorlar ve hükümet bunu reddediyordu fakat Hitler istilası gerçek bir tehdit unsuru olmuş ve Çekoslovakya'da tehlike içinde olan kişileri kesinlikle uzaklaştırmak gerekiyordu. John, 6 Nisan 1938' de Prag'ı terk etti. Onunla birçok farklı organizasyon ilgileniyordu. Hemingway'in eski karısı Martha Gellhorn, John ile iletişime geçebilmesi için Prag'a Eric Geyde adlı İngiliz bir gazeteci getirdi.

Kim tarafından görevlendirilmişti?

³²⁶ İtalyanca'dan çeviren: Zeynep Sungur (Siepmann, 1978: s. 241- 249).

Tam olarak bilmiyorum ama sanıyorum ki İngiltere'de oluşum sürecinde olan (Czech Trust Fund Committee) Çek Güven Fonu Komitesi'ydi. Fakat diğer komiteler de mülteciler ile ilgileniyorlardı, yine Londra'daki (l'Artist' Refugee Committee) Sanatçıları Koruma Komitesi gibi. İngiltere'de en büyük yardım ileri görüşlü organizasyonlardan, halktan, parlamenterlerden, sanatçılardan ve yazarlardan geliyordu. İngiltere hükümeti tarafından desteklenen Corna D.N. Pritt işte bu noktada zulüm gören sürgündekileri kurtarmak amaçlı politikanın içte ve dıştaki adımlarını üstlenmişti.

Belki herkes bilmez ama 1905'den beri İngiltere'de politik sığınma yasası vardı. Bu yasa dinsel ya da politik sebeplerle sürgün edilenlerin ülkenin içinde bir barınak bulabilmeleri için ki böyle bir desteği vermelerine imkânları olmamasına rağmen, vardı. Maalesef II. Dünya Savaşının yayıldığı 1914 yılında, bu yasa kaldırıldı ve çatışmanın sonlarına doğru sürgündekiler yeniden unutuldu.

İleri görüşlü İngilizlerin Johnny'den nasıl haberleri olduğu ile ilgili bir fikrin var mı?

Evet. Ondan etkilenen bazı kişileri tanıyorlardı; Hulton Press tarafından yayınlanan 'Picture Post'dan Stefan Lorant, Çek Güven Fonu Komitesi'nde çalışan ve onu Berlin yıllarından tanıyan Bayan Margrete Mynatt.

Ama bunların dışında John A-I-Z ve "Volks-Illustriette" için yapmış olduğu çalışmalarla da ad yapmıştı ve onun hayatını merak eden farklı insanlar vardı.

Hangi noktaya kadar Çekoslovakya'da kendini güvende hissetti?

Sanırım kendini güvende hissetmesi konusunda hep kararsızdı. Bir Nazi kurbanı için tehlike hep vardır. 1934 yılında Hitlerin rejimi vatandaşlığını elinden aldı ve daha sonraları, 1938 yılında, vatandaşlığı'nın geri iadesini istedi fakat hükümet reddetti.

John'un Wieland ile New York'a gitmeyişi nasıl ya da ne ile açıklanabilir?

Birleşik Devletlere göçmen olarak giriş yapabilmek için iki konuda garanti vermek gerekiyordu, ya hasta ya da işsiz olmanız gerekiyordu. Bunun dışında Alman göçmenlerin USA'deki sayısı oldukça fazlaydı ve bu nedenle Johnny İngiltere'de kalmak zorunda kaldı.

Biz Prag'a kaldığımız yerden devam edelim.

Onu yurt dışına götüren uçakta Johnny yalnız değildi. Aynı sebeple hayatları tehlikede olan farklı insanlar da vardı ve uçağın Almanya'ya uçtuğunu öğrendikleri zaman büyük bir enerjiyle bu durumu protesto ettiler, sonunda uçuş Strasburg'a doğru yön değiştirdi. Ertesi gün, 7 Aralık'ta Croydon havaalanına inmişti.

Johnny, İngiltere'de çok önceden bekleniyordu, ama geç kalmıştı aslında, arkadaşı Margrete Mynatt her gün Heston ve Croydon havalimanlarına gitmiş ve Çekoslovakya'dan gelen uçuşları beklemişti.

Margrete Mynatt, Johnny için Londra'da Bayan Kepp'in evinde kalabileceği bir oda hazırlamıştı. Bayan Kepp, en sonunda artık İngiltere'ye gelebilmiş olan Johnny'ye çok misafirperver davranıyordu. Geldiği günün akşamı Johnny için bir akşam yemeği hazırlamıştı. Fakat Johnny yemek yemek istememiş ve hemen odasına uyumak için çıkmıştı. Ertesi günün sabahı Bayan Kepp onun için çok özel ve hiçbir şeyin eksik olmadığı bir kahvaltı hazırlamıştı: çay, kızarmış ekmek, bacon ve dahası... Kahvaltısını sunmak için Johnny'nin kalmış olduğu odanın kapısını çaldı fakat içeriden hiç ses gelmiyordu. Bir kaç kez denedi, yarım saat kadar sonra hâlâ Johnny'nin hayatta olduğuna dair hiçbir işaret hissetmeyince Margrete Hanım'ı aradı, çok hızlı bir şekile gelmesini ve kapıyı açabilmek için iki adam getirmesini rica etti. İntihar etmiş olabileceğinden çok çekinmişti. Sonunda geldiler ve kapıyı açtılar. Tüm bunlar yaşanırken ve gürültüye rağmen Johnny bir bebek gibi uyuyordu. Bu yıllar sonra ilk kez yaşıyordu. Johnny uzun zamandan sonra ilk defa huzur içinde uyuyabiliyordu.

İngiltere'de o dönem A,B,C. Gibi, göçmenleri farklı kategorilerde temsil eden özel bir mahkeme vardı: A kategorisindekiler düşmanlardan oluşuyordu, ve hemen mahkum ediliyorlardı. B kategorisinde olanlar fabrika, nehir ya da sınırda yaşıyorlar ve ne yazık ki düşman olarak sınıflandırılmamalarına ve formaliteler olmamasına rağmen mahkum ediliyorlardı. C kategorisinde olanlar ise 'Refugees from Nazioppression' dan yani Nazizim sebebiyle zulm yaşayanlardan oluşuyordu. Onlar daha özgürdüler, bir kaç kilometreden oluşan alanda özgürce hareket edebiliyorlardı. Sonuç itibariyle C kategorisinden olanların çoğu, özellikle erkekler, diğerleri gibi eşit şekilde mahkûm ediliyorlardı. Ve sonunda mahkûmiyetinin son

aşamasında Johnny'ye de sıra gelmişti. Nasıl olduysa bu durum büyük bir olay halini aldı.

Antifaşist yönüyle bilinen, Nazilere karşı kendi hayatını riske atmış ve buna devam eden biri mahkûm ediliyordu. Parlamento'dan iki üye Bayan Ellen Wilkinson ve Bayan Rathbone, Belediye Başkanlığı'na Johnny'nin bir an önce serbest bırakılması için gensoru veriyorlardı. Altı hafta süren toplama kampından böylece çok kısa bir zamanda serbest bırakıldı. Sonra Bayan Kapp'ın evinden kendisi gibi sürgün olan ve bir İngilizle evil olan Fred Uhlmann adlı bir ressamın evine taşındı. Hampstead'de oturuyorlardı ve aynı evde Francis Klingender'de onlarla birlikte yaşıyordu.

Tesadüf müydü peki?

Evet, Johnny ve Klingender birbirlerini tesadüf eseri tanımışlardı. Klingender hemen onu kendi kanatları altına almıştı ve aralarında tüm hayatları boyunca devam edecek bir dostluk başlamıştı. Klingender Marksist bir sanat tarihçisiydi, büyük olasılıkla Marksist bir bakış açısıyla sanat tarihini uygulayan İngiltere'deki ilk kişiydi. Bu durum Johnny için büyük önem taşımaktaydı: onu en çok memnun eden aynı ideolojik zemin üzerinde sanat üzerine konuşabilmektir. Zamanla Klingender onu arkadaşlarıyla tanıştırmaya başladı, bunların içinde kısa süre önce yayın hayatına başlayan 'Picture Post' dergisinin direktörü Stefan Lorant da vardı. Lorant, Johnny'den dergisi için foto montaj (kurgu) yapmasını istiyordu ama baskıda rotogravür yöntemini kullanmıyorlardı ki bu fotomontaj için kaçınılmaz bir prosedüdü.

La Hulton Press de Heartfield'in imzasız bir yazısının yer aldığı bir dergi yayınlıyordu "Lilliput".

Görünüşe göre İngiltere'de rotogravür ile baskı yapan ileri görüşlü hiçbir gazete yoktu...

Kesinlikle hayır. Johnny'nin sendikaya bağlı siyah beyaz basılan bir gazete olan "Reynolds News" ile kontratı vardı ki her zaman ona önceden ayrılmış bir alanı vardı. Ama Johnny'nin işleri her zaman geçmiş gibi görünüyordu. Rotogravür baskının olmaması ve daha başka nedenler sonunda Johnny'nin kontratına son vermesine sebep oldu.

Bu montajların konuları nelerdi? Hitlere karşı mıydılar?

Evet, faşizme ve Hitlere karşıydılar. Bazıları gerçekten çok iyiydi, bazıları ise eleştirel açıdan eksiktiler.

Açıkladığımız gibi İngiltere’de Heartfield’ın ürünleri sıfıra mı inmişti? Buna sebep söylediğiniz gibi A-I-Z tipindeki yayınların, fotomontajların çoğaltılması için gerekli olan uygun tekniğin eksikliği miydi sadece? Peki, sizce başka sebepler yok muydu? Söylemek istediğim, Nazi Almanyası’nın dışında, Heartfield çalışabilmiş ve Hitlere ciddi anlamda saldırabilmiş: temelde kurgularının en ünlülerini ki Hitler karşıtı olanlarını da 1933 yılında gerçekleştirmişti, yani 1930 ile 1933 yılları arasında. Bu Prag işleri eleştirel açıdan hiç birşey kaybetmemişlerdi.

Buna karşılık İngiltere’de, Prag’da karşılaşmış olduğu ortamın aynısı bir durumun içindeydi, yani yurt dışında çalışıyordu, fakat kurguları İngiltere’de Nazi Almanyası’nı ve A-I-Z için yaptıkları gibi amacına hizmet vermiyordu, İngiliz halkı içindi. Benim fikrim, daha öncekine benzer bir kolaylıkta ve alışılmış türden fotomontaj üretmiyordu. Heartfield kurgularında hep Nazizm’in kendine has ruh halini ve iklimini, kitlelerin hilekârlığını kınamak ve karikatür sayesinde yıkmak için bir obje gibi kullanıyordu; şimdiyse yüzünü İngiliz okuyuculara çevirmiş olması bu manevralarda ortaya çıkamıyordu. Özellikle İngilizleri ele alması, onların beklentisi tamamen farklı şeylerdi. Belki de Heartfield’ın düşüğe geçen İngiliz üretimleri bu şekilde açıklanabilir, herşeyden önce eğer ki o yıllar düşünülürse onun yapıtlarına gerçek ilham verenler soluduğu Nazizm’in havasıydı. Siz bu konuda ne dersiniz?

John’un İngiltere’de karşılaştığı farklı durumları göz önünde bulundurursak hem kişisel hem objektif olarak haklı olduğunu düşünüyorum. Ama sürgünlerin politika yapamaması faktörünü de ayrıca ekleyin.

Şimdi çok önemli iki noktaya ulaştık. İlk önce, peki nasıl politika yaptı? ikincisi, hayatını nasıl kazanıyordu?

1938 yılının sonlarına kadar, biz sürgünler tarafından yönetilen, “Free German League of Culture” dan bir destek fonuna sahiptik., açık görüşlü bir kişi olan Chichester psikoposu Dr. Bell, bizi Upper Park Road di Hampstead’de, daha

sonrasında bizlerin bir kültür merkezine dönüşecek, oldukça büyük ve boş olan bir eve yerleştirdi. Bu ev bombalardan çok etkilenmemiştir. İçinde küçük bir tiyatro ve kütüphane kurduk, kilerini bir restorana çevirdik. Stüdyo dersleri için bir salonu, ofisleri olan kültürel ve sosyal etkinlikler için olasılıklar sunan bir evdi. Müzik, edebiyat, tiyatro, figüratif sanat, fen bölümlerimiz ve bir kadın komitemiz vardı sosyal ve çocuklarla ilgili sorunlarla ilgilenen. İngilizler için çok büyük bir fırsattı, tüm bunların birlikte aynı mekânın içinde işlemesi.

Kültürel derneğimizin etrafında antifascist güçler; aktif ya da sempatican politik kişiler; faşizm karşıtı halktan oluşan bir birlik toplanmıştı.

Ayrıca bir gazete basıyorduk ve bunu sürgündekilere dağıtıyorduk, farklı olasılıklarla karşılaşmaları, entellektüel ve sosyal alanlardaki ihtiyaçlarına karşılık bulmaları için. Bu evin ve birliğin kurucularından biri olan Johnny, sanat ve fotomontaj (kurgu) üzerine, Daumier ve Griz üzerine konferanslar veriyordu, ayrıca “...die Baume schlagen aus” (... ağaçlar çiçeklendi) ya da “Auf der Hintertreppe der Literatur” (edebiyatın arka merdivenlerinde) tipinde başlıklarla adlandırılan edebiyat geceleri ya da Till Eulenspiegel gibi konular üzerine konferanslar organize ediyordu.

Hitler Sovyetler Birliğini işgal ettiğinde, Johnny Tolstoy’un, yıkılan “Jasnaja Poljana” adlı evinin yeniden onarılmasına katkıda bulunmak amacıyla, geliri ‘Arts Thearte’da oynanan bir oyundan elde edilen bir bağış organize etti.

Kültürel birlik sürgündekilerin bağışta bulunduğu ve çoğu yerde protestolar organize ettikleri sırada ayrıca Sovyetler Birliği ile bir dayanışma haftası organize etti.

1939 yılının yazında ‘Arts Theatre’in” Sanat Tiyatrosu’nun bir sahnesinde doğrudan Hitler Almanyası na karşı yönetilen ‘24 siyah koyun’ adlı mizah dergimizle yer aldığımızı eklemek isterim. Heartfiled bu kuruluş için de çalışıyordu; İngiltere’ye geldikten hemen sonra yazmış olduğu sürgün şarkısı, ilk kez bu dergide söylenmişti.

Johnny ortaya çıkmış bu fırsatta A-I-Z için gerçekleştirdiği fotomontajları (kurguları) da sergileyebiliyor muydu?

Evet, yapıtlarından bazıları çerçevelenmişti.

O yılları nasıl yaşadığınızı çok iyi hatırlıyorsun değil mi? Johnny o dönemde nasıl bir ruh halindeydi? Ona ilham veren şeyleri, mizahi yeteneğini koruyabiliyor muydu ?

Çoğu zaman depresyondaydı. Pragdan kaçtıktan sonra, Hitler Çekoslavakya'yı işgal ettiğinde, savaşın çıkacağını anlamıştı. Duyguları ve son zamanlardaki endişeleri kafatasında meydana gelen kırık sonrası daha da alevlenmişti. Çok zorluk çekiyordu, ne zaman savaş yayılmaya başladı ve İngiltere'ye saldırıldı sağlık durumu oldukça kötü haldeydi.

Sürekli yaratma isteğine sahip onun gibi bir sanatçı için, hiç alışmadığı koşullarda çalışmaya devam etmek, psikolojisinde ne büyük sorunlara yol açabileceğini hayal edebiliyorum.

Doğal olarak en çok düşündüğü herşeyden öte pratik olarak neden muhafaza edilmek zorunda kaldığıydı. İngiltere'de tüm koşullarda çalışma çabalarına rağmen Hitler ve savaşa karşı artistik alanda kendini ifade edemedi. Zaman içerisinde Londra'nın maruz kaldığı bombalar geceler boyunca uykusuz kalmamıza sebep oluyor, bu onun sağlığını çok kötü etkiliyordu, baş ağrıları her geçen gün daha da artıyor ve tedavi olması gerekiyordu.

1943 yılının Ocak ayında Lindsay Drummond'un yeni kurulan yayınevinde çalışması için gelen teklifi kabul etti. Kitapların grafik çalışmalarını, kapaklarını ve yazıların ilustrasyonlarını tasarlamayı üstlenmişti.

Düzenli bir iş miydi?

Evet, düzenli ücret ile.

Normal burjuva bir kurum muydu?

Evet, liberal-burjuva bir yayıneviydi ve Johnny 1949 yılına kadar çalıştı. Almanya'ya geri dönene kadar da uzunca bir dönem Penguin Publishing Co'da çalıştı. Johnny Malik yayınevinde gerçekleştirdiği gibi kapakları yapamayacağını

farkına varmıştı ki bu sebeple dikkatini editorial ingiliz ürünlerine verdi. İngiliz kitapları için, özellikle Drummond'un yapıtlarına uygun avifauna, flora ve doğadan ilham alan yeni bir grafik stili geliştirdi. Drummond ayrıca sürgündekilerin Hitler, ülkelerinin istihdamı, kendi problemleri üzerine yazdıkları kitapları da yayınlıyordu. Johnny tüm bu konular için çok değerli kapaklar yapıyordu; okuyucuların çok hoşuna gidiyordu çünkü ingiliz zevkine uygundu ve büyük ilgi görüyordu.

Siz Johnny'yi 1939 yılında sergisinde tanıdınız ve 1950 yılına kadar İngiltere'de birlikte yaşadınız. 1945 yılındaki özgürlük döneminde tepkileriniz nasıldı? Söylemek istediğim o zamanlarda düşünceleriniz duygularınız nasıldı?

Doğal olarak bizler Almanya'dan sürgün edilenler olarak kendi kültürel derneğimizde biraraya gelerek savaşın sonuna kadar neler yaptığımızı tartışıyorduk. Bir komunist olara Heartfield'in Almanya'ya geri döneceği çok açıktı.

Peki, o zaman neden İngiltere'de 1950 yılının sonuna kadar kaldınız?

Savaşın bitiminden sonra hemen vatanımıza geri dönmek istiyorduk, fakat Johnny'de bir kaza sonucu omurga çıkığı oluşmuştu ve meydana gelen sinir yaralanması sebebiyle yürüyemiyordu. Doktor Johnny'nin bir daha yürüyememesi gibi bir risk taşıdığından tedavi görmesi için ısrar ediyordu.

En sonunda 1949 yılında Almanya'ya dönmeye karar verdik, ama neredeyse bir yıl daha Berlin'e ve Lipsia'ya girebilmemiz için gerekli olan izinleri bekledik. 1950 yılının Ağustos ayında nihayet yola çıkmıştık.

Sürgün hikâyemizin çok önemli bir dönemi de böylece bitmişti. RDT'ye, yani Lipsia'ya devam edebilmek için önce onbeş gün beklemek zorunda kaldığımız Prag'a uçakla gitmiştik.

Peki, Wieland nerede yaşıyordu? Siz, on üç yıl önce Almanya'yı bırakmıştınız değil mi?

Evet, ben on üç yıl önce bırakmıştım, Johnny ise on sekiz.

Heartfield Almanya'ya döndüğünde nasıl bir perspektife sahipti?

1947 – 48 yıllarında Berlin – Weissensee'e bağlı Sanat Akademisi'nden grafik-hiciv kürsüsünden bir teklif almış ve Humboldt Üniversitesi'ne gazetecilik bölümüne öğretim görevlisi olarak atanmıştı fakat daha önce bahsetmiş olduğum sağlık sorunları sebebiyle hemen başlayamamıştı.

1951 yılında Johnny ilk enfarkt ameliyatını geçirdi ve on bir ay sonra ise ikincisini. Altı ay hastanede kalmak zorunda kaldı, ne büyük şanstır ki çok iyi bir kardiyalog bulmuştuk.

George Grosz'un onu Charite Hastanesi'nde görmeye geldiği doğru mu?

Evet doğru. 1951 yılında Johnny'nin doğum günü için gelmişti.

Ve 1956 – 57 yıllarında Johnny tekrardan sergiler düzenlemeye başlamıştı?

Evet, bu yıllarda sayısız farklı sergi açmıştı ve Deutsche Akademie der Künste di Berlino'nun bir üyesi olmuştu.

Daha önce de bahsetmiş olduğumuz gibi sürgün yıllarında içinde bulunduğu gerilim onun ruh haline yansımıştı. Peki, şimdi RDT'de durumu nasıldı? Artık o gerilim yoktu.

Heartfield değişmiş miydi?

Kesinlikle. İkinci entrakt ameliyatından sonra kendine çok iyi bakıyordu ve yaşama biçimini tamamıyla değiştirmişti. Sağlığı el verdiği şekilde, bu dönem, Langhoff al Deutsches Tiyatrosu gibi yerlerde sahne tasarımı ve afişler tasarlıyordu operalar için. Devletin bağlamış olduğu emekli maaşı sayesinde ekonomik olarak endişeleri yoktu. Herşeyden önce yeniden yapıtlarını sergileyebiliyor ve insanlar için çalışabiliyordu. Gerçekleştirmiş olduğu sergiler halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanıyordu, böylece aslında denilebilir ki yapıtları yeniden güncelliğini kazanmıştı.

Gerçekleştirdiği sergiler onu yeterince tatmin ediyor muydu?

Evet, özellikle farklı ülkelerden insanlara ulaşabilmesi gelen teşvik onu çok mutlu ediyordu.

Brecht ile ilişkisi nasıldı?

