kültürel çalışmalar

sanat ve devrim

john berger

Türkçesi: Bige Berker



agorakitaplığı

agorakitaplığı
157

JOHN BERGER

1926, Londra doğumlu. Dünyanın önde gelen sanat eleştirmenlerinden. Aynı zamanda birçok senaryo, roman ve belgesel kaleme almıştır. Pek çok eseri Türkçe'ye de çevrilen yazarın önemli eserleri şunlardır: *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Metis, 1989), *Görme Biçimleri* (Metis, 1986), *Bir Zamanlar Avrupa'da* (İletişim, 1990), *Domuz Toprak* (İletişim, 1998), *Leylak ve Bayrak* (İletişim, 1996), *"G"* (İletişim 1996, Booker Ödülü), *Düğüne* (Metis, 1996), *Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü* (Adam, 1987), *2000 Yılında 25 Yaşma Basacak Olan Yunus* (Metis, 1997), *O Ana Adanmış* (Metis, 1988), *Fotokopiler* (Metis, 1997), *Kral* (Metis, 2001), *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (Metis, 1999), *Zamanımızın Bir Ressamı* (Adam, 2000), *Şiirin Saati* (Adam, 1988) ve *Buluştuğumuz Yer Burası* (Metis, 2006). Halen Fransa'da küçük bir köyde yaşamaktadır.

BİGE BERKER

1941, İstanbul doğumlu. Türkiye'de ve ABD'deki eğitiminden sonra Paris'te yaşadı. Çeşitli belgesel filmlerin kurgusunu ve yönetmenliğini yaptı. 2006 yılına kadar RTBF'in (Belçika Radyo Televizyon Kurumu) röportaj-belgesel bölümünde şef-kurgucu olarak görevine devam etti.

Metin içindeki şiir çevirileri Cevat Çapan'ındır.

John Berger

SANAT VE DEVRİM

Türkçesi: Bige Berker

Kültürel Çalışmalar 13

Sanat ve Devrim
Ernst Neizvestny, Dayanıklılık ve Sanatın Rolü
John Berger

İngilizce'den çeviren: Bige Berker
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt
Düzelti: Erdem Öztop

Kitabın özgün adı:
Art and Revolution
Pantheon Books, New York, 1969

© 1969, John Berger
© 2007; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Üçüncü Basım: Mart 2007
İkinci Basım: V Yayınları (1987)
Birinci Basım: Yankı Yayınları (1974)
ISBN: 978 - 9944 - 916 - 73 - 8

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28

Okuduğum dili en berrak öğreten
I. D.'nin hatırasına...
–şimdi sessiz o.

Benim kendime sorduğum gibi siz de bana, geçen bir yılı neden Rusya dışında hemen hemen hiç kimsenin tanımadığı bir Rus heykelcisi hakkında kitap yazarak geçirdiğimi sorabilirsiniz. Ayrıca diyebilirsiniz ki, ben bir okur olarak, bir heykelciyi tek bir eserini görmeden, yalnız fotoğraflara dayanarak nasıl değerlendirebilirim?

Eleştiri daima bir çeşit araya girmedir, sanat eseriyle kişinin arasına girmektir. Çoğu zaman pek az şey doğar bu araya girmeden. Ama arada bir eleştiri, yaratıcı bir nitelik de kazanabilir; bu, eleştiricinin eseri algılama yeteneğinden çok, eserin etkenlik gücüne bağlıdır. Bugün, Ernst Neizvestny hakkında yazmanın, eleştirinin bu son özelliğiyle ilgisi olduğuna inanıyorum. Bu denemeyi yazmamak bir çeşit korkaklık ve umursamazlık olurdu. Artık yazıldığına göre, iddialı olabilirim.

Belli tek bir örneğin ele alınıp derinlemesine işlendiği bu yazı, Rus sanatının yapısına, SSCB'de plastik sanatlarla uğraşan sanatçının içinde bulunduğu duruma, siyasal açıdan devrimci sanatın anlamına ve devrimci bilincin ileride doğurabileceği bazı sonuçlara ışık tutmaktadır. Elbette ki çok kısa bir denemedir ve birçok yönüyle yeni başlangıçlara işaret eder... Ancak yeni başlangıçlar vardır. Çünkü benzer görüşten yola çıkılarak pek az şey yazılmıştır bu konularda. Bu denemenin birçok yanlış ve zayıf yanları olabilir, fakat gene de şimdiye dek yaptığım konuşma-

lar arasında eleştirme yöntemi anlayışım açısından en çok başarıya ulaştığım örnektir, diyebilirim.

Neizvestny'nin sanatının önemini başkalarıyla karşılaştırarak gösterecek değilim. Sanatını önemli bulduğum açıktır. Aksi durumda, bir yılımı bu konuda düşünüp yazmaya ayırmazdım. Ama bu bir yıl süresince de gördüm ki, sanatçıları bir değer yelpazesine sokmak aslında boş ve özentili bir davranıştır. Önemli olan, sanatın cevaplandırdığı gereksinmelerdir.

J. B.

* * *

Bizimle beraber Moskova'ya gelip Neizvestny'nin eserlerinin resimlerini çeken Jean Mohr'un işbirliği ve ilgisi olmasaydı bu kitap yazılamazdı. Ona candan teşekkür ederim. Ayrıca, bana bu konuda cesaret vermiş, araştırmada yardım etmiş ve sayısız kitap sağlamış olan Howard Daniel'e de teşekkür etmek isterim.

j. b.

SANAT VE DEVRİM

Ernst Neizvestny,
Dayanıklılık ve Sanatın Rolü

BİR

Haziran ayında yazıyorum. Oder'in doğu yakasında, Moskova ana hattı boyunca acı baklalar şimdi boy atmış, yabani akasyalar da çiçek açmış olmalılar. Bu görüntüde trenler, kıyıdan uzakta küçük adalar arasındaki gemileri andırır.

Alabildiğine köknar fidanlıkları vardır. Ağaçlar düz bir çizgi üzerine dikilmiş, öyle ki, sıralanmış ağaçlar arasındaki dar geçitler trenden -dışarısını seyredene- görünmeyen bir deniz fenerinin uzayan ışığı gibi gelir.

Bizi deniz görüntülerine sürükleyen, denizden bu kadar uzak oluşumuz mu?

Fidanlıkların çevresindeki sınırlar gümüş kayın ağaçları. Trenden bakınca, gümüş gövdeleri, sanki smırı belli etmek için beyaza boyanmış gibi.

Fidanlıklar yerini buğday tarlalarına, patates tarlalarına, otlaklara, ama çoğunlukla buğday tarlalarına bırakır. Başaklar öylesine gelişmiş ki, bir köpek, aralarında kaybolur gider. Yer yer yeşile, kulaklarının çevresi eflatuna boyanmış yırtıcı bir hayvana benzer.

Gökyüzü alabildiğine geniş, her köşesi ışık içinde; ışık öylesine yayılmış ki gökyüzüne, kullanılmaktan incelmiş yün etkisi yapıyor insanda. Tren yolu kıyısındaki yaban gülleri soluk yeşil bir çarşaf üstündeki böğürtlen lekeleri gibi duruyor. Ovaları dolduran ışığın uçsuz bucaksızlığını tanımlamada insan işte böylesine çaresiz.

Bir kadm, otlayan ineğini seyre koyulmuş. Uçuk yeşil çimenlere bir çift uzanmış. Çarpık çurpuk patikada çifte sürülmüş bir at arabası. Adamın biri eğilmiş, yetiştirdiği sebzeler toplanacak kıvama gelmiş mi diye bakıyor. Buğdayların öbür ucunda belirliveren bir bisikletli ufukta kayıp gidiyor.

Bug, Oder'den daha küçük bir nehirdir, ama Bug'u geçtiğiniz an Rusya'dasınızdır. İnsanlar, tren yolu kıyısında değil de, nehir ya da kanal kıyısındaymışcasına sere serpe oturmuşlar. Yazlık giysileri krepon gibi kâğıtsı ve rengârenk.

Belarus istasyonunun hemen arkasındaki sokaklardan birinde, sıcaktan kızarmış yüzüne düşen saçlarını baş örtüsüyle sımsıkı toplamış beyaz önlüklü bir kadm kvas satıyordur şimdi. Kvas kara ekmek, su ve mayadan yapılır, kısa bir süre ekşimeye bırakılır. Nemli karton rengindedir. İçtikten sonra da tadı uzun süre damağınıza yapışır kalır.

Ekmek, yaz, dümdüz ova ve kanmak bilmeyen susamışlığın tadıdır bu.

Yılın bu mevsiminde Moskova'nın avluları kente dördüncü bir boyut katar. Bunlardan Moskova'da on binlerce, yüz binlerce vardır. Ne bahçeye ne de parka benzerler.

İki kadın çamaşır asarken konuşuyorlar. Çepeçevre otlar ve gökyüzüne uzanan sık yapraklı ağaçlar arasındalar. Ayak altındaki toprak ve toz, belli ki kırların toz ve toprağın köy istasyonuna giden patikanın çok yürünmekten sıkışmış toprağına benziyor. Kadınlar köylü giysileri içinde. Biri sepet dolusu çamaşırlarını asınca, tahta çitin önündeki bir sıraya oturuyor ve sanki kızakta oturuyormuş gibi ayaklarını öne uzatıyor.

Ağaçların çevresinde yüksek binalar var. Pencerelerden birinde bir kuş kafesi duruyor. Salıncakta sallanan bir genç kızın bacakları düzenli aralıklarla bu pencereyi gözden siliyor. Salıncak, ağaçların arkasında kalmış, görünmüyor.

Ufak tefek bir adam banklardan birine oturmuş, kitap okuyor. Elleri kız eline benziyor. Gözlükleri var. Okurken bir eliyle kitabı tutuyor, öbürüyle de durmadan bir şeyler atıştırıyor. Yanmda, sıranın üstünde, gazete kâğıdından bir külah içinde kabuklu taze bezelye duruyor. Elini daldırıp bir tane alıyor, tırnağıyla kabuğu yarıp dudakları arasına koyuyor: tıpkı minik yeşil bir flüt gibi. Çiğ bezelyeleri ısırarak kopartıp yiyor. Öbür yanında kabukları da düzgün bir yığın yapıyor.

Kadınlar sustukça, uzaktan, hızla oynanan bir masa tenisi oyununun yankısız temiz sesi duyuluyor. Salıncağın yanında iki tenis masası var. Top sesinin gerisinde, alıştıktan sonra sessizliğin bir parçası olan bir uğultu duyuluyor.

Gorky Sokağı'nın en civcivli köşesinden iki yüz metreden az bir uzaklıktayız.

* * *

Düşmanları bir hayduttan söz edercesine konuşuyorlar onun hakkında. Hakikatten daha uzak hiçbir şey olamaz bu konuşmalardan. Ama, önyargılarını bilince, bu sonuca nasıl vardıkları anlaşılıyor. Tıknaz, boğa gibi bir yapısı var. Elleriyle kolları belli ki çok güçlü. Vücut hareketleri kaba saba, çünkü hareketlerini yumuşatıp inceltmek için en küçük bir çaba göstermiyor. Ama, pabuçlarını bağlar-



Ernst Neizvestny. Fotoğraf: Mohr.

ken ya da sofrada yemek dağıtırken onu seyretmek, aslında ne kadar ince ve yumuşak tavırlı bir adam olduğunu anlamaya yeter. Fakat sırf düşman gözüyle bakıldığında, kaba, küstah, dik kafalıymış gibi görünüyor.

Daha da beter görünüyor, çünkü zekâsını hesaba katmamak imkânsız. Düşmanları için kurnazlığa dönüşmüş bir zekâ onunki. Ve bir kez daha, davranışları bu aldanmayı destekler biçimde. Derin iç zorlamalarla hareket ederken, çevresinde olup biten hiçbir şeyi gözünden kaçırmayan bir adam izlenimini uyandırıyor. İhtiyatla, ama inatla aklına koyduğunu sonuna dek yapmaktan şaşmayan biri gibi. Durup dinlenme nedir bilmeyen, sınayarak yaşayan bir adamdır. Az uyur. Uyanık geçen hayatında da her birkaç saatte apansız bir karara vardığından, o sırada yaptığı işi ya da söylediği sözü yarıda kesiverir. Kafasında her an bir fesat hazırladığı sanılabilir kolayca. Aslında, bu ani değişmelerin sebebi, aklına hızla birbiri ardından birkaç düşüncenin hücum etmesidir; bu baskıdan kurtulabilmek için, hemen, hiç beklenmedik bir anda davranması gerekir.

Düşmanlarını en çok tedirgin edebilecek şey, belki de korkutulması çok güç bir adama benzemesidir. O korkusuz bir adam değil elbette, zaten kimse değildir. Fakat, diriliği ve gerçekliği zamanla kaybolmasm diye zihninde hep taze tutmaya çalıştığı bazı deneyimleri sonucu, ölüme yabancılık duymaz oldu. Bu tarafı da onu bir sürü tehdit karşısmda duyarsız kılıyor.

* * *

Ernst Neizvestny 1926'da doğdu. Rusça'da *neizvesnty* 'bilinmeyen adam' anlamına geliyor. On dokuzuncu yüz-



Neizvestny'nin çalışma odası. Fotoğraf: Mohr.

yılın ilk yarısında, Yahudi çocuklarını ailelerinden alıp, Ortodoks kilisesinde vaftiz ettikten sonra, orduda astsubay olarak görevlendirmek üzere ülkenin ücra köşesindeki askeri okul ve kışlalarda eğitmek oldukça yaygın bir uygulamaymış. Bu çocuklara takılan isimler de çoğunlukla böyle tuhaf ve çarpık olurmuş: örneğin, 'hatırlamayan adam' anlamına gelen *nepomniaşçy* gibi. Neizvesnty'nin isminin üç kuşak önceki kökeni de işte bu türden.

Ernst, babasının doktor, annesinin de bilim araştırıcısı olarak çalıştıkları Urallar'da büyüdü. O devirlerde Ural-

lar hem komünist hem de anti-komünist aydınların sürüldüğü yerdi. Havanın gerek siyasal gerekse düşünsel alanlardaki gerginliği Neizvestny'de derin bir iz bıraktı.

"Savaşım," diyor, "çok küçükken başladı ve bitmedi. Hep en ön safta olduğum duygusunu taşımışımdır içimde. Şimdi öyle bir noktaya varmış bulunuyorum ki, ancak gerilim altında kendimi gerçekten iyi hissedebiliyorum. Ama elbette bugün bu, işimin gerilimi olabilir..."

1942'de, on altı yaşındayken, gönüllü olarak orduya katıldı. Teğmen rütbesiyle bir komando birliğinin başında bulundu. Alman hatlarının gerisine indirildikleri sırada yazdığı bir şiir, belgesel değeri olan bir asker mektubudur:

Bir sessizlik. Salkım salkım düştüler.
Yorgunluktan silinmişcesine uyudular hemen.
Ölülerle diriler sarmaş dolaş.
Kanlar içinde.
Tiksinmeden. Az sonra hepimiz öleceğiz nasıl olsa.
Kimse var mı burada? Haydi uyan - kalk borusu çalıyor.
Tanımadık yüzler. Mavi.
İkinci Fırtına Tümeni'nden
Sağ kalan kimse var mı?
Haydi kalkın. Şenlik var yakında.
Ölüler mi kalkıyor? Ne tuhaf.
Ben canlılar var sanmıştım oralarda...

