

# Ekim devriminde Rus avangard sanatçuları

Kurtar Tanyılmaz

*Sanatın İktidarı*  
*1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*  
Ali Artun, 2015, İletişim Yayınları

## Giriş

Burjuva sınıfının sanat üzerindeki egemenliği, sanat yapıtının bir meta olarak işlem görmesi her geçen gün artıyor. Sanatın küresel şirketlerin denetimine girdiği, adeta onların halkla ilişkiler bürosu gibi bir işleve indirildiği bir dönem bu. Büyük sermayedarlar sponsorluklar, müzeler, kişisel koleksiyonlar ve sanat ödülleri yoluyla sanat alanına damgalarını vuruyorlar. Küresel sanat piyasasında bienaller ekonomileri canlandırmak, kentleri tanıtmak, şirketlerin prestijini artırmak ve başka politik amaçlar için bir araç haline gelmiş durumda. Son yıllarda bienallerde, müzelerde, dergilerde ve piyasada popülerleşen “politik” sanatın ise dünyayı gerçekten değiştirmekle bir ilgisi olup olmadığı oldukça kuşkulu. Özetle sanat, sermaye karşısında özerk konumda olmaktan çok uzak.

Buna mukabil günümüzde kendilerini sermayeye hizmet etmekten kurtarmaya çalışan sanatçıların boykot ve protestolarını da (müze işgalleri, korsan gösteriler, sergilerden toplu çekilmeler vb.) yabana atamayız.<sup>1</sup> Türkiye’den örnek

---

1 Örneğin son yıllarda Kamusal Sanat Laboratuvarı, Kamusal Direniş Platformu, Açıkalan Sanat

verecek olursak, özellikle Gezi'den başlayan halk isyanı esnasında ortaya konan sanat yapıtları, sergilenen canlı performanslar ve yaşanan deneyimler bu bakımdan oldukça önemli bir zenginliğe işaret ediyor.

Sanat-sermaye ilişkisinin mevcut durumuna karşı günümüzde yürütülen bu mücadelelere, sanatın özerkliği için gösterilen tüm çabalara ışık tutabilecek, dersler çıkartılabilecek bir tarihsel deneyim aslında 20. yüzyılın başında gerçekleşmişti. 1917 Ekim Devrimi'ni takip eden yıllarda avangard<sup>2</sup> sanatçılar burjuva sanat politikalarının sanatı yaşamdan kopardığını ileri sürerek, bu durumun aksine, sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesi yönünde üretimler yapmışlardı. Galerinin içine sıkışan sanatın metalaşmasına karşı durmuşlar, sanatı gündelik hayata sokmaya çalışmışlardı. Burjuva sınıfının sanat üzerindeki egemenliğine bir son vermek üzere yola çıkmışlardı. Rus avangard sanatçılarının yaşadığı bu deneyim hakkında Ali Artun tarafından yazılan *Sanatın İktidarı* kitabı çok önemli bilgiler sunuyor. Zira yazarın da belirttiği gibi bu kitapta ele alınan dönem gerek müzecilik tarihinin gerek bütün sanat tarihinin **en istisnai** deneyimini oluşturmaktadır.

Nedir bu dönemi bu kadar "istisnai" kılan? 1917 Ekim Devrimi'yle iktidarını kuran Sovyet hükümeti yaklaşık 1920'li yılların ortalarına kadar başta müzeler olmak üzere, bütün sanat kurumlarının yönetimini avangard sanatçılara teslim etmiştir. Yazar bunu "tarihte ilk kez sanatın iktidarının sanatçıların elinde olduğu bir dönem"<sup>3</sup> olarak nitelendiriyor.

Öte yandan o dönemde Rus avangard sanat akımı ile Bolşevikler arasındaki ilişki de sanat tarihçileri arasında oldukça tartışmalı bir alan. Özellikle sanat-siyaset ilişkisi ve sanatın özerkliği gibi meseleler bakımından yaşanan deneyime ilişkin yorumlar tarihçilerin politik konumlanışlarına göre farklılaşıyor. Bir tarafta Batı'daki çoğu sanat tarihçisinin ileri sürdüğü gibi avangardı Sovyet devlet aygıtının bir kurbanı olarak görenler, öte yanda devrim sonrası Rusya'sının ilk yıllarında bütün sanat alanlarına hükmeden bir fail olarak görenler mevcut. Çoğu liberal ideolog, "küreselleşme" döneminde sanatın, piyasanın ve şirketlerin güdümünde olmasının tarihin gereği olduğunu, aksi takdirde "totaliter" devletlerin propaganda aygıtına indirgeneceğini ileri sürerken bu döneme sıklıkla atıfta bulunuyorlar. Bu tür ön/yargıları sınamak bakımından da bu kitapta önemli ipuçları bulmak mümkün.

Baştan söyleyelim. Biz sanat tarihinin bu can alıcı konusunda kesin yargılara

---

kolektifi gibi çevrelerin düzenledikleri aktivist sanatçı eylemleri.

2 Avangard kelimesi bir ideal peşinde koşmak, hakikati aramak, kahramanlık, yaratıcılık, yoksul-cahil kitleleri aydınlatmak, onlara öncülük yapmak anlamındaki "vanguardism" kavramından türetilmiş olup, Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik (avant-garde) sözcüğünden gelir. Gerek Fransızcada gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, "yenilikçi" kişiler veya "deneysel" işler anlamına gelir. Avangard sanat, kültür, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir.