İyiydi. Brecht çok iyi bir arkadaşımızdı. Çoğu zaman Brecht, Johnny'yi biraz nefes alması ve kendini yenilemesi için çiftlik evinde ağırlıyordu. Heartfield bir zamanlar sahip olduğu arkadaş çevresine yeniden kavuşmuştu, A-I-Z'dekilere ayrıca Buschi, Eisler ve Grosz gibi diğer arkadaşlarına.

Wieland'ın kitabındaki kurgularda, A-I-Z'dekiler ve Anni Venti'ninkilerde gerçekleştirilen düzenlemeler hakkında neler söyleyebilirsiniz? Rationalisierung'un örneğin tamamen değiştirilenler arasındaydı.

Evet doğru.

Bize kabaca herşeyin nasıl ilerlediğini anlatabilir misiniz? Sence bu düzenlemeleri başlatan kimdi ve neden yapılıyordu?

Benim bildiğim, Wieland Amerikan sürgün kimliğiyle Heartfield ve onun kurguları üzerine bir monografi yazmak istiyordu ama bunu hiçbir şekilde gerçekleştiremedi nedenini bilmediğim bir sebepten dolayı. Ama sonuç olarak bunu gerçekleştirme fikri hep aklında kaldı ve Birleşik Devletler'den döndüğünde RDT'de toplandık ve kardeşler Johnny'nin hakkında bir kitap yayınlamaya karar verdiler. Wieland'ın aklındaki, kurguları A-I-Z dekilerde olduğu gibi yayınlamaktı, yani gazetede basmış oldukları gibi. Koşullar değişmişti, ya anlamak istemiyorlardı ya da anlaşılması zordu ve Johnny'yi düzenlemeler yapmasını tavsiye ettiler. Uzunca bir zaman süren yansımalar ve tartışmalardan sonra Johnny ikna olur ve her kurguda gerekli olan düzenlemeleri keşfetmeye, hangisinin orijinal yayınlanması ya da hangisinde düzenlemeler yapılması gerektiğini keşfetmeye çalıştı. İşte böyle ilerliyordu.

Bu sebeplerden dolayı mı Johnny hem fikirdi?

Evet, hemen hemen.

Sonuna kadar politikanın içinde olmak konusunda çok ilgili olduğunu söylemişsiniz.

Her zaman. Her sabah ilk yaptığı iş gazete okumak olurdu. Radyodaki hiçbir haberi kaçırmazdı. Radyo'yu her açtığında haberler olurdu ve dinlemeye başlardı. Hayatının son gününe kadar yoğun olarak politikanın içinde olan bir adam olmuştu.

Ek 7 John Heartfield'ın Seçilmiş Kişisel ve Karma Sergileri

Ek 7. 1 Seçilmiş Kişisel Sergiler:

TARİH	SERĞİ KONUSU	SERĞİ MEKÂNI	ŞEHİR
1931	<i>Heartfield's Exhibition</i> (Heartfield Sergisi)	<i>Künstlergenossenschaft</i> <i>"Chudoshnik"</i> (Chudoshnik Kooperatifi)	Moskova
1935 Nisan	<i>150 photomontages</i> (150 Fotomontaj)	<i>Maison de la Culture</i> (Kültür Evi)	Paris
1935 Nisan	<i>150 photo- montages</i> <i>politiques satiriques</i> <i>d'actualite de J. Heartfield</i> (J. Heartfield'in aktüel 150 politik hicivli foto- montajı)	<i>Association des</i> <i>Ecrivains et Artistes</i> <i>Revolutionnaires</i> (Devrimci Sanatçılar ve Yazarlar Birliği)	Paris
04.12.1939- 28.12.1939	<i>One Man's against Hitler</i> (Hitler'e karşı tek adamın savaşı)	<i>Arcade Gallery</i>	Londra
1940	<i>Illegal Exhibition</i> (Kanunsuz Sergi)		Basel
27.01.1946- 27.02.1946	<i>John Heartfield's</i> <i>waarschwingen tegen oorlog</i> <i>en Fascisme</i> (John Heartfield'in Savaşa ve Faşizme karşı Uyarısı)		Amsterdam
1957	<i>John Heartfield und die</i> <i>Kunst der Fotomontage</i> (John Heartfield ve Fotomontaj Sanatı)	<i>Das Museum für</i> <i>Deutsche Geschichte</i> (Alman Tarihi Müzesi)	Berlin
1957 Ağustos- Eylül	<i>John Heartfield und die</i> <i>Kunst der Fotomontage</i> (John Heartfield ve Fotomontaj Sanatı)	<i>Deutsche Akademie der</i> <i>Künste</i> (Alman Sanat Akademisi)	Berlin
04.07.1958- 27.10.1958	<i>John Heartfield</i>		Moskova, Leningrad, Pekin, Shanghai
25.11.1958- 10.12.1958	<i>John Heartfield</i>		Tietsin

1964	<i>John Heartfield. Leider Aktuell</i> John Heartfield. Maalesef Güncel		Varşova ve Krakau
1964	<i>John Heartfield. Noch immer</i> John Heartfield. Hâlâ	<i>Nationalgalerie (Ulusal Galeri)</i>	Prag Brno Kosice
1965	<i>John Heartfield. Noch immer</i> John Heartfield. Hâlâ	<i>Ernst Museum</i>	Budapeşte
1965	<i>John Heartfield. In Lotta contra l'Idra</i>	<i>Galleria il Fante die Spade Rom</i>	Modena
1966	<i>John Heartfield. Der Punkt auf I)</i> (John Heartfield. I'nın üzerindeki nokta)	<i>Europa Center</i>	Berlin
1966	<i>Der Malik Verlag 1916- 1947</i> Malik Yayınevi 1916- 1947		Berlin
1967	<i>John Heartfield. Fotomontagen</i> John Heartfield- Fotomontajlar	<i>Moderna Museet</i>	Stockholm
1967	<i>John Heartfield. Fotomontagen</i> John Heartfield- Fotomontajlar		Lund
1967	<i>John Heartfield. Wartet nur balde...</i> John Heartfield. Kısa Süre Bekleyin...	<i>Karmeliterkloster (Karmeliter Manastırı)</i>	Frankfurt am Main
1968	(İPTAL EDİLMİŞTİR)	<i>Arts Council of Great Britain</i> İngiltere Sanat Konseyi	Londra
1969 Kasım- 1970 Ocak	JOHN HEARTFIELD <i>Erste historisch-soziologisch kommentierte Heartfield- Ausstellung</i> (JOHN HEARTFIELD Tarihsel ve Sosyolojik Olarak Yorumlanan İlk Heartfield Sergisi)	<i>NGBK-Berlin Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V</i> (NGBK Güzel Sanatlar için Yeni Toplum Derneği)	Berlin

06.10.1969- 08.11.1969	<i>John Heartfield 1891- 1968</i>	<i>ICA, Institute of Contemporary Arts</i> <i>ICA Çağdaş Sanatlar Enstitüsü</i>	Londra
1969 Mayıs	<i>John Heartfield</i>	Belediye Sarayı (<i>Rathaus</i>)	Ville de la Courneuve
1969 Mayıs	<i>John Heartfield</i>	Pedagoji Enstitüsü (<i>Pädagogisches Institut</i>)	Güstrow
1969 Ekim	<i>John Heartfield</i>	Overbeck Toplumu (<i>Overbeck-Gesellschaft</i>)	Lübeck
1969 Kasım-Aralık	<i>John Heartfield</i>	Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (<i>Institute of Contemporary Arts</i>)	London
1969 Aralık 1970 Ocak	<i>John Heartfield</i>	Hatton Gallery	New Castle
1970 Şubat-Mart	<i>John Heartfield</i>	Lancaster University	Lancaster
1970 Mart-Nisan	<i>John Heartfield</i>	University of Sussex	Brighton
1970 Nisan-Mayıs	<i>John Heartfield</i>	Modern Sanatlar Müzesi (<i>Museum of Modern Art</i>)	Oxford
1970 Mayıs	<i>John Heartfield</i>	Ulusal Müze (<i>National Museum</i>)	Cardiff
1970 Haziran-Temmuz	<i>John Heartfield</i>	Arts Council Gallery	Glasgow
1970 Temmuz	<i>John Heartfield</i>	Charlottenborg	Kopenhagen
1970 Temmuz-Ağustos	<i>John Heartfield</i>	Groves Art Gallery	Sheffield
1970 Ağustos	<i>John Heartfield</i>	Belediye Sarayı (<i>Rathaus</i>)	Arhus
1970 Ağustos-Eylül	<i>John Heartfield</i>	Edinburgh University	Edinburgh
1970 Eylül	<i>John Heartfield</i>	Universität	Esbjerg-Danimarka
1970 Ekim	<i>John Heartfield</i>	Kunsthalle	Sofia
1970 Ekim-Kasım	<i>John Heartfield</i>	Kunsthalle	Durham

1970	<i>John Heartfield</i>	Vestfyns Lisesi (<i>Vestfyns Gymnasium</i>)	Glamsbjerg- Danimarka
1971 Ocak-Mart	<i>John Heartfield</i>	<i>Gewerbemuseum</i> (El Sanatları Müzesi)	Basel
1971 Mayıs- Haziran	<i>John Heartfield</i>	<i>Angermuseum</i>	Erfurt
	<i>John Heartfield.</i> <i>80. Doğum günü nedeniyle.</i> <i>(Zum 80. Geburtstag).</i>	<i>Kultur- und</i> <i>Informationszentrum der</i> <i>DDR</i> (Demokratik Almanya Cumhuriyeti Bilgilendirme Merkezi)	Prag
11.06.1971- 31.07.1971	<i>John Heartfield Künstler und</i> <i>Kaempfer</i> (John Heartfield Sanatçı ve Savaşçı) <i>Zum 80. Geburtstag</i> (80. Doğum günü nedeniyle)	<i>Deutsche Akademie der</i> <i>Künste</i> (Alman Sanat Akademisi)	Berlin
1971 Eylül- Ekim	<i>Zum 80. Geburtstag und zu</i> <i>Ehren des VIII. Parteitages</i> <i>der SED</i> (John Heartfield 80. Doğum günü ve SED 8. Parti Kongresini onurlandırma nedeniyle)	<i>Informationszentrum</i> (Bilgilendirme Merkezi)	Leipzig
1972 Ocak- Şubat	<i>John Heartfield</i>	<i>Akademie der Künste</i> (Sanat Akademisi)	Moskova
1972 Mayıs- Temmuz	<i>John Heartfield</i>	<i>Staedtische</i> <i>Kunstsammlungen</i> (Şehir Sanat Kolleksiyonu)	Karl- Marx- Stadt
1972 Haziran	<i>John Heartfield</i>	<i>Kunst Nernes Hus</i>	Oslo
1972 Haziran- Temmuz	<i>John Heartfield</i>	<i>Galeri Junge Kunst</i>	Frankfurt am Oder
1972 Temmuz- Ağustos	<i>John Heartfield</i>	<i>Petrolchemisches</i> <i>Kombinat</i> (Petrokimya Fabrikası)	Schwedt
1972 Eylül- Ekim	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturhistorisches</i> <i>Museum</i> (Kültür Tarihi Müzesi)	Magdeburg

1972	<i>John Heartfield</i>	<i>Deutsche Akademie der Künste</i> (Alman Sanat Akademisi)	Berlin
1972	<i>John Heartfield</i>	<i>Deutsche Akademie der Künste</i> (Alman Sanat Akademisi)	Berlin
1973 Ocak- Mart	<i>John Heartfield</i>	<i>Kunsthalle</i>	Rostock
1973 Nisan	<i>John Heartfield</i>	<i>Haus der Nationalen Volksarmee</i> (Ulusal Ordu Evi)	Dranske
1973 Mayıs sonu	<i>John Heartfield</i>	<i>Ende Mai nur 2 Tage wegen Zensurschwierigkeiten geöffnet</i> (Galeria Redor Sansür nedeniyle Mayıs ayı sonunda sadece 2 gün açık kaldı.)	Madrid
1973 Ekim-1975- Nisan	<i>John Heartfield</i>	<i>Wanderausstellung Oktober 1973 – April 1975.</i> (Gezici Sergi olarak Ekim 1973 ila Nisan 1975 arası şu kentlerde sergilendi)	Helsinki, Turku, Jämsä, Hämeenlinna, Hyvinkää, Lieto ve Vässa
1974 Kasım-Aralık	<i>John Heartfield</i>	<i>Majakowski- Galerie</i>	Batı- Berlin
1974 Kasım-Aralık	<i>John Heartfield 1891- 1968 Photomontagen</i> (John Heartfield 1891- 1968 Fotomontajlar)	<i>Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris</i> (Paris Modern Sanatlar Müzesi)	Paris
1975 Temmuz-Eylül	<i>John Heartfield</i>	<i>Staatliche Galerie Moritzburg</i> (Moritzburg Devlet Galerisi)	Halle/Saale
1975 Nisan-Mayıs	<i>John Heartfield</i>	<i>Van Abbemuseum</i>	Eindhoven
1976	<i>John Heartfield</i>	<i>Staatliche Museen zu Berlin, National- Galerie</i> (Berlin Ulusal Devlet Müzesi)	Berlin
1976 Ocak-Şubat	<i>John Heartfield</i>	<i>Galerie der Akademie der Wissenschaften und</i>	Belgrad

		<i>Künste</i> (Bilimler ve Sanatlar Akademisi Galerisi)	
1976 Mart	<i>John Heartfield</i>	<i>Jugoslawische Akademie</i> (Yugoslavya Akademisi)	Zagreb
1976 Nisan	<i>John Heartfield</i>	<i>Jugoslawische Akademie</i> (Yugoslavya Akademisi)	Ljubljana
1976 Haziran	<i>John Heartfield</i>	<i>Jugoslawische Akademie</i> (Yugoslavya Akademisi)	Sarajevo
1976 Eylül	<i>John Heartfield</i>	<i>Jugoslawische Akademie</i> (Yugoslavya Akademisi)	Skopje
1976 Haziran	<i>Eröffnung der ständigen John-Heartfield-Kabinetts in der National-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin</i> (John Heartfield 85. Doğum günü nedeniyle Berlin Ulusal Müzesi Galerisinde daimi John-Heartfield-Odasının açılışı)	<i>National Galerie – Staatliche Museen</i> (Ulusal Galeri – Devlet Müzeleri)	Berlin
1976 Ağustos	<i>John Heartfield</i>	<i>Deutsche Bücherei</i> (Alman Kitapevi)	Leipzig
1977 Nisan-Haziran	<i>John Heartfield</i>	<i>Danneil Museum</i>	Salzwedel
1977 Temmuz-Ağustos	<i>John Heartfield</i>	<i>Stadt- und Kreismuseum</i> (Şehir ve Yöre Müzesi)	Meißen
1977 Ekim	<i>Wanderausstellung der Akademie der Künste der DDR</i> (John Heartfield DDR Sanatlar Akademisi Gezici sergisi)	<i>Museum für angewandte Kunst – Sterckshof</i> (Sterckshof Tatbiki Sanatlar Müzesi)	Antwerpen
1977 Eylül-Ekim	<i>John Heartfield</i>	<i>Staedtische Kunstsammlungen</i> (Şehir Arşivi)	Görlitz
1977 Kasım-Aralık	<i>(Wanderausstellung der Akademie der Künste der DDR</i> (John Heartfield DDR Sanatlar Akademisi Gezici sergisi)	<i>Königliche Akademie für Bildende Künste</i> (Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi)	Gent

1978 Ocak	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum</i> (Kültür Merkezi)	Neerpelt
1978 Şubat	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum</i> (Kültür Merkezi)	Hasselt
1978 Mart	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum</i> (Kültür Merkezi)	Heusden- Zolder
1978 Nisan	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum</i> (Kültür Merkezi)	Turnhoul
1978	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum</i> (Kültür Merkezi)	Waregem
1978 Mayıs	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturzentrum Ter Dilft</i> (Kültür Merkezi Ter Dilft)	Bornem
1978 Haziran	<i>John Heartfield</i>	<i>Maison de la Culture</i> (Kültür Evi)	Dinant
1978 Eylül	<i>John Heartfield</i>	<i>Maison de la Culture</i> (Kültür Evi)	Mons
1978 Kasım- Aralık	<i>John Heartfield</i>	<i>Kulturhaus Tournai</i> (Tournai Kültür Evi)	
1979 Şubat- Mart	<i>John Heartfield</i> <i>Wanderausstellung der</i> <i>Akademie der Künste der</i> <i>DDR</i> (John Heartfield DDR Sanatlar Akademisi Gezici Sergisi)	<i>Theatre Hypocrite</i> (Hypocrite Tiyatrosu)	Brüssel
1979 Nisan	<i>John Heartfield.</i>	<i>Staedtisches Museum</i> (Şehir Müzesi)	Leuven
1979	<i>John Heartfield.</i>	<i>Petőfi Irodalmi Muzeum</i> (Petőfi Irodalmi Müzesi)	Budapeşte
1980 Eylül- Ekim	<i>John Heartfield 1891- 1968</i>	<i>Camden Arts Centre</i>	London
1982 Eylül- Ekim	<i>John Heartfield-Graphiker,</i> <i>Fotomontör, Typograph-</i> (John Heartfield-Tasarımcı, Fotomontajcı, Tipografikçi) <i>Buchgestaltung aus</i> <i>30 Jahren</i>	Doğu-Berlin Devlet Kütüphanesi (<i>Staatsbibliothek</i> <i>Ost- Berlin</i>)	London

	30 Yıl Kitap tasarımı)		
18.11.1983 - 20.12.1983	<i>John Heartfield. Fotomontagen 1917- 1938</i> (John Heartfield. 1917- 1938 Fotomontajları) (Werkbund Arşivi'nden Freiburg'da bir sergi. Käthe- Kollwitz-Gesellschaft ile birlikte gerçekleştirilmiştir)		Freiburg
1986	<i>John Heartfield. Exil in der CSR. Fotomontagen 1933- 1938</i> (John Heartfield. Çekoslavakya Sürgünü. Fotomontajlar 1933- 1938)	<i>Otto Nagel Hause</i> (Otto Nagel Evi)	Doğu- Berlin
1986	<i>John Heartfield: Photomontages of Nazi Periot</i> (John Heartfield: Nazi Dönemi Fotomontajları)	<i>Patrick & Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University</i> (Patrick& Beatrice Haggerty Sanat Müzesi, Marquette Üniversitesi)	Milwaukee, Wisconsin
1989	<i>Benutze Foto Als Waffe! John Heartfield Photomontagen</i> (Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan! John Heartfield Fotomontajları)	<i>Ausstellung der Stadt-und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main aus Anlass des Jubiläums "150 Jahre Photographie"</i> (Fotoğrafin 150. Yılı nedeniyle)	Frankfurt am Main
	<i>Hurray, the butter is gone!: John Heartfield's photomontages of the 1930s</i> (Yaşasın, tereyağı bitti!: John Heartfield'in 1930'lardaki fotomontajları)	<i>Presentation House Gallery</i>	British Colombia
1991	<i>John Heartfield</i>	<i>Akademie der Künste</i> (Sanat Akademisi)	Berlin
1992	<i>John Heartfield</i>	<i>Sprengel Museum</i>	Hannover
1992	<i>John Heartfield</i>	<i>Kunsthalle Tübingen</i> (Tübingen Sanat Salonu)	Tübingen
1992	<i>John Heartfield, AIZ: Arbeiter-Illustrierte Zeitung, Volks Illustrierte, 1930- 1938</i>	<i>Kent Gallery</i>	New York

13. 08. 1992- 18.10.1992	<i>John Heartfield/ One Man's War Against Hitler</i> (John Heartfield/ Hitler'e Karşı Tek Adamın Savaşı)	<i>Barbican Art Gallery</i>	Londra
20.11.1992- 10.01.1993	<i>John Heartfield/ One Man's War Against Hitler</i> (John Heartfield/ Hitler'e Karşı Tek Adamın Savaşı)	<i>The Iris Museum of Modern Art</i>	Dublin
30.01.1993- 29.03.1993	<i>John Heartfield/ One Man's War Against Hitler</i> (John Heartfield/ Hitler'e Karşı Tek Adamın Savaşı)	<i>Scottish National Gallery of Modern Art</i>	Edinburgh
15.04.1993- 06.07.1993	<i>John Heartfield: Photomontage</i> (John Heartfield: Fotomontaj)	<i>MoMA/ Museum of Modern Art</i> (MoMA/ Modern Sanatlar Müzesi)	New York
1994	<i>Neged Hitler!:</i> <i>Fotomontaz'im, 1930-1938</i>	<i>Muze'on Yisra'el</i>	Olarn Supertus
02.03.2003- 11.05.2003	<i>Fotomontagen 1928- 1939</i> <i>John Heartfield</i> (Fotomontajlar 1928- 1939)	<i>Karikaturmuseum Krems</i> (Krems Karikatür Müzesi)	Krems
2003	<i>John Heartfield: Fighting the Dogs of War</i> (John Heartfield: Savaşın Vahşeti ve Yıkıntılarıyla Mücadele)	<i>Davison Art Center</i>	Middletown CT
03.09.2004 29.10.2004	<i>Plakaten</i> <i>John Heartfield)</i> (John Heartfield Afişleri)	<i>Galerie des Wolfgang-Koeppen- Hauses</i>	Greifswalde
20.09.2004	<i>John Heartfield</i>	<i>Ehemalige Schule</i>	Waldsievers dorf
2005	<i>John Heartfield</i>	<i>Tate Gallery</i>	Londra
21.02.2006- 25.06.2006	<i>Agitated Images: John Heartfield and German Photomontage, 1920- 1938</i> (Ajite Edilmiş Görüntüler: John Heartfield ve Alman Fotomontaj Sanatı 1920- 1938)	<i>The J. Paul Getty Museum</i>	California
07.04.2006- 23.07.2006	<i>Photomontages politiques 1930- 1938</i> (Politik Fotomontajlar 1930- 1938)	<i>MAMCS/ Musee d'art moderne et contemporain</i>	Strasbourg

