

## Söyleşilere Ek:<sup>3</sup> Devrimin Sanatı: Eskiye Aşmak, Sanatı Demokratikleştirmek

Emre Tansu Keten

*Güdümlü sanat, Stalincilikten bu yana  
bildiğimiz biçimiyle, yazarı götürse götürse  
yeni-doğalcılığa ya da devrimci romantizme götürür;  
açıkçası, yakın gelecek üstüne görüşler getirirken,  
gerçek yerine birtakım düzmece şeyler yaratan bir sanata.  
(Lukacs, 2000)*

1917 Ekim Devrimi, burjuva tarihçilerinin iddia ettiğinin aksine, bir seçkinler grubunun hain planlarla iktidarı ele geçirmesi –yani hükümet darbesi- değil, aşağıdan, halkın özlemlerinden ve taleplerinden doğan muzaffer bir devrimdir.

Ortada bir aydın topluluğu tarafından çok önceden planlanmış muhteşem bir plan değil, Bolşevik Parti’yi siyasi özlemlerinin cisimleştiği organ olarak gören, eskisi gibi yönetilmek istemediği için radikal bir değiştirme atılımı içerisinde olan, bu atılımı aylar boyunca defalarca sokağa çıkararak gösteren aşağıdakilerin devrimi vardır. Bu devrime yol açan faktörlerin başında, eşitsiz ve bileşik gelişme yasasının yarattığı özgün koşullar gelmektedir. Köylülüğün ve doğal olarak feodal ilişkilerin yoğun olduğu ülkede, gelişkin denilebilecek bir kentsel sanayi kapitalizmi ve etkin bir işçi sınıfı ortaya çıkmıştır (Bensaid, 2006:63). Bütün bunların üzerinde ise çarlığın despot rejimi insanlara nefes aldırılmamaktadır.

Bu koşullar altında, birbiriyle uzlaşmaz, iki güç karşı karşıya gelmiştir. Birincisi, “tahtın etrafında ileri derecede ayrıcalıklı sınıfları toplayan gericiliğin eski gücü, yani soyluluk, bürokrasi, büyük toprak sahipleri, askerî kast, yüksek ruhban sınıfı, doğmakta olan burjuvazi; diğeri ise 1890-1900 yıllarında özellikle üniversite öğrencileri kitlesi tarafından temsil edilen, ama daha o sıralarda aralarına kentlerin ve sanayi bölgelerinin işçi gençliğinden temsilcilerin de katıldığı genç devrimci güçtür” (Volin, 1969). Üniversite öğrencileri ve aydınların burjuvazinin yörüngesine girmeyi reddedip devrimci harekete bağlanması, işçi sınıfının mücadeleyi kendi eline aldığı dönemlerde de devam etmiş, parti kadroları bu aydın gruplardan oluşmuştur (Liebman, 2017:49).

Aslında, 19. yüzyılın ilk yarısında vücut bulmuş olan Rus entelijansiyası 1917 Devrimi’ne kadar toplumsal ve siyasal eleştirmen rolünü üstlenmiş, bu süreçte –işçi sınıfı siyasi bir aktör olarak sahneye çıkana kadar- çarlığa karşı gelişen muhalefetin

<sup>3</sup> *Praksis’in Notu: Ekim Devrimi üzerine söyleşilerimizden biri de Emre Tansu Keten ile devrim sonrası sanatı üzerine olacaktır. Emre Tansu Keten, 2017 Karaburun Bilim Kongresi’ne sunduğu bildiriye genişleterek katkıda bulunmayı tercih etti. Bildirisini söyleşilere ek olarak yayınlıyor, katkısı için kendisine teşekkür ediyoruz.* Bu metin 12. Karaburun Bilim Kongresi’nde yazarın sunduğu bildirinin genişletilmiş versiyonudur.

en önemli bileşeni olmuştur. Belli fikirler etrafında bir araya gelen aydın grubu anlamında *Entelijansiya* kavramı da Rusya'ya özgüdür. Rus entelijansiyası, yalnız çıkarları nedeniyle burjuva sınıfına katılmayı reddetmekle yetinmeyen, bu sınıfa karşı gerçekten dövüşen bir toplumsal gruptur (Kagarlitski, 1991:24). Burjuvaziye karşı verilen bu siyasi mücadele, kuşkusuz, burjuva kültürüne ve onun merkezi sayılan Batı sanatına karşı bir mücadeleyi de beraberinde getirmiştir. Yüksek kültür ürünlerini tekeline tutan, bu ürünleri piyasa ilişkileri içerisine hapseden, Batı'dan satın aldıkları eserlerle donattıkları malikanelerini müze haline getiren burjuva ve aristokratlara karşı sanatçılar radikal arayışlara girmişlerdir.

Bu arayışlar sonucu karşımıza çıkan fütürizm, suprematizm, konstrüktivizm gibi sanat akımları, sadece burjuva sanatından bağımsızlaşmayı değil, bambaşka bir sanat pratiğini ve bunun zemini olarak da bambaşka bir toplum tahayyülünü geliştirmişlerdir. Herhangi bir partiye organik olarak bağlı olmayan, direktiflerle yönlendirilmeyen bu sanat manifestoları, aynı zamanda, Ekim Devrimi'ne giden yolda Rusya'nın topyekun bir şekilde ve her alanda radikal bir değişimi arzuladığını da göstermektedir. İşçi sınıfının iktidarı, siyasal ve ekonomik alanda tarihin gördüğü bütün deneyimleri aşan, feodalizmin ve kapitalizmin koyduğu sınırları yıkan ve yeni bir toplum yaratmak için dünya çapında öncü bir hamle yapan bir iktidarsa; sanat alanında da bütün ezberleri bozan, Batı-Doğu gerilimini yerle bir edip, kendi rotasını çizen ve her fikrin en uç sınırına kadar denendiği bir pratik ortaya koymuştur. Şvidkoy bu deneyimi şöyle açıklamaktadır:

Birinci Dünya Savaşı'nın ve onun kışkırttığı devrimlerin yaktığı ateş olmasaydı, dünyayla ilgili yeni bir anlayış geliştirmeye belki de ihtiyaç duyulmayacaktı. İlk kez savaş öncesindeki yıllarda, 1914'ten 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 (Aktaran Artun, 2015: 65).