3 *Sanatın İktidarı*, s. 12 (bundan sonra kısaca Sİ olarak belirtilecek).

varabilecek bir yetkinlikte değiliz. Bu nedenle bu yazıda amacımız, okuyucuya ele aldığımız kitabın bu ilişkiyi tartışmak bakımından önemli bir katkı sunduğunu çeşitli boyutlarıyla ortaya koymak. Bununla birlikte kitabı değerlendirirken bazı kişisel kanılarımızı da okuyucuyla paylaşmak istiyoruz.

Söz konusu kitabın genelde sanat tarihi, özel olarak da Bolşeviklerin sanata yaklaşımları, avangard sanatçılar karşısındaki tutumları vb. açılardan katkısını iki ana ekseninde ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi bu kitabın, kendisinden sonra gelen başka birçok sanat akımını etkilemiş bir sanat akımının, Rus avangardizminin hem iç dünyasını hem de etkilediği siyasal atmosferi oldukça doyurucu bir şekilde betimlemesidir. Yazar her ne kadar kitap hakkında, giriş bölümünde “Rus avangardıyla 1917 Devrimi’nin ilişkileri üzerine bir inceleme değil, Rus avangardının siyasal evreni üzerine bir çalışma değil. Bir müzecilik profili. Ama bu profili tanımlayan öteki konulara da bulaşıyor” dese de<sup>4</sup>, kitap, içeriği itibariyle müzeciliği belirleyen diğer konulara, en başta da devrim döneminde sanatın örgütlenmesi, siyaseti, felsefesi gibi konulara da uzanıyor. Bu doğrultuda yazar Rus avangardı nasıl bir sosyo-ekonomik atmosferde doğmuştu, amaçları ve ayırd edici özellikleri nelerdi gibi sorulara cevap arıyor. Kitabın birinci ve ikinci bölümleri bu sorulara cevap arayışı niteliğinde.

Kitabın ikinci katkısı ise devrim sonrası koşullarda sanat-siyaset ilişkisinin olası sorunları hakkında önemli bir deneyimi aktarmasıdır. Yazar Rus avangardı, yakıp yıkmaktan bahsettiği müzeleri 1917 Devrimi’nden sonra ele geçirince ne yapmıştı, Ekim Devrimi müzeyle nasıl baş etmişti gibi soruları kitabın 3. ve 4. bölümlerinde cevaplamaya çalışıyor. Nihayet son bölümde kendi ifadesiyle “sanatın bu birkaç yıllık iktidarının” sarsılmasına, yıkılmasına ve “avangard enternasyonalı”nın dünya ölçeğindeki akıbetine değiniyor. Sırayla her bir bölümü ele almaya ve değerlendirmeye çalışalım.

## Devrim arifesinin sanat atmosferi

Birinci bölümde yazar, 18. yüzyılda St. Petersburg’un<sup>5</sup> kurulmasıyla başlayan Rusya’nın modernleşme ve müzeleşme atılımına değiniyor. Bu atılımın bir ayağını o dönemki adıyla Petrograd’ın imparatorluk müzeleri, diğer ayağını ise genellikle aristokrat malikânelerinde gelişen Moskova’nın entelektüel müzeleri oluş-

4 Sİ, s. 11.

5 St. Petersburg Moskova’nın 715 km kuzeybatısında bulunan, Rusya’nın 2., Avrupa’nın 4. büyük şehridir. Çar I. Petro tarafından 16 Mayıs 1703’te Rus Çarlığı’nın Avrupa’ya açılan kapısı olması amacıyla kurulan şehir, 200 yıl Rus Çarlığı’nın başkentliğini yapmıştır. 1914–1924 yılları arasında, yani büyük bölümünü I. Dünya Savaşı ile Rus İç Savaşı’nın kapsadığı dönemde Rusya’nın Almanya ile savaşmasından dolayı Almanca St.Petersburg ismi terk edilerek Rusca bir bileşik adla **Petrograd** olarak adlandırılmıştır. Lenin’in 1924’teki ölümünden sonra kente **Leningrad** adı verilmiştir. Sovyetler Birliği’nin 1991’de dağılmasından sonra kentin adı yeniden St. Petersburg olmuştur.

turuyor. Önce Büyük Petro<sup>6</sup>, sonra Çarıçe Katerina, seçkin Avrupa koleksiyonlarının Petersburg'a taşınması konusunda girişimde bulunurlar, bu koleksiyonlar önce Kışlık Saray'da, o yeterli olmayınca Ermitaj müzesinde<sup>7</sup> sergilenir. 1861'de Rusya'da serflüğün kaldırılması, sanayileşme, ekonominin artan kapitalistleşmesi ve aristokrasinin burjuvalaşmaya başlaması Rus kültüründe sanatsal gelişimin maddi temellerini döşer. Aristokrasinin burjuvalaştığı dönemde yurtdışından getirilen koleksiyonların (nadir resim ve heykeller, kitap ve elyazmaları, mobilyalar, antikalar, cam-porselen dekoratif eşyalar) malikâne müzelerinde sergilenmesi Rus avangardı üzerinde de etkili olacak ilginç bir gelişmedir. Devrim ertesinde kültür bakanlığı görevini yürüten Halk Komiserliği (Narkompros) Müze Dairesi 1918'de yaptığı bir taramada, envanteri çıkarılmaya değer koleksiyonları olan 520 malikâne saptamıştır ve bunlardan 155'i Moskova'dadır. Bu malikâne müzeciliği, devrimden sonraki dönemde de günümüzde de Moskova müzelerinin<sup>8</sup> karakteri üzerinde etkili olacaktır.