Bu şiirde anlatılan geceden az bir zaman sonra Neizvestny, göğsünü yarıp sırtında patlayan bir kurşunla yaralanır. Oracıkta, öldü sanıp bırakırlar onu. İnanılacak gibi değil ama o hayatta kalır.



Neizvestny, *Süngülenen Asker*. Bronz, 1955.

Yirmi yıl sonra, savaşta yaptıklarından ötürü ona Kızıl Yıldız nişanını verdiler. Bu arada geçen süre içinde hiç kimse, öldüğü tahmin edilen kayıp yurttaş Teğmen Neizvestny ile kötü ün yapmış ve resmen mahkûm edilmiş, 'yurdunu sevmeyen' heykelci arasında bir bağ kurmamıştı.

* * *

Rus sanatı on sekizinci yüzyılın başına dek Bizans üslûbunu ve Ortaçağ ruhunu sürdürmüştü. Dinsel nitelikte olmayan sanat yoktu; dinsel sanat da 'iman' arttırıcı bir etmen olarak görülürdü. Yağlı boya resim yapılmazdı: İkonlar tahta üstüne tempera ile yapılırdı. Kilise eşyasındaki kabartmalar ve ülkenin kuzeyinde rastlanan el oymaları dışında, heykel yok denecek kadar azdı. Bu gelenek, aşağı yukarı altı yüzyıl boyunca süregelmişti. İkon alanında bilinçli denemeler olmadığı gibi, hayal gücünün ürünü olarak da ilgi uyandırmayan ikon, sadece dinsel bir nesne olarak görülüyordu.

Bu Rus geleneği Avrupa geleneğinden çok uzak, sözgelimi Çin geleneğinin kaldığından daha uzak kalmıştı. Eski Çin sanatı, her ne kadar durgun bir geleneksellik içinde olsa bile, gene de yer yer duyular yoluyla algılanan dış dünyayı yansıtır. Rus ikonunda zaman ve uzam kavramına rastlanmaz. İkon göze hitap eder, ama bu göz, anında duayla yumulur. Öyle ki, artık zihne aktarılmış olan görüntü her şeyden sıyrılmış ve ruhsal bir nitelik kazanmıştır. Fakat görüntüler, onlara bakanı ne çok kişisel yapacak kadar içe dönük, ne de mistiktir: Durgun ifadeleri hiçbir olağanüstü yaşantının belirtisi değildir.



Başmelek Mikail, Novogord ekolü. On dördüncü yüzyıl sonu.

Bunlar insanların, gördükleri dünyayı *inanılabilir* hale getirmek için inandıkları bir gökyüzünün ışığı altında görünen kutsal figürlerin görüntüleridir. Çok sonraları, inancın fonksiyonunun böyle anlaşılmasına Dostoyevski'de (*Karamazof Kardeşler*) rastlarız:

> Bu yüzdendir ki, filozoflar yeryüzündeki şeylerin özsel niteliğini kavramanın imkânsız olduğunu söylerler. Tanrı öbür dünyalardan aldığı tohumları bu dünyaya serpmiş ve bahçesini yeşertmiştir. Büyüyebilecek her şey büyümüştür, ama yeşeren ve büyüyen, ancak öbür gizemli dünyalara bağlı olma duygusuyla yaşar ve ayakta

durur; sendeki bu duygu gücünü yitirdiği ya da yok edildiği an varlığımda yeşermiş olan da ölecektir O zaman hayata karşı ilgisiz duracak ve belki de ondan nefret edeceksin. Ben böyle düşünüyorum.

Denebilir ki, Rus ikonları yapılagelmiş dinsel resimlerin en az çelişkili olanlarıydı. Bunlar aynı zamanda, ulusal bünyenin belirli yönlerini de dile getiriyordu. Bu özellik, toplumsal değişikliklerden etkilense de, çabucak ve tümüyle biçim değiştirmez. Nitekim, Rus ikonlarında görünen 'dünyadan uzak olma'nın izlerini, Rusların bazı davranışlarında bugün bile görebiliriz. Yalnız bu 'dünyadan uzak olma' sözüne duygusal bir anlam yüklenmemeli: Burada bu söz, burjuva dünyasındaki yarışmacı bireyciliğin 'dünyaya yakın olma'sınm tersini belirtmek amacıyla kullanılmıştır.

Bugünkü Rus'un 'dünyadan uzak olma'sı ne yasal erdemle ne de örgütlenmiş dinle ilgilidir; bu bir insanın hayatına yüklediği değerle ilgilidir. Rus insanı hayatının anlamının kendine yeter olduğuna, dolayısıyla varlığının ereksiz olduğuna inanamaz. O, yazgısının kendi çıkarlarını aştığına inanır.

Bu da sanatta, estetik hazdan çok, hakikatin ve ereğin üstünde durulmasına yol açar. Ruslar, sanatçılarından kehanet beklerler; çünkü kendilerinin de bütün insanların da bu kehanetin etkisi altında olduğunu düşünürler.

* * *

On sekizinci yüzyılda, Deli Petro ikon Rusya'sını tutup Newton Avrupa'sına getirmeye kalkışınca, bütün yenilikleri zorbaca, yasa gücüyle yapmak zorunda kaldı. Sanatlarla ilgilenecek bir Akademi tasarladı. Bu Akademi, kurulur

kurulmaz Rusya'daki bütün sanat hareketlerini denetimi altına aldı. Daha baştan, Colbert'in 14. Louis için kurduğu Fransız Akademisi örnek alınmıştı. O zamanlar bu hükümdar, Akademisinin üyelerine şöyle seslenmişti: "Sizlere yeryüzünün en değerli şeyini -şanımı- emanet ediyorum."

Sanatta görülen akademizmin niteliği konusunda bize verilmiş ipucudur bu sözler. Akademiler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de Devletin araçları olarak kurulur. Görevleri de sanata, Devlet siyasetine uygun biçimde yön vermektir; bu yön verme, keyfi bir Dikta'yla değil, devlet görüşlerini yansıtan geleneksel sanatı devam ettirecek sanat kurallarını bir sistem olarak tespit etmekle yapılır. Bu ideoloji tutucu da olabilir, ilerici de. Fakat, bütün akademik düzenlerin değişmez özelliği, teoriyi yapılandan ayrı tutmasıdır. Her şey kuralla başlayıp kuralla biter.

İlk bakışta bu durum, başka çağlardan ayrı bir nitelik taşımıyor gibi görülebilir. Dinsel ya da büyü amaçlarına hizmet ettiği her devirde, sanata belli birtakım kurallar egemen olmamış mıdır? Olmuştur elbette. Ama gene de, aradaki fark oldukça büyüktür.

Sanat bir zanaatçı faaliyeti olduğunda, kurallar prototiplere bakarak yapılanın pratiği içindedir. Bu kurallar bölgeden bölgeye farklılık gösterir; nasıl ki bunları kopya edenlerin hünerleriyle ustaların yargıları da farklılık gösterir. Böyle olunca da ileride genel kuralı değiştirebilecek tikelin ortaya çıkmasına her zaman fırsat kalır. Tikelin açtığı yoldan, kuralları aşan, yeni olan gelebilir.

Oysa, buna tam karşıt olarak Akademi, bütün sanat hareketlerini merkezileştirir, bütün ölçüleri ve yargıları düzenler. (Denetimi dışında kalan daha alçakgönüllü faaliyetlereyse, ilkel ya da 'halk' sanatı deyip dönüp bakmaz

bile.) Böylece kurallar, tikel bir örnekten ya da eldeki modelden çıkarılacağı yerde, *sanatçının hayal gücünü daha çalışmaya bile başlamadan kalıplaştıran ve kısıtlayan* soyutlamalar olarak öne sürülür.

Akademizm, sanatın toplumsal ve sanatsal nedenlerden ötürü, doğal olarak bir merkezden uzaklaşma ve çeşitlenme eğilimini sergilediği bir zamanda, sanatı konformist ve birörnek yapmak isteyen bir çabadır. Akademizm, bazı durumlarda ilerici görünebilir, ama sanat adına her zaman öldürücüdür.

Fransa'daki Akademi, Fransız sanatını iki yüzyıl kadar düzenleyip donuklaştırdıysa da (on dokuzuncu yüzyıl sonlarının salon sanatı onun ürünüdür), hiçbir zaman aşılmaz bir güç haline gelmedi. Akademiye karşı olan ya da Akademi çevresi dışında kalan sanatçılar her zaman vardı. Fransa'da sanatın pazarı ve hitap ettiği kitle hiçbir zaman tek değildi; devrimden önce hem Saray hem de orta burjuvazi, devrimden sonra da yönetici sınıf konumuna gelmiş burjuvazi ve sürekli karşı çıkış içindeki radikal entelijensiya vardı. Üstelik, Akademi dışındaki gerçekçi sanat geleneği de varlığını sürdürmekteydi. Bu gelenek sanatın buluşçu olması gerektiği ilkesini koruyordu: bir başka deyişle, bu gelenek açısından sanatın görevi, gerçeğin o ana kadar gözden kaçmış, hiç ilgilenilmemiş ya da yetersizce işlenmiş yönlerini yorumlamaktı. Bu ilke, en arı şeklinde, Rönesans başlangıçlarında Flaman ve Hollanda sanatı tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bu geleneğin sanatçıları, geçmişin başarılarını biliyor ve hakkını veriyorlardı; ancak esinlenmeleri, henüz başarılmamış olandan, daha sanat olmayandan geliyordu –bu da onların sarsılmaz bir şekilde akademik sanata karşı olmalarını sağladı. Gerçekçi ustalar, on yedin-



Rigaud, *XIV. Louis'nin Portresi*, 1701.



Louis Le Nain, *Le Repos de Paysans*. 1630 civarı.

ci yüzyıl Fransa'sında bile yetişmişti –Le Nain, Georges de la Tour, Callot gibi. Daha sonraları Chardin, Géricault ve Courbet'yi besleyen gelenek de işte bu gelenekti.

Oysa Rusya'da bu koşullar yoktu. Akademi, sanatla ilgilenen bir kitleyi yoktan var etmek zorundaydı. Bu kitle de zoraki yaratıldığından, konformist ve cahil kalacaktı. Gerçekçi sanat geleneği hiç yoktu. Ayrıca, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelinceye dek, akademinin yerini tutabilecek bir başka sanat koruyucusu da yoktur. (İkon yapma, artık ikinci derecede, sıradan, ilkel bir halk sanatı olarak sürüp gidiyordu.) Sonuç olarak Akademi, dört-beş kuşak ressam ve heykelcinin ortaya çıkmamış yeteneğini kalıplaştırmayı, kısıtlamayı, böylece de yok etmeyi başarabildi.

Akademinin kabul ettirdiği kuralların şeması zamanla değişti; yeni Klasisizm yerini suya sabuna dokunmayan bir Romantizme bıraktı. Romantizm ise soysuzlaşarak bir çeşit öyküsel Naturalizme dönüştü. Bütün bu arada değişmeyen tek şey, teoriyi yapılandan ayrı tutma çabasıydı. On dokuzuncu yüzyılda yaşayan Rus sanatçıları neyin resmini yapacaklarını bilmeden, *nasıl* resim yapacaklarını bilirlerdi. Nitekim, resimleri konu *seçimlerini* gösterirse de, konunun kendisini verebilmekten uzaktır. Sanatta bir konunun verilebilmesi için, o konu özel durumunu sanatçıya öylesine kabul ettirmiş olmalıdır ki, sanatçı bütün biçimsel araçlarını bu özel yolun hizmetine adasın.

Sonunda 1863'te -köleliğin kaldırılmasından iki yıl sonra- Akademiye ilk olarak açıkça başkaldırıldı. Konu seçimiyle ilgili siyasal bir başkaldırmaydı bu. On üç öğrenci yılın altın madalya ödülüne konu olarak *Valhalla'da Tanrıların Şöleni*'nin seçilmesine karşı çıkıp, bunun yerine bir Slav teması istediler. Öğrenciler Akademiden atıldılar ve yaşayabilmek için -ekmek parası demek Akademi diploması demek olduğundan- bir çeşit loncalaşmaya gittiler. Bu loncadan, sonraları kendilerine Gezginler adını veren bir sanatçı topluluğu oluştu. Kendilerine bu ismi yakıştırmalarının nedeni, gezici sergiler düzenleyerek taşra halkına gitme ve bu halkta toplumsal bilinç uyandırma umudunu taşımalarıydı.

Repin'in *Mavnacılar*'ı ya da Yaroşenko'nun *Her Yerde Hayat Var* adlı resmi bu çizginin tipik örnekleridir. İkinci resim, hapishane taşıtında Sibirya'ya gönderilen tutukluların, taşıtın demirli penceresinden kuşlara kuru ekmek atmalarını gösterir.

Ne var ki Gezginler'in resimleri, niyetleri ne kadar yürekli olsa ve sonraları (Stalin devrinde) devrimci sanatın il-



I. E. Repin, *Mavnacılar*, 1870-1873.

körnekleri olduğu ileri sürülmüş olsa bile, aslında, *Valhalla'da Tanrıların Şöleni*'nin yapılacağı tarzdan hemen hemen farksız bir tarzda *çizilmişti*. Yeni bir özgürlüğe kavuşabilmek için büyük tehlikeleri göze alan Gezginler, akademik öğretinin teorik değerlerini hiçe sayabilecek veya yeniden düzenleyebilecek kadar hür olduklarını yine de anlayamamışlardı. Resim yapma eyleminin; yani, temsili imge yapma *sürecinin* temel bir seçimi içerebileceği akıllarına bile gelmemişti. Resim yapma onların gözünde, değişik amaçlarla kullanılabilecek, ancak tek bir yönde çalıştırılabilecek bir araçtı. İşte Rus akademizmi bu denli büyük bir zafer kazanmıştı ve bu, kuruluşundan bir yüzyıl sonra Akademiye ve ayakta durmasına yardım ettiği zorba ve mutlakiyetçi bir devlete kafa tutanlara bile karşı kazanılmış bir zaferdi!

* * *

Rus sanatının bünyece kökten bir değişiklik geçirmesi yirminci yüzyıl başladıktan sonra oldu. Neydi bu değişikliği doğuran?