Devrim, sadece ekonomik taleplerle gerçekleşen bir hükümet değişikliği (politik devrim) değil, bütün toplumun baştan aşağı dönüşmesinin yolunu açan bir sosyal devrimdir. Bu nedenle, Rus devrimci hareketini yaratan, hatta yöneten güç tek başına Bolşevikler değildir. Bolşevik karşıtı ünlü sosyolog Sorokin (1950: 3) gelecekteki tarihçilerin Rus Devrimi'nin başlangıcı için teoriler üretmemesi gerektiğini, bütün her şeyin aç kadın ve çocukların ekmek için sokağa çıkıp, dükkanları yağmalamasıyla başladığını, sonrasında işçilerin ve politikacıların da katılımıyla otokrasiyi yıkacak bir iradenin doğduğunu söyleyerek, devrimin başlangıcının bu kendiliğindenci yönüne vurgu yapar. Bolşevikler, kendiliğinden gelişen ve –devrimci sanat akımlarının da içinde olduğu- birçok farklı unsura dayanan devrimci

dinamizmi ve potansiyeli yeniden örgütlemiş; doğru taktik ve sloganlarla onayını aldığı bu hareketin üzerinde iktidara yükselmiştir. Bu nedenle Ekim Devrimi'ni, bir partinin işçileri yıllar içinde örgütleyip, sadece kendi gücüne dayanarak iktidarı kazanması olarak kurgulayan resmi tarih yazımının gerçekle pek bir ilgisi yoktur (Berman, 2009: 362).

Ekim Devrimi, sanat ve sanatçıları birçok açıdan ciddi şekilde etkilemiştir. Sanatın eğitimi, üretimi, dağıtımı ve patronajı bu dönem dönüşüm geçirmiştir; başlı başına sanatın kendisi bir mesele haline gelmiştir (Lindey, 2015). Devrimle birlikte aristokratların ve burjuvaların sanat üzerindeki hakimiyeti tamamen sona ererken, özel müzeler ve galeriler devletleştirilmiş, yeni kurulan sanat kurumlarının başına, zaten devrimci dalganın içerisinde yer alan, avangard sanatçılar getirilmiştir.

### Rus Avangardı

*Marx'a göre, sosyalist devrimin şiiri, burjuva devriminin şiiri gibi geçmişten değil, ancak gelecekte esinlenebilir.*

*G. Lukacs*

Rusya, 19. Yüzyılın sonlarından itibaren bütün sanat alanlarında yenilikçi akımların sahnesi haline gelmeye başlamıştır. Avrupa'yla yoğun bir etkileşim içerisinde ortaya çıkan bu akımlar, zaman içerisinde hem Batı'dan özerkleşmeye, hatta ona direnmeye başlamış, hem de muhalif, düzensiz kimlikler kazanmıştır. Sanat akımlarının arasında en tutucu, sosyalizme en uzak akım sayılan simgecilik bile Rusya'da "insanın ruhsal ufkunu parçalayacak şiddetli bir toplumsal altüst oluşa bel bağlar" duruma gelmiştir (Koçak, 1988: 706). Koloniler halinde örgütlenen sanatçıların başarıları, 20. Yüzyıl başında Rusya'yı avangard sanat dünyasında büyük bir güç haline getirmiştir.

Tarihin ilk sanat manifestosu olarak anılan Marinetti'nin *Fütürizm Manifestosu* ile ortaya çıkan Fütürizm akımı, kısa sürede Rus sanatçıları da etkilemiş, Mayakovski ile Burliuk *Genel Beğeniye Tokat* başlıklı manifestolarıyla bu akımı sahiplenmiştir. "Şairlerin kendilerinden önceki dile önüne geçilmez bir kin duymaları, sözcükler ve keyfe bağlı üretimle söz dağarcığını oylum olarak büyütmeleri ve bir ıslık ve kızgınlık denizinin ortasında biz sözcüğünün kıyısına tutunmaları" çağrısını yapan Rus fütürizmi "gizemcilğe, doğanın edilgin tanrılaştırılmasına, aristokratik ve her türden tembelliğe, düşlerde yaşamaya, gözü yaşlılığa karşıdır ve teknikten, bilimsel örgütlenmeden, planlılıktan, iradeden, yüreklilikten, hızdan, kesinlikten ve bütün bunlarla silahlanmış yeni insandan yanadır" (Troçki, 1989: 121). Mayakovski ve yoldaşları, dünya için tek tedavi olarak savaşı görüp cephede ölen İtalyan fütüristlerinin aksine dünya için tek tedaviyi devrimde görmektedir. Aynı şekilde İtalyan fütüristleri siyaseti estetize<sup>4</sup> etme gayreti içerisindeyken, Rus fütüristleri estetiği siyasallaştırma amacındadırlar. Troçki fütürizmin Ekim'le olan ilişkisini şöyle açıklar:

4 Benjamin, faşizme teşne sanatçıların, *sanat sanat içindir ilkesini, bizzat savaşın kendisi için sonuna dek uygulanabilecek bir biçime dönüştürdüklerini, yani savaş savaş içindir ilkesini yarattıklarını söyler (Hillach, 2007:71).*

Savaş ve ardından da devrim başladığında kapitalist kentlerdeki bütün edebiyat okulları gibi fütürizm de hâlâ bohem durumunu sürdürüyordu. Olayların sürüklenmesiyle fütürizm, gelişmesini devrimin yeni kanalları içinde akıtmaya başladı. Eşyanın doğasına uygun olarak, bu sürecin devrimci bir sanat çıkarması olanaksızdı. Ama eski sanatın bohem devrimci bir uzantısı olarak kaldığı halde fütürizmin, yeni sanatın oluşumunda diğer bütün eğilimlere göre daha dolaysız, daha etkin, daha büyük bir payı vardır (Troçki, 1989: 11).