## **Rus avangardının düşünsel temelleri**

Rusya'da 19. yüzyıldaki kültürel dönüşüm güçlü bir entelijansiya<sup>9</sup> yaratmıştı. Bu kesim içinden çıkan Rus avangardı, imparatorluğun çözümlenerek, rejimin 1917 Devrimi'ne evrildiği ve dünya savaşının patlamak üzere olduğu bir altüst oluş döneminin içine doğmuştur. Rus avangardının doğuşu Batı'yla eşzamanlı bir tarih izlemekle ve benzer estetik yönelimlere sahip olmakla birlikte, örgütlenme biçimi bakımından Batı'dakinden farklı bir seyir izlemiştir.

Batı'da müzecilik modern sanat piyasası ve galeri sistemiyle eklemlenerek gelişirken, Rusya'da sanat piyasasının gelişmemiş olması müzeciliği de farklılaştırır. Batı'dakinden farklı olarak Rusya'da sanat **koloniler** (bağımsız sanatçı birlikleri) halinde örgütlenmiştir. O dönem çeşitli sanat çevrelerinin imparatorluk sanatına ve akademik klasisizme karşı duyduğu tepkiler malikânelerde ve sanatçıların, şairlerin, müzisyenlerin, tiyatrocuların ve tarihçilerin komünal bir hayat sürdükleri kolonilerde uyanmıştır. Düşünsel ve siyasal birlikler olarak Rus sanat kolonileri, sadece devrim sonrası Rus müzeciliğinin koşullarını hazırlamakla kal-

6 "Büyük" sıfatıyla anılırken, kimi tarihçiler tarafından davranışları sebebiyle **Deli Petro** olarak da anılmaktadır.

7 Rus modernleşmesi ve müzeleşme atılımının sembolü olan Ermitaj müze kompleksi asıl görkemine devrim yönetiminde ulaşır. Zira Kışlık Saray 1917 Ekim'inde Trotskiy yönetimindeki Kızıl Ordu muhafızları tarafından ele geçirildikten sonra Ermitaj müzesine devredilir. Yeni türedi burjuvalar arasında Avrupa'dan getirilen seçkin koleksiyonlar devrim ertesinde kamulaştırılarak bu müzeye devredilir.

8 Bu müzelerin en ünlüleri Moskova'da bulunmakta olup, Tretyakov, Şukin ve Puşkin'in adlarıyla anılmaktadır.

9 Rusça kökenli bir terim olan entelijansiya, sosyal bilimciler tarafından Rusya'da, özellikle 19. yüzyılda ayrı bir sosyal tabaka olarak aydınlar topluluğunu tanımlamakta kullanılmıştır.

mamış, açtıkları sergilerle bizzat geçici müze işlevi görmüşlerdir. Örneğin bunlar içinde en önemlisi olan Abramtsevo kolonisi, modern bir Rus sanat ekolünün kurulması kadar, avangard sanatın uyanmasında ve ikon sanatına sahip çıkmasında da rol oynamıştır. Bu kolonilerde yetişen Tatlin, Gonçarov, şair Mayakovski gibi birçok sanatçı Rus avangardının oluşumunda başı çeken şahsiyetlerdir. Bu kolonilerin her biri adeta bir müze, tiyatro, konser salonu ve akademi.

Devrim öncesi kültür hayatına öncülük yapan sanat-edebiyat entelijansiyası ile Bolşevik Devrimi'ni örgütleyen siyaset entelijansiyası arasındaki ideolojik bağ, sosyal realizm<sup>10</sup> kadar anarşizm ve Marksizm akımlarının da etkisini içerir. Rus avangardı 19. yüzyıl ortalarında sanatta, edebiyatta ve müzikte yaşanan yükseliş döneminde gelişen realizme<sup>11</sup> tepki olarak ortaya çıkmıştır. Rus avangardı bir anlamda realizmden özerkleşme hareketinin bir ürünüdür, realizm karşısında yeni bir estetik dil kurma amacındadır. Realist akım, özellikle sosyal realizm avangardın etkinlik kazanmasıyla birlikte gücünü yitirir; ancak 1930'larda Stalin dönemindeki Kültür Devrimi'yle birlikte müzelerden sürülen avangard sanatın yerini doldurur.

Artun, devrim öncesi dönemde oluşan Rus avangardının temel özellikleri olarak şunları belirtiyor:

- Rus avangardı ütopyisttir; devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını hayal eder. Rus avangardının ütopyası, formların yeni bir dünya, sınıfsız bir toplum, şiirsel bir hayat yaratabileceğine duyulan inançtır; amaçları gündelik hayatı sanata çevirmektir. Topyekün sanat eseri (Gesamtkunstwerk) ideale bağlılıkları onları hem sanatlar arasındaki hem de sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırmaya yönlendirir.