1861'de serfliğin kalkması, Rus sanayiimin kullanabileceği bir proletaryanın ortaya çıkmasını sağladı. Bu da kapitalizmin gelişmesini mümkün kıldı. Fakat toprak ağalarının ve mutlakiyetçi Devletin çıkarları, sermayenin gücünü hâlâ ciddi olarak kısıtlamaktaydı: Kırsal iktisadi şartlar iç pazarın gelişmesini engelliyor, büyük sanayi kuruluşları ya demiryolları ya da ordu için yapılan Devlet siparişlerine güveniyorlardı. Bütün bunlara rağmen yeni ve varlıklı bir sanayiciler sınıfı ortaya çıkmaya başlamıştı ve bu sınıfa bağlı birkaç varlıklı kişi de, Rus sanatının ilk bağımsız koruyucuları durumuna gelmişti. Savva Mamontov adında bir milyoner, 1870'ler ve 1880'lerde hem Gezginler'i hem de başka sanatçıları himayesi altına almıştı. Bu demiryolları milyoneri taşradaki özel malikânesinde bir sanatçılar 'koloni'si kurmuş, eski Rus sanatıyla ilgili araştırmaları desteklemiş ve Çar'dan aldığı izinle Moskova'da özel bir opera açmıştı.

1890'larda Rus kapitalizmi gelişmiş ve başta Fransız olmak üzere Batı Avrupa sermayesiyle daha sıkı bağlar kurmaya başlamıştı. Buna uygun olarak sanat koruyuculuğu da değişmiş, gittikçe daha Avrupai ve daha halka dönük bir şekle bürünmüştü. Mamontov'u izleyen sanat hamileri, dergilere yatırım yapmaya, uluslararası sergiler düzenlemeye ve çağdaş Avrupa'dan -özellikle paraca birçok başka bağlarla bağlanmış oldukları başkent Paris'ten- çağdaş sanat eseri toplamaya başlamışlardı.

Bu yeni koleksiyoncuların en ünlüsü Sergey Şçukin'di, Şçukin, 1897'de, ilk Monet'sini satın aldı. 1914'e varıldığında, aralarında Cezanne, Degas, Van Gogh, Gümrükçü Ro-

usseau, Gauguin, Matisse ve Picasso'nun belli başlı eserlerinin bulunduğu 200'den fazla esere sahip olmuştu. Koleksiyonunda Picasso'nun en son kübist eserleri bile bulunuyordu ve bu koleksiyon halka ve sanatçılara hep açıktı.*

Böylece genç Rus sanatçılar, ilk kez birtakım akademik teoriler yerine, çağdaş Avrupa sanatının önemli örneklerinden yola çıkabilecekler, üstelik kendi koruyucularını artık kendileri *seçebileceklerdi*. Çarların mutlakiyetçi merkezciliği, sanatta, siyasal alandan önce yıkılmıştı.

* * *

Peki ama, değişiklik neden böylesine köktendi? Neden 1917 öncesi ve sonrası birkaç yıllık sürede Rus görsel sanatlarında, yaratıcılığı, hayata olan inancı, bağlılığı ve birleşimci gücüyle çağdaş sanat tarihinde bir eşine daha rastlayamadığımız bir akım vardı? Neden 1917-1923 yılları Rusya'sının bazı eserleri ve fikirleri, 1968 yılında bile hâlâ geleceğe uzanıyorlar?

1917'ye dek Rusya, siyasal bakımdan demokratik özgürlükleri henüz tanımayan mutlakiyetçi bir Devletti. O sıralarda, öbür sanayileşmiş ülkeler de burjuva devrimlerinin getirmiş olduğu toplumsal değişmelerin gerçekleşmesini daha beklemekteydiler. Oysa Rus burjuvazisi genel olarak çekingen ve devrimci olmayan bir tutum içindeydi ve saltanat konusunda da ancak ılımlı bir reformdan yanaydı. (Bu arada, olağanüstü akıllı bir-iki kişinin bu denli ve ilgi çekici bir ileri görüşle sanat koruyuculuğu yapmış olmaları, bir bütün olarak burjuvazinin güçsüzlü-

*) Rusya'da çağdaş sanatın doğusuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için şu aydınlatıcı kitaba bakınız: Camilla Gray, *The Great Expreminet: Russian Art, 1863-1922* (Thames and Hudson, 1962).

ğüne ve ileriyi görememesine bağlı olabilir; bir güç olarak görüp inandıkları bir sınıfın üyeleri olsalardı, ileriyi görme yetenekleriyle enerjilerini mutlaka siyasal ve mali örgütlenmeye yöneltmiş olurlardı.)

Aynı zamanda, Batı Avrupa'ya oranla sayıca az da olsa, büyük çaptaki fabrika ve sanayi merkezlerinde gelişmeye başlayan işçi sınıfı, Avrupa'nın en eylemci ve devrimci sınıfı olmaya yönelmişti. 1905 Devrimi işçilerin devrimci gücünün burjuvazininkini, hem de burjuvazi kendi iktisadi gelişmesini sağlayacak koşulları oturtmaya fırsat bile *bulamadan* geçtiğine ve onu yok etmek üzere olduğuna ilişkin bir işaretti. Nitekim, on iki yıl sonra 1917'de patlak veren iki Devrim, durumun gerçekten böyle olduğunu gösterecekti.

Bu dönemde Rus sanatçıları, Rus entelijensiyasmm üyeleri olarak ülkelerinin siyasal ve manevi geleceğiyle ilgiliydiler. Aralarında en ileri görüşlü olanlara göre, bu gelecek sosyalizmdi. Hepsi saltanatın yıkılması gerektiğini biliyordu ve hiçbiri de Batı'nın ruhsuz ve insafsız kapitalizmini Rusya'da uygulamaktan yana değildi. Birbirlerinden, tutulacak yol ve özel hedefler konusunda ayrılıyorlardı. Bazıları çözümü Rus köylüsünün kişiliğinde, bazıları sanayileşmede, bazıları sürekli devrimde, birkaçı da bağnaz olmayan dinde görüyordu, fakat hepsi de Rusya'daki durumun garip bir oluşma içinde olduğunun farkındaydı: Geri kalmışlıkları kendilerine bir gelecek kurabilmenin biricik koşulu oluvermişti, hem de Avrupa'nın diğer ülkelerinden çok daha önce. Avrupa'nın şimdiki zamanını, insanlıktan çıkmış burjuvazinin 'şimdiki zamanı'nı aşıp üstüne çıkabileceklerdi. Şimdi yerine bir geçmiş,

bir de gelecekleri vardı. Uzlaşmalar yerine aşırı uçları vardı. Sınırlı imkânlar yerine de açık kehanetleri.

Eldeki bu verilerle, görsel sanatlarla uğraşan sanatçıları nelerin ilgilendirdiğini tahmin etmek zor olmasa gerek: Bunlar da Avrupa'nın etkisi gelmeden önce Rus sanatının coşku ve hevesle yeniden bulunması, en ilerici, en çağdaş anlatımın araştırılmasıydı.

(İlk bakışta Batı'da buna benzer ilgiler varmış gibi görülebilir: 'ilkel'e duyulan hevesin yanısıra özenli bir yenilikçilik merakı. Fakat Batı'nm gözünde 'ilkel', yabancı egzotik kültürlerdeydi; dolayısıyla, beraberinde çok az süreklilik ve ortak yazgı duygusunu getiriyordu).

Bu sanatçılara en çağdaş anlatımı Kübizm sağlıyordu. Kübizmin tarihsel anlamının ayrıntılı bir incelemesini başka bir yazımda bulabilir okurlar.* Burada şu kadarını söylemek yeter ki, Kübizm, ilkin Rönesans'ta başlayan ve ondan sonra da sanata temel olmaya devam eden gerçeği görüş ve gerçeğe yaklaşma tarzını reddediyordu. Başka bir deyişle, Kübizm, kendi alanında belli bir dönemin sonuna nokta koyuyordu; bu da, Rusya'nın yaşamadan aşacağı anlaşılan kapitalizmin, burjuva bireyciliği ve faydacılık dönemiydi. Üstelik bu dönemin sonuna geçmişle değil zaferle, daha yeniye, daha açığa, daha karmaşığa geniş imkânlar tanıyarak nokta koymaktaydı. 1914'te Apollinaire şöyle yazıyordu:

Öyleyse nereye gitti gençliğim
Görüyorsun alevler içinde gelecek günler
Açıklıyorum bugün bilesin
Ve söyleyesin diye bütün dünyaya
Doğduğunu sonunda, kehanet sanatının.

*) "The Moment of Cubism", *New Left Review*, Sayı: 42, 1967.

1921'deyse Maleviç şöyle diyordu: "Kübizm ve Fütürizm, sanattaki devrimci formlardı ve 1917'nin iktisat ve siyaset hayatındaki devrimin habercileriydi."

İşte, Kübist örneğin devrime gebe olan Rus ortamıyla birleşmesi, bu dönemin Rus sanatını tek ve benzersiz kılmıştır.

* * *

Buna karşı çıkarak diyebilirsiniz ki, Rusya belki oldukça ilginçti, ama tek ve benzersiz değildi. Yaklaşık olarak 1905'ten itibaren, köklü değişim duygusu başka ülkelerdeki yenilikçi sanatçılara da egemen olmaya başlamıştı: İtalya'da Fütüristler, Hollanda'da De Stiji topluluğu, Almanya'da Der Blaue Reiter, İngiltere'de Vorticist'ler. Fakat aralarında önemli bir vurgulama farklılığı söz konusuydu: Rus sanatçılarının gözünde kendi burjuva sınıfları o denli önemsenecek *bir engel* değildi. Durum böyle olunca da, burjuvaziyi ne şaşırtarak sarsmaya, ne de değerlerini kabul etmeye gerek vardı. Örneğin, İtalyan Fütüristlerinin yıkıcılığa varan öfkesi Ruslarda görülmez. (Adına Rus Fütürizmi denen akımın sanatçıları çok daha akılcı ve yapıcı bir tutum içindeydiler) Hollanda akımının katı ahlâkçı eğiliminden de kurtulmuş görünüyorlardı. Ve genellikle, acıyla kıvranan içe dönük Alman sanatçıları kadar da kapanık değillerdi: Siyasal hayatm sonuçlarından böyle bir içe çekilişe gerek yoktu.

Maleviç, Lissitsky, Kandinsky, Tatlin, Pevsner ve Rodçenko'nun eserleri duygu olarak birbirlerinden apayrı bir havadadır. Bir aşırı uçta Tatlin sanatın başka üretici uğraşlardan ayrılmaması gerektiğini savunurken, tam karşı uçta yer

alan Kandinsky, gizemli ve idealist bir 'içsel zorunluluğu' izlemediği takdirde sanatın sanat olmayacağına inanıyordu. Fakat bütün ayrılıklarına karşın gene de ortak bir tutum içindeydiler ve o belirli dönemde Rus'a özgü olarak tanımlanabilecek şey de buydu. Hepsi sanatın bireysel ve toplumsal gelişmeyi derinden etkileyebileceğine inanıyordu: Bir başka deyişle, hepsi sanatın toplumsal bir rolü olduğu düsturunu benimsemişti. Fakat bu toplumsal bilinçlilikleri, eleştirel değil yapıcıydı. Kendilerini daha şimdiden kurtarılmış bir geleceğin temsilcileri olarak görüyorlardı. Bu kurtuluş da, bütün sınıflar, uğraşlar, disiplinler ve geçmiş bürokratik kalıplar arasındaki bölünmelere bir son vermek anlamına geliyordu. Eserleri, menteşeli kapılar gibi, eylemi eylemle birleştiriyordu. Şöyle ki, sanatı mühendislikle, müziği resimle, şiiri desenle, güzel sanatları propagandayla, fotoğrafı tipografiyle, diyagramı eylemle, atölyeyi sokakla birleştiriyorlardı.

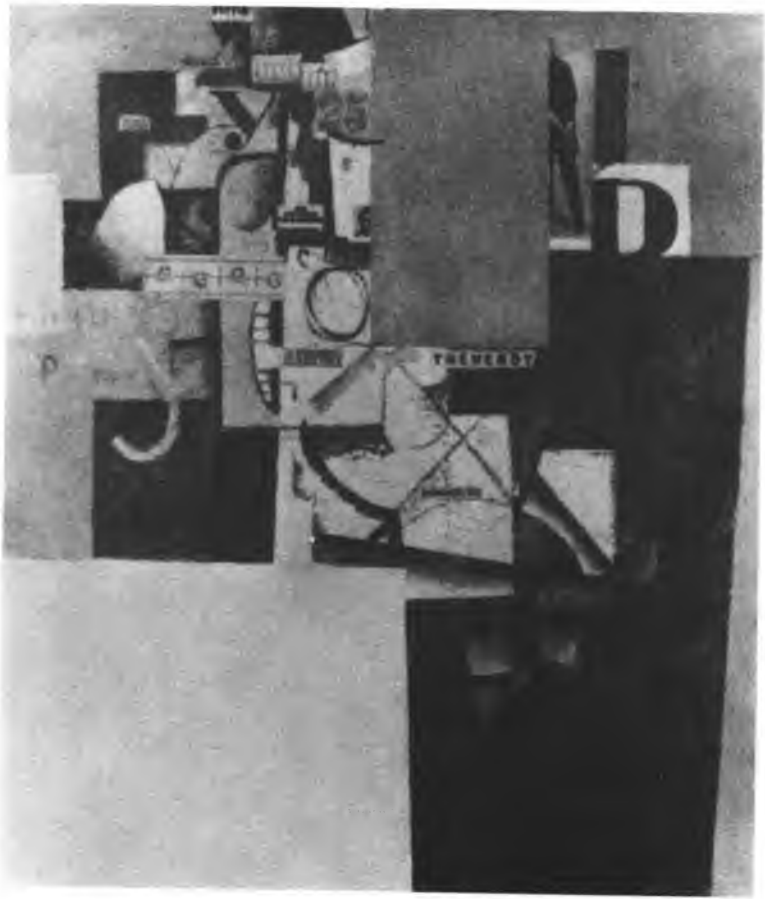
Kandinsky ideolojik bakımdan bu sanatçılardan ayrı bir yerdeydi belki, ama gene de, bakm, 1910'da Almanya'da çalıştığı sırada duygularını nasıl dile getirmekteydi:

> Sanatın bir dalıyla öbürü arasında varsayılan yozlaştırıcı ayrılık, üstelik, 'sanat'la halk sanatı, çocuk sanatı ve etnografi arasında olduğu söylenen ayrılık, kanımca birbirine bağlı, hatta özdeş nitelikte olan ifadeler arasına çekilmiş bu sarp duvarların, kısacası sentetik ilişkilerin varlığı, beni oldum olası tedirgin etmiştir. Bugün yadırgatıcı gelebilir ama, bu konuda bana yardımcı olacak hiçbir imkân, hiçbir araç, kısacası bu konuya gereken ilgiyi uzun bir süre bulamamıştım.*

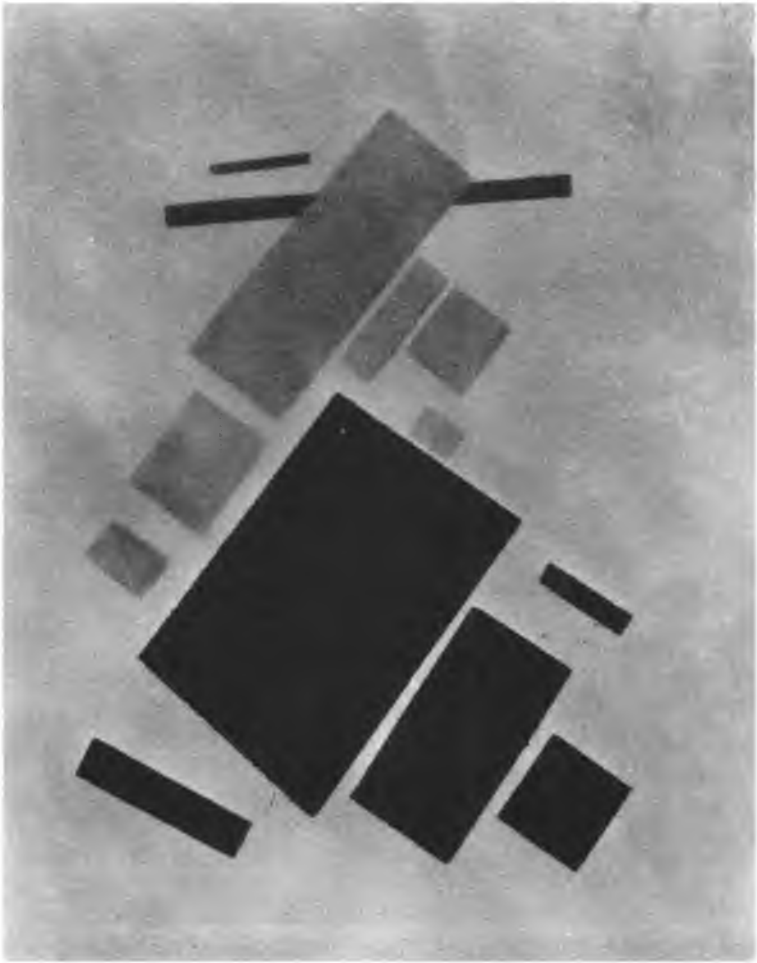
*) *Des Kunstblatt*, XIV, 1930, s. 57.