09.11.2006- 09.12.2006	<i>Heartfield: Photomontages</i> (Heartfield: Fotomontajlar)	<i>Galerie 1900- 2000</i>	Paris
21.09.2007- 10.02.2008	<i>Agitated Images: John Heartfield and German Photomontage, 1920- 1938</i> (Ajite Edilmiş Görüntüler: John Heartfield ve Alman Fotomontaj Sanatı 1920-1938)	<i>Wolfsonian Museum</i>	Los Angeles
30.08.2008- 30.11.2008	<i>John Heartfield vs. Nazi Germany</i> (John Heartfield Nazi Almanya'sına Karşı)	<i>Akron Art Museum</i>	Akron, OH
29.05.2009- 31.08.2009	<i>ZEITausSCHNITTE</i> <i>Fotomontagen 1918- 38</i> (ZAMANA kertik ATMAK)	<i>Berlinische Galerie</i>	Berlin
11.10.2009 – 22.11.2009	<i>John Heartfield und die politische Kultur der Weimarer Republik</i> (John Heartfield ve Weimar Cumhuriyet'inde Politik Kültür)	<i>Stadtmuseum</i>	Brilon
20.09.2009 – 03.01.2010	<i>John Heartfield (1891- 1968)</i> <i>Fotografie als Waffe</i> (John Heartfield (1891- 1968) Fotoğrafi Bir Silah Gibi Kullan)	<i>Museum de Fundatie - Paleis a/d Blijmarkt</i>	Zwolle
2010	<i>Neueröffnung John Heartfield Haus in Waldsiedersdorf mit der Ausstellung</i> (Bir Sergi ile John Heartfield Evi'nin yeni açılışı)	<i>John Heartfield Haus, 'Free German League of Culture'</i>	Waldsiedersdorf
18.01.2012- 18.02.2012	<i>Heartfield, Un Artiste Antifasciste</i> (Heartfield, Antifaşist Bir Sanatçı)	<i>Musée De La Resistance Et De La Deportation Exposition</i>	Paris

Ek 7. 2 Seçilmiş Karma Sergiler:

TARİH	SERGINİN KONUSU	SERĞİ MEKÂNI	ŞEHİR
30.06.1920- 25.08.1920	<i>I. Internationalen Dada Messe</i> (İlk Uluslararası Dada Fuarı)	<i>Dr. Otto Burchard Gallery</i>	Berlin
1928	<i>1. ARBKD Ausstellung, Kapital und Arbeit</i> (1. ARBKD Sergisi/ Sermaye ve İşgücü) (ARBKD ya da ASSO= Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands)		Berlin
18.05.1929- 07.06.1929	<i>Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO</i> (Werkbund Uluslararası Film ve Fotoğraf Sergisi)	<i>Staedtischen Ausstellungshallen am Interimtheaterplatz</i>	Stuttgart
1929	<i>Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO</i> (Werkbund Uluslararası Film ve Fotoğraf Sergisi)	<i>Museum für Gestaltung Zürich</i>	Zürich
1929	<i>Internationalen Werkbund-Ausstellung FILM und FOTO</i> (Werkbund Uluslararası Film ve Fotoğraf Sergisi)	<i>Kunstgewerbemuseum Berlin</i>	Berlin
1929 Eylül	<i>Novembergruppe- ULAP</i> (Kasım Gurubu ULAP Sergisi)		Berlin
06.04.1934- 03.06.1934	<i>International Caricature Exhibition</i> (Uluslararası Karikatür Sergisi)	<i>Manés Gallery</i>	Prag
1936 Mart	<i>Internationale Foto-Ausstellung</i> (Uluslararası Fotoğraf Sergisi)	<i>Manés Gallery</i>	Prag
1937	<i>50 Years at Mânes</i> (Manés'in 50. Yılı)	<i>Manés Gallery</i>	Prag

1939 Ocak-Şubat	<i>Living Art in England</i> (İngiltere'de Yaşayan Sanat-Alman ve İngiliz sanatçıları ile ortak sergi)	<i>London Gallery</i>	Londra
1942 Ağustos	<i>Alles Inside Germany</i> (Almanya'nın İçyüzüne Bakış)	<i>Beteiligung an der Kulturbundausstellung</i> (Kültür Birliğinin Sergisine iştirak etti)	Londra
10.09.1949 – 30.10.1949	<i>2. Deutsche Kunstausstellung</i> (2. Alman Sanat Sergisi)	<i>Stadthalle</i>	Dresden
1957 Temmuz	John Heartfield / Sandor Ek (Alexander Keil)	<i>Pressefest der Zeitung Das Volk</i> (Das Volk Gazetesi Basın Şenliği)	Erfurt
1961	Mücadele için Birlik Sergisi. Mieczyslaw Berman, Polonya; Antonin Pelc, Prag ve A. Shitomirski		Berlin
1964	<i>Anklage und Aufruf Deutsche Kunst zwischen den Kriegen</i> (İtham ve Çağrı Savaşların Arasında Alman Sanatı)	<i>Alte Nationalgalerie</i>	Berlin
1968 Yaz	<i>I. Die Geschichte der Collage. II. Die Technik der Collage in der angewandten Kunst.</i> (1. Kolâjın tarihi. 2. Tatbiki Güzel Sanatlarda kolâj tekniği)	<i>Kunstgewerbemuseum</i> (El Sanatları Müzesi)	Zürich
1969	<i>Die Fotomontage. Die Geschichte und Wesen einer Kunstform.</i> (Fotomontaj. Bir sanat biçiminin tarihi ve varlığı.)	<i>Kunstverein</i> (Sanat Derneği)	Ingolstadt
1969	<i>Karikatur als Waffe. Ausstellung zum 20. Jahrestages der DDR</i> (Silah olarak karikatür. Demokratik Almanya Cumhuriyet'inin 20. Kuruluş yılı sergisi)	<i>Neue Berliner Galerie</i>	Berlin
1971 Mart-Nisan	<i>Internationale Fotoausstellung</i> (Uluslararası Fotoğraf Sergisi)	<i>Intercamera Prag</i>	Prag

1971 Mayıs- Kasım	<i>Kunst als Waffe – die ASSO und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre.</i> (Silah olarak sanat – ASSO ve 20li yıllarda devrimci güzel sanatlar.)	<i>Veranstaltet vom DKP-Parteivorstand zum Dürerjahr 1971</i> (DKP- Alman Komünist Partisi yönetim kurulu tarafından 1971 Dürer Yılı için düzenlenmiştir)	Nürnberg München Batı-Berlin
1973 Mayıs- Ağustos	<i>Medium Fotografie. Fotoarbeiten bildender Künstler von 1910- 1973</i> (Fotoğraf Medyası. 1910- 1973 arası Sanatçıların fotoğraf çalışmaları.)	<i>Städtisches Museum – Schloss Morsbroich</i>	Leverkusen
1973 Temmuz- Ağustos	<i>Von literarischer Revolte zur revolutionären Literatur</i> (Başkadiri Edebiyatından devrimci edebiyata)	<i>Akademie der Künste der DDR</i> (<i>Demokratik Almanya Cumhuriyeti Sanat Akademisi</i>)	Doğu-Berlin
1974 Ocak	<i>Plakat und Grafik – Waffe im Kampf gegen Imperialismus</i> (Afiş ve Tasarım – Emperyalizme karşı savaşta silah)	<i>Ausstellungsräume am Berliner Fernsehturm. Anschliessend in anderen Städten der DDR</i> (Berlin Televizyon Kulesi Sergi Salonlarında. Daha sonra Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin diğer kentlerinde)	Berlin
1974 Mart- Haziran	<i>Realismus und Sachlichkeit – Aspekte deutscher Kunst 1919- 1933</i> (Gerçekçilik ve Nesnellik – Alman sanatının görünüşü 1919- 1933)	<i>National Galerie</i>	Doğu-Berlin
1974	<i>Wanderausstellung anlässlich des 40. Jahrestages des Auftretens Dimitroffs im Reichstagsbrandprozess</i> (Reyştag yangını davasında Georgi Dimitroff'un savunmasının 40. Yıldönümü nedeniyle gezici sergi)	<i>Georgi-Dimitroff Museum</i> <i>Anschliessend Nationalmuseum 'Georgi Dimitroff' Sofia</i> (Daha sonra Sofya Georgi Dimitroff Ulusal Müzesinde)	Leipzig Sofya
1975	<i>In Freundschaft verbunden. Kunstausstellung zum 50. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus</i> (Dostça Birliktelik.)	<i>National Galerie</i>	Doğu-Berlin

	Faşizmden kurtuluşun 50. Yılı nedeniyle sanat sergisi)		
1975 Eylül	<i>Antifaschistische Plakatkunst</i> (Anti- faşist afiş sanatı)	<i>Museum Budapest</i>	Budapeşte
1975 Eylül 1976 Ocak	<i>Der Bauer und seine Befreiung. Kunst vom 11. Jahrhundert bis zur Gegenwart</i> (Köylü ve onun kurtuluşu. 11. Yüzyıldan günümüze sanat)	<i>Staatliche Kunstsammlungen</i>	Dresden
1975 Eylül- Aralık	<i>Internationale Kunstausstellung '30 siegreiche Jahre'</i> (Uluslararası Sergi. Galibiyette 30 Yıl)	<i>Altes Museum</i>	Doğu-Berlin
1976 Ocak- Mayıs	<i>Realistische Tendenzen deutscher Kunst 1919- 1933</i> (Alman sanatında gerçekçi akımlar)	<i>Nationalmuseum für moderne Kunst Modern</i> (Sanat için Ulusal Müze)	Tokyo ve Kyoto
1976	<i>Der Malik-Verlag. Anlässlich 80. Geburtstages von Wieland Herzfelde</i> (Malik Yayınevi. Ewieland Herzfelde'in 80. Doğum günü nedeniyle)	<i>Stadtbibliothek</i> (Şehir Kütüphanesi)	Berlin
1976	<i>Politische Plakate</i> (Politik Afiş)	<i>Nationalmuseum für moderne Kunst</i> (Modern Sanat için Ulusal Müze)	Bağdat
1977 Şubat- Eylül	<i>Die Dreissiger Jahre-Schauplatz Deutschland</i> (Otuzlu Yıllar – Almanya Sahnesi)	<i>Haus der Kunst Folkwang Museum Kunsthaus</i>	Münih Essen Zürih
1977 Ağustos- Ekim	<i>Tendenzen der zwanziger Jahre</i> (Yırmili Yılların Akımları)	<i>15. Europäische Kunstausstellung Berlin</i> (15. Avrupa Sanat Sergisi, Berlin)	Batı-Berlin
1977 Ağustos- Ekim	<i>Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik</i> (Dünya kime ait. Weimar Cumhuriyeti'nde Sanat ve Toplum)	<i>Kunsthalle Berlin Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V</i> (Güzel Sanatlar için Yeni Toplum Derneği)	Batı-Berlin

1977	<i>Malerei und Photographie im Dialog, von 1840 bis Heute.</i>	<i>Kunsthhaus</i>	Zürih
1978	<i>Grosz, Heartfield, Höch, Uhlmann - Quadrat Bottrop</i>	<i>Josef Albers Museum</i>	Bottrop
1978 Ocak-Mart	<i>Dada and Surrealism Reviewed</i> (Dada ve Sürrealizm Eleştirileri)	<i>Hayward Gallery</i>	Londra
1978 Temmuz-Kasım	Paris-Berlin 1900- 1933	<i>Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou</i>	Paris
1978 Kasım-1979 Ocak	<i>Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties</i> (Yirmili yıllarda yeni nesnellik ve Alman gerçekçiliği)	<i>Hayward Gallery</i>	London
08.11.1978 25.02.1979	<i>Revolution und Realismus</i> (Devrim ve Gerçekçilik) <i>Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933</i> (1917'den 1933'e Almanya'da Devrimci Sanat)	<i>Altes Museum</i>	Berlin
1979 Ekim-Aralık	<i>Weggefärten – Zeitgenossen</i> (Dava Yoldaşları –Çağdaş Yoldaşlar)	<i>Altes Museum</i>	Berlin
1979 Kasım 1980 Ocak	<i>John Heartfield- Klaus Staeck. Foto-Collagen – Politische Plakate</i> (John Heartfield- Klaus Staeck. Foto- Kolâjlar – Politik Afişler)	<i>Städtische Sammlungen</i>	Duisburg
1980	John Heartfield, Klaus Staeck	<i>Kunstverein Hannover</i>	Hannover
1980 Ocak-Mart	<i>Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933- 1945</i> (Uyum yerine Direniş. 1933-1945 arası Alman sanatının faşizme karşı direnişi)	<i>Badischer Kunstverein</i>	Karlsruhe

1980 Mart-Nisan	<i>Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933- 1945</i> (Uyum yerine Direniş. 1933-1945 arası Alman sanatının faşizme karşı direnişi)	<i>Frankfurter Kunstverein</i>	Frankfurt am Main
1980 Mayıs-Haziran	<i>Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933- 1945</i> (Uyum yerine Direniş. 1933-1945 arası Alman sanatının faşizme karşı direnişi)	<i>Kunstverein</i>	Münih
1980	<i>Grosz& Heartfield: The Artist as Social Critic</i> (Grosz& Heartfield: Sosyal bir Eleştirmen Olarak Sanatçı)	<i>University of Minnesota</i>	Minneapolis
1980	<i>Film und Foto der zwanziger Jahre</i> (Yirmili Yıllarda Film ve Fotoğraf)	<i>Kunstverein in Hamburg</i>	Hamburg
1980	<i>El espíritu dada 1915- 1925</i>	<i>Museo de Arte Contemporaneu de Caracas</i>	Caracas
1981	<i>Daumier& Heartfield: Politische Satire im Dialog</i> (Politik Mizah ile Diyalog)	<i>Saatliche Museen zu Berlin</i>	Berlin
1982	<i>Dada-Montage-Konzept. (Längsschnitte 4).</i> (Dada-Montaj-Taslağı. (Uzun Kesimler 4))	<i>Berlinische Galerie</i>	Berlin
1985	<i>Auf gemeinsamen Wegen</i> (Birlikte Yola Koyulmak)	<i>Alte Nationalgalerie</i>	Berlin
1988	<i>Stationen der Moderne</i> (Modernizmin Durakları)	<i>Berlinische Galerie</i>	Berlin
1989	<i>Art in Berlin 1815- 1989</i> (Berlin'de Sanat 1815- 1989)	<i>The High Museum of Art</i>	Atlanta,GA
1990	<i>Malik-Verlag, Die Geschichte des Verlags 1916 – 1947 Zwischen Dada und Realismus</i>	<i>Kunsthalle Bremerhaven</i>	Bremerhaven

	(Malik-Yayınevi, Yayınevinin Tarihi 1916-1947 Dada ve Gerçekçilik arasında)		
1996	<i>Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag - Buch-Edition, Foto-Montage, Illustration als Mittel politischer Aufklärung</i> (Herzfelde, Heartfield, Grosz ve Malik-Yayınevi – Kitap-Yayınevi - Politik Aydınlanma için Araç Fotomontaj ve İllüstrasyon)	<i>Gerichtstrakt des Lübecker Burgklosters</i>	Lübeck
07.05.1997-24.08.1997	<i>Deutsche Fotografie, Macht eines Mediums 1870- 1970</i> (Alman Fotoğrafi, Medyanın Gücü 1870- 1970)	<i>Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik</i>	Bonn
1997	<i>Exil - Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933- 1945</i> (Avrupalı Sanatçıların Sürgünü – Firarı ve Göçü 1933- 1945)	<i>Neue Nationalgalerie</i>	Berlin
07.09.1997-11.01.1998	<i>Deutschlandbilder</i> (Almanya Resimleri)	<i>Martin Gropius Bau</i>	Berlin
1998	<i>Signaturen des Sichtbaren</i> (Görünürlüğün İmzaları)	<i>Kunsthalle Erfurt</i>	Erfurt
25.09. 1998 - 10.01.1999	<i>100 Jahre Kunst im Aufbruch - Die Berlinische Galerie zu Gast in Bonn</i> (Sanatta 100 Yıl Hareket – Berlin Galerisi Bonn’da Misafir)	<i>Kunst und Ausstellungshalle</i>	Bonn
1999	<i>Zeit/Los - Zur Kunstgeschichte der Zeit</i> (Zaman / sız – Zamanın Sanat Tarihi)	<i>Kunsthalle Krems</i>	Krems
09.02.1999 – 23.05.1999	<i>Graphic Design in the Mechanical Age: Selections from the Merrill C. Berman Coll - Cooper-Hewitt</i> (Mekanik Çağda Grafik Tasarım: Merill C. Berman Coll- Cooper-Hewitt'ten seçmeler)	<i>Cooper-Hewitt, National Design Museum</i>	New York

2001	<i>Coupé-Collé vol.1 - FRAC</i>	<i>Limousin</i>	Limoges
2001	<i>VOX 2001</i>	<i>Kent Gallery</i>	New York
2003	<i>Geografie del mistero. Metafisica, dada, surrealismo</i>	<i>Il Narciso Galleria d'arte contemporanea</i>	Roma
27.06.2003 – 14.09.2003	<i>Grotesk! — 130 Jahre Kunst der Frechheit (Grotesk! Grotesk! 130 Yıl Cüretin Sanatı)</i>	<i>Haus der Kunst München</i>	Münih
27.03.2003 – 09.06.2003	<i>Grotesk! —130 Jahre Kunst der Frechheit (Grotesk! Grotesk! 130 Yıl Cüretin Sanatı)</i>	<i>Schirn Kunsthalle</i>	Frankfurt/Ma
21.09.2003 - 04.01.2004	<i>Das Recht des Bildes - Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst (Resimin Hakkı – Modern Sanatta Yahudi Perpektifleri)</i>	<i>Museum Bochum</i>	Bochum
2004	<i>Variaciones en España - Fotografía y Arte 1900- 1980 (Fotoğraf ve Sanat 1900-1980)</i>	<i>Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)</i>	Las Palmas de Gran Canaria
30.01.2004 12.04.2004	<i>Brecht und Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der 20er Jahre (Brecht ve Piscator Berlin'de 20'li Yıllarda Deneysel Tiyatro)</i>	<i>Österreichisches TheaterMuseum im Palais Lobkowitz</i>	Wien
18.12.2003- 12.04.2004	<i>Corpus Christi. Christus-Darstellungen aus drei Jahrhunderten Photographie (İsa'nın Vücudu. Üç Yüzyıl Fotoğrafta İsa'nın Canlandırılması)</i>	<i>Haus der Photographie /Deichtorhallen</i>	Hamburg
06.02.2005- 16.05.2005	<i>FOTOGRAFÍA E ARTE: Variacións en España 1900- 1980 (1900- 1980 İspanya'da Fotoğraf ve Sanat)</i>	<i>MARCO. Museo de Arte Contemporánea de Vigo</i>	Vigo/ İspanya

20.03.2005 – 03.10.2005	<i>Making Things Public</i> (Bir şeyleri Halka Duyurmak)	<i>Zentrum für Kunst und Medientechnologie</i>	ZKM, Karlsruhe
06.04.2005 - 10.07.2005	<i>Faces in the Crowd</i> (Kalabalıktaki Yüzler)	<i>Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Piazza Mafalda di Savoia Rivoli</i>	Turin
30.07.2005 – 25.09.2005	<i>Avantgarde Graphics 1918- 34</i> (Avangart Grafikler 1918- 34)	<i>KETTLE'S YARD</i>	Cambridge
22.05.2004- 19.09.2005	<i>Pieced Together: Photomontage from the Collection</i> (Parçaları Birleştirilmiş: Kolleksiyondan Fotomontaja)	<i>The Art Institute of Chicago</i>	Chicago
01.06.2005- 12.09.2005	<i>Images of History - PHOTOESPAÑA 2004</i> (Tarihin Görüntüleri- Photoespana 2004)	<i>Museo Colecciones ICO</i>	Madrid
02.06.2004- 18.07.2004	<i>PHOTOESPAÑA 2004 - Historias</i>	<i>PhotoEspana Internacional Festival of Fotografia and Visual Arts</i>	Madrid
04.06.2004- 18.07.2004	<i>Variations on Spain - PHOTOESPAÑA 2004</i>	<i>Centro Cultural de la Villa de Madrid</i>	Madrid
03.12.2004- 06.03.2005	<i>Faces in the Crowd</i> (Kalabalıktaki Yüzler)	<i>Whitechapel Art Gallery</i>	Londra
15.10.2005 – 26.02.2006	<i>War is over - 1945- 2005 la libertá dell'arte da Picasso a Warhol a Cattelan</i> (Savaş Sona Erdi 1945- 2005)	<i>GAMEC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo</i>	Bergamo
2005	<i>Spirit of... DADA</i> (Dada'nın Ruhü)	<i>Art Attitude Hervé Bize</i>	Nancy
2005	<i>Mimesis. Realismos Modernos 1918- 1945</i> (Mimesis. Realizm. Modernizm 1918- 1945)	<i>Museo Thyssen</i>	Madrid
05.10.2005 - 09.01.2006	<i>DADA</i>	<i>Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne</i>	Paris