Bu dönem ortaya çıkan bir diğer sanat akımı Suprematizmdir. Kazimir Maleviç'in kurucusu olduğu akım, sanatı nesnenin boyunduruğundan kurtarma iddiasıyla saf soyut bir sanat ortaya koyma gayretindedir: "Sanat artık devletin ve dinin hizmetinde olmak istemediği, değişen kültür tarihinin kaydını tutmak istemediği için objeden kopmak istiyor ve şeylerin engeli olmadan yalnızca kendi başına, kendi için var olmak istiyor" (Antmen, 2013: 91). Amacı görünen dünyayı betimlemek olan temsillerin sanatla herhangi bir ilgisi olmadığını, taklitle sanatı ayırmak gerektiğini ve yaratıcı sanatın saf duyguyu uyandırması gerektiğini söyleyen Maleviç, sanatın kendisini bir sorun ve/veya potansiyel olarak ortaya koyar. Boris Groys'un (2017: 61) dediği gibi, "Maleviç'in *Siyah Kare* isimli eseri (...) her tür kültürel nostalginin, geçmişin kültürüne her tür duygusal bağlılığın ölümünü ilan ediyordu. Siyah Kare, radikal yıkımın devrimci ruhlarının kültür alanına girip onu küle çevirmek için kullanabileceği açık bir pencere gibiydi".

Siyasal olarak Rus anarşist hareketine yakın olan ve özellikle Max Stirner'in görüşlerinden etkilenen Maleviç, devrimin öncesinde de sonrasında da Anarkhia gazetesine düzenli olarak yazı göndermiştir. Maleviç'in Suprematizmine göre, "bir birey ancak kendi toplumuna egemen olan kültürel, ideolojik ve siyasal değerlere bağımlılığın bütün açık biçimlerini topyekûn reddederse (...) varoluşunun teknik, maddi ve siyasal bağlamına olan gizli, bilinçdışı, örtük bağımlılığını tematize edebilecek bir söylem geliştirebilir. Bir birey ancak 'hiçlik' haline gelirse, varoluşunun bağlamı şeffaf, görünür olabilir" (Groys, 2017: 76).

Süprematizm akımının diğer önde gelen ismi El Lissitzky'ye göre süprematizm, yeni dünyanın özgürce yaratılmasına giden yolda eski dünyanın sıfır noktasının aşılmasını ifade etmektedir. Lissitzky, sıfır noktasının öte yakasında, tümüyle yapay bir biçimler ve mekanlar dünyasını yaratabileceklerine inanmaktadır. Bu inancın arkasında ise, dönemin sanatçıların ve sanat kuramcılarının, bütün bir Rus gerçekliğini sıfırladığına inandıkları, Ekim Devrimi yatmaktadır (Groys, 2017: 80). Bunun yanı sıra, süprematist sanatçılar, müzelerin varlığını da hedef almaktadır. Bütün cenazelerin küle çevrilerek bir binada saklanması gibi, eserlerin hayatın akışı içerisinde çekip alınarak bir mekanda toplanıp sergilenmesine karşı çıkan sanatçılar, hayatın akışına teslim olmuş ve her yere dağılmış sanatsal pratikleri yaygınlaştırmaya çalışmışlardır.

Konstrüktivizm, Ekim Devrimi'ne ruhunu veren en önemli akımdır. Bu akımı ortaya çıkartan, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği ve bu konuda yaratıcı tasarımcıların, yani sanatçıların, öncülük et-

mesi gerektiği düşüncesidir. Modadan, mimariye, grafikten, dekora kadar bütün sanatları tasarım adı altında toplayan ve aynı prensiple ele alan konstrüktivistlerin “yoldaş metaları etkileşimselliğin zirvesindeydi. Başlıca erdemleri çok-işlevlilik, hareketlilik ve dönüştürülebilirlikti. Kullanım değeri sergileme değerine galebe çalıyordu. Hoşluktan kaçınılıyordu. Yataklar masaya dönüşüyor ya da koltuk oluyordu. Mutfak aletleri katlanıp küçük paketlere konabiliyordu. Üniseks elbiselerle hareket rahatlığı övülüyordu” (Buck-Morss, 2004: 135).

Sanatı üretim, sanatçıyı üretici olarak ele alan konstrüktivizm, herkesi sanatçı olmaya, her alanı da sanatın alanı haline getirmeye yönelik bir çağrıyı da taşıyordu. Sanatsal yaratıcılığı bilimsel kesinlikle birleştirme kaygısı ön plandaydı: “Kendimizi sanat denen spekülative olgudan kurtararak, bilgimizi ve becerimizi somut ve gerçek ve elverişli çalışmaya adanmalıyız. Bu entelektüel maddi üretim, bilim ve teknikle el ele vererek, doğası gereği dinden ve felsefeden ayrılamayan ve soyut, spekülative etkinlikten sıyrılamayan sanattan kendimizi kurtarmalıyız” (Antmen, 2013: 112).

Bu akımın önderi konumundaki Tatlin, sanatı maddenin formasyonu üzerinde bir çalışma olarak algılar. Tasarıma, özellikle heykele, o güne kadar görülmemiş bir şekilde cam, plastik, karton gibi maddeleri dahil eder. Kapitalist dünyanın simgesi sayılan Eyfel Kulesi’ne karşı sosyalizmin simgesi olması amacıyla tasarladığı Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Rus konstrüktivizminin simge eseri haline gelmiştir. Bir vida imgesi düşünülerek yapılan bu anıt, birisi bir yılda, birisi bir ayda, diğeri ise bir günde dönüşünü tamamlayan mekanik hacimlerin üst üste bindiği dev bir kuledir. Aynı zamanda bir yayın aracıdır: Çevresindeki ekranlarda haberler gösterilir, projektörlerle gökyüzüne sloganlar yazılır; telefon ve telegraf istasyonu işlevi de görür.<sup>5</sup> Mayakovski’nin Ekim’in ilk nesnesi olarak tanımladığı bu anıt hiçbir zaman tamamlanamamış, bir maket olarak kalmıştır.