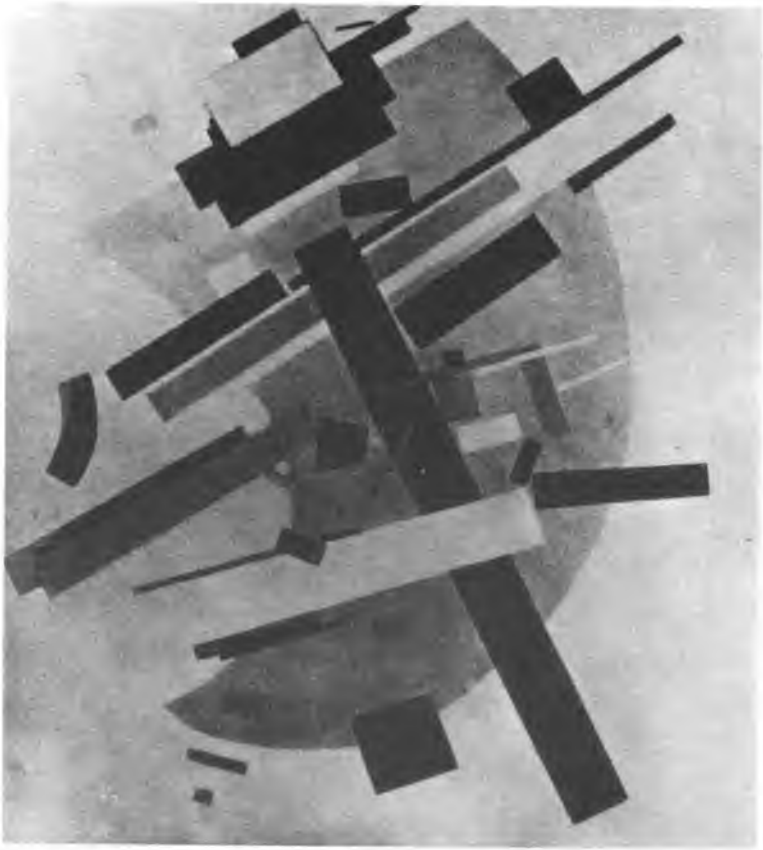
Maleviç, *Kübist Natürmort*, 1913.



Maleviç, *Reklâm Sütunu Yanında Kadın*, 1914.



Maleviç, *Suprematist Kompozisyon*, 1914.



Maleviç, *Suprematizm, Sarı ve Siyah*, 1916-1917.



Kandinsky, *Yeşil Kama*, 1925.

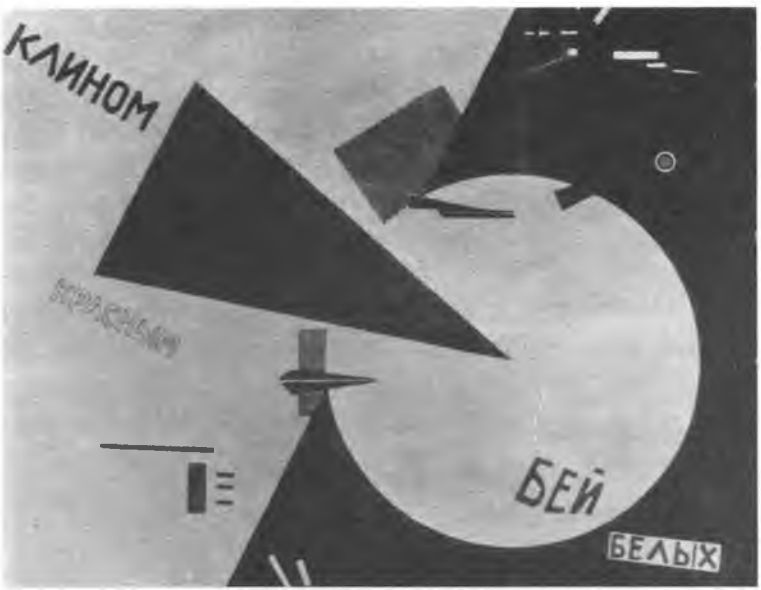
1917 yılı civarında yapılan ya da tasarlanan eserlerin çoğu bugün yitirilmiş bulunmaktadır. Çoğu da zaten kalıcı değildi.

Fakat günümüze gelmeyi başarmış resim ya da yapılar, mühendis-sanatçı kavramının bizzat kendisi, Kandinsky'nin (ilkin Moskova, sonra da Almanya'da Bauhaus için) önerdiği politeknik sanat eğitimi ve araştırma programları, kitap ve afişlerde kullanılan şaşırtıcı yenilikteki tipografi ve formatlar, şiirin görsel malzemelerle birlikte kullanılması, Lissitsky'nin *Beyazları Kızıl Kamayla Vur*'u gibi ideogram örnekleri, ödenek yokluğundan gerçekleştirilemeyen bazı anıt eskizleri, Meyerhold tiyatrosu için yapılan sahne dekoru eskizleri, sanatçıların ülkeyi boydan boya katederek, sözle ve resimle halka olup biteni ve halktan isteneni anlatmakta kullandıkları, gösteri ve sergileme teknikleriyle hepten özgün deneyler olan Agit-prop trenleri hakkında anlatılanlar, halkm katıldığı kutlama törenlerini sanatçıların düzenlemiş olması, -1918 Ekim'inde Kışlık Saray önünde Devrim'in yeniden canlandırılması gibi- ülkesinin temel hayat sorunlarıyla karşı karşıya kalmış olduğunu görünce sanatı bırakıp, plastik sanatlar konusundaki deneyini var gücüyle, en az yakıtla en çok ısı verecek soba modelleri hazırlamaya adayan Tatlin gibi aşırı coşkunluktaki sanatçıların var oluşu, Mayakovski'nin şiirlerini bağlayıp çözen o güç:

Kırpmak için kızarmış gözkapaklarını
Yıkacağız çılgınca
eski dünyayı
yeni bir efsane sunacağız dünyaya
gökgürültüsüyle.
Çiğneyip aşacağız zamanın parmaklığını

alıp ayaklarımızın altına.
Bir müzik gamı yaratacağız
Gökkuşağından.

Şairlerin rezil ettiği
güller ve düşler
yeniden tomurcuklanacak
yepyeni bir ışıkta
şenliği için gözlerimizin
büyük çocukların gözleri için.
Yeni güller bulacağız,
*taç yaprakları alanlar olan başkent gülleri.**



El Lissitsky, *Beyazları Kızıl Kamayla Vur.* Afiş, 1919.

*) *150,000,000*, 1919-1920, çev. Anna Bostock.



El Lissitsky, *Halkın Kürsüsü*. Desen, 1924.



Varvara Stepanova'nın Meyerhold Tiyatrosu için hazırladığı sahne, 1922.



Rodçenko, *Tütün ve Gazete Bayii Projesi*, 1919.

Bütün bunlar, kimi için tehlikeli, kimi için kurtuluş çanları sayılan bütün bu sıralananlar, Avrupa'nın öbür ülkelerine, geleceğin dünyasında sanatçının bambaşka bir yeri ve görevi olacağını muştulayan işaretlerdi.

* * *

'Solcu'ların bazı teorileri kolaylıkla aşırı basit olarak eleştirilebilir. Mühendis-sanatçı, sanatçı türlerinden yalnızca biridir, filozof-sanatçılar da vardır. Sanat eseriyle makine ürünü de kesin olarak aynı şeyler değildir. Gene de, makineyi gözlerinde bu denli büyütmüş olmaları, bağlantıları içinde görülürse kolayca anlaşılabilir; sanayileşme fikri lirik bir güç kazanmıştı, çünkü, sanki bu fikir sayesinde tarihin bütün bir evresi, acılarıyla, sıkıntılarıyla yaşanacak yerde atılabilecekti. Aynı liriklik Lenin'in ünlü, 'komünizm demek, elektrik enerjisi artı Sovyetler demektir' sloganında da alttan alta saklıdır.

Asıl önemli olan, Solcuların abartmalarından çok, kehanete varan dünyaya bakış tarzlarıydı. Kübizm, sanattaki mevcut form dilini yıkmıştı: tuval içindeki ya da heykeldeki kategorileri, mesela. Onlarsa Kübizmi de aşıp daha da geniş alanlara, yani ayrı ayrı anlatım yolları arasında ve sanatçıyla sanatını sunacağı seyircisi arasındaki kategorileri yıkmaya yöneldiler. Hiçbir sanatçı ne onlar gibi yaşamış ne de onlar gibi çalışmıştı. Verdikleri sanatçı örneği sayesinde, yüzyıl başı Bohem sanatçı ya da lanetlenmiş sanatçı anlayışı artık ne kadar modası geçmiş bir anlayışsa, Profesyonel (küçük burjuva serbest mesleklerinden herhangi biri anlamında) Ressam ve Heykelci anlayışının da o derecede modası geçmiş oldu.



Rodçenko'nun *Lef* dergisine tasarladığı bir sayfa:
Şiir Mayakovsky'nindir, 1923.

Fabrikada çalışmak için
karart yüzünü isle
sonra vakit bulduğun zaman
başka insanların lükslerine-
ne işe yarar bu?
Silip at eskiyi yüreklerden!
Yetsin bu ucuz doğrular!
Sokaklar fırçalarımız
alanlar paletlerimizdir bizim.
Zamanın bir sayfalık kitabı
bir şey yazmıyor devrim günleriyle ilgili.
Fütüristler, düşçüler, ozanlar,
*çıkın, sokaklara gelin.**

Onların dünyaya bakış tarzları, günlük toplumsal gerçekten naif bir uzaklıkta olmakla eleştirilmiştir.

Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*, elinde karasabanı olan bir köylüye ne diyebilir ki? Sovyet nüfusunun çoğunluğunu, kültür düzeyi son derece düşük köylüler meydana getiriyordu. Peki ama bu köylüye, bırakın anıtını, Üçüncü Enternasyonal ne anlatabilirdi zaten? Oysa ki çözümleri daha çok fabrika, daha çok öğretmen, yol-su-elektrikçi, radyo mühendisinin varlığına bağlı sorunları, sanatçının -sanki tılsımlı bir değnekle- çözüvereceği inancı hâkimdir o zamanlar.

Gabo'nun radyo istasyonu yapılmış olsaydı, Tatlin'in anıtı da daha çabuk anlam kazanırdı.

Sanatta fazla özgürlük, her zaman sanatın anlamsızlaşmasına yol açabilir. Fakat şu da var ki, bir devrin en derin umut ve bekleyişlerini dile getirip olduğu gibi koruma fır-

*) Vladimir Mayakovski, "Sanat Ordusuna Bir Emir", Aralık 1918.



Tatlin. *Üçüncü Enternasyonal Anıtı.*

satını sanata ve yalnız sanata bahşeden de ancak bu özgürlüktür. Hemen elde edebileceğinden daha fazlasını beklemek insanın yaradılışı gereğidir. Bekledikleri, gereklilik dışında ya da gereklilikten bağımsız şeyler değildir, fakat *gerekli olan, hemen olması gerekenle hiçbir zaman karıştırılmamalıdır.*

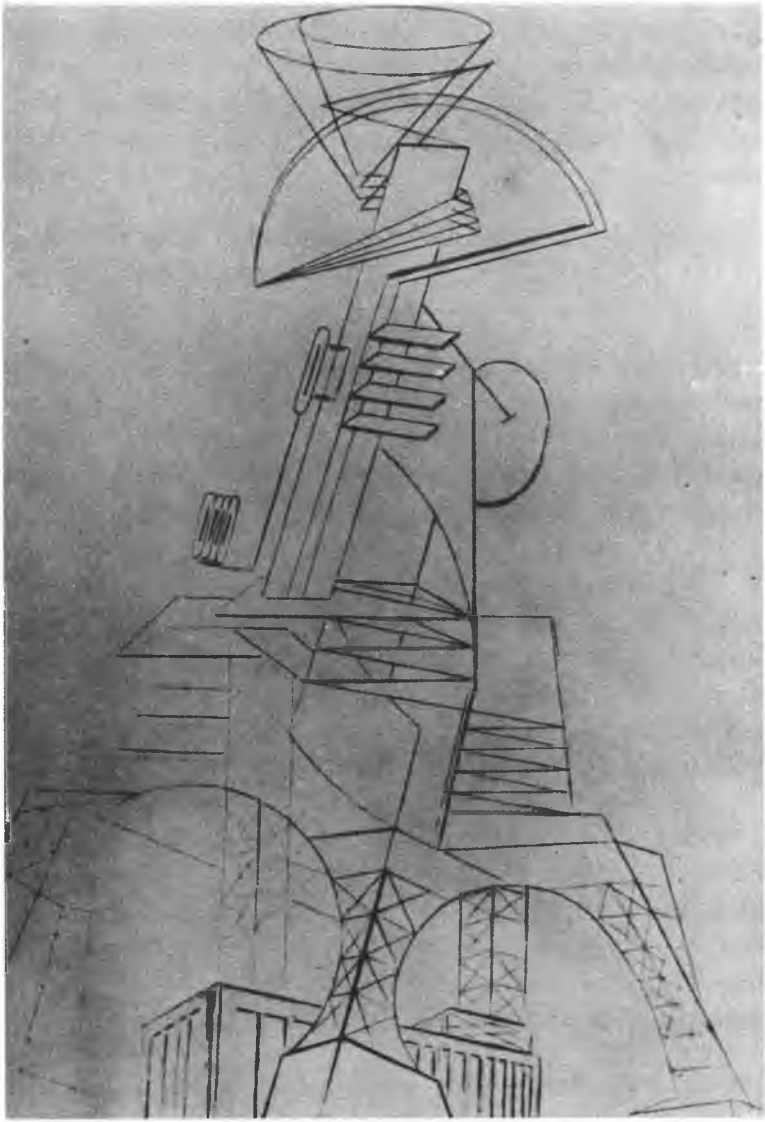
> Sanat, olanı ele alır ve ondan, olacak olana biçim vermek için, yoğun bir şekilde özünü çıkarır; bu öz, tam çıkarıldığında, olması gerekenin özüdür.*

Akademizm, bir konmuş kalıplar merdivenine dayanmak zorundadır; genel ve salt teorik yasalarını uygulayabilmek için bunlara ihtiyacı vardır. Ayrıca idari açıdan, ödüller ve baskılar düzeninin işlemesi için de bunlara ihtiyaç duyar.