2005	<i>Just do it! -Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof</i> (Sadece yap! Duchamp'dan Prada Meinhof'a Desende Kışkırtıcılık)	<i>Lentos Kunstmuseum</i>	Linz
2005	<i>DADA</i>	<i>National Gallery of Art</i>	New York
2006	<i>Die Sammlung Holstein - Buchcover zwischen Kunst und Marketing</i> (Holstein Koleksiyonu – Sanat ve Pazarlama arasında Kitap Kapağı)	<i>Zentral- und Landesbibliothek (ZLB)</i>	Berlin
28.01.2006 - 07.05.2006	Berlin-Tokyo / Tokyo-Berlin	<i>Mori Art Museum</i>	Tokyo
19.02.2006 – 14.05.2006	<i>Dada</i>	<i>National Gallery</i>	Washington
06.04.2006 - 23.07.2006	<i>Modernism: Designing a new world</i> (Modernizm: Yeni Dünyanın Tasarımı)	<i>Victoria and Albert Museum</i>	London
18.06.2006 - 11.09.2006	<i>Dada</i>	<i>Museum of Modern Art</i>	New York
07.06.2006- 03.10.2006	<i>Berlin - Tokio / Tokio - Berlin. Die Kunst zweier Städte</i> (İki Kentin Sanatı Berlin-Tokyo/ Tokyo- Berlin)	<i>Neue Nationalgalerie</i>	Berlin
29.06.2006- 24.09.2006	<i>Corpus Christi. Christusbildungen in der Fotografie</i> (İsa'nın Vücudu. Üç Yüzyıl Fotografa İsa'nın Canlandırılması)	<i>Kunsthalle Krems</i>	Krems
12.08.2006 - 16.09.2006	<i>And Yet It Moves!</i> (Ve şimdi Hareket halinde!)	<i>MOT International</i>	Londra
08.10.2006 - 07.01.2007	<i>Revelation</i> (Açıklamak)	<i>Kulturhuset</i>	Stockholm
20.10.2006 - 02.12.2006	<i>Kapital</i>	<i>Kent Gallery</i>	New York
16.09.2006 - 07.01.2007	<i>Modernism: Designing a new world</i> (Modernizm: Yeni Dünyanın Tasarımı)	<i>MARTa Herford Museum für zeitgenössische Kunst</i>	Herford

09.11.2006- 09.12.2006	<i>John Hartfield/ Philippe Jusforgue</i>	<i>Galerie 1900- 200</i>	Paris
22.02.2007- 06.05.2007	<i>Foto 90</i>	<i>Museu de arte moderna</i>	Rio de Janeiro
17.03.2007 - 29.07.2007	<i>Modernism: Designing a new world (Modernizm: Yeni Dünyanın Tasarımı)</i>	<i>Corcoran Gallery of Art</i>	Washington
23.02.2007 - 22.04.2007	<i>RAUM. Orte der Kunst (Mekan. Sanatın Konumu)</i>	<i>Akademie der Künste</i>	Berlin
10.06.2007- 03.09.2007	<i>Foto: Modernity in Central Europe, 1918- 1945 (Fotoğraf: Merkez Avrupada Modernlik, 1918- 1945)</i>	<i>National Gallery of Art</i>	Washington
06.05.2007 – 04.11.2007	<i>Vertigo</i>	<i>MAMbo Bologna Museo d'Arte Moderna di Bologna</i>	Bologna
12.10.2007- 13.01.2008	<i>Foto: Modernity in Central Europe, 1918- 1945 (Fotoğraf: Merkez Avrupa'da Modernlik, 1918- 1945)</i>	<i>Guggenheim New York</i>	New York
29.11.2007- 26.01.2008	<i>Apocalypse Now: The Theater of War (Şimdi Dehşet: Savaş Tiyatrosu)</i>	<i>Wattis Institute for Contemporary Art</i>	San Francisco
07.02.2008 – 12.04.2008	<i>Paul McCarthy's Low Life Slow Life: Part 1 (Paul McCarthy'nin Yoksul ve Ağır Hayatı: 1. Bölüm)</i>	<i>CCA Wattis Institute for Contemporary Arts</i>	San Francisco
2008	<i>Foto: Modernity In Central Europe, 1918–1945 (Fotoğraf: Merkez Avrupada Modernlik, 1918- 1945)</i>	<i>Milwaukee Art Museum,</i>	Milwaukee, Wisconsin
2008	<i>Hope or Menace? (Umut mu Tehdit mi?)</i>	<i>Galerie St. Etienne</i>	New York
24.05.2008 - 21.09.2008	<i>Peripheral vision and collective body - MUSEION (Çevresel görüntü ve ortak vücut)</i>	<i>Museum für moderne und zeitgenössische Kunst</i>	Bolzano
30.09.2007 - 13.01.2008	<i>1937. Perfektion und Zerstörung (1937. Mükemmellik ve Tahribat)</i>	<i>Kunsthalle Bielefeld</i>	Bielefeld

2008	<i>Foto: Modernity in Central europe 1918- 1945</i> (Fotograf: Merkez Avrupada Modernlik, 1918- 1945)	<i>Dean Gallery</i>	Edinburgh
30.03.2008 31.12.2008	<i>Zwischen Himmel und Hölle: „Die verbrannten Dichter (Gökyüzü ile Cehennem arasında: “Ateşe verilen Ozanlar)</i>	<i>Kunstmuseum</i>	Solingen
2008	<i>Recent Acquisitions (Son Edinimler)</i>	<i>Galerie St. Etienne</i>	New York
07.06.2008- 31.08.2008	<i>FOTO/ Modernity in Central Europe, 1918- 1945</i> (Fotoğraf: Merkez Avrupa'da Modernlik, 1918- 1945)	<i>Scottish National Gallery of Modern Art</i>	Edinburgh
2008	<i>Anna Kournikova Deleted By Memeright Trusted System. Kunst im Zeitalter des Geistigen Eigentums (Memerigh güvenilir sistem tarafından silinmiş Anna Kournikova. Zihinsel Mülk Zamanında Sanat)</i>	<i>HMKV - Hartware MedienKunstVerein</i>	Dortmund
09.08.2008- 19.10.2008	<i>Hitler blind und Stalin lahm. Marinus und Heartfield (Hitler Kör ve Stalin topal Marinus ve Heartfield)</i>	<i>Museum Ludwig</i>	Köln
2008	<i>Cut & Pastec - European Photomontage 1920- 1945 (Kes & Yapıştır – Avrupa Fotomontajları 1920- 1945)</i>	<i>Estorick Collection of Modern Italian Art</i>	Londra
2008	<i>One Way, One Ticket (Tek Yol, Tek Bilet)</i>	<i>IVAM - Institut Valencià d'Art Modern</i>	Valencia
03.10.2008- 15.12.2008	<i>Rock my religion I (İnancımı Salla I)</i>	<i>Domus Artium 2002</i>	Salamanca
2008	<i>We Have Never Met Before [...] (Daha önce hiç tanışmamıştık)</i>	<i>Standart (Oslo)</i>	Osla
15.05.2009- 31.07.2009	<i>European & Russian Photomontage, 1920- 1940 (Avrupa & Rusya Fotomontajları, 1920- 1940)</i>	<i>UBU Gallery</i>	New York

05.02.2009 – 03.05.2009	<i>DARWIN – KUNST UND DIE SUCHE NACH DEN URSPRÜNGEN (Darwin – Sanat ve Köklerin Başlangıcının Arayışı)</i>	<i>Schirn Kunsthalle</i>	Frankfurt/ Main
2009	<i>Dada South? (Dada Güney mi?)</i>	<i>South African National Art Gallery</i>	Cape Town
01.09.2009 26.09.2009	<i>"Was bildet den Arbeiter?" 100 Jahre Arbeiterliteratur 1875 – 1975 (İşçi Ne ile Eğitiliyor?" 100 Yıl İşçi Edebiyatı 1875- 1975)</i>	<i>Stadtbibliothek</i>	Ludwigshafen am Rhein
19.11.2008 22.02.2009	<i>Kassandra Visionen des Unheils 1914- 1945 (Kassandra – Felaket Sanrısı 1914- 1945)</i>	<i>Deutsches Historisches Museum</i>	Berlin
2010	<i>Another Words (Başka Sözcükler)</i>	<i>Dean Gallery</i>	Edinburgh
2010	<i>KUNST IN BERLIN 1900- 1980 - Fokus 1900 (Berlin 'de Sanat 1900- 1980 – Odak 1900)</i>	<i>Berlinische Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur</i>	Berlin
07.01.2010 10.01.2010	<i>Propaganda als Waffe. Plakatgestaltung und Klassenkampf in der Weimarer Republik (Silah olarak Propaganda. Weimar Cumhuriyetinde Afiş Tasarımı ve Sınıf Savaşı)</i>	<i>Galeri Kraftwerk</i>	Berlin
11.02.2011- 29.05.2011	<i>Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray (Sürreal Şeyler. Dali 'den Man Ray'e Heykel ve Objeler)</i>	<i>Schirn Kunsthalle</i>	Frankfurt/ Main
20.05.2011 – 22.06.2011	<i>RETTET DEN REICHTUM (ZENGİNLİĞİ KURTARIN)</i>	<i>Galerie „Lebendige Wände“</i>	Bottrop
08.07.2011 – 25.09.2011	<i>PHANTASIE AN DIE MACHT Politische Künstlerplakate von Kollwitz bis Rauschenberg</i>	<i>Galerie Stihl Museum der Stadt Waiblinge</i>	Waiblingen

	<i>(EGEMENLİK FANTAZİNİN Kollwitz'den Rauschenberg'e Politik Sanatçı Afişleri)</i>		
11.06.2011-09.10.2011	<i>Avant-Garde Art in Everyday Life (Günlük Yaşamda Avangart-Sanat)</i>	<i>Art Institute Chicago</i>	Chicago
25.11.2011-04.03.2012	<i>The Mad Square- Modernity in German Art 1910- 37 (Çılgın meydan- Alman Sanatındaki Modernlik 1910-37)</i>	<i>National Gallery of Victoria</i>	Melbourne
23.03.2012-24.06.2012	<i>ART and PRESS (SANAT ve BASIN)</i>	<i>Martin- Gropius-Bau</i>	Berlin
08.03.2012-03.06.2012	<i>Head 2 Head</i>	<i>Kunst Haus Wien</i>	Viyana
15.03.2012-24.02.2013	<i>Art = Life = Art (Sanat=Yaşam=Sanat)</i>	<i>Museion Bozen Muze Koleksiyonundan.</i>	Bozen
16.04.2012-29.04.2013	<i>The Shaping of new Visions: Phptography, Film, Photobook (Yeni Vizyonların Biçimlendirilmesi: Fotoğraf, Film, Fotokitap)</i>	<i>MoMa, Museum of Modern Art</i>	New York
13.05.2012-09.09.2012	<i>A House Full Of Music (Müzikle dolu bir ev)</i>	<i>Mathildenhoehe Darmstadt</i>	Darmstadt
15.09.2012-10.02.2013	<i>ART and PRESS (SANAT ve BASIN)</i>	<i>ZKM-Zentrum für Kunst und Medientechnologie</i>	Berlin
06.08.2012-06.11.2012	<i>The Mad Square- Modernity in German Art 1910- 37 (Çılgın meydan- Alman Sanatındaki Modernlik 1910-37)</i>	<i>The Art Gallery of New South Wales</i>	Sidney
23.09.2012-27.01.2013	<i>Shock of the news</i>	<i>National Gallery of Art</i>	Washington DC

Ek 8 John Heartfield Hakkında Yapılmış Olan Film Çalışmaları

TARİH	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	YAPIM YERİ VE ŞİRKETİ	SÜRE
1959	<i>Ein Künstler Des Volkes</i> (Halkın Sanatçısı)	Winfried Hübels	Postdam-Babelsberg-DEFA	16 dk.
1967	<i>John Heartfield Monographien</i> (John Heartfield Monografileri)	Milger/ Vogel	Frankfurt am Main-Hessischer Rundfunk	45 dk.
1977	<i>John Heartfield, Fotomonteur</i> (John Heartfield, Fotomontör)	Helmut Herbst	Hamburg-Cinegrafik	70 dk.
1977- 1978	<i>Er sprach vom Wichtigsten</i> (O en önemli şeyler üzerine konuştu)	Ulrich Kasten	Berlin- DDR-Fernsehen	70 dk.
1991	<i>Celebration: John Heartfield</i> (Anma: John Heartfield)	Joe Lee	Londra-Granada Television	50 dk.
1991	<i>Zygnosis. John and the political image</i> (Eşleştirme. John Heartfield ve Politik Görüntü)	Gavin Hodge	Londra- Gorilla Tapes Ltd/ BFI	26 dk.
1991	<i>Das Foto wird schreien!</i> (Fotoğraf Haykıracak!)	Ulbrich/ Hermann	Frankfurt am Main- ZDF	45 dk.

E 9 John Heartfield Kataloğu

E 9. 1 Erken Dönem Çalışmaları (1915- 1930)



Resim 1 George Grosz- John Heartfield, “Güneşli Ülke” (*The Sunny Land*). 1919
(Pachnicke& Honnef, 1992: 66)



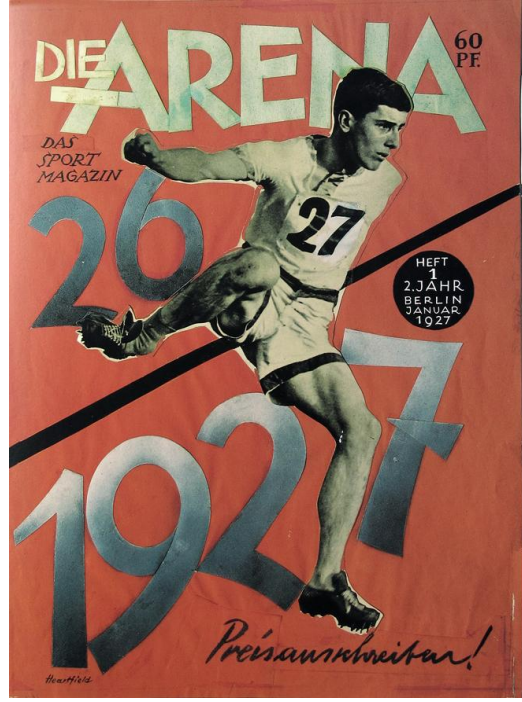
Resim 2 John Heartfield, “Berlin Deyişi” (*A Berlin Saying*), 1929. Kurt Tucholsky'nin Deutschland Deutschlan Über Alles adlı kitabı için hazırlanan bir fotomontaj çalışması
(<http://www.towson.edu/heartfield/artarchive.html>)



Resim 3 George Grosz ve John Heartfield, "Çöküş" (*Die Pleite*), adlı derginin kapak tasarımı çalışması. No. 7, Temmuz 1923. (Pachnicke& Honnef, 1992: 124)



Resim 4 John Heartfield, "Tüm Dükkan" (*The Whole Shebang*). "Değnek" (*Der Knüppel*) adlı dergi için yapılan kapak tasarımı çalışması. No. 5, Ağustos 1927. (Pachnicke& Honnef, 1992: 127)



Resim 5 John Heartfield, *Arena* dergisi için tasarlanan kapak fotomontajı.
No: 1, Ocak 1927. (Pachnicke&Honnet, 1992: 133)



Resim 6 John Heartfield, "Savaş Kâr Demektir!" (*Profit heisst Krieg!*)
"13 Yıl Cinayet" (*13 Jahre Mord*) broşürünün kapak çalışması, 1927.
(Herzfelde, 1971. r. 143)



Resim 7 John Heartfield, "Hesaplaş!" (*Settle Accounts!*). "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*) için tasarlanan kapak fotomontajı, 20 Mayıs 1928. (Pachnicke& Honnef, 1992: 142)

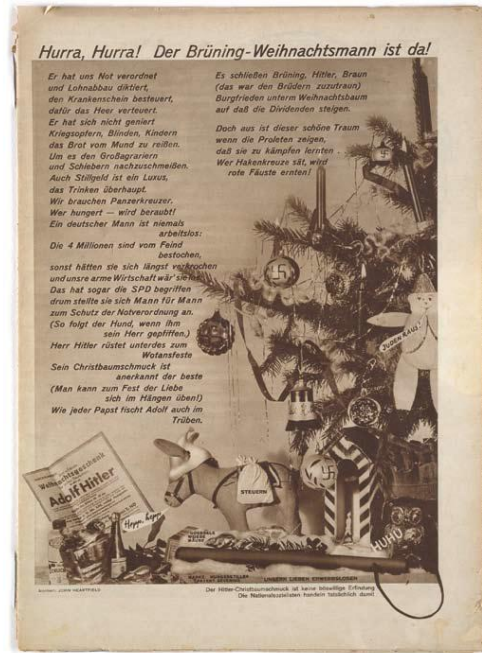


Resim 8 John Heartfield, "Saldır! Taraf ol!" (*Schlagt zu! Zeichnet Euch ein!*). "Kızıl Bayrak" (*Die Rote Fahne*) için düzenlenen kapak fotomontajı, 14 Ekim 1928, (Herzfelde, 1971: r. 149)

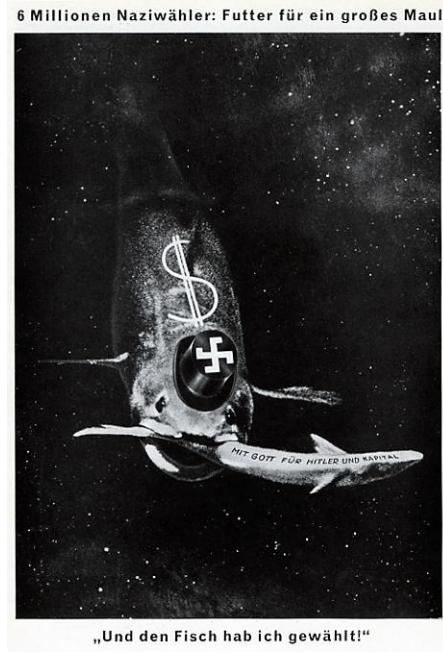
E 9. 2 Olgunluk Dönemi Çalışmaları (1930- 1938)



Resim 9 John Heartfield, "Yaşasın, Yaşasın Brüning Noel Baba Burada!" (*Hurra, Hurra! Der Brüning-Weihnachtsmann ist da!*). AIZ için hazırlanan taslak fotomontaj, 1930. (Anonim, 2005: 60)



Resim 10 John Heartfield, "Yaşasın, Yaşasın Brüning Noel Baba Burada!" (*Hurra, Hurra! Der Brüning-Weihnachtsmann ist da!*). AIZ, 1930. (Anonim, 2005: 61)



Resim 11 John Heartfield, " 6 Milyon Nazi Seçmeni: Büyük bir Ağız için Yem" (6 Millionen Naziwähler: Futter für ein grosses Maul). Alttaki sloganda şu sözler yazar: "Ve bu balığı kendim seçtim" (Und den Fisch hab ich gewählt), 4 Ekim 1930. (Herzfelde, 1971: r. 134)



Resim 12 John Heartfield, "Ekmek ve Özgürlük için" (Für Brot und Freiheit). AIZ'in özel bir sayısı için kapak tasarımı çalışması, 1930. (Herzfelde, 1971: r. 142)

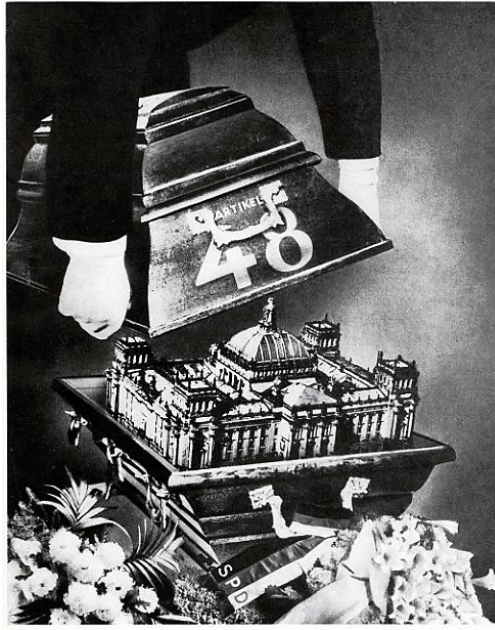


Resim 13 John Heartfield, "Ekmeğin Son Dilimi" (*Das letzte Stück Brot*). Seçim afişi. İlkbahar 1932. (Herzfelde, 1971: r. 144)



Resim 14 John Heartfield, "Yalancının mumu yatsıya kadar yanar!" (*Lügen haben kurze Beine*). (Düz çeviri: Yalancılar Kısa Bacaklıdırlar). AIZ, sayı 45, 1932. (Herzfelde, 1971: 55)

Zum 30. August 1932
DER REICHSTAG WIRD EINGESARGT



Resim 15 John Heartfield, "Parlamento tabuta konuluyor"
(*Der Reichstag wird eingesargt*). 4 Eylül 1932. (Herzfelde, 1971: r. 150)

UND IMMER WIEDER ?