Konstrüktivist sanatçılar Stepanova ve Popova moda alanında öncü çalışmalara imza atar. Modernizm öncesi dönemde sınıfsal konumu görünür ve işler kılmak için sıkı bir denetim altında tutulan, kapitalizmle birlikte ise piyasa ilişkileri ve tüketimle iç içe geçen modayı başka bir şekilde yeniden tasarlamak amacındadır sanatçılar. İşe resimle başlayan Stepanova ve Popova, ritmik düzenlemeler, belirgin geometrik şekiller ve parlak renklerden oluşan tasarımlarını moda uygularlar. Bu sanatçılar tarafından tasarlanan ve o güne kadar moda adına ortaya konulan hiçbir şeye benzemeyen kumaşlar seri olarak üretilir ve ucuza satılır. 1920’lerin ortasına gelindiğinde Moskova’nın büyük bir bölümü konstrüktivist giysiler giymektedir (Hatherley, 2013: 103).

5 Tatlin’in Üçüncü Enternasyonal Anıtı bu açıdan bir *hayali medya* (var olmayan, hikâye edilen, bir noktada ciddi bir kitlesel üretime uygun bulunmayan, bulunması da mümkün olmayan ya da bir noktada kaybolmuş ve ölmüş medya) olarak ele alınabilir. Hayali medyalar kendi zamanlarının dışında olan; dünyanın imkânlarının dışında olan veya tamamen imkansız olan tasarımlardır. Genellikle çağdaş sanat eserleri üzerine eğilen hayali medya çalışmaları, bu eserlerin bir yandan var olan medya kültürlerinin sınırlarını görünür kıldığını, bir yandan da potansiyel medya kültürlerini ortaya çıkarttığını savunur (Parikka, 2017: 71). Tatlin’in eseri, hem sanatsal anlamda sınırları zorlayıcı, hem de medya alanında devrimci bir hayali medyadır.

Ekim Devrimi'ne giden yolda, devrimle birlikte serpilip gelişen bu sanat akımları sadece resim, heykel, tasarım alanlarını değil, edebiyat, tiyatro ve sinemayı da derinden etkilemiştir. Aslında sanatlar arasındaki duvarları ortadan kaldırıp, sanatı bütün olarak bir üretim meselesi haline getirme çabası hakimdir. Bunun yanı sıra, bu üretime kitleleri bir özne olarak dahil etme kaygısı ön plandadır. Örneğin, 1918'de Meyerhold ile Tatlin bütün Petrograd'ı bir tiyatro sahnesine çevirirler ve fabrikaların sirenlerinden bir senfoni icra ederler. 1920 yılında ise binlerce kişinin "oyuncu" olarak katılımıyla Kışlık Saray'ın ele geçirilmesi olayı yeniden icra edilir.

Kalabalıkların sanata dahil edilmesi denilince akla Sovyet sineması gelmektedir. "Sıradan" insanlar Eisenstein'in sinemasının her daim başrolündedir. Troçki başta olmak üzere Bolşevik yöneticiler, çok erken tarihlerden itibaren, sinemanın etkileme gücünün farkına varmış ve onu desteklemişlerdir. Konstrüktivistler yeni proleter sanatının sinema ve fotoğraf olduğunu iddia eder. Ancak sinemanın propaganda aracı olarak düşünülmesi beraberinde sanatsal anlamda alışıldık yöntemlerin tekrar edilmesini getirmemiştir. Eisenstein ve Vertov, teknikleriyle sinema sanatının seyrini değiştiren yönetmenler olmuştur. Vertov, geliştirdiği montaj tekniğini şu sözlerle anlatır: "Saniyede 16-17 kare kuralından, zaman ve mekân sınırlamalarından kurtularak, görüntülerini nerede kaydetmiş olursam olayım dünya üzerindeki her noktayı bir araya getirebilirim (... ) İzlediğim yol, dünyaya ilişkin yepyeni bir algının yaratılmasına götürüyor. Bilmediğiniz bir dünyanın şifrelerini yeni bir yolla çözüyorum" (Lodder, 2017). Montaj tekniği, konstrüktivistler tarafından sahiplenilir, Rodçenko, Vertov sinemasının tekniğini fotoğraf alanında uygular.

Bu akımların ortak özelliklerinden en önemlisi harekettir, devingenliktir. Devrim sanatını "Kültür Bir", Stalinizm dönemi sanatını "Kültür İki" olarak adlandıran sanat eleştirmeni Vladimir Papernyi, Sovyet sanatçılardan şu alıntılarını yapar:

(...) bundan böyle kendimi insanın hareketsizliğinden ebediyen kurtardım, sürekli hareket halindeyim.' (Dziga Vertov). Bir yer değiştirme, istikrarsızlık ve düzensizlik kültürüdür bu... 'Bir yaratıcı tempo anı, biçimlerdeki hızlı kayma; durgunluk yok, sadece çalkantılı hareket var.' (Kasimir Maleviç). Bu kültürde mimari yapılar hareketli olmalıdır -hem de sırf 'hareket fikrinin kendisi büyük bir gelişme potansiyeline sahip olduğu için' (Georgi Krutikov). Evler 'güneşe dönmelidir' (Korneli Zelinski)... 'Gemi kamaraları, uçaklar ve tren vagonları prototip ikametgahlar haline geliyor' (Moisei Ginzburg). Ev 'üzerine bir kapı yapılmış ve altına tekerlek konan, ev ahalisinin içinde oturduğu bir cam kutu ya da bir yolcu kabini' haline gelir (Velimir Hlebnikov). Aslında bu koşullarda 'ikamet değişikliği' gereksizdir. İsterseniz, 'kanatlarla tekerlekleri takıp evle beraber cümbür cemaat havalabilirsiniz' (Vladimir Mayakovski) (Buck-Morss, 2004: 136).

Oysa Kültür İki köksüzlükten tiksindir. Bu dönemin mimarisi zemine baskı yapan devasa binalarla karakterize edilmiştir. 1932'de yürürlüğe konulan iç pasaport uygulaması ile sadece binalar değil insanlar da yere çakılı hale gelir. Devrimin dinamizminden, bürokrasinin sabitliğine geçilir.