- Rus avangardına göre sanat eseri, ideal koşullarda piyasadaki dolaşımı müzede sonuçlanacak bir ürün gibi algılanmaz. Bu nedenle sanat eserinin bir piyasa galerisinde veya müzede topluma görünmesi ikincildir. Avangard çevrelerde müze daha ziyade, ikonlarla İmparatorluğun Batı'dan ithal ettiği sanatla ilgili bir kurum olarak görülür. Sanatı hayattan yalıtıldığı için parçalanması gereken bir kurumdur.

- Rus avangardı da Batı'daki çağdaşları gibi realizmden sembolizme<sup>12</sup> geçişle başlar. Bununla birlikte, Rus avangardının 20. yüzyıl sanatını da etkileyecek iki

10 Sosyal realizm ya da toplumcu gerçekçilik: insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan, toplumsal gerçekleri yansıtmayı amaçlayan bir sanat akımıdır.

11 Realizm: 19. yüzyılın ikinci yarısında romantizmin aşırı duygusallığına tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Realizmde, duygu ve hayaller yerini, toplum ve insan gerçeklerine bırakır. Konular gerçekten alınır. Yaşanan ve gözlenen gerçek bütün çıplaklığıyla anlatılır.

12 Sembolizm ya da simgecilik: 19. yüzyılda beliren, realizmi reddeden bir sanat akımıdır. Sembolistler duygusallığa, insanın iç dünyasına yönelmişler, semboller aracılığıyla dış çevrenin insan üzerinde bıraktığı izlenimleri anlatmışlardır.

ana akımı olan süprematizmin<sup>13</sup> ve konstrüktivizmin<sup>14</sup> ortaya çıkmasında sembolistlerden ziyade Kübizm<sup>15</sup> ve Fütürizmin<sup>16</sup> etkileri söz konusudur. Rus avangardında Kübizm genellikle Fütürizmle birleştirilir. Yazara göre Rus avangardı ilişkisi kurduğu Kübizm ve Fütürizm akımlarını “devrimcileştirmiştir”.

- Rus avangardının metafizik evreninde Dadaizme ve sürrealizme<sup>17</sup> özgü akıldışına, bilinçaltına, gerçeküstüne, şansa, arzuya pek yer verilmez.

## **Devrim dönemi sanatı ve müzeciliği**

1917’den 1924’e kadar geçen dönemde Bolşevik Rusya’da sanat alanında görelili özerk bir dönemin yaşandığı konusunda hemen bütün sanat tarihçileri ortaklaşıyor. Artun kitapta devrim ertesinde hem Rus avangard sanatçılarının Bolşevik yönetim karşısındaki tutumlarını hem de Bolşevik yönetimin kendilerine sağladığı özerk ortamı, dönemin önemli şahsiyetlerinin tanıklık ve ifadelerine başvurarak ortaya koyuyor.

Lenin başkanlığında kurulan Halk Komiserleri Konseyi’nde eğitim, sanat ve kültür işleriyle ilgilenen birimin (Narkompros) başına Lunaçarski getirilir. Artun’a göre bir yandan Lunaçarski’nin sanatsal birikimi, eleştirmenliği ve modernizme olan bağı dolayısıyla sanatın özerkliğine gösterdiği sadakat, öte yandan avangard sanatçıların devrimi hararetle desteklemeleri, devrim sonrasında sanatın avangard hareketlere emanet edilmesinde büyük rol oynar. Rus avangardının dışarıdaki temaslarını desteklemek ve daha etkin hale getirmek için 1918’de Narkompros’un Güzel Sanatlar Dairesi’nde bir Uluslararası Ofis kurulur. Ofis’in

---

13 Süprematizm: Kazimir Maleviç liderliğindeki bu akım soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır.

14 Konstrüktivizm: Vladimir Tatlin liderliğindeki bu akım genelde çağdaş malzemeleri kullanmakta ve geometrik kompozisyon anlayışını benimsemektedir. Söz konusu akım geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımlar Modern Mimarlık’ın gelişiminde etki yapmışlardır. Sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden Sergey Ayzenshtayn (Eisenstein) da bir konstrüktivist olarak anılır.

15 Kübizm: 20.yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan Fransız sanat akımıdır. Pablo Picasso ve Georges Braque, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır.

16 Fütürizm: Makineyi ve hızı sanata sokan bu akım 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu akıma göre hayatta her şey hareketlidir. Sanatçı da kendinde bir hız bulmuş ve eserini bu hıza uydurmuştur. Fütürizmi doğuran 20. yüzyılın dinamizmiydi. Makine çağının ve kent yaşamının süratinden etkilenerek, içinde bulunulan zamanın ve geleceğin dinamizmine yönelmiş, bu hareketliliğin sesini şiirleriyle duyurmuşlardır. Mısralarda makine ve çark sesleri duyurulmaya çalışılmıştır.

17 Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, Avrupa’da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk *Dadaist*lerin eserlerinden alır. 1924’te “Sürrealizm Manifestosu” hazırlayan şair André Breton’a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçek dışı anlamında değil aksine gerçeğin insandaki iz düşümünün peşine düşen bir yaklaşımın ürünüdür.

başında bizzat Lunaçarski ile Tatlin, Kandinski, Puni gibi avangard sanatçılar bulunmaktadır.