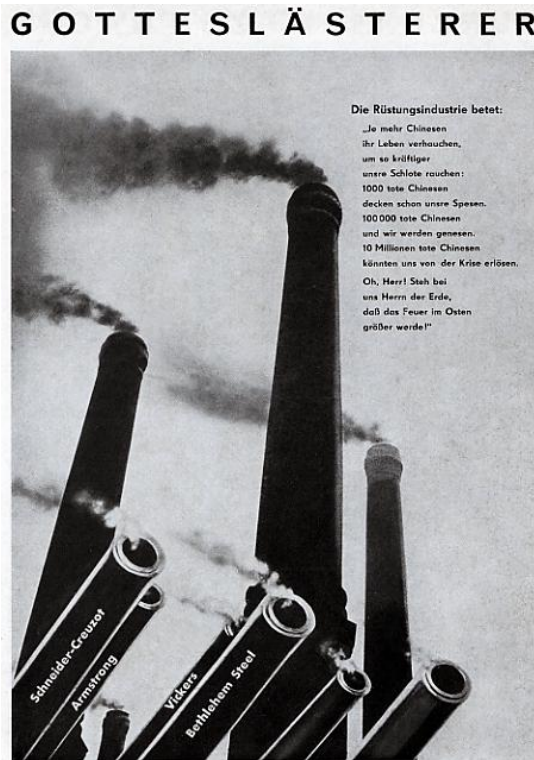


1. Toter: „Ja, ja, der Profit aus unsern Knochen nimmt auch mal ein Ende.“
2. Toter: „Nur keine Bange, für Nachschub wird schon gesorgt.“

Resim 16 John Heartfield, "Ve tekrar tekrar?" (*Und Immer Wieder?*)
1. Ölü: "Evet, evet, kemiklerimizden edinilen kâr artık sona erdi."
(*Ja, ja der Profit aus unsern Knochen nimmt auch mal ein Ende.*)
2. Ölü: "Hiç endişelenme, ikmal için tedbir alınmış."
(*Nur keine Bange, für Nachschub wird schon gesorgt.*)
13 Kasım 1932. (Herzfelde, 1971: r. 148)



Resim 17 John Heartfield, "Minik SA İnsan, Şimdi ne olacak?"
(*Kleiner SA—Mann, was nun?*) AIZ, 25 Aralık 1932.
(Pachnicke & Honnef, 1992: 164)



Resim 18 John Heartfield. "Tanrısızlar" (*Gottese lästerer*). 22 Ocak 1933.
(Herzfelde, 1971: r. 155)

DURCH LICHT ZUR NACHT



Also sprach Dr. Goebbels: Laßt uns aufs neue Brände entfachen, auf daß die Verblendeten nicht erwachen!

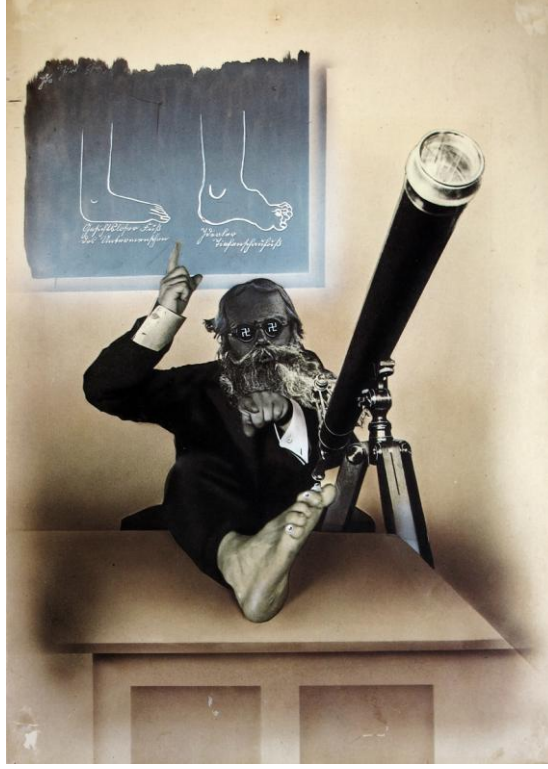
Resim 19 John Heartfield, "Işıktan geceye" (*Durch Licht zur Nacht*). 10 Mayıs 1933 tarihinde Berlin ve Almanya'nın diğer üniversitelerinde yapılan kitap yakma eylemine ithaf. 19 Mayıs 1933. (Herzfelde,1971: r. 156)

Mit seinen Phrasen will er die Welt vergasen



Der Mann, der die deutsche Verfassung beschwor, spricht jetzt von Frieden. Er wird ihn halten wie seinen Eid.

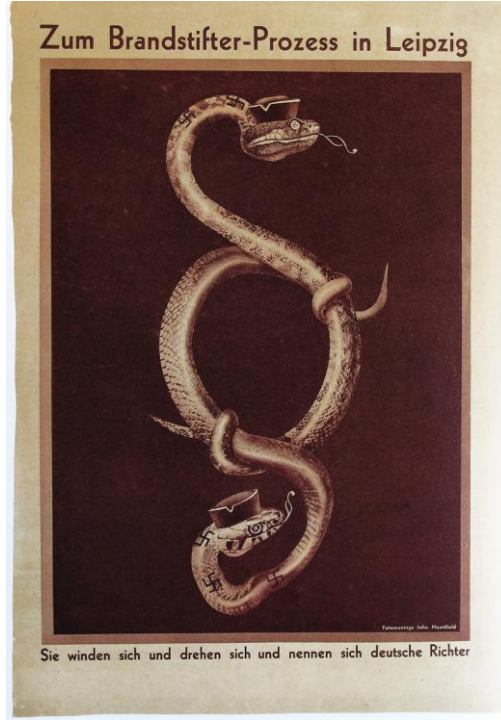
Resim 20 John Heartfield, "Boş sözleri ile dünyayı gaz ile zehirleyecek" (*Mit seinen Phrasen will er die Welt vergasen*). 7 Haziran 1933. (Herzfelde, 1971: r. 157)



Resim 23 John Heartfield, "Alman Üniversitelerinde yeni kürsüler"
(*New Chair at the German Universities*). AIZ, Prag, 31 Ağustos 1933.
(Pachnicke & Honnef, 1992: 187)



Resim 24 John Heartfield, "Leipzig'deki Kundakçı Davası, 1933"
(*Brandstifter-Prozesse in Leipzig, 1933*). AIZ, No: 41, 19 Ekim 1933. 51x 41
(Maerz, 1993: 151)



Resim 25 John Heartfield, "Leipzig'deki Kundakçı Davası" (*Brandstifter-Prozesses in Leipzig*) Alttta: "Bir o tarafa bir bu tarafa dönüyorlar ve kendilerine Alman hakimler olarak tanımlıyorlar" (*Sie winden sich und drehen sich und nennen sich deutsche Richter*). AIZ, Prag, 19 Ekim 1933. (Pachnicke& Honnef, 1992: 184)



Resim 26 John Heartfield, "Onun surat hatlarında, mahkemede neler söylenmediği yazıyor" (*In seinen Zügen steht geschrieben, was das Gericht verschwiegen hat*). 26 Ekim 1933. (Herzfelde:, 1971: r. 170)



Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch

Resim 27 John Heartfield, "Bir Pan-Cermen" (*Ein Pangermane*).
2 Kasım 1933. (Herzfelde, 1971: r. 171)



Resim 28 John Heartfield, "Tehlikeli bir Tencere Yemeği" (*Ein gefährliches Eintopfgericht*). AIZ, 1934. (Anonim, 2005: 102)



Resim 29 John Heartfield, "Başpiskopos hristiyanlığı düzenliyor" (*Der Reichbischof richtet das Christentum aus*). "Kumandan Nazi-Başpiskopos Dr. Ludwig Müller" (*Kommandierende: Nazi Reichbischof Dr. Ludwig Müller*). 18 Ocak 1934. (Herzfelde, 1971: r. 172)



Resim 30 John Heartfield, "Viyana" (*Wien*). 22 Şubat 1934. "Paris Komününün eski belgisi yeniden yaşıyor: "Meydanlar İşçilerin! Cellatlara Ölüm" (*Das alte Wort der Pariser Kommune wieder lebendig: Platz dem Arbeiter! Tod den Henkern!*). (Herzfelde: 1971: r. 174)



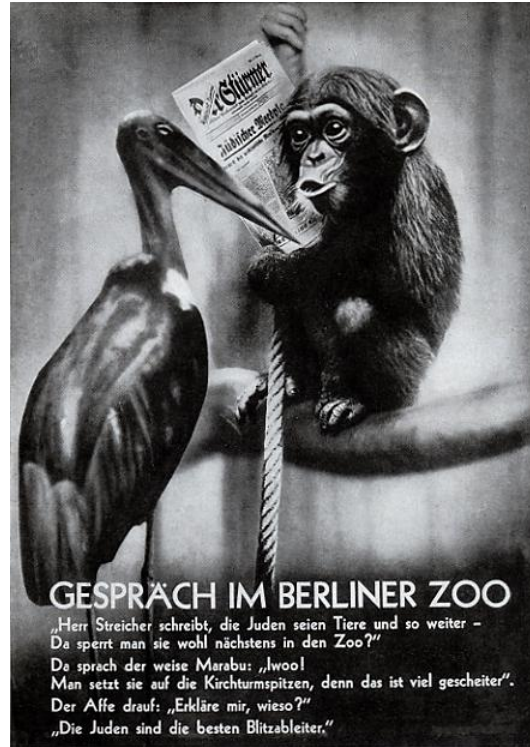
Resim 31 John Heartfield, "Eski kafalıların türküsü: Bizler bombaların erki için dua ediyoruz" (*Gesang der Ewig-Gestrigen: Wir beten an die Macht der Bomben*). 12 Nisan 1934. (Herzfelde, 1971: r. 178)



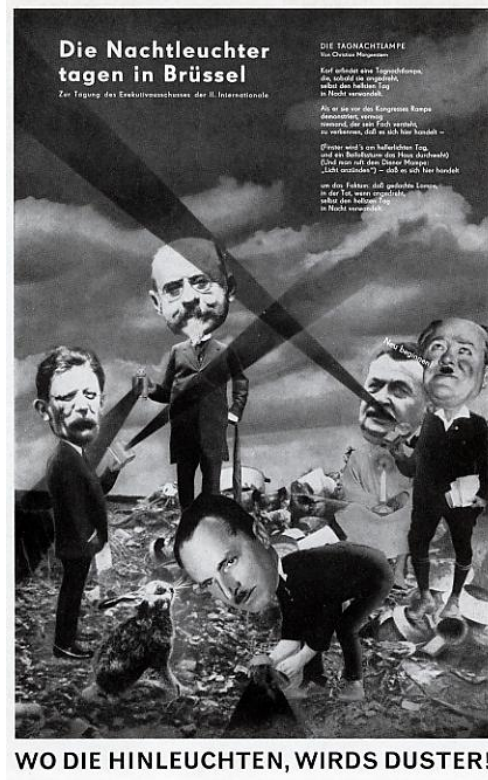
Resim 32 John Heartfield, "Hjalmar ya da büyüyen bütçe açığı" (*Hjalmar or the Growing Deficit.*) AIZ, Prag, 5 Nisan 1934. (Pachnicke& Honnef, 1992: 203)



Resim 33 John Heartfield, "Venedig Antlaşması" (*Der Pakt von Venedig*).
AIZ, No: 26, 28.6.1934. (Arka kapak). 44,5x43,1. (Maerz, 1993: 57)



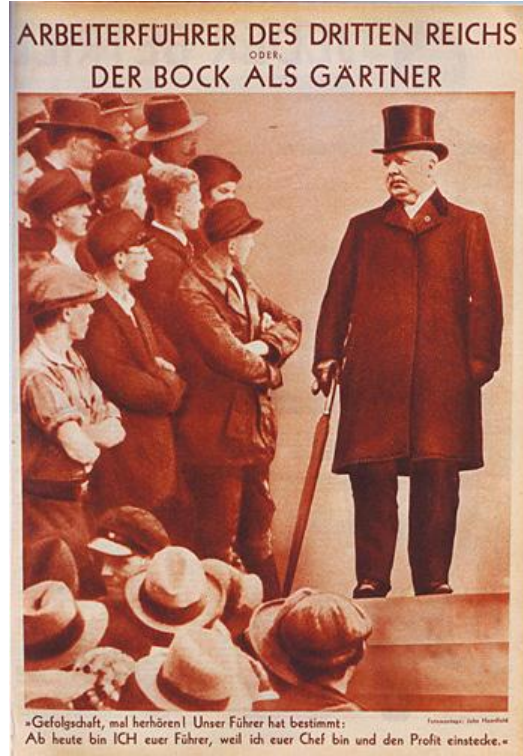
Resim 34 John Heartfield, "Berlin Hayvanat Bahçesi'nde Sohbet"
(*Gespräch im Berliner Zoo*). 7 Haizran 1934. (Herzfelde, 1971: r. 180)



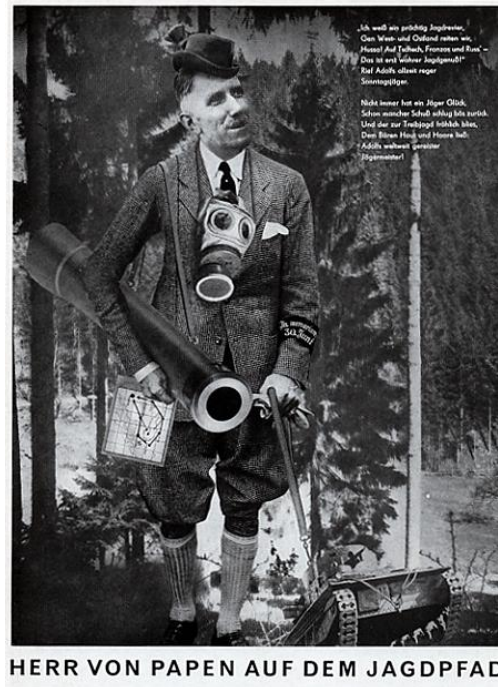
Resim 35 John Heartfield, "Gece kandilleri Brüksel'de toplantıda" (*Die Nachtleuchter tagen in Brüssel.*). 14 Haziran 1934. (Herzfelde, 1971: r. 181)



Resim 36 John Heartfield, "Her savaş onun gamalı haçının onurudur!" (*Every War Victim His Own Cross of Honor!*) AIZ, Prag, 27 Eylül 1934. (Pachnicke& Honnef, 1992: 202)



Resim 37 John Heartfield, "Üçüncü Rayş'ın İşçi Lideri"
(Arbeiterführer des dritten Reiches). AIZ, No: 5, 1.2.1934, sayfa 67.
<http://www.merzmail.net/heartfield.htm>

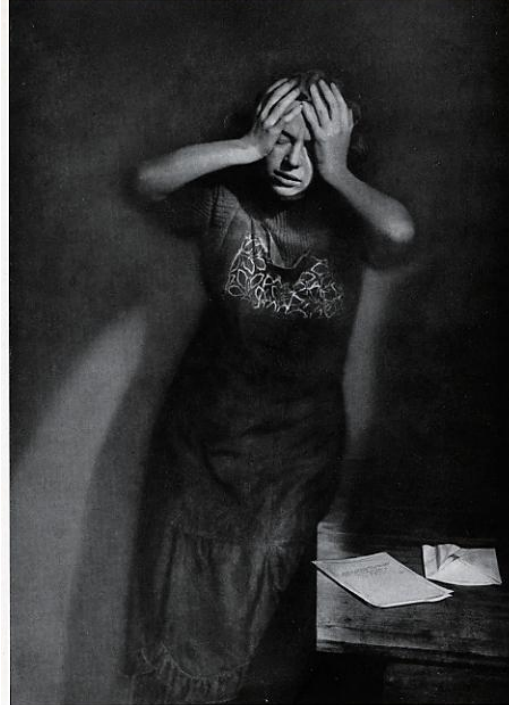


Resim 38 John Heartfield, "Bay von Papan av yolunda"
(Herr von Papen auf dem Jagdpfad.) 11 Ekim 1934.
 (Herzfelde, 1971: r. 190)



KRISENFESTES RINDVIEH

Resim 39 John Heartfield, "Krizeye dayanıklı sığır" (*Krisenfestes Rindvieh.*)
22 Kasım 1934. (Herzfelde, 1971: r. 192)

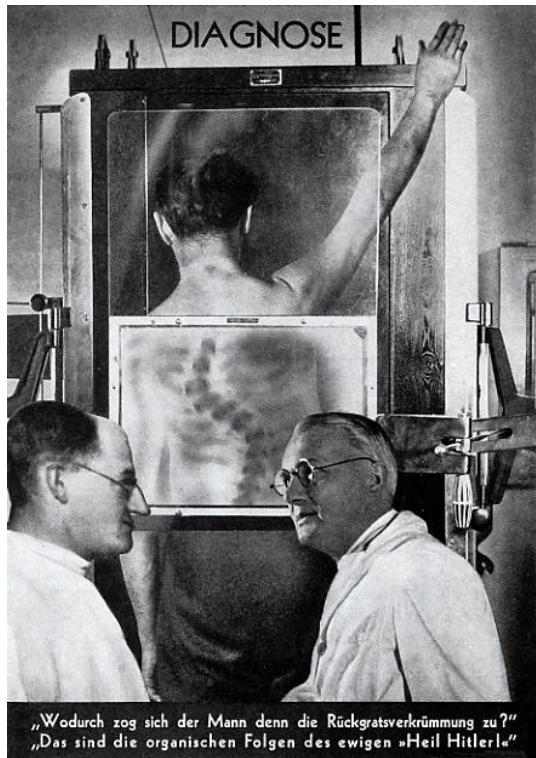


EIN BRIEF DER GESTAPO: ZUM MORD DER HOHN

Resim 40 John Heartfield, "Gestapo'dan gelen mektup: Cinayeti alaya almak"
(*Ein Brief der Gestapo: Zum Mord der Hohn.*) 29 Kasım 1934.
(Herzfelde, 1971: r. 187)



Resim 41 John Heartfield, Yazısız bir montaj. (*Montage ohne Text*). 13 Aralık 1934.
(Herzfelde, 1971: r. 186)



Resim 42 John Heartfield, "Teşhis" (*Diagnose.*) 21 Mart 1935.
(Herzfelde, 1971: r. 189)

WUNSCHTRAUM DER SELBSTMÖRDER



Resim 43 John Heartfield, "İntihar edenlerin hülyaları" (*Wunschtraum der Selbstmörder*). Propaganda Bakanı Dr Goebbels'in Nürnberg'deki parti kongresinde Sovyetler Birliğine karşı yaptığı konuşmaya ithaf. 26 Eylül 1935. (Herzfelde, 1971: r. 196)

DIE LEHRE DES WOLFES



Resim 44 John Heartfield, "Kurdun Öğretisi" (*Die Lehre des Wolfes*.) 21 Aralık 1935. (Herzfelde, 1971: r. 198).

Was die Engel zum Christfest bekamen



Resim 45 John Heartfield, "Noel bayramında meleklerle verilen hediyeler" (*Was die Engel zum Christfest bekamen.*) 26 Aralık 1935. (Herzfelde, 1971: r. 199)



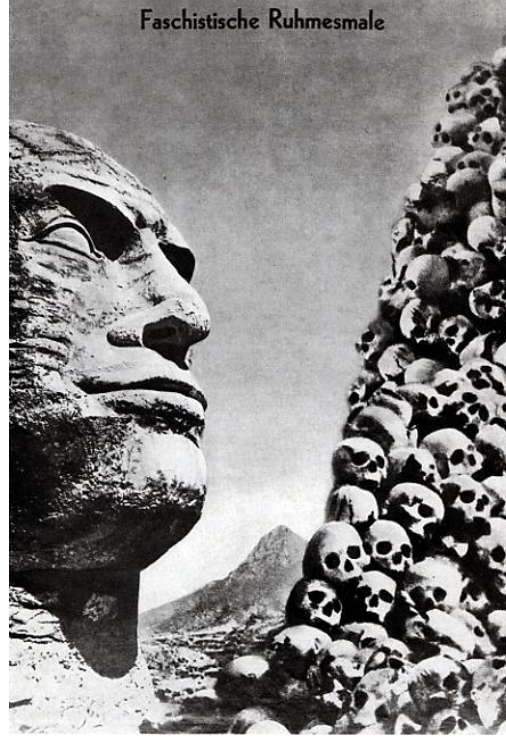
Resim 46 John Heartfield, "Üst İnsan yardıma muhtaç" (*Übermensch in Nöten.*) Altta: "Kutsal Röckefeller bana yardımcı oluyor" (*Heiliger Rockefeller steht mir bei*). 12 Aralık 1935. (Herzfelde, 1971: r. 197)



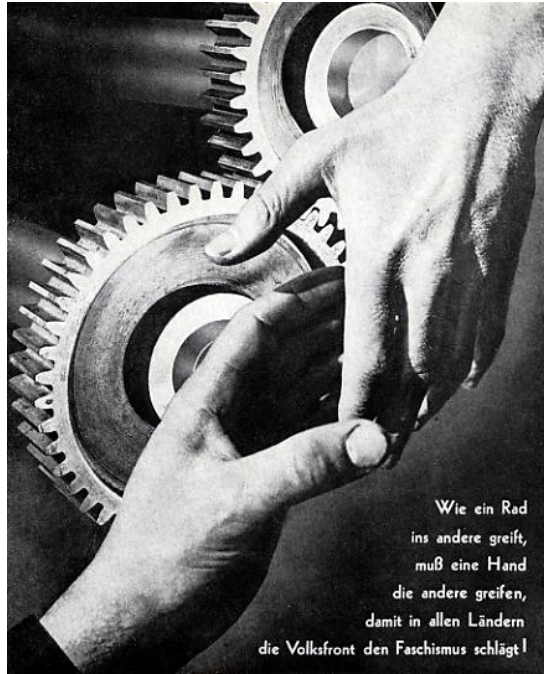
Resim 47 John Heartfield, "Hitler masal anlatıyor" (*Hitler erzählt Märchen*). Alta: "Benim askerlerim melektirler – sadece kanatları görülmüyor" (*Meine Soldaten sind Engel-man sieht nur die Flügel nicht*). Mart 1936. (Herzfelde, 1971: r. 173)



Resim 48 John Heartfield, "Bataklıktan sesler" (*Stimme aus dem Sumpf*). 19 Mart 1936. (Herzfelde, 1971: r. 209)



Resim 49 John Heartfield, "Faşist şöhret anıtları" (*Faschistische Ruhmesmale*).
22 Nisan 1936. (Herzfelde, 1971: r. 204)