Peter Bürger'e göre sanat, saraydan ve kiliseden bağımsızlığını kazanmaya başladığı 18 inci Yüzyıldan itibaren varlığını hayattan özerk kılmaya çalışmıştır. 1848 devriminin ardından zirve noktasına ulaşan bu özerkleşme gayreti, sanatın başlı başına bir kurum haline gelmesine yol açmıştır. 20. yüzyıl avangardı, bu noktada, sanatın kurumsallaşmasına ve hayattan kopmasına bir direniş olarak değerlendirilmelidir. Rus avangardının öncülük ettiği bu saldırının amacı, sanatın yeniden hayata sindirilmesi, estetik haz nesnelere olmaya mahkum formlar yaratmayı bırakarak, hayatın devrimcileştirilmesidir (Artun, 2017: 21). Ekim Devrimi'nin bu saldırı için gerekli bütün araçları sunduğunu söylemeye bile gerek yoktur.

### **Proletkult ve proleter kültür**

Proletkult, Marksist Aleksandr Bogdanov'un 1905 devrimi sonrasında teorize ettiği, devrimden önce faaliyete geçen ve devrimden sonra etkili bir örgüt haline gelen proleter bir kültür yaratmayı amaçlayan hareketin adıdır. 1907 yılında, çarlığın baskısını arttırdığı bir ortamda, Bolşevikler rejimin kendilerine tanıdığı yasal alanları kullanmak konusunda anlaşmazlığa düşmüşler, bunun sonucunda Lenin yasallığın kullanılmasını savunan tarafta kalırken, içerisinde Bogdanov, Lunaçarski, Gorki gibi isimlerin bulunduğu sol Bolşevikler tamamen yeraltında sürdürülen bir faaliyette ısrar etmişlerdir. Bu fikir ayrılığı sadece siyasi düzeyde değil teorik düzeyde de ortaya çıkmıştır. Sol Bolşeviklere göre ideolojik üstyapı ekonomik altyapının birebir belirlenimi altında değildir. Sosyalizm, yeni bir insan yaratma mücadelesidir ve geleceğin sosyalizmi sanat, kültür, bilim, etik başta olmak üzere bütün alanlarda yeni bir yaklaşımı geliştirmek zorundadır<sup>6</sup>:

Sosyalizm aynı zamanda yeni bir bilim ve yeni bir felsefeyi gerektirir. Sosyalist bilginin yaratılması, bilimin sadeleştirilip bütünleştirilmesini; farklı uzmanlıkların anahtarını oluşturabilecek ve hepsine kolayca vâkıf olunmasını sağlayacak genel araştırma yöntemlerinin yenilenmesini gerektirir. Farklı bilim dalları ile felsefe tarzlarını böyle bir duruma getirmenin çok büyük çaba gerektirdiği aşikâr, ama o zaman kitlelere nüfuz edecek ve gelişmek için çok daha sağlam ve geniş bir temele sahip olacaklardır (Bogdanov, 2017).

Eğitimi önemli bir örgütlenme aracı olarak gören sol Bolşevikler 1909'da Gorki'nin Capri Adası'ndaki evinde bir işçi okulu düzenlerler. Bu okul yeni bir grubun doğumuna ev sahipliği yapar: Vpered (İleri) topluluğu. Vpered mensuplarına göre, "eskinin burjuva kültüründen yararlanarak, o kültüre karşı yeni bir proletarya kültürü yaratılacak ve kitlelere ulaştırılacaktır. Proletarya bilimi geliştirilecek, proleterler arasında gerçek anlamda yoldaşça ilişkiler kurulacak, proletarya

6 Bogdanov bu görüşlerini siyasi yazılarıyla açıklamakla yetinmemiş, *Kızıl Yıldız ve onun devamı olarak Mühendis Menni başlıklı iki tane bilimkurgu romanı kaleme almıştır. Bu romanın kahramanı komünist bilim insanı Leonid, komünizmi tecrübe etmek gereğiyle Mars'a davet edilir. Leonid burada, tekniğin akıl almaz şekilde ileri noktada olduğu, üretimin merkezi olarak planlandığı, herkesin ihtiyacı kadar aldığı, devletin ve onun kolluk güçlerinin var olmadığı, cinsiyetler arası eşitliğin tamamen sağlandığı bir sistemle karşılaşır. Selamlaşmak, tokalaşmak, vedalaşmak, saygı ifadeleri bu toplumda yoktur. Kızıl Yıldız, Bogdanov'un, kendi arzuladığı şekliyle, komünizmi anlattığı kızıl bir ütopya olarak nitelenebilir.*

felsefesi ortaya konacak ve sanat proletaryanın arzuları ve deneyimi doğrultusunda yol alacaktır” (Mally, 2017).

Grubun önderlerinden Bogdanov’a göre proletaryanın kendi duygularının, arzu ve ideallerinin sindiği kendi sanatına ihtiyacı vardır. Proletkult hareketi, proleter köklerden gelmese bile sınıfın davasına dahil olmuş yazarlarla, sanat eğitiminden ve teknik beceriden yoksun işçilerin ortaklaşa mücadele edeceği, birlikte eğitileceği bir platform olacaktır. Nasıl ki, burjuvazinin en temel insan hakları için bile mücadele edemeyecek derecede gericileştiği koşullarda, burjuva demokrasisini dahi kurabilecek tek güç olarak işçi sınıfı kaldıysa, burjuva sanatını aşarak, sanat ve kültür alanında insanlığın potansiyelini tam anlamıyla ortaya çıkartabilecek tek odak yine aynı sınıftır. Bogdanov, proletarya diktatörlüğünün, birbirine paralel ancak üç ayrı hatta gelişeceğini düşünüyordu. Politik organ parti, ekonomik organ sendikalar ve kültürel örgüt de proletkult. Ancak kültürel örgüt diğer iki örgütten özerk olmalı, proletaryanın kültürel gelişimi kendi mecrasında ilerlemelidir (Kurtuluş, 2017: 34).