Peki nedir bu döneme damgasını vuran gelişmeler? Öncelikle 1917 Ekim Devrimi'nin ertesinde tarihte eşi görülmemiş bir müzeleşme atılımı yaşanır. Sovyet yönetimi saray ve kilise koleksiyonları ile özel koleksiyonları kademeli olarak kamusallaştırır. Çarlık dönemi koleksiyonlarının derlenmesi ve sergilenmesine ilişkin çalışmalar Halk Eğitim Komiserliği (Narkompros) tarafından yürütülür. Korumaya ve müzeciliğe dair düzenlemelerle ilgili olarak Narkompros bünyesinde bağımsız bir komite kurulur. Başında Trotskiy'in eşi Natalya Trotskaya vardır. Çarlık zamanından devrolan malikâne müzelerinin bir bölümü korunurken, diğer bölümünün yerine “proleter müzeleri” açılır. “Kitlelere sanat hareketi” çerçevesinde, Ekim Devrimi'nin birinci yıldönümünde açılmaya başlayan bu müzeler, işçilerin beğenilerini ve kültürel miras bilinçlerini geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Söz konusu müzeler Artun'a göre “tarihte soyut sanata, avangarda hasredilmiş ilk müzelerdir. Aynı zamanda (...) Paris'teki Luxembourg Müzesi sayılmazsa, tarihin ilk çağdaş sanat müzeleridir. Bu kapsamda bir müzeleşme, çağdaş sanatın küresel egemenliğini ilan ettiği şimdi bile ufukta görülmemektedir.”<sup>18</sup> Bu müzelerin satın alma komisyonunun başında ise Rodçenko, Stepanova, Kandinski gibi avangard sanatçılar bulunmaktadır.

Devrimi izleyen dönemin estetik politikasını da müzecilik politikasını da belirleyen iki büyük sanat akımı süprematizm ve konstrüktivizmdir. Her iki akım da devrime aynı coşku ile bağlı olmasına karşın, Bolşevik Rusya'nın hızla sanayileşme sürecine girişinin ve Taylorizmin etkilerinin konstrüktivizmin apayrı bir önem kazanmasında önemli ölçüde rol oynadığı söylenebilir. Yazar konstrüktivizmde “makinenin estetik anlamda fetişleştirilmesinin, sanatın da bir mühendislik gibi idealleştirilmesine” yol açtığı kanısındadır. Sanat-makine özdeşliği, örneğin Tatlin'de dünya devrimini “üretecek” olan bir Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir vida gibi tasarlamasında ifadesini bulurken, o sırada Rusya'da bulunan Nazım Hikmet'te de “makinalaşmak istiyorum” şiirinde belirginleşir.<sup>19</sup> Konstrüktivistlerin “üretim olarak sanat, üretici olarak sanatçı” düşüncesi aynı zamanda Batı'da da geniş yankı bulur.<sup>20</sup>

Bu döneme damgasını vuran önemli bir gelişme ise, özellikle konstrüktivist sanatçılar tarafından düzenlenen, ajitasyon-propaganda açısından etkili gösterilerin bütün bir kent halkını içine alan bir “tiyatro” gibi tasarlanmasıdır. Örneğin devrim sonrası Sovyet tiyatrosunun başına getirilen Mayerhold (Meyerhold),

18 Sİ, s. 116.

19 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Zafer Toprak, “Mayakovski'nin İntiharı ve Nâzım Hikmet”, *Toplumsal Tarih*, sayı: 260, Ağustos 2015, s. 22-31.

20 Örneğin Walter Benjamin'in “Üretici Olarak Yazar” makalesi (Sİ, s.86).

Tatlin'le birlikte bütün Petrograd'ı adeta tiyatro setine çeviren bir gösteri (1918) düzenler. "Sokakları fırçaya, meydanları palete dönüştürmeyi" hedefleyen Mayakovski'nin de sorumluluk üstlendiği ve kenti adeta bir operaya çeviren gösteride fabrika sireleriyle bir senfoni icra edilir.<sup>21</sup>

Bu dönemin bir diğer özelliği ise, çoğunlukla avangard sanatçıların yönetiminde bulunduğu müzelere dair nasıl bir politika izlenmesi gerektiği konusundaki belirsizliktir. Çarpıcı bir örnek olarak Maleviç, bir yandan müzelerin parçalanmasını savunurken, diğer yandan da korunmalarını, hatta yenilerinin yapılmasını önerebilmektedir. Artun bu gerilimi, "müze, avangard sanatla, onun parçalamaya ve sökmeye giriştiği klasik ve modern sanatlar arasındaki mücadeleden ortamı olacaktır" diye ifade ediyor. Bu "arayış" dönemi sonunda avangard müzeler kendi bünyelerinde örgütlenen "sanatsal kültür enstitülerine" evrilir. 1928-31'de "Kültür Devrimi"nin ilan edilerek, bu sanatsal kültür müzelerinin çoğunun kapanmasıyla birlikte sanat ve kültür hayatının özerkliği kaybolur ve avangard sanat adım adım tasfiye edilir.

### **Rus avangard sanatının sonunu ne getirdi?**

Artun özellikle kitabın son bölümlerinde bu soruya çeşitli cevaplar veriyor. Biz daha evvel belirttiğimiz gibi konunun uzmanı değiliz; dolayısıyla çok iddialı görüşlere yer vermeyeceğiz; daha ziyade bazı kişisel kanılarımıza dayanarak bu cevaplara eleştirel bir gözle bakmak istiyoruz; bu kanılarımızın bir kısmını doğrudan yazarın kitabında yer verdiği görüşlere yaslayacağız.