Resim 50 John Heartfield, "Bir dişlinin diğeri kavradığı gibi, bir el de diğeri kavramalı, böylece tüm ülkelerdeki halk cepheleri faşizmi yenmeli" (*Wie ein Rad ins andere greift, muss eine Hand die andere greifen, damit in allen Ländern die Volksfront den Faschismus schlägt*).
13 Mayıs 1936. (Herzfelde, 1971: r. 239)



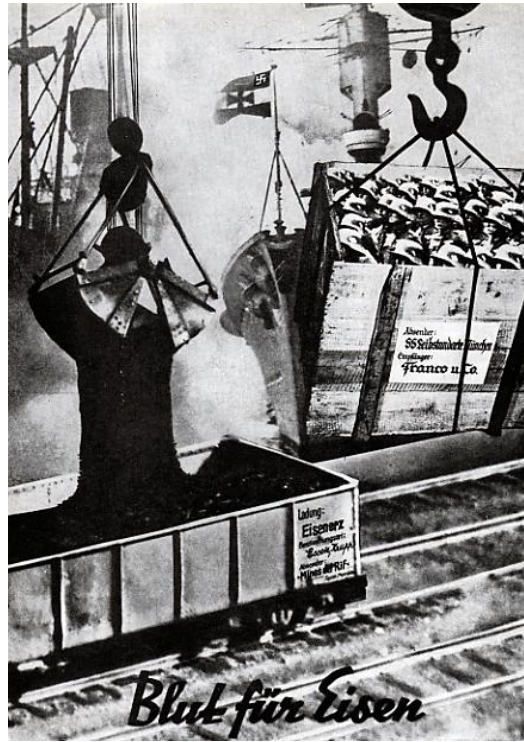
Resim 51 John Heartfield, "Dünyada yeniden ilk sırada..."
(Wieder einmal in der Welt voran...)
 7 Ağustos 1936. (Herzfelde, 1971: r. 208)



Resim 52 John Heartfield, "Edgar André. Hamburger işçi lideri 4.11.1936 günü idam edildi." *(Edgar André. Hamburger Arbeiterführer, am 4.11.1936 hingerichtet).* 18 Kasım 1936. (Herzfelde, 1971: r. 211)



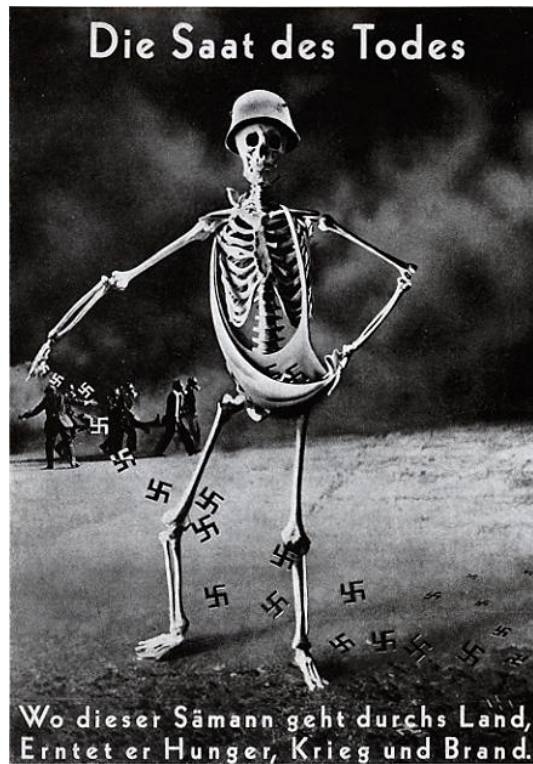
Resim 53 John Heartfield, "Berlin-Tokyo antlaşmasının anlamı" (*Der Sinn des Paktes Berlin-Tokyo*). Alttta: "Anlaştık. Bizimle birlikte olmayan, Komünisttir" (*Abgemacht. Wer nicht mit uns ist, ist Kommunist*). 16 Aralık 1936. (Herzfelde, 1971: r. 210)



Resim 54 John Heartfield, "Kan karşılığında demir" (*Blut für Eisen.*) 27 Ocak 1937. (Herzfelde, 1971: r. 219)



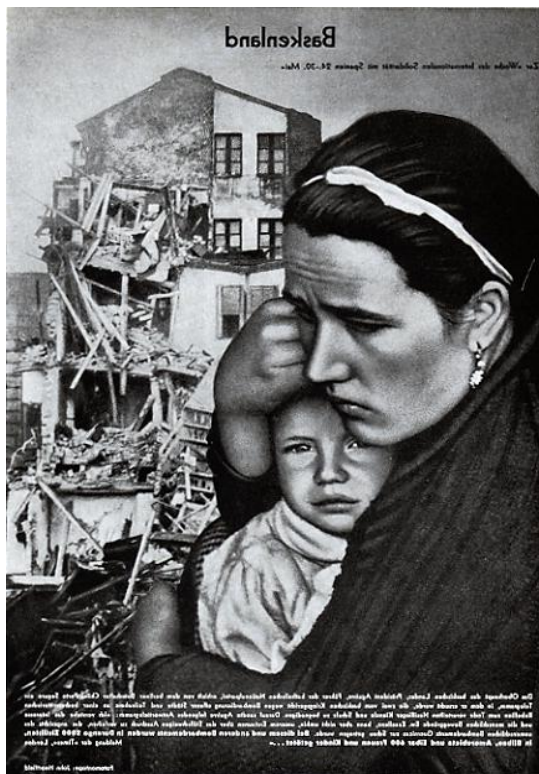
Resim 55 John Heartfield, "Onların ekonomi bilgelerinin zirve toplantısı " (*Der Gipfel ihrer Wirtschaftsweisheit*). VI, s. 269. Prag, 28 Nisan 1937. (Peter Pachnicke and Klaus Honnef, 1992: 210)



Resim 56 John Heartfield, "Ölümün tohumları" (*Die Saat des Todes*). 14 Nisan 1937. (Herzfelde, 1971: r. 221)



Resim 57 John Heartfield, "Halk Cephesi" (*Front Populaire*).
 "Özgürlük, sevgili özgürlük" (*Freiheit, geliebte Freiheit*). 1937.
 (Herzfelde, 1971: r. 212)



Resim 58 John Heartfield, "Bask Ülkesi" (*Baskenland*).
 2 Haziran 1937. (Herzfelde, 1971: r. 217)



Resim 59 John Heartfield, "İspanya bir yıldan beri özgürlük ve barış için savaşıyor"
(*Seit einem Jahr kämpft Spanien für die Freiheit und den Frieden!*)
VI, No: 30, 28 Temmuz 1937. (Herzfelde, 1971: r. 224)



Resim 60 John Heartfield, "Savaş poliplerine ölüm!" (*Tod dem Kriegspolypen!*)
11 Ağustos 1937. (Herzfelde, 1971: r. 222)



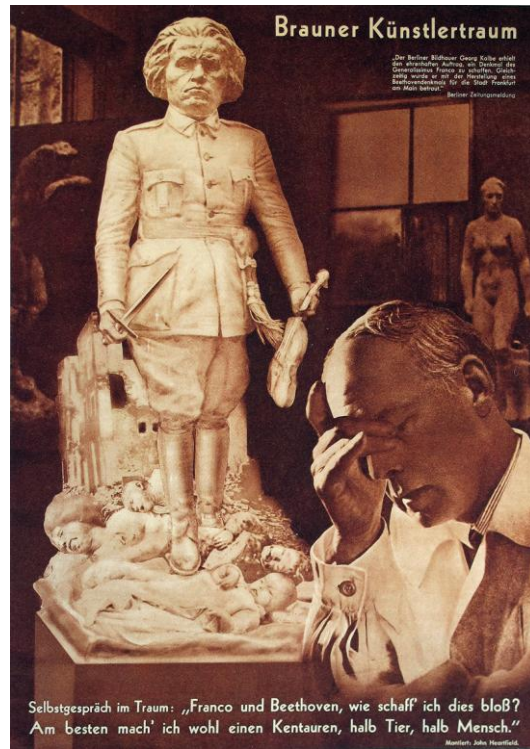
Resim 61 John Heartfield, "Borsanın bereli adamları"
 (Cogoulards –Kapuzenmänner der Börse). VI, No: 4, 26 Ocak 1938.
 (Maerz, 1993: 186)



Resim 62 John Heartfield, "Grimms masalı Kedi ile Fare için illüstrasyon"
 (Illustration zu Grimms Märchen von der Katze und der Maus.
 VI, Prag, 2 Mart 1938. (Pachnicke& Honnef, 1992: 178)



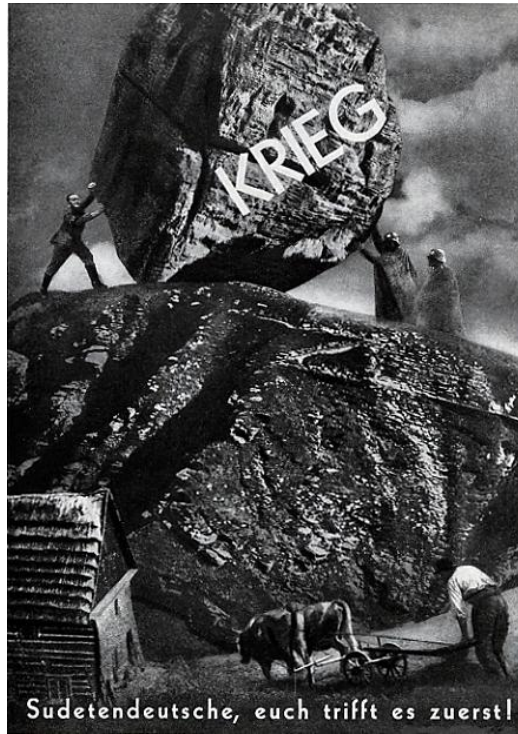
Resim 63 John Heartfield, "Çin devi uyanıyor – zorla girmek isteyenlerin vay haline!" (*China, der Riese, erwacht – wehe dem Eindringling!*) 4 Mayıs 1938. "Japonların Çin'e saldırısına ithaf" (*Zum Überfall der Japaner auf China*). (Herzfelde, 1971: r. 231)



Resim 64 John Heartfield, "Nazi sanatçıların hayalleri" (*Brauner Künstlertraum*). VI, Prag. 20 Temmuz 1938. (Pachnicke & Honnef, 1992: 173)

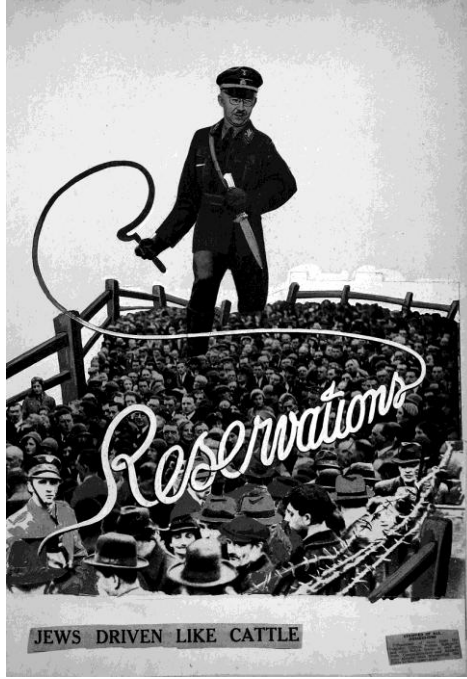


Resim 65 John Heartfield, "Tilki ve Kirpi- Lafonten'den uyarlama bir masal"
(*Der Fuchs und der Igel. Eine Tierfabel nach Lafontaine*).
20 Eylül 1938. (Herzfelde, 1971: r. 229)



Resim 66 John Heartfield, "SAVAŞ. Sudeten Almanları önce size isabet edecek!"
(*KRIEG - Sudetendeutsche, euch trifft es zuerst*). 13 Eylül 1938. (Herzfelde, 1971: r. 230)

E 9. 3 Geç Dönem alışmaları (1938- 1968)



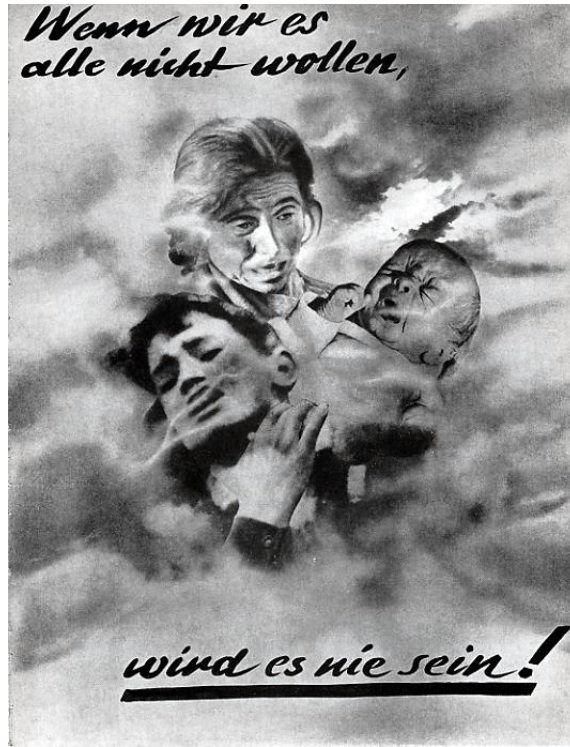
Resim 67 John Heartfield, "Rezervasyon" (*Reservations*). Reynolds News için Fotomontaj, Aralık 1939. (Pachnicke& Honnef, 1992: 224)



Resim 68 John Heartfield, "Onikiye beş kala" (*Five Minutes to Twelve*). Fotomontaj, 1942. (Pachnicke& Honnef, 1992:225)



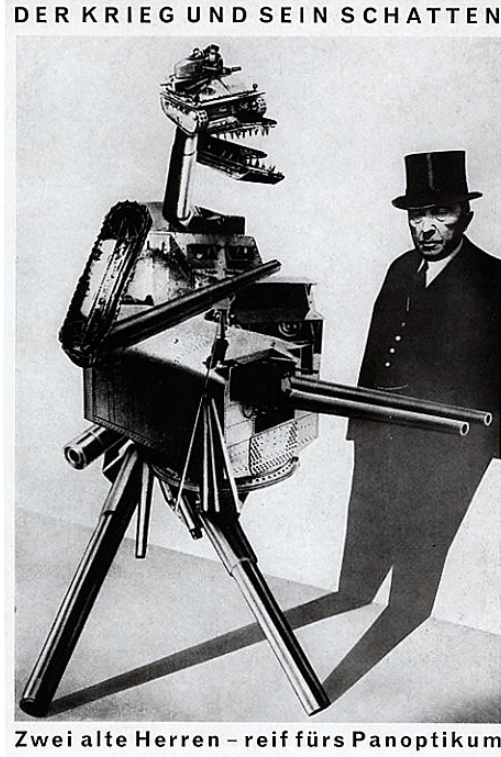
Resim 69 John Heartfield, "Ve şimdi hareket ediyor!" (*And yet it moves!*)
Broşür kapağı için fotomontaj, 1943.
(Pachnicke& Honnef, 1992: 226)



Resim 70 John Heartfield, "Hepimiz istemezsek, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek!"
(*Wenn wir es nicht wollen, wird es nie sein!*) Afiş 1957. (Herzfelde, 1971: r. 235)



Resim 71 John Heartfield, "Yırtıcı hayvan özgürlüğü" (*Raubtierfreiheit*).
Neue Berliner Illustrierte, 31 Ocak 1959. (Herzfelde, 1971: r. 236)

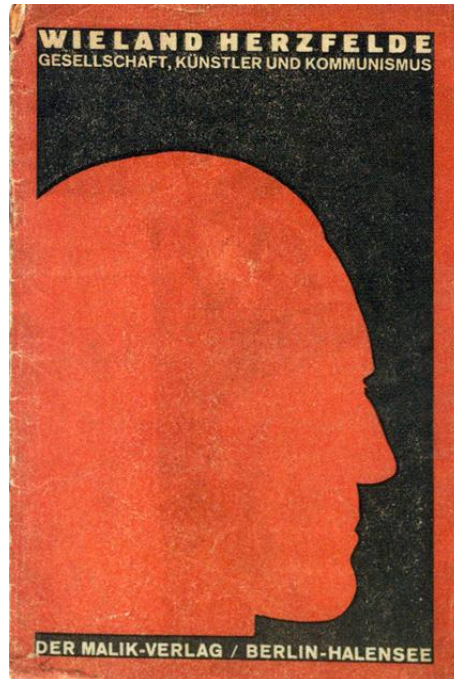


Resim 72 John Heartfield, "Savaş ve onun gölgesi" (*Der Krieg und sein Schatten*).
Neue Berliner Illustrierte, Aralık sayısı için, 1961. (Herzfelde, 1971: r. 237)

E 9. 4 Kitap kapağı çalışmaları (1915- 1968)



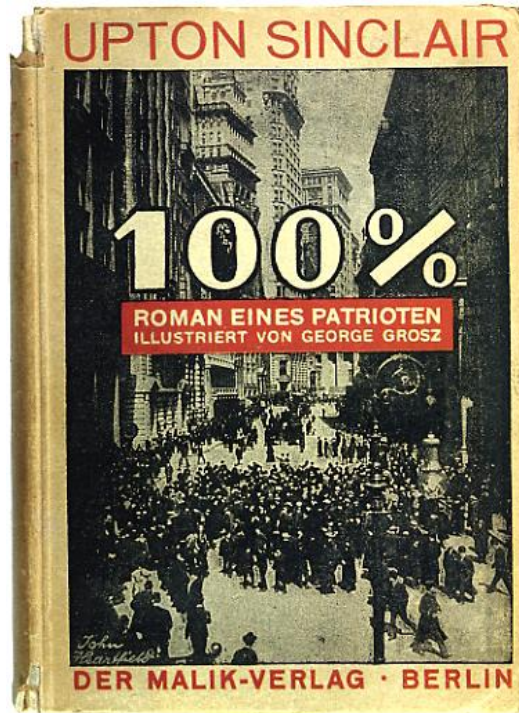
Resim 73 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Jimmie Higgins" (*Jimmie Higgins*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1919, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 14)



Resim 74 John Heartfield, Wieland Herzfelde'in "Toplum, Sanatçılar ve Komünizm" (*Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1921, Malik Yayınevi. (Ars Libri Ltd., 1994: 39)



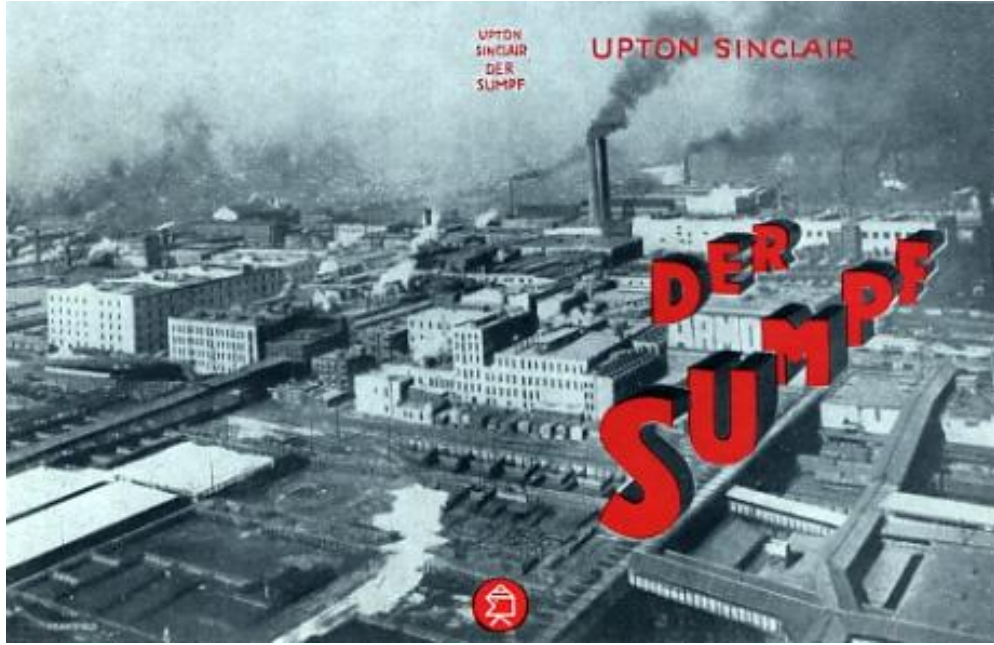
Resim 75 John Heartfield, Franz Jung'un "Kırmızı Hafta" (*Die Rote Woche*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1921, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 10)



Resim 76 John Heartfield, Upton Sinclair'ın "100 % Bir Vatanseverin Romanı" (*100 % Roman eines Patrioten*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1921, Malik Yayınevi. (Peter Pachnicke and Klaus Honnef, 1992: 98)



Resim 77 John Heartfield, Oscar Maria Graf'ın "Erken Zaman" (*Frühzeit*) adlı kitap kapağı tasarımı.
1921, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 11)



Resim 78 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Bataklık" (*Der Sumpf*) adlı kitap kapağı tasarımı.
1922, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 12)