Siyasi baskının yoğunlaştığı 1907 ile 1914 yılları arasında Rusya’da, sol Bolşeviklerin önerdiği modele yakın, onlarca işçi okulu açılır. Aydınların ders verdiği bu okullarda okuma-yazma kurslarından, toplum ve tabiat bilimlerine kadar onlarca başlıkta ders açılır. Bu okullar aynı zamanda, açık bir siyaset yapmanın zor olduğu koşullarda, örgütlenmenin araçları olarak da kullanılır. Bunların yanı sıra, 1905 devriminin ardından ortaya çıkan Halk Üniversiteleri, Halk Tiyatroları ve Halk Evleri’nde de solcu aydınların etkisi artar. Bütün bu alternatif eğitim ağında yüksek kültür ürünleri de sıklıkla işlenir: “Akşam konserlerinde Çaykovski ve Rimski-Korsakov’un eserleri icra edilir; ayrıca proletarya drama topluluklarının repertuarı halk tiyatrolarınınkinden çok da farklı değildir. Petrograd’da bulunan Bilginin ve Işığın Kaynağı adlı işçi cemiyetindeki tiyatronun ilk sezonunda Puşkin, Tolstoy ve Shakespeare sahnelenir” (Mally, 2017).

Ekim Devrimi’nden bir hafta önce Petrograd’ta ilk Proletarya Kültür-Eğitim Örgütleri Konferansı düzenlenir. Yazarların, müzisyenlerin, ressamaların, sanat kuramcılarının katıldığı bu konferansta sanatın demokratikleştirilmesi; sanatta proletaryanın kendi bağımsız formlarını yaratması; eski kültürün eserlerinden, eleştirel bir gözle, yararlanılması ve kültür-egitim örgütlerinin siyasi iktidardan bağımsız bir şekilde çalışması gibi kararlar çıkar. Devrimin hemen ardından toplanan konferansın düzenleyici komitesi, devlet eğitim komisyonu’na bağlı bir büro haline gelir. Bundan sonra bu büro Proletkult ismini alır.

Proletkult hareketi, en çok geçmiş kültürü tamamen yadsıdığı konusunda eleştirilmiştir. Lenin ve Troçki’nin de içinde olduğu proletkult eleştirmenleri, burjuva kültürü içerisinde yaratılan nitelikli eserlerin, geleneklerin ve yöntemlerin sahiplenilmesi gerektiğini, sıfırdan yapay bir kültür yaratmanın herhangi bir faydası olmayacağını söylemektedirler. Ancak Bogdanov ve yoldaşlarının böylesi radikal bir geçmiş sınırlama iddiasında olduğuna dair kesin bir kanıt yoktur. Hatta hareketin, birtakım geçmiş eserleri referans gösterdiği, fütürizm, konstruktivizm, suprema-

tizm gibi en yenilikçi akımlarla eklemlendiği de bilinmektedir (Oktay, 2004: 83). Hareketin asıl dikkat çektiği nokta, diğer yenilikçi akımlar gibi, geçmiş yetkin eserleri dikkate alarak ama onların doğduğu çerçevelerin sınırlarını da parçalayarak insanlığın önündeki sonsuz potansiyeli keşfetmektir. Proleter kültür derken, halihazırdaki işçilerin gündelik alışkanlıkları ve zevklerinin egemen hale getirilmesinden ziyade, sanatın ve kültürün önündeki soru(n)lara çözüm bulunması için işçileri sahneye davet etmektir. Bu nedenle Proletkult işçilere bir kültür reçetesi sunmak yerine, onları reçete yazmak için örgütlemiş, cesaretlendirmiştir.

Troçki'nin Proletkult'e yönelik bir diğer eleştirisi, proleter bir kültürün imkansız olduğu şeklindedir. Ona göre, proletarya diktatörlüğü bir geçiş dönemi olduğu, bu geçiş döneminin sonunda proletarya dahil olmak üzere hiçbir sınıf kalmayacağı için böyle bir girişim baştan yenilmeye mahkumdur (Troçki, 1989: 156). Ayrıca tek tek işçi sınıfı temsilcilerinin sanatsal başarılar elde etmesinin, bu eserleri proleter kültür ögesi yapmayacağını; tam aksi şekilde, bir metnin sırf bir işçi tarafından yazıldığı için de başarılı bir eser olarak nitelendirilemeyeceğini savunur Troçki.

Proletkult, devrimden sonra 400 bine yakın aktiviste ulaşan devasa bir kültür hareketi haline gelse de, kültürel iddialarının uzağında kalmıştır.<sup>7</sup> Troçki'nin eleştirdiği gibi grup üyelerinin sanatsal düzeyinin düşüklüğü, üretim yerine polemige ağırlık verilmesi, yeni biçim üretilemediğinden dolayı eski biçimlere dönülmesi nedeniyle (Koçak, 1988: 707) etkisini yitiren hareket, aynı zamanda parti için politik bir tehlike olarak görülmeye başlanmasıyla da dikkatleri üzerine çekmiş ve 1921'deki parti kongresiyle birlikte özerkliğini yitirerek yok olma yoluna girmiştir.<sup>8</sup>

## Sonuç

Sanatta gerçekçilikle sosyalizmi bağdaştıran, hatta sosyalizmin sanattaki karşılığının gerçekçilik olduğunu iddia eden yaygın kanının aksine, Ekim Devrimi'ne rengini veren gerçekçiler değil avangard sanatçılar olmuştur. Besteci Artur Luriye Ekim Devrimi'nin sanatçılar için önemini şöyle anlatır: “Ben de genç avangard sanatçılar ve şairler gibi Ekim Devrimi'ne inandım ve bağlandım. Devrimin bize verdiği destek sayesinde hepimiz, bütün yenilikçi ve deneyci genç sanatçılar ciddiye alındı... Ne iktidar ne politika, saf sanata müdahale etti. İstedığımız her şeyi yapmakta tam anlamıyla özgürdük. Ve böyle bir fırsat tarihte ilkti” (Artun, 2005: 68).