Rus sanatının, 1917'yi izleyen birkaç yıllık süre içindeki durumu, aşağı yukarı iki yüzyıldır süregelen duruma taban tabana karşıttı. "Akademi Bastille'ini rüzgâr gibi kuşattık," diyordu öğrenciler. Bir-iki yıl süreyle sanatçılar Devlete kendiliklerinden ve azami özgürlük içinde hizmet ettiler. Pek yakında aynı akademizm yeniden üstlerine yüklenecekti.

1932'de Sovyetler Birliği'nde resim ve heykel, Sanatçılar Birliği'nin merkezi denetimi altına sokuldu. Akademi, Isaak Brodsky'nin yönetiminde yeniden kuruldu. Devrim öncesi Akademide yetişen Brodsky -henüz Devrim'den önce bile- empresyonizm-sonrası resmi şiddetle yargılamasıyla tanınırdı. Buna rağmen, Solcu sanata asıl son veren, idari

*) Philip O'Connor, *Journal*, Jonathan Cape.



Naum Gabo, *Radyo İstasyonu Projesi*. 1919-1920.

baskı değildi. Bu sanatın ruhu, kötü örgütlenme, kişisel çekişmeler ve kopmalar yüzünden eski coşkusunu yitirmişti; fakat daha derinden, Sovyetler Birliği'ndeki başka gelişmeler yıkmıştı onu; eşitlikçiliğin yadsınması, ayrıcalıkların gittikçe çoğalması ve resmen onaylanması, çiftliklerin kolektivasyonunda kullanılan gereksiz şiddet, hızla sanayileşme programının doğurduğu bazı geçici ama korkunç sonuçlar daha temel etkenlerdi. Artık, bir avuç sanatçının özgürleşmiş kitlelerin temsilciliğini yaptıklarına inanmaları imkânsızdı. Dolayısıyla, ileriyi görme iddialarını olduğu gibi terk etmek ve tek bir üretim kesiminde iyi emekçiler olmakla yetinmek zorunda kaldılar. Tatlin kendini tiyatro dekoruna ve seramiğe verirken, Lissitsky sergileme tekniğine, Rodçenko tipografı ve foto-montaja yöneldi: Maleviç ise toplum hayatından büsbütün çekildi.

* * *



Guerassimov, *Stalin ve Voroşilov Kremlin'de*, 1938.

Sosyalist Gerçekçilik adı altında yeniden getirilen akademizmin resmen haklı çıkarılmasındaki gerekçe, bu sanatın halk tarafından tutulması ve sosyalist bir Devlette, sanattan yararlanma hakkı olan yeni ve geniş seyirci kitlelerinin isteklerine cevap vermesiydi. Oysa 1930'lardan sonra yapılan resim ve heykellerden bir tekini bile halkın gerçekten tuttuğu söylenemez. Ya ideolojik iyimserlikleri her gün olan bitene kaba bir şekilde ters düşüyordu; ya da bunlar 'sadece' manzara resimleri olduklarında, on dokuzuncu yüzyıldaki ilk örnekleriyle karşılaştırılıyor ve pek beğenilmiyordu. (Brodsky'nin yaptığı *Lenin Smolny'de* adlı portre gibi birkaç resim, herhalde insanların kalbinde 'anıt olarak' bir yer kazanmıştı gerçekten.) Fakat, her ne kadar bu resimler halk tarafından gerçekten tutulmadıysa da, bunların bağlı olduğu sanat politikası, halkın sanat anlayışını derinden etkilemişti. Söz konusu etkiyi incelemeye geçmeden, bu 'halkın tuttuğu' akademik sanat adına ileri sürülen teorik savlara bir göz atalım. Zira bu teorik tezler bugün bile savunulmaktadır.

İlk başta, naturalizmle gerçekçiliği birbirinden ayırt etmeliyiz. Naturalizm seçici değildir: daha doğrusu, o andaki olayı en inandırıcı biçimde aktarabilmek üzere seçim yapar. 'Şimdi'nin dışmda bir seçim yapmasının temeli yoktur; çünkü en büyük amacı, o andaki olayı olduğu gibi tekrarlayarak ikinci nüshasını çıkarmak, böylelikle de 'şimdi'yi bozmadan korumaktır. Fakat böyle bir ikinci nüsha imkânsızdır, çünkü sanat ancak belli bir anlatım yolunun sınırlılıkları içinde var olabilir. Dolayısıyla, naturalizm dikkatleri bu yoldan uzağa çekmek için yanıltıcı oyunlara bel bağlar. (Tam bir yerli dille konuşmalar, ede-

biyatta yadırgatıcı anlatımlar, dokunun verdiği yanıltıcı etkiler, en göze çarpan şeyleri seçmek, vb.)

Gerçekçilik ise seçicidir ve olanca gücüyle tipik olanı yakalamaya çalışır. Ne var ki, bir durumun tipik olup olmadığı, başka durumlarla kıyaslandığında gösterdiği gelişimden anlaşılır. Bu yüzden, realizm bir bütünlük kurmak üzere seçimini yapar. Gerçekçi edebiyatta bir insanın hayatının sadece küçük bir bölümü anlatılsa bile, o insanın bütün hayatı yansıtılır; bu hayat o insanın içinde yaşadığı sınıfın, toplumun ve evrenin hayatının bir kısmı olarak görülür veya duyulur. Kullandığı malzemenin sınırlarını ört bas etmek şöyle dursun, gerçekçi edebiyat, bu sınırlara ihtiyaç duyar ve onları kullanır. Malzemesi sınırlı olduğu için de hayatta sınırlara sığmayacak gibi görüleni, kendi sınırları içine sığdırıp, ondan bir bütünlük yaratır. Malzeme, sanatçının düzen kurucu duyarlılığının canlı modeli haline gelir.

(Sanatın sınırlılıklarının sanatm özüyle olan ilişkisi, hayatın ölümle ilişkisine benzer. Ölümün mutlak bilincini içimizde taşıyarak var gücümüzle kendimizi yaşamaya verebilirsek, yaşantımız bir sanat eseri niteliğini kazanır.)

Naturalizm ile gerçekçilik arasındaki ayrım, edebiyat alanında -özellikle Lukacs tarafından- oldukça aydınlatıcı biçimde yapılmıştır. Bu, yaşantı karşısında takınılan ve sanatçının olayları, yani değişmekte olan dünyasını hayal ve bilgi süzgecinden geçirerek kavraması sonucu oluşan iki tavır arasındaki ayrımdır: olaylara, o olaylar sırf oluyor diye boyun eğerek tapmak ile o olayları, kişice kurulmuş fakat nesnel doğruluğu olan bir dünya görüşü içine almak arasındaki ayrımdır. Bu ayrımın görsel sanatlar için de geçerli olması gerekir, ama bugüne değin hiç kimse bunu gereğince kavrayarak uygulayamamıştır.

Analoji yoluyla plastik sanatlarda da naturalizmin varlığından söz edebiliriz, ama bu alanda gerçekçilik bu açıdan henüz tanımlanmamıştır. Bu da gerçekliğin anlamsız bir kavram olmasından değil, bugüne dek belli çeşitten canlı ve popüler bir konuyu tanımlayan ve bu konunun görünümünü en sadık şekilde, ama naturalizmin ayrıntılı boşunalığma düşmeden dile getiren bir üslûp kategorisi olarak görülmesindendir. Gerçekçilik fiilen, teorisyenler, kültür bakanları ve plancıların gözünde naturalizmin olması gerekip de olamadığı bir şey olmuştur. Ama yansıtılan şey, aslmda gerçeğin küçücük bir parçasından öteye gitmemiştir. Bir bütünlüğün özel parçasını aktarma yolu olarak benimsenmemiştir gerçekçilik. Öbür alanlara oranla Marksist estetiğin plastik sanatlardaki başarısızlığının sebebi de budur. (Belki de Max Raphael'in henüz yayınlanmamış yazıları bu soruna ışık tutacaktır.)

Gerçekçilik yalnız naturalizmden değil, yaşantıyı tecrit ederek durgunlaştırma eğilimindeki bütün başka tutum ve anlatım tarzlarından -sembolizm, manyerizm, subjektivizm ve didaktizmden- ayırt edilmelidir, Bunların hepsi, yaşantıları taşımak üzere değil, yalınlaştırmak amacıyla kullanırlar sanatı. Fakat kuşkusuz ki bu ayrım, ancak belirli tarihsel bağlantılar içinde ve o dönemde akla gelebilecek herhangi bir bütünlüğün karmaşık niteliği hesaba katılarak yapılabilir. Gerçekçilik değişmez bir ölçü değil, karşılaştırmalı yollarla varılan değişken bir başarıdır.

İnsanların bir zamanlar düşünebildiği en bütünlük gösteren gerçek, Tanrı'ydı. Gerçekçilik işte bu bütünlüğü insan boyutları içinde kavrama denemesidir, insanm 'çalınmış özü'ne -Feurbach'm Tanrı'yı tanımladığı gibi- yeniden kavuşturulmasıdır.

Böylelikle, geçerli dış görünüşler anlayışına göre ölçmenin saçmalığını görebiliriz: geçerli anlayış diyorum, çünkü burada dış görünüşten anladığımız, gözle görülebilenin sadece küçük bir kesitidir.

Oysa bu, Sosyalist Gerçekçiliğin Sovyet savunucuları tarafından yapılmakta olan şeyin ta kendisidir. Onların gözünde gerçekçilik, başarıya ulaşan naturalizmdir. Başarının anahtarı da, bir kez daha, konunun seçiminde yatar. Evet, konunun *işlenişini* de katarlar hesaba, ama bu, onların gözünde konuya verilen bilinçli ideolojik ağırlıktır. Resmin nasıl işleneceği, ressam henüz resim yapmaya başlamadan önce düşünülmüş, kararlaştırılmış ve bitmiştir. Mesele, konuya doğru dogmayı uygulamaktır. Resim yapma eylemi, işlenmiş konuyu en saydam şekilde göstermekten ibarettir. Malzeme ve sınırlılığının işlevi hesaba katılmaz. Malzemenin taşıyacağı dinamik hiçbir şey yoktur. Gerçekten de duruk resim konusunun canlıymış gibi gösterilmesinde tek umut, malzemenin sınırlılığını yadsımak ve onun sözde hayatın kendisi kadar sonsuz olduğu düşüncesini benimsemektir. Bundan dolayı, taklide dayanan etkiler peşinde koşulur. Kalıplaşmış çözüm kısacası şöyledir: İlkin salt teorik dogmanın isteklerine uygun olarak yapay ya da farazi bir olay yarat, sonra da elden geldiğince doğal biçimde bu olayın resmini yap ki, hayattan alınmış gibi görünsün. Böylelikle, doğal olmayana, düzmece olana bir özür olur çıkar naturalizm.

Sosyalist Naturalizmin (Sosyalist Gerçekçilik çehresi altında) savunucuları, görsel sanatlarda gerçekçilik gibi temel ve son derece karmaşık bir estetik sorunda toplanacak dikkatleri, iki başka iddiada ısrar ederek dağıtma eğilimindedirler.

Derler ki, gerçekçilik adı verilen naturalizmin üslûbu, kitlelerin kavrayışına en açık üslûptur, çünkü doğal görünüşlere en yakın odur. Bu sav algılama süreci konusunda bildiklerimizi hiçe saymaktır, üstelik bu savı, bir yandan çocuk ve halk sanatı, öbür yandan son derece formalize edilmiş karikatür, afiş ve canlı resimleri, yetişkin kentlilerin okuyabilmekte gösterdikleri kolaylık iyiden iyiye çürütmektedir.

Ayrıca, yalın niteliğinden ötürü bu üslûbun kışkırtıcı propagandaya en elverişli tarz olduğu söylenmektedir: Bu tür bir sanatla da kitleler eğitilebilir ve siyasal bilince kavuşturulabilir. Tarih bu savı çürütmüştür. 1930'ların Sosyalist Gerçekçi sanatıyla günümüzün Sosyalist Gerçekçi sanatı arasında kayda değer bir ayrılık yok gibidir. Bu sanat gerçekten eğitici olmuş olsaydı, halkta yaratılmasına yardımcı olduğu siyasal bilincin gelişmesine uygun bir gelişmeyi sanatın kendisinde de görmek gerekirdi.

İşin aslıysa, Sosyalist Gerçekçiliği resmen savunanların, sanat ile propaganda arasmdaki ilişkiyi yanlış anlamış olmalarıdır.

Bütün sanat eserlerinin ideolojik bakımdan etkili olduğu doğrudur; hatta sanat dışında başka bir amaç gütmediklerini açıkça söyleyen sanatçıların eserlerinin bile. Ayrıca, devrimci bir hükümetin sağlayabileceği silahların hepsine gerek duyduğu da doğrudur. Fakat bunu böylece belirttikten sonra da, hemen ama kısa süreli etkileme ve kullanılabilme amacıyla yapılan eserleri, uzun süre dayanmaları amacıyla yapılan eserlerden ayırt etmek gerekir. Böyle bir ayrımı Stalin bile bile yapmamış, bütün sanat kolları ve anlatım yollarını aynı dogmatik ölçüye vuran bu siyasetini haklı çıkarmak için de Lenin'in 'Parti Ör-

gütü ve Parti Edebiyatı" adlı denemesini kullanmıştı. Oysa, 1960'da yayınlanan* bir mektubunda Krupskaya, Lenin'in bu denemeyi güzel sanat olarak edebiyata uygulansın diye için yazmadığını söylüyordu. Bundan da anlaşıldığına göre, Lenin buna benzer bir ayrımı yapmıştı. Dolayısıyla bu nokta, geleceğin bütün devrimci hükümetleri açısından önemini koruyan bir sorundur.