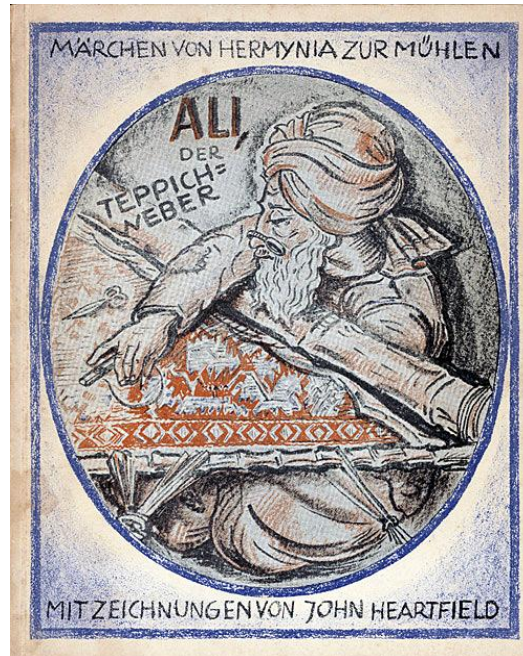
Resim 79 John Heartfield, "EROS-Tutku ve Aşk Kitabı" (*Das Buch der Leidenschaft und der Liebe*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1922, R. Kemmerer Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 18)



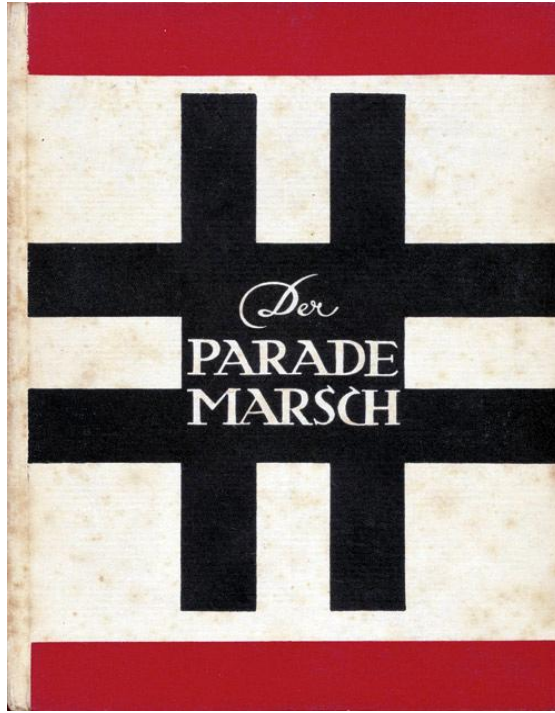
Resim 80 John Heartfield, Mynona'nın "Gri Sihir" (*Graue Magie*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1922, R. Kemmerer Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 17)



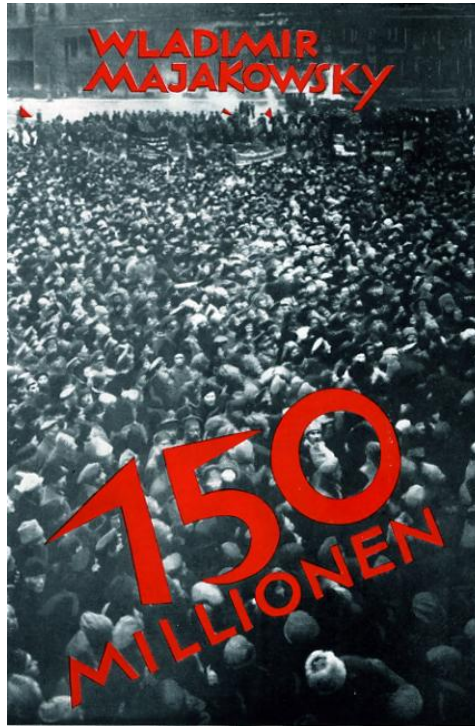
Resim 81 John Heartfield, Franz Jung'un "Makinaların Ele Geçirilmesi" (*Eroberung der Maschinen*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1923, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 19)



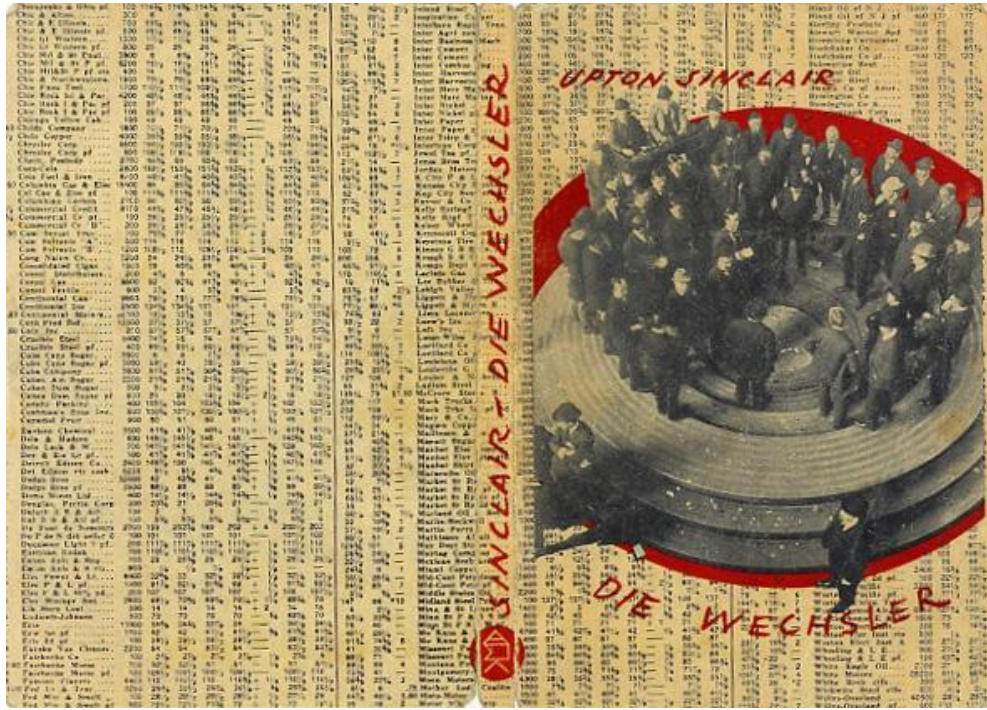
Resim 82 John Heartfield, Hermynia zur Mühlen'in "Halı Dokumacısı ALİ" (*ALİ, der Teppichweber*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1923-1924, Malik Yayınevi. (<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2714&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



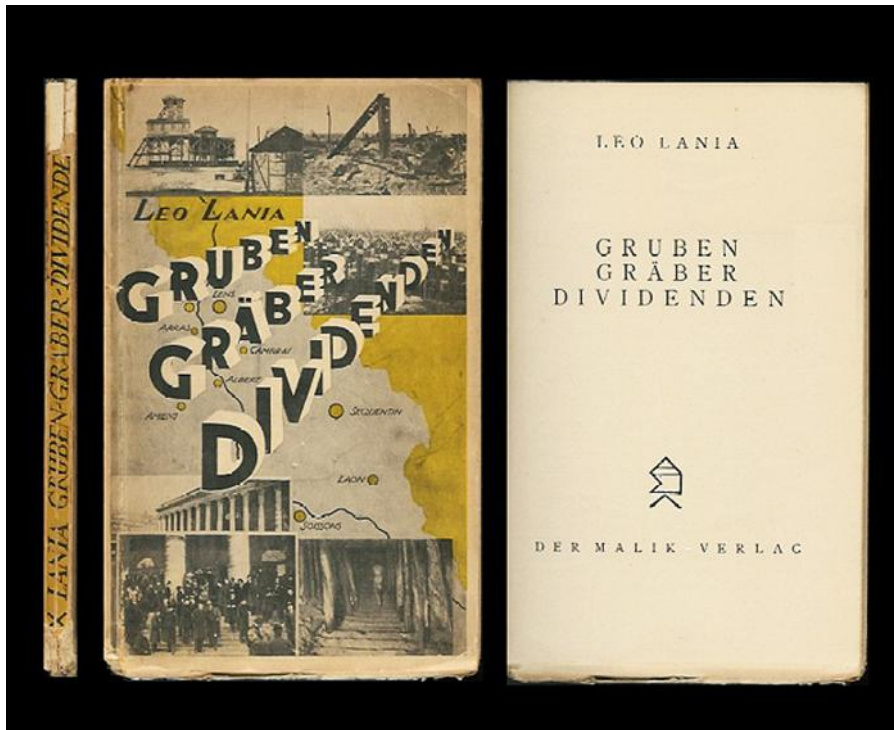
Resim 83 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Resmigeçit" (*Der Parademarsch*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1924, Malik Yayınevi (<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=1&lot=2702&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



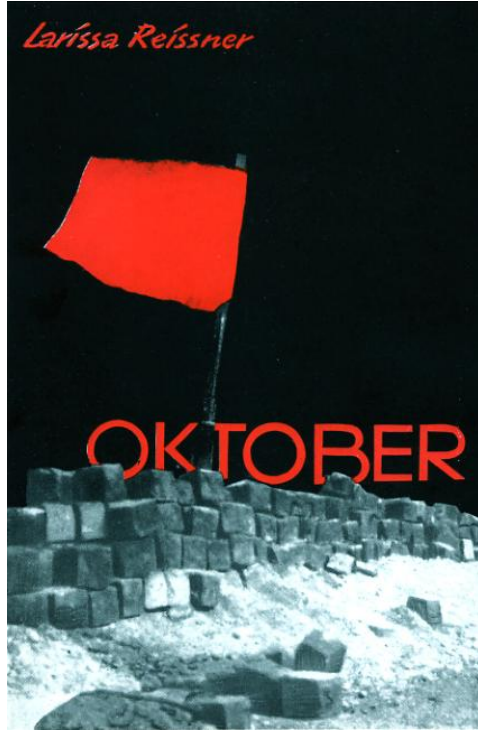
Resim 84 John Heartfield, Vladimir Majakowsky'nin "150 Milyon" (*150 Millionen*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1924, R. Kemmerer Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 26)



Resim 85 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Döviz Alıcısı" (*Der Wechsler*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1925, Malik Yayınevi (Pachnicke & Honnef, 1992: 107)



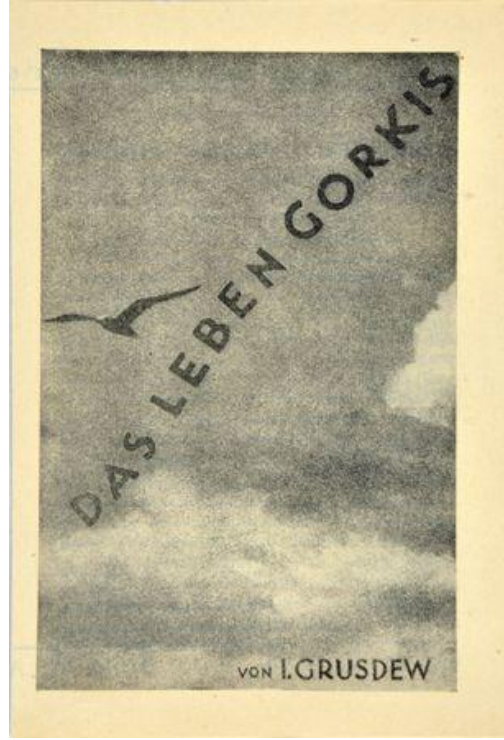
Resim 86 John Heartfield, Leo Lania "Maden Çukurları, Mezarlar, Kâr Payları" (*Gruben, Gräber, Dividenden*) adlı kitap kapağı tasarımı, 1925 Malik Yayınevi. (<http://www.zvab.com/displayBookDetails.do?itemId=85299579&b=1>)



Resim 87 John Heartfield, Larissa Reissner'in "Ekim" (*Oktober*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1926, *Neuer Deutscher* Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 25)



Resim 88 John Heartfield, F.C. Weiskopf'un "21. Yüzyıla Aktarma" (*Umsteigen ins 21. Jahrhundert*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1927, Malik Yayınevi. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)



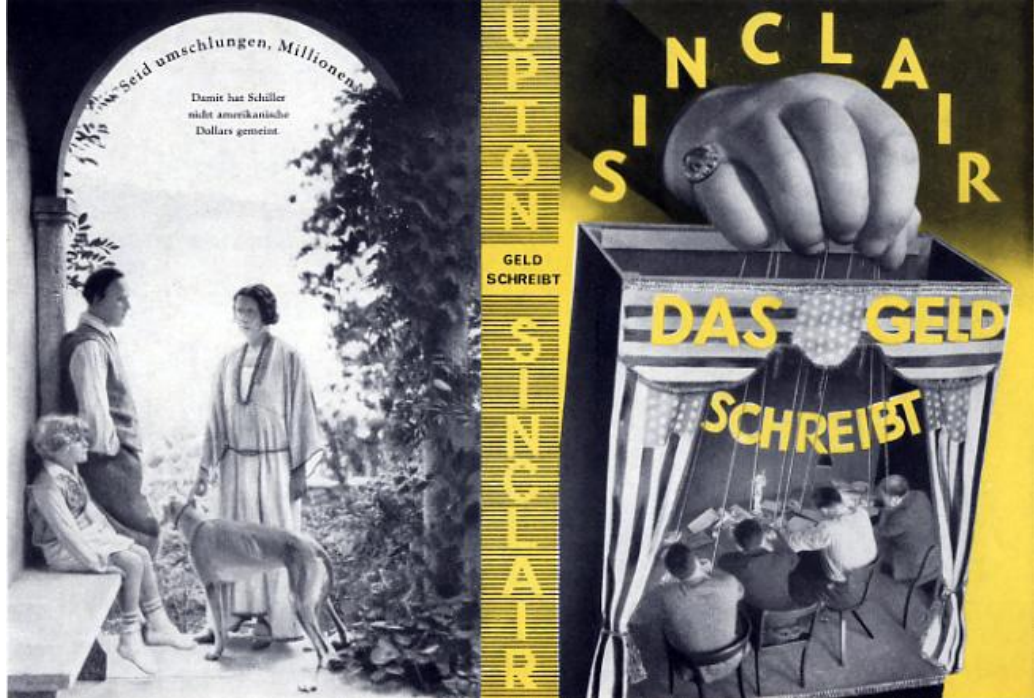
Resim 89 John Heartfield, Lgrusdew'in "Gorki'nin Yaşamı"
(*Das Leben Gorkis*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1928, Malik Yayınevi.
(<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)



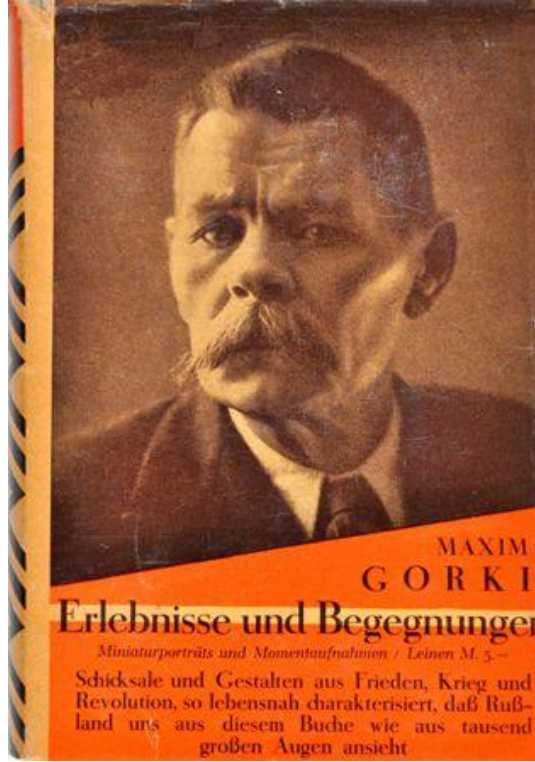
Resim 90 John Heartfield, H. Wand'tın "Gent Etabında Erotik ve Casusluk"
(*Erotik und Spionage in der Etappe Gent*) adlı kitap kapağı tasarımı.
1928- 1929, Agis Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 46)



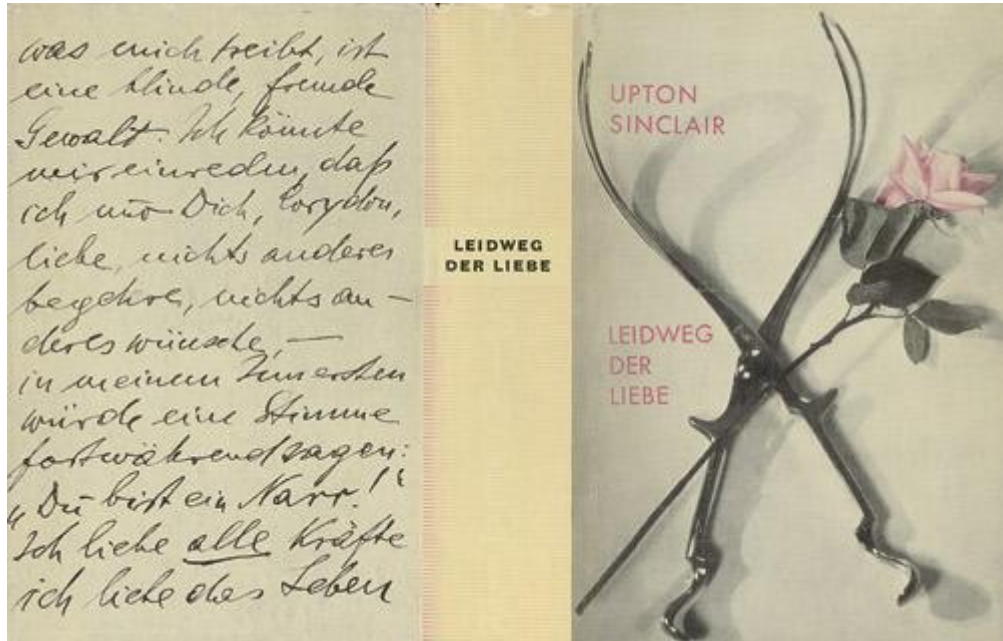
Resim 91 John Heartfield, Ivanov'un "G Harfi" (*Der Buchstabe*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1929, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 54)



Resim 92 John Heartfield, Upton Sinclari'in "Para Yazıyor" (*Das Geld Schreibt*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1930, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 65)



Resim 93 John Heartfield, Maxim Gorki'nin "Yaşananlar ve Karşılaşmalar" (*Erlebnisse und Begegnungen*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1930, Malik Yayınevi.
(<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)



Resim 94 John Heartfield, Upton Sinclair'in "Aşkın Acı Yolu" (*Leidweg der Liebe*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1930, Malik Yayınevi.
(<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2700&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



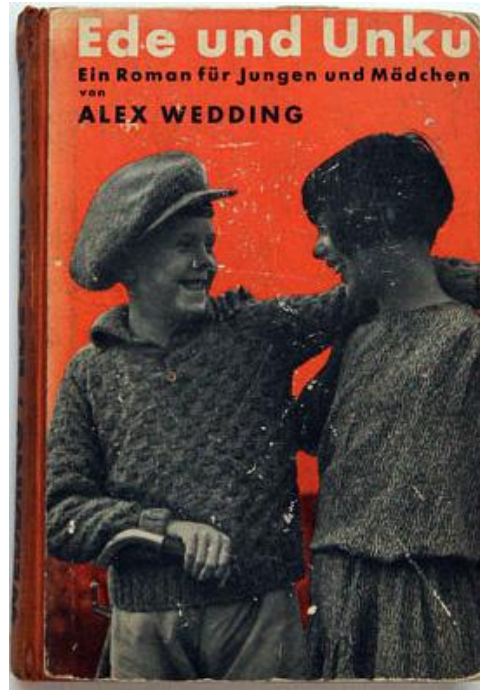
Resim 95 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Avrupa" (*Europa*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1930, *Editions du Tambourin* Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 68)



Resim 96 John Heartfield, "Russland Anlatıyor" (*Russland Spricht*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1931, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 41)



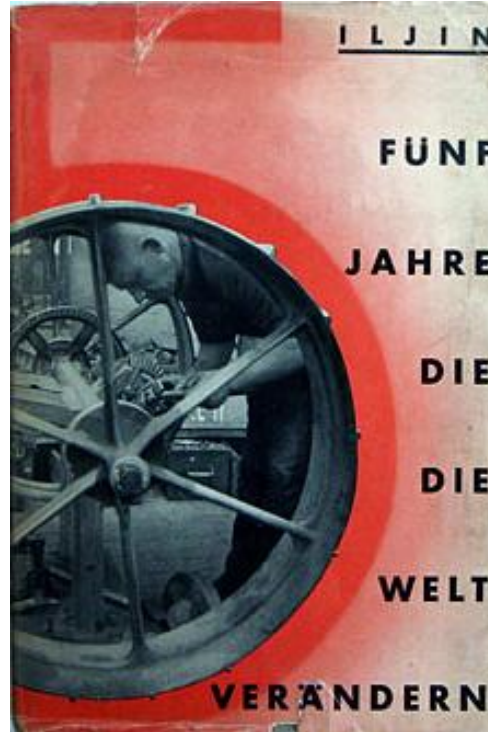
Resim 97 John Heartfield, Sergei Tretjakov'un "Toprak Kumandanları" (*Feldherren*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1931, Malik Yayınevi.
(<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2710&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



Resim 98 John Heartfield, Alex Wedding'in "Ede ve Unku" (*Ede und Unku*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1931, Malik Yayınevi.
(<http://wiedler.ch/felix/books/story/222>)



Resim 99 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Rüya Fabrikası" (*Traumfabrik*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1931, Malik Yayınevi.
(<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