Kapitalizmin ve işçi sınıfının daha fazla geliştiği onca ülke varken, sınıf siyasetinin ve Marksizmin en güçlü olduğu ülkelerin başında Rusya'nın gelmesi gibi, sanatta devrimci arayışların en uç noktaya götürüldüğü ülke de Rusya olmuştur. Avangard sanat akımları ve Proletkult, sınıfları ortadan kaldırma hedefindeki komünist harekete paralel bir şekilde, burjuva ve klasik kültürel öğelerin tamamen

7 Yine de Platanov ve Gladkov gibi yetkin yazarların Proletkult okullarında yetiştiğini unutmamak gerekir.

8 Proletkult'un parti tarafından tehlikeli görülmesinin nedeni saf proleter kültürçülüğü değildir. Zira, bu hareketin sonlanmasının ardından benzer iddialarla çeşitli yazar örgütleri kurulmuştur. Partiyi rahatsız eden, kültürel mücadelenin partiden bağımsız yürütülmesi gerektiğindeki ısrar ve bu ısrarı sürdürenin 400 bin kişiye ulaşmış bir örgüt olmasıdır (Koçak, 2017).

aşıldığı, insanlığın potansiyelinin ortaya çıkarıldığı yeni bir kültürü ve sanatı aramıştır. Bu yolda, Doğu-Batı gerilimini aşarak, Batı sanatını geride bırakarak ve bazı noktalarda onu etkileyerek güçlü bir deneyim ortaya konulmuştur.

Rus avangardı içerisinde yer alan sanat akımları, herhangi bir merkezden dizayn edilmemiş, kendi mecrasında ortaya çıkmış, birçok noktada farklılaşmış ve hatta zıt düşmüş akımlardır. Ekim Devrimi'nden sonra da bu çeşitlilik devam etmiş, her akım kendi meşrebince devrimin sanatını üretmeye çalışmıştır. Sinemadan, mimariye, tasarımdan, edebiyata dek dünya sanat tarihine damgasını vuran, yeni biçimler keşfeden Sovyet sanatını güçlendiren şey sadece Bolşevik Parti'nin iktidara gelmesi değil, bu sanatın bizzat devrimin içinde yer almış olması, devrimin sanatı olmasıdır. Dünyayı değiştirmeye cüret eden aşağıdan bir devrimin sanatı da bütün sanatı değiştirmeye aday bir cürete sahip olmuştur.<sup>9</sup>

Bununla birlikte, devrimin sanatı demokratikleştirici bir sanattır. Sanatın herkese ulaşmasının yanında herkesi sanatçı yapabilme iddiasını taşır. Proleterleri kültür üreticileri haline getirmek sadece siyasi bir özne inşa etmek anlamına gelmemekte, sanatsal üretim olanaklarını bütün halka sunmayı da ifade etmektedir. Bu, sanatın ayrıcalıklı bir alan olmasına ve bunu meşrulaştıran ideolojik çerçeveye karşı da bir saldırıdır:

Sanatsal yeteneğin belirli bireylerin elinde yoğunlaşması ve bununla bağlantılı olarak geniş yığınlar arasında bu yeteneğin bastırılması, iş bölümünün bir sonucudur. Belirli toplumsal koşullar altında herkes kusursuz birer ressam olsaydı bile, bu, onların aynı zamanda orijinal birer ressam olma olasılığını da ortadan kaldırmazdı. Yani burada da “insani” emek ile “biricik” emek arasında ayırım yapmak tam bir saçmalık olur. Toplumun komünist bir örgütlenmesinde, her halükarda, sanatçının tamamen iş bölümünden kaynaklanan yerel ve ulusal darlığa hapsedilmesi olasılığı ortadan kalkacağı gibi bireyin, yalnızca ressam, heykeltıraş vb. olacağı şekilde ve sırf adının bile mesleki gelişiminin darlığını ve iş bölümüne bağımlılığını yeterince ifade eden belirli bir sanat dalına mahkum edilmesi de ortadan kalkacaktır. Komünist bir toplumda ressamlar yoktur, tersine olsa olsa başka şeylerin yanı sıra resimle de meşgul olan insanlar vardır. (Marx - Engels, 2013: 339)

Aslında işçi sınıfının avangard sanatçıların eserlerini karmaşık bulacağı, soyut eserlerden herhangi bir şey anlamayacağı, işçilere yönelik edebiyatın işçilerin hayatından bahsetmesi gerektiği gibi argümanlar devrimin özgürleştirici ruhuna aykırıdır. Ranciere (2013: 23) özgürleşme kelimesini “eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi” olarak tanımlamaktadır. Bu aynı zamanda çeşitli konumlarda karşılaşan insanların

9 Devrimci bir sanatın devrimci bir politikanın varlığına ihtiyacı duyduğuna inanıyorum. Örneğin Ekim Devrimi'nin ruhuyla sıra dışı işler ve fikirler üreten konstrüktivistlerin iddialarına en yakın örnekler IKEA'da bulunabilir (Aldersey-Williams, 2008). Benzer bir şekilde Breton'un manifestolarının etkisiyle ve anti-Stalinist bir itkiyle ortaya çıkan Amerikan avangardının yolu da apolitik ve tamamen piyasacı bir yerde son bulmuştur. Raymond Williams'ın dediği gibi, “Sanat ile hayatı başarıyla kaynaştıran, fütürizm veya sürrealizm değil, kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta, kültürden çekinmez, çünkü zaten onu özümsemiştir; yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir” (Artun, 2017: 26).

zekalarının eşitliğinin doğrulanması sürecidir de. İşçilerin entelektüellerin ürettiği eserleri anlamasına engel teşkil edecek tek şey toplumsal hiyerarşidir. Burjuva ve soylu sanatına savaş açan avangard sanatçılar, aynı zamanda bu kanıksanmış hiyerarşik rollere de savaş açmış, işçileri, o güne kadar karşılaşmadıkları, imgelere, anlatımlara ve sorulara maruz bırakmıştır.

Özellikle Lenin'in ölümünden sonra girilen bürokratikleşme yolu, devrimci Rus sanatının cüretini, yaratıcılığını ve deneyselliğini de sonlandıran etken olmuştur. 1928 yılında Stalin tarafından başlatılan Kültür Devrimi'yle birlikte avangard sanat tasfiye edilmiş, 1934'te alınan kararla sosyalist gerçekçilik Sovyetlerin resmi sanatsal formu haline gelmiştir. Stalinizmin avangardı burjuva sanatı olarak tanımlayıp sona erdirmeye çalıştığı dönemlerde, Nazi Almanyası'nda da dejenere sanat sergileri açılmış, avangard sanat eserleri "sanatsal Bolşevizm" olarak lanetlenmiş, binlerce eser yakılarak imha edilmiştir.