Öncelikle bu soruya doyurucu cevap verebilmek bakımından ilk adımda Rus avangardının Ekim devrimi karşısındaki tutumunu değerlendirmek gerekir. Zira çoğu liberal ya da küçük burjuva sanat tarihçisi, Rus avangardının Bolşeviklere rağmen, dönemin "zafer sarhoşluğu" içinde ve henüz "devletin egemen olmadığı" bir ortamda yönetime geldiğini öne sürmektedir. Oysa Artun'un kitabı yer verdiği gözlem ve tanıklıklarla böylesi bir yargıya kuşkuyla bakmamızı sağlayacak önemli veriler sunuyor. Şu nokta çok açık: Ortada zoraki ya da gönülsüzce bir yönetime gelme yoktur. Kitapta atıfta bulunulan Camilla Gray şöyle diyor: "Ekim Devrimi geldiğinde sanatçılar, düşlerindeki gibi yeni bir dünya yaratılmasına ilişkin çılgınca hırslarını gerçekleştirebilecek hiç bir şeyden geri durmadılar". Keza kitapta görüşlerine yer verilen besteci Arthur Luriye (Lurje) tarihte ilk kez sanatçıların ele geçirdiği bu gücü ve özgürlüğü şöyle anlatıyor:

Ben de genç avangard sanatçılar ve şairler gibi Ekim Devrimi'ne inandım ve ona bağlandım. **Devrimin bize verdiği destek sayesinde** hepimiz, bütün yenilikçi ve deneysel genç sanatçılar ciddiye alındı... **Ne iktidar ne politika, saf sanata müdahale etti.** İsteddiğimiz her şeyi yapmakta tam anlamıyla özgürdük. Ve böyle bir

<sup>21</sup> Buna benzer bir diğer önemli örnek de Ayzenshtayn'ın *Potemkin Zirhlisi*'dir.



fırsat tarihte ilkti. <sup>22</sup>

Rus avangardının iki önderi Alexander Rodçenko ve Kazimir Maleviç, aralarındaki farklılıklara rağmen, 1919 yılında yayınladıkları ortak manifestoda şöyle diyorlardı: “Öfkeli tuvalerimizi, besili bürokratlar ve geri kafalılar bizi yuhalarken ve ıslıklarken boyadık...burjuvaziye zerre kadar taviz vermedik”.<sup>23</sup> Rus avangardının önde gelen figürlerinden El Lissitzki’nin meşhur “Kızıl Kamayla Beyazları Ez” afişi, söz konusu sanatçıların iç savaşta Kızıl Ordu’nun, Bolşeviklerin yanında yer aldıklarının bir sembolik kanıtı olsa gerektir. Özetle kitapta Tatlin’in ifade ettiği gibi, onların “Ekim Devrimi’ni kabul etmek ya da etmemek gibi bir sorunu olmamıştı.”,<sup>24</sup> dönemin avangard sanatçılarının büyük çoğunluğu devrimden yana idi.<sup>25</sup>

Üzerinde durulması gereken diğer bir nokta, Artun’un kitapta vurguladığı, “bunlar devraldıkları mirası parçalamak üzere örgütlenmişlerdir” görüşünden hareketle okuyucunun, avangard sanatçıların söz konusu dönemde “yıkıcı” faaliyetler içine girmiş olabilecekleri kanısıdır. Oysa bu kitapta, yazarın verdiği örneklerden, Rus avangardının “sanatı yok etmekle onu yönetmek” arasındaki ikilemi, dönemin görece özerk atmosferinde ve “iş başa düştüğünde”, oldukça sorumlu ve yaratıcı üretimlerle aştığı görülmektedir. Artun bu tutumu, “avangard hareketler her ne kadar müzelerle karşı olsalar da, başa geçince müzeyi müzenin sorgulandığı bir ortam olarak değerlendirdiler”<sup>26</sup> diye yorumluyor.

İkinci ele alınması gereken husus, devrim ertesinde Bolşevik yönetimin, diğer sol sanat akımlarıyla değil de neden özellikle avangard sanatçılarla ittifak yaptırmasıdır. Artun’un kitapta atıfta bulunduğu Lunaçarski’nin ifadeleri bu soruya cevap vermek bakımından önemli. Lunaçarski, 1917’den 10 yıl sonra bu konuda şöyle diyor: “sanatçılar arasındaki gerçekçiler, Devrim’den hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tutum almışlardı... Buna karşılık ‘solcu’ sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar devrimi hararetle desteklemişlerdi.” Artun’un yorumuyla “devrimle kurdukları organik bağa güvenerek komünistler ve Lunaçarski, sanatı avangard sanatçılara teslim ediyorlardı”.<sup>27</sup> Burada bizim de katılabileceğimiz ve daha derinlemesine araştırılması gereken bir diğer yorum, bu ilişkinin tesis edilmesinde Lenin’in farklı sanat akımları karşısında - kendisinin bu konuda Trotskiy’e benzer farklı görüşleri olsa da - eşit mesafede durma politikasının ve Lunaçarski’nin