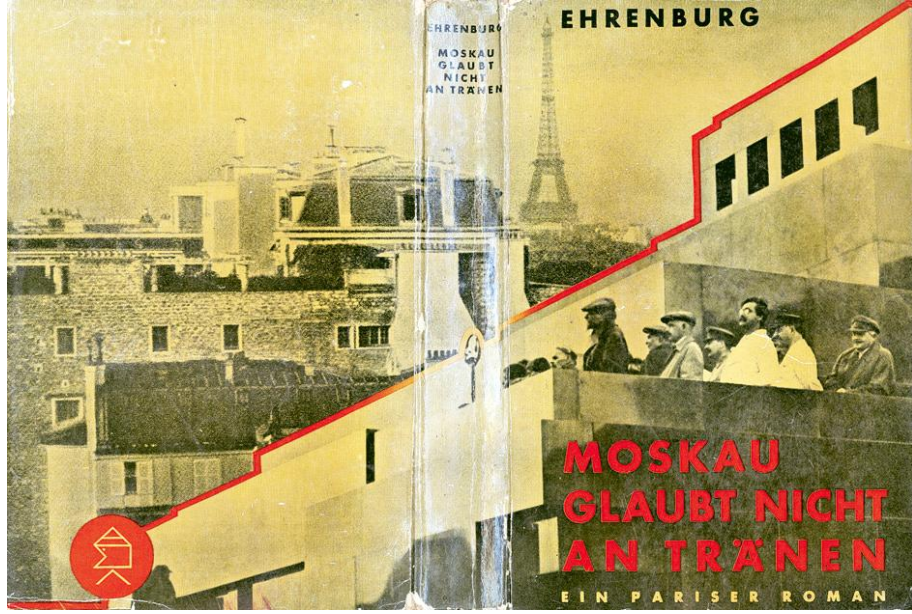
Resim 100 John Heartfield, Iljin'in "Dünyayı Değiştiren Beş Yıl" (*Fünf Jahre die die Welt Verändern*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1932, Malik Yayınevi.
(<http://wiedler.ch/felix/books/story/545>)



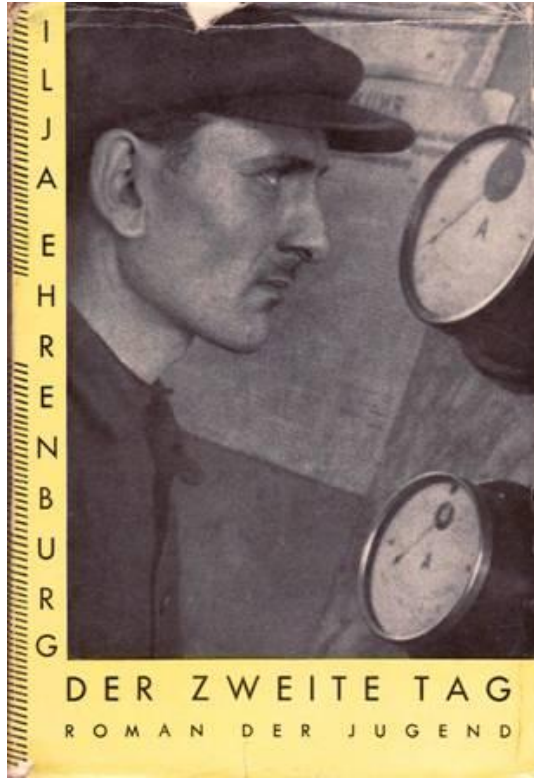
Resim 101 John Heartfield, Sergei Tretyakov'un "Schiua"
 (*Den Schiua*) adlı kitap kapağı tasarımı.
 1932, Malik Yaynevi. (Herzfelde, 1971: r. 75)



Resim 102 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Günümüzde İspanya"
 (*Spanien Heute*) adlı kitap kapağı tasarımı.
 1932, Malik Yaynevi. (Herzfelde, 1971: r. 74)



Resim 103 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Moskova Gözyaşlarına İnanmıyor" (*Moskau glaubt nicht an Tränen*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1932, Malik Yayınevi. (<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2666&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



Resim 104 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "İkinci Gün" (*Der Zweite Tag*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1933, Malik Yayınevi. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)



Resim 105 John Heartfield, Michail Scholochov'un "Durgun Don" (*Der Stille Don*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1935, Malik Yayınevi. (<http://photobibliothek.ch/seite010a1.html>)



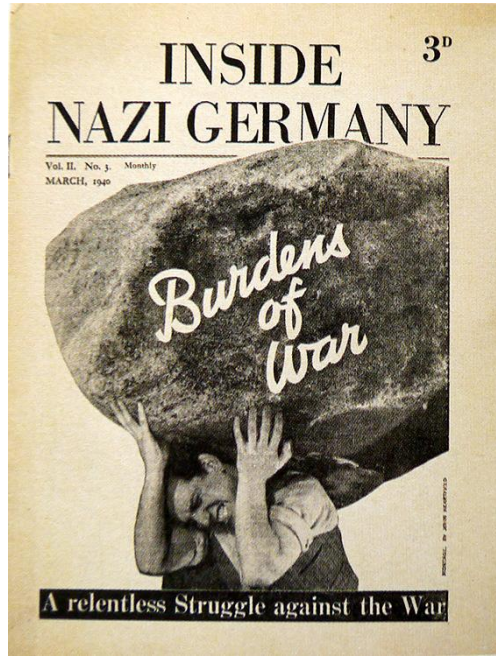
Resim 106 John Heartfield, Ilya Ehrenburg'un "Nefes Almadan" (*Ohne Atempause*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1936, Malik Yayınevi. (<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2667&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



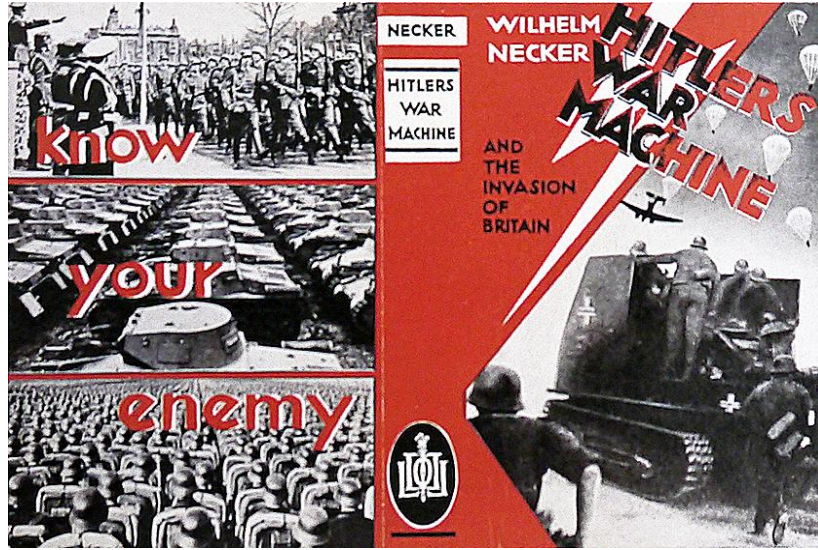
Resim 107 John Heartfield, F.C. Weiskopf'un "Kalp bir Tabela" (*Das Herz – Ein Schild*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1937, Malik Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 85)



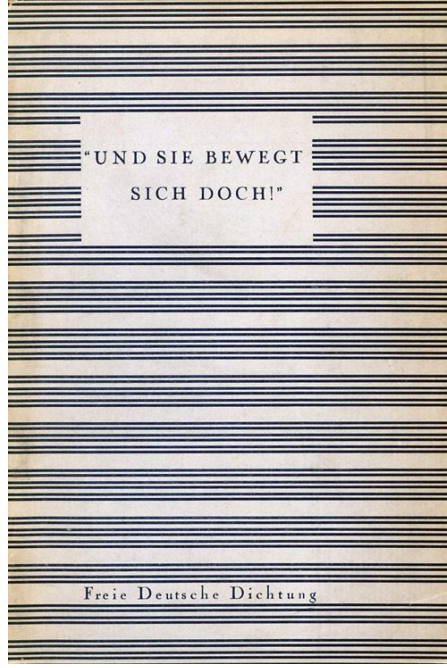
Resim 108 John Heartfield, Jürgen Kuczynski'nin "Özgürlük Çağrısı: Alman Gizli Radyosu'nun Hikayesi" (*Freedom Calling: The Story of the Secret German Radio*), adlı kitap kapağı tasarımı, 1939. Berlin Sanat Akademisi Vakfı, Heartfield Arşivi (Barron, 1997: 52)



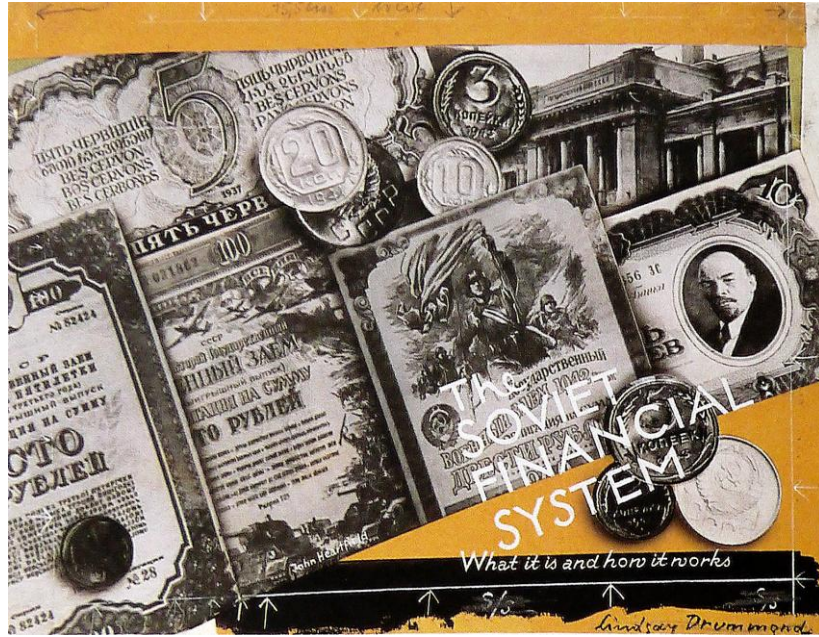
Resim 109 John Heartfield, "Savaşın Ağırlığı" (*Burdens of War*), "Nazi Almanyasının İçyüzü" (*Inside Nazi Germany*) adlı derginin 40. sayısı için yapmış olduğu kapak çalışması, Mart 1940. Derginin bu sayı ile birlikte yayın hayatı sona ermiştir. Berlin Sanat Akademisi Vakfı, Heartfield Arşivi (Barron, 1997: 76)



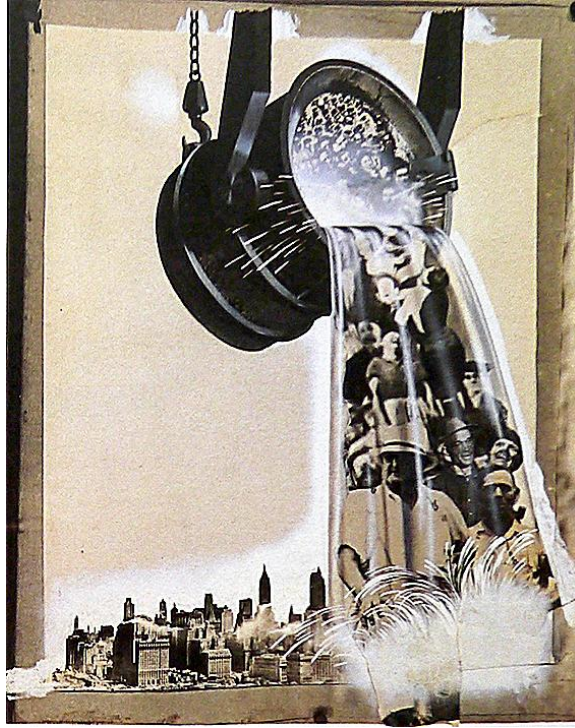
Resim 110 John Heartfield, Wilhelm Necker'in "Hitler'in Silahlı Kuvvetleri ve Britanya'yı İşgali" (*Hitler's War Machine and the Invasion of Britain*) adlı kitap kapağı çalışması, 1941. Berlin Sanat Akademisi Vakfı, Heartfield Arşivi (Barron, 1997: 76)



Resim 111 John Heartfield, "Ve Gerçekten Hareket Halinde-Alman Serbest Şiirleri" ("*Und sie bewegt sich doch!*" *Freie deutsche Dichtung*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1943, Özgür Alman Yayınevi, Londra.
(<http://194.25.171.19/bassenge/de/lose.asp?c=I&lot=2686&DET=1&SUCHTEXT=John%20Heartfield>)



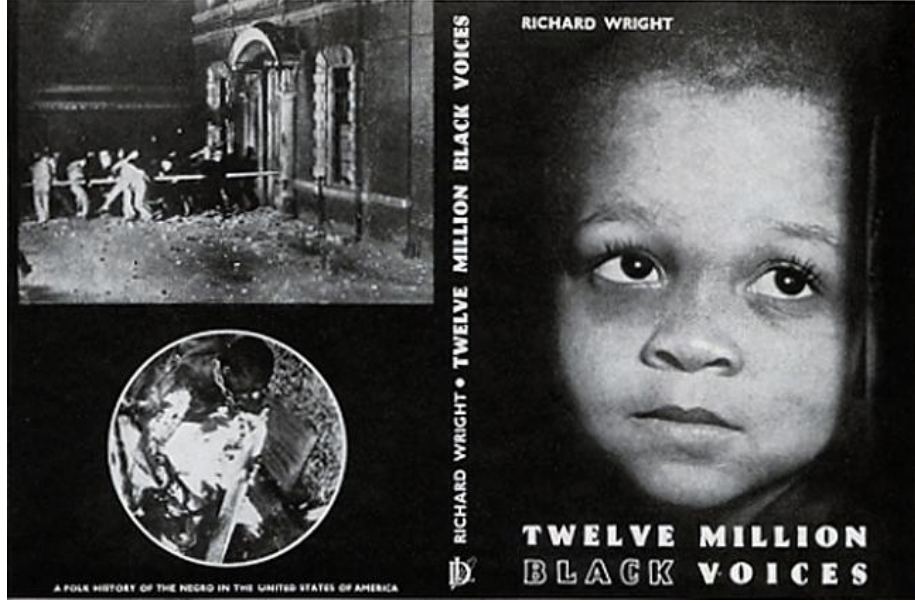
Resim 112 John Heartfield, M. I. Bogolepov'un "Sovyet Finansal Sistemi" (*The Soviet Financial System*) adlı broşür için kapak taslağı, 1945. Berlin Sanat Akademisi Vakfı, Heartfield Arşivi (Barron, 1997: 78)



Resim 113 John Heartfield, "Amerikan Potası" Kitap resimlemesi için taslak, 1946. Berlin Sanat Akademisi Vakfı, Heartfield Arşivi (Barron, 1997: 78)



Resim 114 John Heartfield, Bert Stiles'in "Büyük Kuşa Serenad" *Serenade to the Big Bird* adlı kitap kapağı tasarımı. 1945, Lindsay Drummond Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 90)

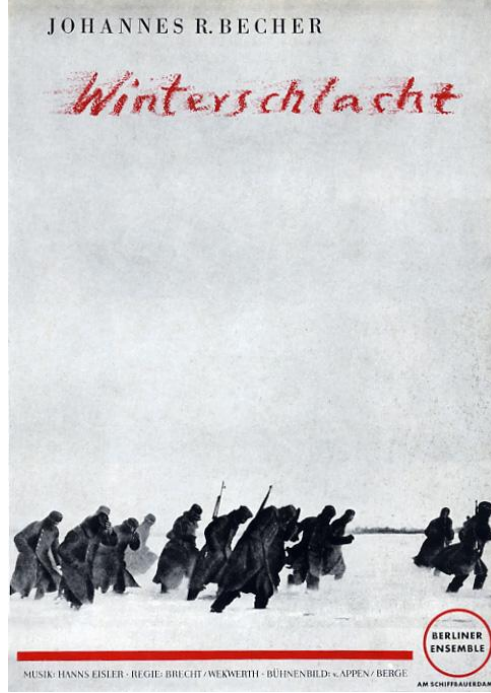


Resim 115 John Heartfield, Richard Wright'ın "Oniki Milyon Siyah Ses" (*Twelve Millionen Black Voices*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1947, Lindsay Drummond Yayınevi. (Herzfelde, 1971: r. 86)



Resim 116 John Heartfield, Bertolt Brecht'in "Denemeler 1-12" (*Versuche 1-12*) adlı kitap kapağı tasarımı. 1963, *Aufbau* Yayınevi. (<http://photobibliothek.ch/seite010b1.html>)

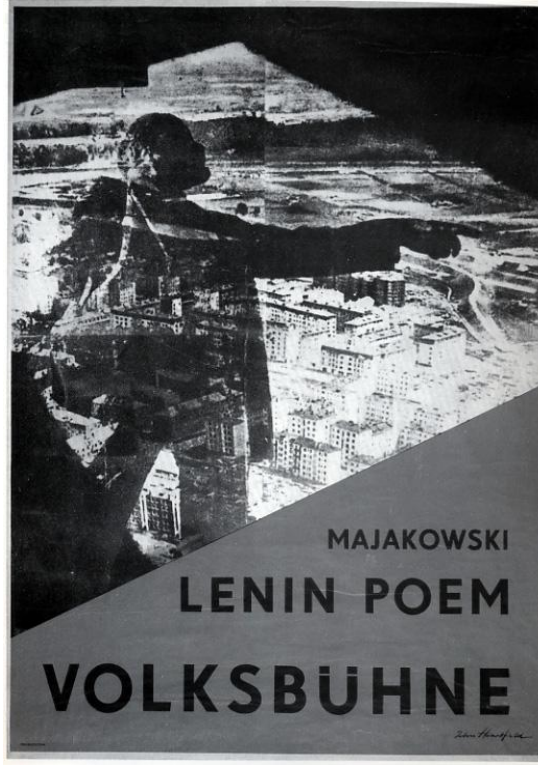
E 9. 5 Afiş Çalışmaları



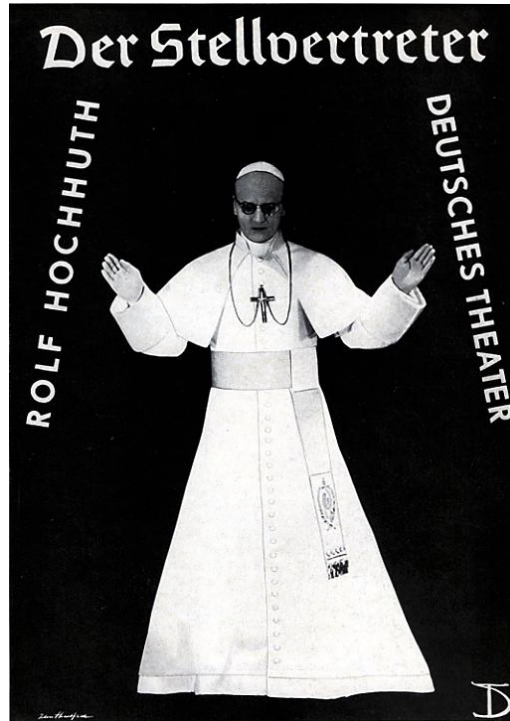
Resim 117 John Heartfield, Johannes R. Becher'in "Kış Savaşı" (*Winterschlacht*) adlı oyunu için afiş tasarımı. 1954, *Berliner Ensemble* Tiyatrosu. (Pachnicke & Honnef, 1992: 248)



Resim 118 John Heartfield, Arno Holz'un "Sosyal Aristokratlar" (*Sozialaristokraten*) adlı oyunu için afiş tasarımı. 1954, *Berliner Ensemble* Tiyatrosu. (Herzfelde, 1971: r. 116)



Resim 119 John Heartfield, Vladimir Mayakovski'nin, "Halk Sahnesi" (*Volksbühne*) tarafından sahnelenen "Lenin-Şiiri" (*Lenin-Poem*) adlı oyunu için poster çalışması, Berlin, 1966. (Pachnicke& Honnef, 1992: 249)



Resim 120 John Heartfield, Rolf Hochhuth'un "Vekil" (*Der Stellvertreter*) adlı oyunu için afiş tasarımı. 1966, Alman Tiyatrosu. (Pachnicke& Honnef, 1992: 251)

Ek. 10 Özgeçmiş

MERAL BOSTANCI

1971 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi mezunudur. 1993- 2008 yılları arasında çeşitli şirket ve holdinglerde muhasebe ve finans müdürü olarak görev almıştır. 2001- 2008 yılları arasında Dr. Şerif Günyar yönetimindeki Yortan Sanat Atölyesi'nde seramik çalışmaları yapmış, bu dönemde çeşitli karma sergilere katılmış, 2008- 2009 yılları arasında SASAV Sanatçılar ve Sanatseverler Vakfı'nda sergi organizasyonları, resim, müzik ve bale salonları yöneticiliği yapmıştır. Uluslararası Knidos Kültür ve Sanat Akademisi üyesidir. İşletmecilik ve yöneticilik konularında kazanmış olduğu deneyimlerini, disiplinler arası yaklaşım ve bilgi alış- verişi izleğinden yola çıkarak, çapraz disiplinli bir bakış açısı ile sanata yönelik bir alanda değerlendirmek amacıyla 2009 yılında Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'na katılmıştır. Lisansüstü eğitiminin yanı sıra resim, heykel, sinema ve edebiyat gibi disiplinler başta olmak üzere sanatsal alanda yapıt eleştirileri ile sanat yapıtlarına görsel göstergebilimsel çözümler üzerine birçok deneme yazıları ve akademik makaleleri bulunmaktadır. Son olarak 2011 yılında UKKSA- Heykel, Seramik ve Çini Festivali ile TÜYAP- 21. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı gibi etkinliklerde yer alarak seramik çalışmalarını sergilemiştir. Sanat ağırlıklı düşünce yazıları ve röportajlarının yanı sıra seramik sanatına yönelik çalışmalar üretmeye devam etmektedir.