Propaganda türüne haklı olarak girebilecek nitelikteki kısa süreli eserler, ivedi fakat geçici görevlerini, gerek kuruluş gerekse biçimlerinde açıkça yansıtmak zorundadırlar. Bu tür eserler 'o günün emirleri' gibi olmalıdır. Aksi durumda, ivedi niteliklerini yitirirler. Amaçları, kısa sürede gerçekleştirilmesi gereken görevlere çağrıda bulunmak ya da beklenen özverilere esin kaynağı olmaktır; bu esinlenmenin gerçekleşmesiyse o günün kendine özgü kritik durumuna bağlıdır. Eğer bu günlük emirler daha da ileri gidip, kalıcı ve sürekli bir niteliğe bürünür ya da böyle kabul edilirse, zamanla gelecek gelişmelere engel olurlar. Kuşatma haline uygun emirler, saldırı sırasında pek az işe yarar.

Etkilerinin uzun süreli olması amaçlanan eserler, çok daha karmaşık ve çelişkileri kapsayan bir nitelikte olmalıdır. Zaten bu çelişkilerin varlığıdır, onları uzun ömürlü kılacak olan. Bu tür eserler, o günkü özel durumdan doğan ve zorunlu tedbir bekleyen tek tek olaylardan çok -ki bu olaylar, toplumsal eylemin başlayıp kendilerine egemen olmasıyla ancak bütünlüğe kavuşturulabilir- gerçekliğin yansıttığı yeni ve hayal edilebilen bütünlüğe yönelmek zorundadırlar. Sanatın fonksiyonunu kehanette bulunma

*) *Drujba Narodov*, 1960, No. 4. Eros Fischer, *Art and Ideology* adlı kitabında (İngiltere ve Amerika'da yayımlanmıştır) bu mektuptan söz etmekte ve ortaya çıkardığı sorunları, benim burada yapabileceğimden daha etraflıca incelemektedir.

olarak görmeleri Ruslar adına büyük bir kazançtı. Öte yandan, Stalin sultası altında, sanatın kehanette bulunma niteliğine olan inancın, geleceği tayin etme yolu olduğu inancına zekice fakat yıkıcı bir şekilde dönüşmesi de Rusların talihsizliğidir. Gerçeğin temsil ettiği yeni bütünlük, yapısı gereği belirsizdir. Uzun vadeli sanatta bu belirsizliklere yer verilmelidir. Böyle bir sanatın amacı belirsizlikleri ortadan kaldırmak değil, bunları içeren bütünlüğü kapsayıp tanımlamaktır. Böylece sanat, insam hemen eyleme yönelten kısıtlı bir kılavuz olacağına, kendi bilincini arttıran bir yardımcı durumuna gelir.

Yağlı boya resimler, heykel ve çoğu kez duvar üzerindeki resimler, araç olarak propagandaya elverişli değildirler. Dokuları fazla dayanıklıdır. Üstelik fonksiyon bakımından propagandada kullanılmaya yetersiz araçlardır. Bir resim ya da heykel aynı anda bir yerde ve belirli sayıda bir seyirci grubu önünde bulunabilir. Çağdaş propaganda için mümkün araçlar daha çok film, ideogram türünden (naturalist olmayan) afiş, broşür, bazı tiyatro ve ezgi türleri ile nutuk gibi okunabilen şiirdir.

Hiçbir şey, ellerindeki anlatım yollarınm etkili biçimde nasıl kullanılacağını en doğru şekilde anlamış ve giderek ajit-prop trenlerini örgütlemiş eylemci solcuların mahkûm edilmesi ve yerlerine, atölyelerinde sırtlarında iş yapan sanatçıların getirilmesi kadar Stalinci düşüncenin çelişik tutuculuğunu daha canlı göstermez. Üstelik, bu yağlı boya resimler, *sanat nesneleri* oldukları iyice anlaşılsm diye, yaldızlı çerçeveler içinde yarı cahil köylüye sevk ediliyor ve o köylüye sıkı sıkı, çağlarm kendilerinde yerleştirdiği değer ve alışkanlıklarından, yani mülklerinden vazgeçmeleri tembihleniyordu.

* * *



V. Yakovlev, *Anayasa'nın Yaratıcısına Mektup Yazan Altın Arayıcıları.*

Sonuç neydi? Sonuç, Sovyet halkının plastik sanatlara karşı şimdiki tutumudur: her durum ve uğraştaki insanları içine alan büyük çoğunluğun paylaştığı bir tutum. Bu tutumu paylaşmayan çok küçük bir azınlık vardır: Resmi sanatın, olagelmişten başka türlü olabileceğine ilişkin belirtilerin geliştiği şu on yıl içinde olgunluk çağına ermiş bazı gençler ve araştırmaya, soru sormaya alışmış kişiler, yani çoğunlukla bilimcilerdir.

Sergilerin düzenlenmesi, yerel Sovyetlerin, sendikaların ve Komsomol'un sanatçılara (hep merkezdeki yetkililer kanalıyla tabii) sipariş verip eser satın almaya teşvik edilmesi, kitapların yayımlanması, ders programlarında sanat eserlerine sürekli değinilmesinin sağlanması, müzelerin korunması ve toplu ziyaretlerin düzenlenmesi, kamu mimarisinde resmin kullanılması, fabrikalarda amatör ressam topluluklarının kurulup desteklenmesi, kültür saraylarında aralıksız düzenlenen programlar, kısacası 1930'larda başlatılmış resmi sanat programı, bütün Sovyet halkının görsel sanatların hayatlarına girebileceği ve önemli bir yer tutabilece-



T. Yablonskaya, *Günaydın.*

ğini anlamasına ve bundan kıvanç duymasına önayak olmuştur. O kadar ki, İngiltere, Almanya ve ABD gibi ülkelerde görülen güzel sanatlara yaygın ilgisizlik, Sovyetler Birliği'ndeki en az ayrıcalıklı bir taşralıyı bile şaşkına çevirebilir.

Halkın tuttuğu eserler, önce de belirttiğim gibi, yeni Sosyalist Gerçekçi resimler değil, aynı üslûp kullanılarak, fakat çok daha büyük bir ustalık ve içtenlikle yapılmış geç dönem on dokuzuncu yüzyıl resimleriydi. Bu tür eserlerin en iyi örnekleri, Levitan'm *Sonbahar Sabahı* ve Vasnetsov'un *Savaşçılar*'ıdır.

Bu eserlerin halk tarafından tutulmasının sebebini anlamak zor değildir. Bunlar özbeöz Rus resimleridir, ya da



I.I. Levitan, *Güz Sabahı*, 1895.



Vasnetsov, *Savaşçılar.*

zamanla böyle kabul edilir olmuşlardır. Yeni ve geniş sanatsever kitlenin tek tek her biri, bu resimlerin dile getirdiği yaşantının bir benzerini kendisinin de yaşamış olduğunu duyabiliyordu.

Levitan'ın resminde idealize edilen Rus sonbaharma Turgenyev'de de sık sık rastlarız:

> Ve erken saatlerdeki ayazdan sonra soğukça ama aydınlık bir sonbahar günü, peri masallarından çıkmışçasına altınla bezenmiş kayın ağacı soluk mavi gökte titrek çizgiler çizerken ve ufukta açılmış güneş, ısıtma gücünü artık yitirmiş ama yaz güneşinden daha çok ışık saçarken, yanar döner yapraklarıyla kavak ormanı orada çıplak durmaktan hoşlanırcasma ışıl ışıl parıldarken, ak örtülü vadiler kırağıdan bembeyazken, birden serin bir esinti kuru yaprakları hışır hışır önü sıra sürükleyiverir; nehrin mavi sularında oynak dalgalar, üstlerindeki ördekleri bir aşağı bir yukarı indire kaldıra peş peşe yuvarlarken, uzakta söğütlerin ardına gizlenmiş su değirmeni takır tukur dönerken, tepesinde güvercinler ışıklı eğriler çizerek boşlukta süzülürken...*

Vasnetsov'un Anavatan bekçisi olan üç efsanevi kahramanı gösteren resmi, halka, Rusya'nın saldırıya uğradığı zaman yenilmeyeceğini hatırlatıyordu. Nitekim bu, 1919'da kanıtlanmış ve birkaç yıllık süre içinde 20 milyon Rusun hayatlarıyla ödeyip yeniden kanıtlanacak olan bir gerçekti.

Uçsuz bucaksız bir ülke, şiddet ve sert iniş çıkışlarla dolu bir yakın tarih, birinden öbürüne son derece büyük bir hızla atlanan geçiş dönemleri karşısında değişmeyen Rus kimliğini işleyen bir sanat, kitleler nezdindeki çekici-

*) *Bir Avcının Albümünden Eserler*, çev. Richard Freeborn, Penguin Books, 1967.

liğini arttırmaktaydı. Aynı zamanda, bu tür bir sanat Tek Ülkede Sosyalizm yolunu güden Stalinci siyasetin doğal sonucu olan tutucu milliyetçilik duygusuna da ideolojik açıdan hizmet etmiş oluyordu.

Resmi sanat hiyerarşisi, yeni sanatlarındaki ideolojik özün etki derecesini belki abartmıştı, ama öbür yandan da amaçlarına ulaşmışlardı. Bu amaçlar şunlardı:

> 1) Halkta sanatın hizmet ettiği bir ulusal kültür geleneği yaratmak. (Sanatın bu geleneğe hizmetten çok, bu geleneği belli bir ölçüde oluşturduğu düşüncesi desteklenmiyordu. Sanat, 14. Louis döneminde olduğu gibi bir hizmetkârdı, ama bu kez hükümdarın şanını değil, Devletin şanını korumakla görevliydi.)
>
> 2) Kitleleri, sanatla yakın ilişkide olmanın getirdiği ayrıcalığın bilincine ve kıvancına ulaştırmak. Sanat halkın gözünde toplumsal bir ayrıcalıktı, çünkü form açısından, sadakatla eski egemen sınıfın sanatını izliyordu. Yaldızlı çerçeveler içinde yağlıboya resimler. Saraylar gibi kamu binaları. Gök freskli tavanlar. Heykel sütunlu geçitler. Şamdanlı avizelerle aydınlatılmış yeraltı istasyonları. Amaç, halktan istenen sayısız maddi fedakârlığı, bu ayrıcalık duygusu yoluyla dengelemekti.

Sovyet halkına sanat istemeye hakkı olduğu bilinci kazandırılmıştır, ama halk bu hakkı geliştirme yeteneğinden yoksundur, çünkü kendi öz sanatının yaşantılarından yoksundur. Kendi çağına ve tarihsel görevine daha yakından uyan bir sanat var olduğu zaman, sanatla ilgili kendi bilinci de gelişecektir. Fakat ilk başlarda bu yeni sanata karşı direnme eğilimi sergileyecektir. Neden öyle olacağını, bugünkü sanat anlayışının öznel mekanizmasını kavrarsak anlarız.

Üslubûnun kökleri halktan çıkmayan naturalist bir sanat -bu üslûp on dokuzuncu yüzyıl Batı Avrupa orta sınıf üslûbuydu- merkezci bir hükümet eliyle geniş ve kültür düzeyi düşük bir kitleye yayılmıştı. (Yerel ulusal sanatın ve ulusal üslûpların gelişmeleri her ne kadar desteklenıyorduysa da, bu tür işler Halk Sanatının Desteklenmesi Programı kapsamına giriyor ve tam bir akademik gelenek gereğince de Güzel Sanatlardan çok ayrı tutulup küçümseniyordu.) Halka sunulan sanat, üslûp ve form yönünden eski yönetici smıf sanatına uyuyordu. Halkın en çok tuttuğu eserler -kökleri geçmişe uzanan bir ulusal gelenek duygusuna hitap ediyor olmalarından ötürü- on dokuzuncu yüzyıl eserleriydi.

Sanat ürününün yaratılmasını, bir başka deyişle *sanat sürecini* halkın gizemli, ulaşılmaz ve kendi ilgisi dışında bir olay olarak görmesi hiç şaşırtıcı değildir. Bir sanat ürünü en sonunda onlara vardığında, çoktan bitmiş bir şey olarak, bir *oldu-bittiye* getirilerek karşılarına çıkarılıyordu. (Belli başlı siyasal kararların da halkın karşısına çıkarılması tarzındaki benzerlik rastlantı sayılmamalıdır.) Böylece halk, sanatı, daha doğrusu sanatın bir konuyu işleyerek o konuya kattığı değeri, tarihsel ve zaman dışı -varılacak bir şey- olarak değil-, verilmiş bir şey olarak görmeye başladı. Resim ve heykel onların gözünde bazı yaşantılara özel, gizemli bir değer, bir çeşit ölümsüzlük katma yolu oldu.

Ruslar, bir resim ya da heykelden bahsederken, eserin içindeki yaşantıdan, konusunun ilk yaşanmasından, resim yapılarak korunan yaşantıdan duyguyla, coşkuyla söz ederler; ama iş, eserle ilişkili kendi yaşantılarına, sanatçının yaptığına gelince, kullandıkları sözcükler çoğunlukla basmakalıplaşır.

Bu tutumun eski dinsel tutumla ortak bir yanı vardır ve belki de onun etkisi altında kalmıştır. (Tarihsel olarak ara yerden bir örnek de, Tolstoy'un *Anna Karenina*'da sanatçı Mihailov'u ele alış şeklidir.) İkon, gözle görülen dünyayı inanılır kılar. Çağdaş resim, seyircisinin daha önce belirlenmiş dünya yaşantısını bir üst düzeye çıkartarak, yani ulusal kültür geleneği çerçevesi içine yerleştirerek, değerini bir kez daha doğrular, böylelikle bu yaşantıyı kutsal kılar.

İşte, Rus sanat anlayışındaki ruhsal coşkunun kaynağı budur. Yavan bir eser karşısında bile duyulan bu coşku, Batı sanat 'anlayışı'nm sinik, hedonist, heyecan ve yenilik düşkünü tutumuyla taban tabana karşıttır.

Ama içine düşülen çıkmazın, yani gelişememenin kaynağı da işte budur. Bir 'üst düzeye yükseltilirken' yaşantının en küçük bir değişime uğratılması beklenmez. Kutsallaştırılması bir anda ve âdeta görülmeyecek şekilde olmalıdır. Üstünde hiç düşünülmeden, sanat süreci var sayılır; seyircinin yaşantısınm daima *dışında* kalır. Bir vasıtadır ancak sanatsal süreç; yaşantı, bir çeşit kültürel son durağa sağlıcalıkla varsın diye, özenle içine yerleştirilir. Sanat sürecini sanatçı nezdinde bir *aygıt* durumuna indirgeyen akademizm, onu seyirci gözünde de bir *vasıta* durumuna indirger. Yaşantı ile o yaşantının dile getirilmesi, deney ile o deneyin formüle edilmesi arasında en küçük bir diyalektik bağ yoktur. Oysa bir kültür gelişip karmaşıklaştıkça, bireysel yaşantı da o oranda *sürekli* değişim içinde olmalıdır ki, başka yaşantılarla karşılaştırılarabilsin, aynı zamanda onlarla bağını koparmasm.