22 Sİ, s. 68, vurgu bize ait.

23 Sİ, s. 136.

24 Sİ, s. 68.

25 Bu konuda bkz. Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S yayınları, İstanbul, 1986, s. 70.

26 Sİ, s. 114.

27 Sİ, s. 106.

parti ile sanat alanındaki ilişkilerde dengeleyici işlevinin önemli rol oynamış olabileceğidir.<sup>28</sup>

Bu tespitler ışığında okuyucu, peki o zaman Rus avangardının sonunu ne getirdi diye soracaktır. Bu noktada Artun kitabında iki farklı düzeyde cevap veriyor: Birincisi Lunaçarski'nin tespitlerine yaslanıyor:

(...) Daha sonra iki olgu ortaya çıktı. Birincisi: Devrim'in eğittiği geniş halk, sanattan, her şeyden önce dikkate değer, kapsayıcı ve aynı zamanda net bir biçimde ifade edilen bir toplumsal içerik talep ediyordu; oysa 'solcu' sanatçılar öncelikle formalistlerdi...Gerçeklerin dilinden uzaklaşmışlar ve kitleler bakımından anlaşılabilir olmuştular. İkinci olgu: Realist sanatçılar arasında, devrim yönünde... kapsamlı bir gruplaşmaya dönüşen bir değişim başlamıştı.<sup>29</sup>

Diğeri ise "devletin egemenleşmesi ve sanata el koyması"nın avangardın sonunu getirdiği. Ancak kitaptan bunun temellerinin Lenin döneminde mi atıldığını ("Lenin, avangardın komünizme duyduğu ilgiyi kavrayamıyor" yorumu ve Lenin'in Mayakovski'nin şiir kitabını bastırması için Lunaçarski'yi azarlaması örneği) yoksa "Stalin döneminde örgütlenen devlet Marksizmi"nin bir sonucu mu olduğu bizce tam bir açıklığa kavuşmuyor.

Bizim kanaatimiz, bu sorunun cevabını ararken dönemin tarihsel koşullarının özgülüğünü dikkate almak gerektiği. Elbette Lenin'in ve hatta Trotskiy'in avangard sanatçılara yönelik bazı eleştirileri vardı. Bunların bir kısmı dönemin ağır koşullarında mali kaynakların sınırlı olması ile, bir kısmı yürütülen sanat faaliyetlerinin içeriği (özellikle de fütürizme getirdikleri eleştiriler) ile ilgiliydi.<sup>30</sup> Ama tüm bunlara rağmen, kitapta da çeşitli örnekleriyle anlatıldığı üzere, o günün zor koşullarında sanata yine de destek sunuluyordu. Ancak söz konusu dönem aynı zamanda, iki temel sorun nedeniyle "zafer coşku"sunun yerini bir takım zorluklara bıraktığı bir dönemdir. Bunlardan en belirleyici olanı, proleter

---

28 Gelgelelim Lunaçarski'nin zamanla bir proleter sanatı ve kültürü oluşturmayı hedefleyen prolet-kult akımına meylettği ve Lenin'in ölümünden sonra, 1925'de yapılan bir Parti Merkez Komitesi toplantısında, sanatın doğrudan partinin komutası altında olup olmaması tartışmasında, Trotskiy'in kültürel düzeyin özerkliğine dikkat çeken görüşlerini eleştirdiği biliniyor. Ne var ki Merkez Komitesi, toplantının ardından yayınladığı **resmi bildiri**de çekişen farklı sanat grupları arasında açıkça **yan tutmaktan** kaçınıyor ve ancak genel düzeyde bir denetimden söz edebileceğini belirtiyor. (aktaran Ahmet Oktay, age. s. 82, vurgu yazara ait).

29 Sİ, s.151.

30 İlkine bir örnek olarak kitapta yazar aktarıyor: "Lenin, Mayakovski'nin *150.000.000* adlı şiir kitabını 5000 kopya bastırması için Lunaçarski'yi şakayla karışık azarlıyor (Sİ, s. 147). Lütfen bir düşünün; kaç tane burjuva rejimi iç savaş esnasında ya da açlık koşullarında bir avangard şairin kitabını 5000, hatta daha az adet basar? İkincisine örnek Trotskiy'in Tatlin'in Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı üzerine söyledikleridir: "pratik değildir, devrimci bir romantizm ve sembolizmin ürünüdür" (Sİ, s. 94). Aynı eleştiriye daha kapsamlı okumak isteyenler için bkz. Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, Köz yayınları, çev. H. Portakal, 1976, İstanbul, s. 228-9.

bir kültür ya da sanat yaratmanın sınırları, diğeri ise bu sorunu daha da zorlaştıran bir etken olarak proletarya diktatörlüğünde geçiş döneminin iç gerilimleridir. Özellikle savaş komünizminin yarattığı iktisadi bunalım koşullarının ve yükselmekte olan bürokrasinin gericiliğinin bu “tasfiye”de önemli rolü olsa gerek.