Devrim öncesi şekillenen ve devrimin içerisinde yer alan sanat akımları, sanatsal kaygılar ve tartışmalar içerisinde ve sanatçılar tarafından oluşturulmuşken, sosyalist gerçekçilik parti merkez komitesi tarafından üretilmiştir. Bu nedenle bir sanat akımından ziyade parti politikası olarak adlandırılması daha uygundur. Buna koşut olarak, Ekim Devrimi'nin içerisinde gördüğümüz devrimci sanatçı profili de yerini bürokrat sanatçıya bırakmış ve sonuç olarak sanatsal anlamda kurak bir ortam çıkmıştır.<sup>10</sup>

## Kaynakça

- Aldersey-Williams, H. (2008) "Constructivism: the ism that just keeps givin", *Creative Review*, <https://www.creativereview.co.uk/constructivism-the-ism-that-just-keeps-givin>, Erişim Tarihi: 15.10.2017
- Antmen, A. (2013) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Artun, A. (2015). *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim.
- Artun, A. (2017) "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", içinde *Avangard Kuramı*, Peter Bürger, çev. E. Özbek, Ş. Öztürk, İstanbul: İletişim.
- Bensaid, D. (2006) *Köstebek ve Lokomotif*, çev. U. Aydın, İstanbul: Yazın.
- Berman, M. (2009) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ü. Altuğ, B. Peker, İstanbul: İletişim.
- Bogdanov, A. (2017) "Proleter Kültürü", çev. E. Gen, *E-Skop*, <http://www.e-skop.com/skopdergi/proleter-kulturu/3495>, Erişim Tarihi: 10.09.2017.
- Buck-Morss. (2004) *Rüya Âlemi ve Felaket*, çev. T. Birkan, İstanbul: Metis.
- Groys, B. (2017) *Akısta: İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

10 Bu sava, sosyalist gerçekçiliğin egemen hale geldiği dönemde de nitelikli sanatçıların (Bulgakov, Şolohov) ortaya çıktığı şeklinde bir itiraz gelebilir. Ancak tekil örnekler (bu örneklerin siyasi iktidarla ilişkileri de birbirinden oldukça farklıdır), Ekim Devrimi'nin ivme kazandırdığı bir devrimci üretim döneminin kapanıp, sınırları katı şekilde belirlenmiş bir 'sanat' ortamının niteliksel olarak birbirine uzak olduğu gerçeğini değiştirmez. Karaca (2017) bu kurak ortamda dahi başarılı yazarların çıkabilmesinin nedeninin "yazar ve şairlerin 19. yüzyıldan ve Gümüş Çağı'ndan getirdikleri bilgi ve deneyim ile Rus edebiyatının kurumsal yapısının düzenli çalışması" olduğunu söylemektedir.

- Hatherley, O. (2013) *Militan Modernizm*, çev. S. Yeşilyurt, İstanbul: Habitus.
- Hillach, A. (2007) "Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in 'Alman Faşizminin Kuramları'", içinde *Estetiğe Edilmiş Yaşam*, Walter Benjamin, çev. Ü. Oskay, İstanbul: Derin.
- Kagarlitski, B. (1991) *Düşünen Szlık: 1917'den Günümüze Sovyet Devleti ve Entelektüeller*, çev. O. Akinhay, İstanbul: Metis.
- Karaca, B. (2017) "20. Yüzyıl Rus Edebiyatını Karakterize Eden Süreçler", *K24*, <http://t24.com.tr/k24/yazi/20-yuzyil,1404>, Erişim Tarihi: 20.10.2017.
- Koçak, O. (2017) "Yüzyıla Doğru (II): Proletkült Niçin Tasfiye Edildi?", *Birikim*, <http://www.birikim-dergisi.com/haftalik/8388/yuzyila-dogru-ii-proletkult-nicin-tasfiye-edildi#.WfjzVx00ORs>, Erişim Tarihi, 25.08.2017.
- Koçak, O. (1988) "Proletkült", *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, Cilt: 3 içinde, İletişim, İstanbul: 706-707.
- Kurtuluş, A. (2017) *Daktilo Yazıları*, İstanbul: Can.
- Liebman, M. (2017) *Rus Devrimi: Bolşevik Zaferinin Kökenleri, Aşamaları ve Anlamı*, çev. S. Tiryakioğlu, İstanbul: Ayrıntı.
- Lindey, C. (2015) "Art and The Bolshevik Revolution", *Culture Matters*, <http://www.culturematters.org.uk/culture/item/2150-art-and-the-bolshevik-revolution.html>, Erişim Tarihi: 14.07.2017.
- Lodder, C. (2017) "Konstruktivizm, Fotoğraf ve Sinematografi", çev. A. Artun, E. Gen, *E-Skop*, <http://e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508>, Erişim Tarihi: 28.09.2017.
- Lukacs, G. (2000) *Çağdaş Gerçekliğin Anlamı*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel.
- Mally, L. (2017) "Proletkült Hareketinin Kökenleri", çev. Akın Terzi, *E-Skop*, <http://www.e-skop.com/skopdergi/proletkult-hareketinin-kokenleri/3492>, Erişim Tarihi: 10.03.2017.
- Marx, K. ve F. Engels (2013) *Alman İdeolojisi*, çev. T. Ok, O. Geridönmez, İstanbul: Evrensel.
- Oktay, A. (2004) *Sanat ve Siyaset*, İstanbul: Everest.
- Parikka, J. (2017) *Medya Arkeolojisi Nedir?*, çev. E. Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ranciere, J. (2013) *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. B. Şaman, İstanbul: Metis.
- Sorokin, P. (1950) *Leaves From a Russian Diary*, London: Hurst & Blackett.
- Troçki, L. (1989) *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, İstanbul: Kabalıcı.
- Volin (1969) *The Unknown Revolution*, <http://libcom.org/files/Volin%20The%20unknown%20revolution.pdf>, Erişim Tarihi: 12.07.2017.