1930'dan sonra resmi Sovyet siyaseti, sanat çalışmasına yeniden donuk bir akademizm baskısı getirmekle kalmamış, aynı zamanda sanat için kendi eliyle yarattığı seyirci

kitlesinin gelişme yolunu da tıkamıştır. Sonuç, her ikisi açısmdan da geriletici olmuştur.

* * *

Bugün, 1968 yılında Neizvesnty, kentin merkezine yakın arka sokakların birinde eskiden beri boş duran bir dükkânda çalışıyor. Moskova'nın çok sayıdaki atölyeleri, çoğunlukla resmi siparişler alan resmi sanatçılara ayrılmış durumda. Dükkân küçük, 5'e 7 metre kadar. Arka taraftan dik bir merdivenle, bir yatak, bir masa ve bir de kitap rafının zorla sığdığı küçük bir odaya çıkılıyor. Aşağıda, dükkânda on yıldır yaptığı heykellerin çoğu durur. Yukarıdaki odadaysa paketler dolusu desen.



Neizvestny atölyesinin kapısında. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny'nin atölyesinin içeriden görünüşü. Fotoğraf: Mohr.

İlk bakışta, çalışabileceği boş bir yer yokmuş gibi geliyor insana –belki yukarıdaki masa üstünde çalışıyor, diyorsunuz kendi kendinize. Dükkân, yontular, alçı dökümler, çamur ve plastisin modelleriyle tıka basa öyle doldurulmuş ki, kımıldarken bile ölçülü olmak zorundasınız. Konuşurken farkına varmadan yapılacak en küçük bir dikkatsiz hareket felaketle son bulabilir.



Neizvestny atölyesinde. Fotoğraf: Mohr.

Bu eskiden boş olan dükkânı tepeleme dolduran eserler arasında dikilmemiş anıtların maketleri de var. Heykeli, temelinde toplumsal bir sanat olarak görüyor Neizvestny. O yüzden, Lipçitz'in bundan otuz yıl önce söylediklerine mutlaka o da katılırdı:

> Kendi hesabıma ben, heykelin temelinde kalabalıklar için yapılan bir sanat olduğuna inanıyorum. Sanatçı aklında bunu tutarak işine gebe kalmalı ve öyle çalışmalıdır. Her çağın büyük heykeli, her insanın kendisinden bir şeyler bulduğu bir sanat olmuştur. Ama sanatçının halkı düşündüğü kadar, halkın da sanatçıyı düşünmesi gerekir. Büyük sanat her zaman karşılıklı bir özdeşleşmenin ürünüdür.*

Bu maketlerden birinin gölgesindedir şimdi çalıştığı yer. Burası son derece aydınlatılmış. Çalışırken gözlerinden çok parmak uçlarına güveniyor.

Büyük bir heykel yapması gerektiğinde, yer açmak için bazı büyük bronzları ya sökmesi ya da yerlerinden oynatması gerek. Bu işi de tek başına yapamayacağı için, iki komşusu gelip yardım ediyorlar ona. Sokak sakinleri, onun oradaki varlığına ve çevrelerinde gördükleri sanat eserlerine hiç benzemeyen eserlerine artık iyice alışmışlar. Bu eserlerin mutlaka kişisel bir tutkunun sonucu olduğu sanısındalar: kişisel bir tutku peşinde koşmak da Rusya'da kimseyi şaşırtacak bir olay değil. Tutku bittiğinde, ilgili kişi hikâyesini anlatır ve hikâyesinin anlamı tartışılır. Ama bu ömür boyu süren bir tutkuysa, o zaman anlam zaten anlatılanın kendindedir.

* * *

*) Jacques Lipchitz, *Cahiers d'Art*, 1935.

1930'lu ve 1940'lı yıllarda yeni akademizme boyun eğmeyi reddetmiş ve az çok bağımsız çalışabilmiş bir-iki sanatçı vardı: Falk, Tyschler yada Konçalovksky gibi ressamlar.



A. Tiyschler, *Kadın ve Uçak.*

Bu ressamlar hayatlarını sürdürebildiler, çünkü kendi köşelerinde sessiz sedasız çalıştılar ve gerektiğinde, resmi istekleri bir yere kadar karşılamayı göze aldılar. Bu, onların kişiliksiz ve korkak insanlar olduğunu göstermez. Daha çok, karşı çıkışlarının niteliğinden ileri gelen bir sonuçtu. Bunların dostları ve öğrencileri, kendilerini 'liberal' olarak görürlerdi. Sanata uygulanacak her türlü tepeden inme kural ve programa karşıydılar, çünkü böyle şeylerin kişisel seçim sorunu olduğuna inanırlardı. Dolayısıyla, kendi karşı çıkışları da programsızdı: bütün sorun, belli durumlarla karşı karşıya kalındığında her bireysel vicdanın izin verdiğini yapmaktı.

Sanatları Paris'e yönelmişti ve resimlerine bakıldığında Derain, Utrillo ve daha ılımlı başka gerçeküstücülerle benzerlikler görülebilirdi. Bundan dolayı da 'kozmopolit' olmakla suçlanıyorlardı. Gerçi bu, anlamı olmayan bir suçlamaydı, ama yaklaşımlarının yirminci yüzyıl Rus sanatıyla pek az ortak yanı olduğu da doğrudur. Sosyalist Gerçekçilerden ne denli uzaksalar, Konstrüktivistlerden de o denli uzaktılar. Sanatın ancak estetik bir anlam taşıdığına, bu anlamı da her bireyin kendi başına bulması gerektiğine inanırlardı. Tarih, onların gözünde bir karmaşa ve talihsizlikten öteye gitmiyordu. Tutumlarının çoğu, daha sonra, aşırı romantik biçimde Doktor Jivago'nun kişiliğinde sergilenecekti.

Akademiye meydan okumuşlardı, fakat işbirliğini reddetmekle yetinen sessiz bir meydan okuyuştu bu. Zaten daha açık biçimde ortaya çıksalar, mutlaka susturulurlardı.

Neizvestny bugün kamu sanatının karşısına özel sanatla çıkmıyor. Resmi Sovyet sanatına, bu sanatm kendi

haklarına sahip çıkması için mücadele ederek meydan okuyor.

Stalin'in ölümünden sonra bu meydan okuyuş daha açıkça sergilenebilir olmuştu, çünkü başına buyruk bağnazlık artık hiçbir güç odağının çıkarına hizmet etmiyordu. Isaac Deutscher bu yeni durumun mantığını şöyle açıklar:

> Stalinizm, barbar yollara başvurarak barbarlığı Rusya'dan kovdu. Fakat bunu sonuna kadar yapamazdı. Son yıllarında Stalin'in başvurduğu yollar, rejimin ilerletici gücünü sıfıra indirir olmuştu. Uygarlaşmaya devam edebilmek için Rusya, Stalinizmi artık def etmek zorundaydı. Üstelik, Stalinci dogmanın biyoloji, kimya, fizik, dilbilimi, felsefe, iktisat, edebiyat ve sanata müdahalesi -akla Tanrı, Evren ve İnsan'la ilgili fikirlerin hangisinin doğru hangisinin yanlış olduğuna, bütün Hıristiyan dünyası adına Engizisyon'un karar verdiği günleri getiren- bu işin bir an önce halledilmesini gerektiriyordu. Teolojik ve bürokratik dogmanın bilimsel düşünceye bu şekilde müdahale etmesi sanayileşme-öncesi döneme özgüdür. Yirminci yüzyıl Rusya'sındaysa bu, bilimi, teknolojiyi ve ulusal savunmayı hedef alan bir sabotaj anlamına geliyordu. Bu sabotajı da çıkarına uygun bulan tek bir kesim -ne kadar da olsa- bile yoktu; okur-yazar herkes bu duruma bir an önce son vermek istiyordu. *

Siyasal kafa yapısı mı Neizvestny'i heykele doğru itti, yoksa heykele olan yatkınlığı mı görüşüne siyasallık getirdi, bilinmez. Ancak kesinlikle söylenebilecek bir şey varsa o da, kişiliğindeki bu iki yönsemenin heykelin öz yapısında yansıdığıdır. Bağımsız çalışmaya kararlı bir sanatçı ola-

* Isaac Deutscher, *Stalin*, Penguin, 1966, s. 610-611.

rak Devlet Akademizminin -ki o da kendi adına bir dizi siyasal varsayımın dolaysız ifadesiydi- bürokratik ve ideolojik mekanizmasıyla daha çabuk yüzleşmesini sağlayacak başka bir sanat seçemezdi.

"Heykel temelinde kalabalıkların sanatıdır." Ama çevremiz öylesine inanç uyandırmayan anıtlarla -çoğunlukla içtenlikten yoksun savaş anıtlarıyla- doludur, kültürümüzün genel eğilimi bölük pörçük olana ve özele öylesine yönelmiş durumdadır ki, bugün heykelin özünde var olan kamusal ve toplumsal niteliğini küçümser hale geldik.

Heykelin bu nitelikleri çağlar boyunca mimarlık ile heykel arasındaki özel ilişkilerde yeşermiştir. Bir Hint tapınağında ya da Gotik veya Romanesk kilisede heykel, mimariyi hayal gücüyle özelleştirme görevini görürdü, yani binanın genel anlamını her kişi adına özgül kılan, heykeldi. Resim daha o zaman bile farklıydı, binanın ya da sitenin içinde yapılan işlerden herhangi biriydi. Resim, binanın orada bulunmasından yararlanırdı, oysa heykel binanın var oluşunun bir parçasıydı. Böylesi bir heykel tikelin tüm katkılarını bir araya toplar, kapsar ve dağıtırdı; bu tikel katkılar da hep bir arada, o binayı inşa etmek veya kullanmak olan genel toplumsal edimi oluştururdu.

Evet, o günden bugüne mimarlık da, heykel de, toplumlar da köklü değişimler geçirmiştir ve belki de heykelle mimarlık bir daha aynı fiziksel yapının parçaları olamayacaktır. Ama gene de, aralarındaki özel ilişkiyi hâlâ sürdürmektedirler. Le Corbusier, "Bir bina ya da meydanın akustik merkezini, yani belirli bir mekân içinde bütün seslerin en iyi duyulabileceği noktayı bulduğunuz an, o mekân içine yerleştirilecek heykelin yerini de

saptamış olursunuz," der. Mimari denmeye hak kazanmış her yapı, yukarıda anlatıldığı biçimde, özün *yoğunlaştırılmasını* ister. Ve bu işi de, gene ancak üç boyutlu, fakat bu kez işlevsiz ve salt iğretilemeli bir yapı olan heykel gerçekleştirebilir.

Bu arada, boşlukta bağımsız duran bir heykelin kendine özgü toplumsal yapısını kavramak için, ille de mimarlığa değinmek gerekmez. Niçin heykeller anıt olurlar? Rodos kenti neden limanındaki dev-insan heykelini yaptırmıştır?

Akla ilk gelen cevap, maden ya da taşın -ve daha az bir ölçüde ahşabın- dayanıklı malzemeler olarak görülmeleridir. Ancak asıl cevap, bence bu kadar nedensel olmayıp,



Hery Moore. *Bağlanmış Bir Nesneyi Seyreden Kalabalık.*
Tebeşir, dolmakalem, suluçizi ve suluboya, 1942.

insanın herhangi bir heykeli algıladıktan sonra göstereceği ilk tepkide saklıdır. (Mantıksal olarak doğru, gerçekten umut verici, ama bütününde ayrı bir sanat-formu olan kinetik 'heykel' konumuz dışıdır.)

Heykel, uzamı dolduran ya da içine alan üç-boyutlu duruk bir yapıdır. Fakat heykelin uzamla ilişkisi başka bir kütleninkinden farklı görünür. Yaprakları dökülmüş bir ağaçla karşılaştırın heykeli. Ağaç büyüdüğü için biçimleri değişkendir; bu, biçimlerin aldığı çeşitli görünüşlerden anlaşılır; dolayısıyla, ağacın çevresindeki uzamla ilişkisi, ona 'uyma' niteliğini taşır; bir sınır vardır, ama bu kesinlikle saptanmış, değişmez bir sınır değildir.

Şimdi de bir bina ya da köprüyle karşılaştırın heykeli. Bunların çevrelerindeki uzamla ilgileri ağacınkinden başkadır: yüzeyleri kesin ve değişmez sınırlardır. Ancak, kullanılmak üzere yapıldıklarından ve her şeyden önce işlevlerinin gereklerini -doğal güçler yasalarına saygılı büyük ihtiyat payları tanıyarak- karşılamak zorunda bulunduklarından, kesin sınırlarla ayrıldıkları uzamla *asli bir çatışma* içinde görünmezler: bütün önemli ilişkileri, yapılarının sınırları içinde karşılıklı dayanışma ilişkileridir.

Son olarak da, uzamda yer değiştiren bir makineyle karşılaştırın heykeli –bir uçak ya da bir döner vinçle. Bunlar hareket halinde olduklarmdan çevrelerindeki uzam onlara bağıntılı görünür: Uçak, uçup giderken doldurduğu boşluğu da beraberinde götürür gibidir, kuleli vinç dönerken içinde çalışacağı bir hava boşluğu ister, fakat istemekte olduğu bu uzamla geriye kalan uzam arasındaki sınır görünmez ve fark edilmez. Bir vincin ufukla veya göğün derinliğiyle olan ilişkisini, ancak vinç durduğu zaman görebiliriz.

Heykel, oysa, kendisini çevreleyen uzama karşı duruyor gibidir. Uzamla arasındaki sınırlar kesindir. Tek fonksiyonu, uzama anlam katacak bir tarzda onu kullanmaktır. Ne hareket eder ne de bağıntılı duruma girer. Her çareye başvurarak sonluluğunu gösterir. Böylece, sonsuzluk fikrini uyandırır ve ona meydan okur.

Heykelin çevresindeki uzama bu tam karşı durmasını algılayan bizler, bu karşı durmasının sakladığı vaadi, zaman diline çeviririz. Uzama karşı durduğu gibi zamana da karşı duracaktır. İşte bir heykel böylelikle anıt haline gelir. Elbette ki insan elinden çıkan esere -bir şiir, bir cadde, bir hidro-elektrik santraline- anıt adı verilebilir. Ama bir eserin anıtsal niteliği, başka hiçbir sanat ve uğraşta, heykelde olduğu ölçüde doğrudan doğruya o eseri bizim algılayışımıza bağlı değildir.

Yukarıda ileri sürülenler, çağların heykel-anıtları geleneğine uygulanamayacak kadar karmaşık ve soyut görünebilir. Rodos yurttaşları ya da Doğu İzlanda'da yaşayanlar, bir heykele bakarken bu sonsuzluk kavramının farkına varıyorlar mıydı?