Dönemin devrimci şairlerinden hareketle, proleter sanatın olanaklılığını tartıştığı bir yazısında Trotskiy şunları söylemektedir: “Buradaki asıl sorun ne Bolşevik Partisi’dir ne de onun ‘yeterince yardım etmeyen’ yöneticileridir; sorun kitlelerin sanat bakımından yeterince hazırlıklı olmayışıdır; çünkü bilim gibi sanat da bir hazırlığı gerektirir. (...) Öyleyse burada söz konusu olan basit bir ihmal edilme değil, ama çok daha derinden bir tarihsel belirlenştir”.<sup>31</sup>

Devrim ertesi dönemde Trotskiy’in altını çizdiği bu tarihsel belirlenim, geçiş döneminin zorluklarıdır. Böylesi çelişkili, gelgitli bir dönemde bir proleter sanat yaratma arayışına girmek Lenin’e olduğu gibi Trotskiy’e de mümkün görünmemektedir:

Proletarya bu süre içinde kendi kültürünü yaratabilir mi? Bundan kuşku duymakta haklıyız, çünkü toplumsal devrim yılları, amansız bir sınıf mücadelesiyle geçecektir ve bu yıllar içinde yıkım çalışmaları, yeni bir kültürün kuruluşundan daha çok yer tutacaktır. (...) Demek ki, proletarya diktatörlüğü döneminde, yeni bir kültürün yaratılması, yani en geniş tarihsel ölçüde bir kuruluş, söz konusu değildir.<sup>32</sup>

Bir geçiş döneminin bütün çelişkilerini ister istemez yansıtan Devrim sanatı, henüz toplumsal temeli hazırlanmamış olan sosyalist sanatla karıştırılmamalıdır. Buna karşılık, Sosyalist sanatın bu geçiş döneminin sanatından çıkacağı da unutulmamalıdır. (...) Ne ki Devrim’in kendisi henüz özgürlüğün alanı değildir.<sup>33</sup>

Böylesi zorlu bir dönemde nasıl bir sanat politikası izlenmesi gerektiği konusunda ise Trotskiy şöyle diyor:

Geçiş dönemindeki sanat politikamız, Devrim’in safına katılan çeşitli grupların ve sanat okullarının Devrim’in tarihsel anlamını kavramalarına yardım etmek ve Devrim’den yana ya da Devrim’e karşı olmanın kategorik ölçütünü önlerine koyduktan sonra onlara sanat alanında **tam bir öz-belirleme hakkı** tanımaktan ibarettir.<sup>34</sup>

31 Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, s. 188.

32 age, s. 172-3.

33 age, s. 213.

34 age, s. 12, vurgu bize ait.

## Yeniden umut, yeniden cüret için...

Akın var  
güneşe akın!  
Güneşi zaptedeceğiz  
güneşin zaptı yakın!  
(Nazım Hikmet, Güneşi İçenlerin Türküsü)

“Aşkın küçük kayığı hayatın akıntısında parçalandı”. Ünlü Rus şairi Mayakovski'nin intihar etmeden önce yazdığı bir şiirdeki bu dize belki de o dönemin tüm avangard sanatçılarının ruh halini yansıtmak bakımından semboliktir. Oysa devrim arifesinde ve ertesinde sanatçılar arasında bambaşka bir ruh hali hakimdi. Rus avangard sanatının önde gelenlerinden, süprematizm akımının lideri Kazimir Maleviç'in 1913 yılında sahne tasarımını yaptığı operanın adı “Güneşin Fethi” idi. Devrim ertesi dönemin Rus avangard sanatçılarının özlemlerini yansıtan bu imge, özellikle de konstrüktivistlerden etkilenen Nazım Hikmet'te de “güneşi zapt etmek” olarak ifadesini buluyordu. Artun'un kitapta alıntılıdığı Mihail Şvidkoy'un aşağıdaki gözlemleri avangard sanatçıların o dönemki ruh halini, onlardaki coşkuyu ve umudu betimliyor:

1914'den 1922'ye kadar süren savaşın ve devrimin kanlı olayları sırasında ve devrim ertesi dönemde, sanatçılar sadece devrimin müziğini çalmakla kalmadılar, kendileri de devrimci olan işler ürettiler... İnsanlığın acılarına son verecek bir adalet ülkesiyle ilgili ütopyaları doğuran devrimci enerji, aynı zamanda müthiş semboller ve metaforlar yarattı... Sanatçılar doğmakta olan sosyalizmin sorumluluğunu paylaştılar. Yeni seslerle ve renklerle sahnede ve tuval üzerinde sosyalizmi yarattılar. Bu sanatın enerjisi bütün Rusya'ya ve dünyaya bulaştı... Dünya devrimi düşleri, ebedi Doğu-Batı karşıtlığını bastırdı. Ütopya, gerçekliği sindirmeye cüret etti.<sup>35</sup>

Hem günümüz avangard sanatçılarının “piyasanın küresel sanat gösterilerine massedilmemesi” için yürüttükleri mücadelelerde özgün bir deneyimden öğrenecekleri tarihsel ve görsel malzemeyi sunuyor olması hem de devrimin bir sanatçının yaratıcılığının olmazsa olmazı olan coşku ve cüret için nasıl da bereketli bir toprak olabildiğini, 1917 Devrimi'nde avangard sanatçılar örneği üzerinden ortaya koyması bakımından Ali Artun'un kitabı önem taşıyor. Sermayeden bağımsız, alternatif ve eleştirel bir sanat üretimi yapmak isteyen günümüz sanatçılarına, adaylarına, devrimci bir sanatın ön koşulları üzerine düşünmek bakımından kıymetli bir pencere açıyor.

---

35 Sİ, s. 65.