Herhalde duygularını bu tarzda dile getirmezler ve incelemezlerdi. Ama aynı sonuca daha kolay varılabilir. Bunun için, varlığı devamlı olan bir büst ya da figüre bakmamız yeter. Her zaman orada, yerindedir ve hiç değişmediği için de, zamanın geçişine meydan okuyan ve süreklilik vadeden bir görünüşü vardır. Ama aynı şeyin bir resim ya da insan elinden çıkan başka bir yapı içinde de doğru olduğunu söyleyebilirsiniz. Fark, varlığın özelliği ve gücünden gelir; bu da, bu varlık duygusunu yaratan asıl şeyin ne olduğu incelenmeksizin -yani, figürle çevresindeki uzamın ilişkileri incelenmeksizin- kavramp duyulabilir.

İyi ama, ne demektir bir heykelin zamana meydan okuması ve süreklilik vadetmesi? Amtlar zamana, zaman içinde sürmek ilkesiyle karşı koyarlar. Peki ama, neyin sürmesi? Salt fiziksel formu ve varlığının sürmesi mi? Bütün anıtların kuruluşuna temel olan toplumsal varsayımların önemini anlayabilmek için bu soruyu sormak bile yeter.

Anıtlar bir olayı, bir kişiyi ya da bir fikri anar ve halk o anmayı anlamlı ve önemli bulduğu sürece anıt olarak kalıcılıklarını korurlar. Kırılmış, unutulmuş anıtların romantik görüntüsü işte buradan çıkar.

...İri ve gövdesiz iki taş bacak
Duruyor çölde... Yarısı kumlara gömülmüş
Kırık bir yüz yatıyor az ileride...
Başka hiçbir şey kalmamış. O dev
Yıkıntının çevresinde, sınırsız ve çıplak
Yalnız ve düz kumlar uzanıyor ötelere.

Shelley bu şiiriyle zorba saltanatların sona ereceğini hatırlatmak ister. Krallar kralı Ozymandias'ın saltanatı yalnız bitmekle kalmamış, daha önemlisi, unutulmuştur. Zaman heykelin kırılmasına ya da terk edilmesine neden olmuşsa da, bu rastlantısal bir sonuçtur: ilk ve asıl neden toplumsal değişmedir.

Sanatı, halkın siyasal ve ideolojik bilinçlenmesinde önemli bir etken olarak kabul eden bir toplumda, heykelin neden böylesine merkezi bir yer tuttuğunu ve niçin bu denli büyük anlaşmazlıklara yol açtığını şimdi daha iyi kavrayabiliriz. Bunun sebebi, geleceğine seslenen o toplumun o günkü değerlerinin anılmasıyla ilgilidir: Eserin bu değerleri andırması, başka sanatlarda olduğu gibi sadece farz edilen bir andırma değil, o eserin bugün görüldüğü

gibi doğrudan doğruya uyandırdığı -veya uyandırmadığı- tepkinin kendi özünde bulunan bir andırmadır. Bir devlet, heykel sanatının ona vadettiği yarma bakılarak yargılanabilir.

Neizvestny'nin resmen desteklenen Devlet sanatına karşı verdiği mücadele, burada üstünde durulan sorunlar halinde belirmez. Fakat gene de mücadeleye felsefi içeriğini veren bu sorunlardır. Neizvestny'yi pek çok genç sanatçı, şair, öğrenci arasında efsanevi bir kişilik haline getiren de mücadelesinin bu içeriğidir.

Birkaç yıl önce Moskova yakınlarına yaptırılması tasarlanan bir Zafer Anıtı yarışması açıldı. Neizvestny de bir eskiz ve maketle bu yarışmaya katıldı. Makette, karanlık iç duvarlarının üstünde savaşın acılarını anlatan kabartmaların bulunduğu bir tünel gösteriliyordu. Tünelin öbür uçunda, dışarıda, yüksek bir bina boyunda çelik bir iğne duruyordu, bu iğnenin yanında da sivri noktası üstünde ters duran bir piramit. Piramidin yan duvarlarına savaş kahramanlarının isimleri kazılmıştı. Bu piramidin tepesindeki düzlükteyse bir göl vardı: bir gözyaşları denizi. Kızıl Ordu generallerinden birkaç kişiyi de içine alan yarışma jürisi, birinciliği oybirliğiyle Neizvestny'nin projesine verdi. Bunun üzerine Akademi araya girdi, bir süre sonra da bu tasarıdan tamamen vazgeçilmesini sağladı. Amt hiç yapılmadı.

Bu bir dereceye kadar istisna sayılacak bir olaydı ama gene de belli bir eğilimi yansıtmaktadır. SSCB'de, plastik sanatları Stalinci bağnazlığın tutsaklığından kurtarmak amacıyla yürütülen savaş, bir yanda hayal gücü geniş sanatçılar, öbür yanda dar kafalı siyasal liderler arasında ve-

rilen basit bir savaş değildir. Daha az tutucu nitelikteki bir sanat politikasını sevinçle karşılayacak ya da hoş karşılar duruma getirtebilecek hem siyasal liderler hem de sanat dışı baskı grupları vardır. Ama sanatın örgütsel yapısını yıkmadan ya da kökünden değiştirmeden böyle bir politika gerçekleştirilemez.

Plastik sanatlar, Güzel Sanatlar Akademisi ve Sanatçılar Birliği'nin merkezi denetimi altında kalmış durumdadır. Bu kuruluşların içinde Stalin'in ölümünden bu yana gerçek bir siyaset değişikliği olmamıştır. Yalnız, resmi sanat siyasetini eleştirmek, siyasal açıdan eskisi kadar büyük bir tehlike olmaktan çıkmıştır, çünkü hem siyasi polisin eski gücü kırılmış, hem de Devlet güvenliğini sarsıcı bulunan kişiler ve eserler, eskiye oranla çok daha hoşgörülü bir tarzda tanımlanmaya başlamıştır. Fakat Sosyalist Gerçekçilik estetiği, artık her nekadar hem 'kişiyi putlaştırma'dan, hem de tamamen iyimser bir sanat istemenin yanlışlığından söz ediliyorsa da, eskiden neyse o kalmıştır.

Akademi, sadece otuz sandalyesiyle seçkinleri temsil eder. Birlik, geçimini sanattan sağlayan bütün sanatçıları içine alır. Bazı resmi olmayan sanatçılar bile Birliğe ismen üyedir. Birliğin Moskova şubesine 6 bin üye kayıtlıdır. Birlik'le Akademi arasında belli bir çatışma vardır. Birlikçiler, Akademi üyelerinin yanlış kişiler arasmdan seçildiğine inanmaktadırlar. Çatışma, 'tutucu' Akademiyle, 'liberal' Birlik arasındaki çatışma olarak ifade edilmektedir. Oysa aralarındaki anlaşmazlık, basit bir vurgulama farkı olmaktan öteye gitmez. Asıl çatışma, kişilik sorunları ve unvanların dağıtılmasından çıkmaktadır.

Sanatçılara genel olarak büyük ayrıcalıklar tanınmıştır Sovyetler Birliği'nde. Seçkinler, bazı hükümet üyelerinin-

kini bile aşan bir bolluk içinde yaşarlar. Sıradan bir sanatçı bile, diyelim ki, sıradan bir mühendis ya da üniversite öğretim üyesinden çok daha iyi bir hayat sürer. En başarılı olanlardan bazı eski kuşak sanatçıları, umutlarını ve mücadele güçlerini yitirmiş, her türlü çabayı da acı bir alayla karşılar olmuşlardır. Böyle insanlar, bilinçli olarak sadece kendi çıkarlarını savunmakta ve uzun süreden beri de, başarılı sanat yapma denen şeyin siyasi patronları kurnazca idare etmekten başka bir şey olmadığma inanmaktadırlar.

Büyük çoğunluk kuşkusuz ki içtendir. Hem yaptıkları işin, hem de geniş ve yaygın Devlet sanat programının yararına inanmaktadırlar. (Yalnız heykel-anıtlarına yılda yaklaşık 50 milyon ruble harcanır.) Bu sanatçılar kurumlaşmış bir hale gelinişler, kendi sanat-üretici aygıtlarının yöneticisi olmuşlardır. Devlet memurları gibi onlar da, yapılan işin ayrıntılı ve sınırlı eleştirisine açıktırlar. Fakat düzene yapılacak herhangi bir genel saldırıyı kişisel haksızlık ve toplumsal sorumsuzluk şeklinde nitelerler.

Plastik sanatların, iktisat, fizik, tarım ve edebiyat gibi alanlarda gerçekleşen -bazıları teorik açıdan köklü nitelik taşıyan- değişmelere ayak uyduramadığını gören sanatçılar da vardır. Bunlar, getirilecek yenilikleri sevinçle karşılarlar, fakat bu yenilikler ne Devletin sanat politikasının ilkelerine dokunmalı, ne de sanata karşı halkta yaratılmış olan güveni sarsmalıdır. (Bu güvenin, gerçekte, halkın zorla dayatılana uymasından başka bir şey olmadığını görmüştük.)

Neizvestny'ye hem Akademi hem Birlik karşıdır, çünkü onun eserlerini bir tehdit olarak görmektedirler. Oysa, çok daha aşırı ve gelenek dışı üslûplarda çalışan başka sanatçı-

lar yok değildir, ama resmi çevrelerin bunlara karşı tutumları daha hoşgörülüdür. Neizvestny bir tehdittir, çünkü bir yandan kendi imkânlarına dayanarak çalışmakta, öbür yandan çabası toplumsal bir amaç ve önem taşımaktadır. Bu, bir sanatçının arzulayabileceği kişisel gelişmeye yeni bir örnek göstermekten çok, toplum sanatı konusundaki resmi anlayıştan başka bir anlayışın da olabileceğini göstermektedir. Neizvestny'nin suçu bireyciliktir: Bu suçlamanın temelinde sanatının kişisel olması değil, Devletin sanat politikasma tek başına meydan okuması yatar. İdari açıdan değerlendirildiğinde de, bu meydan okuyuş sorumsuzluğun ta kendisidir. Devletin sanat politikası öyle bir günde değişemez, her ne kadar bir adam değişebileceğinin örneğini veriyor görünse de. Ama Neizvestny'nin yarattığı bir çelişki değildir bu. Ona kalan mirasın parçasıdır.

Son on yıl içinde Neizvestny yalnız bir tek resmi sipariş almıştır, Kırım'daki Artek Öncülerinin kampı için geniş bir heykel grubu siparişini. Bu sipariş de bir entrikalar ve tehditler serüvenidir. Herhalde mücadelenin ve uzlaşmaların izlerini eserin kendisi de (ben eseri yerinde görmedim) taşıyordur. Neizvestny koyu bir ilkeci değildir; resmi istekleri karşılamak üzere belli ölçüde ödün vermeye hazırdır. Bu, 'asi sanatçı' konusunda birtakım romantik görüşlere sahip bazı Batılıları belki gücendirir, ama aslında Neizvesnty, bir asi değildir. Zaten bu yüzden bu kadar büyük bir tehdit sayılmakta, ayrıca verdiği örnek o derece kendisine özgü olmaktadır.

Bu tek siparişin dışında Neizvestny hep kendi imkânlarıyla çalışmıştır. Çoğunluğu bilimci olan özel kişilere küçük heykeller ve desenler satarak geçimini zar zor sağlayabilmiştir. Yabancı ülkelerden eserlerini satın almak için

gelen istekler Sanat Nesneleri Satış Salonu tarafından geri çevrilmiştir.

Oysa hem bağımsız çalışmak, hem de yasa içinde kalmak bir Sovyet heykelcisi adına imkânsız gibidir. Bir ressam istediği malzemeyi satın alabilir. Yazarın malzeme sorunu zaten yoktur. Ama bir heykeltraş, koca ahşap ya da taş bloklarını ve bunlarla baş edecek araç gereci nereden bulsun? Heykelle ilgili ne kadar malzeme varsa, hepsi Akademi ile Birliğin tekelindedir. Tek çare malzemeyi 'şahsen' satın almaktır ki, bu da uygulamada karaborsa anlamına gelir.

Üstelik, çamuru tercih eden bir heykelci açısından durum daha da zordur. Eserlerini nerede ve nasıl döktürsün? Devlet dökümevleri yalnız resmi sanat kuruluşları kanalıyla gelen işleri kabul etmektedir. Neizvestny, atölyesinin arkasında kendine küçük bir ocak yapmıştır. Bu ocakta dökebildiği parçalar çok küçüktür. Büyük bir heykeliyse ayrı ayrı parçalar halinde dökmek zorundadır. Çıkan dökümler kaba ve kötüdür. Döküm için gerekli maden gene ancak karaborsadan bulunabilmektedir.

Böylelikle akademik düzen Neizvestny'yi adi bir suçlu durumuna itmiştir. Bu hem acıklı hem gülünç durum, Kruşçev'le 1962'deki ünlü karşılaşmalarında iyice ortaya çıkmıştır. Yalnız, bu karşılaşmayı doğru değerlendirebilmek ve olayın kahramanlarını harekete iten sebepleri iyice anlayabilmek için, Deli Petro'dan günümüze uzanan Rus sanat tarihini hesaba katmak şarttır. Zira aşağıdaki sahne başka hiçbir ülkede oynanamazdı. Belki bir gün, bu sahne ikinci dönem Akademizmin sonunun başlangıcına işaret eden bir olay olarak görülecektir. Bilmiyoruz; bugünden söylenemez.



Ullu Sooster, *Desen*, Moskova, 1960.

Olay şöyle geçer: Moskova Sanatçılar Birliği, üyelerinin geçmiş otuz yıl içinde yaptığı çalışmaları sergilemeye kalkışır. Serginin belirgin eğilimi 'liberal', amacı da dikkatleri Akademinin dar görüşlülüğüne çekmek olacaktı. Neizvestny'den de sergiye katılması istenir, çünkü Neizvesnty Akademiye karşı verdiği savaşın ciddiliği ve yoğunluğuyla tanmmaktadır. Bu da, kendi görüşünü kuvvetlendirmesi bakımından o sırada Birliğin işine gelmektedir.

Neizvestny yeni çalışmalar deneyen öbür genç sanatçıların da çağrılması koşuluyla daveti kabul edebileceğini söyler. Birlik bunu reddeder. Fakat, ortaya bir kez atılmış bulunan bu yeniyi deneyen ve resmi olmayan sanat gösterisi fikrini, o sırada öğretim atölyesi olan Bilyutin adında bir adam ele alır ve her nasılsa bu sergiyi Moskova Belediye Meclisi himayesinde düzenlemeyi becerir. Sergide hem Bilyutin'in öğrencilerinin, hem de Neizvestny'nin önerdiği genç sanatçıların eserleri yer alacaktır. Bu serginin açılmasına nasıl izin verilmiştir, bunu anlamak son derece güç. Ya, Akademi bu olayı bir provokasyon olarak kullanıp, unutulmuşken yeniden ortaya sürülen ve gelenek dışılığa bir etiket olarak yapıştırılan 'nihilizm'in yayılmasını önlemek zorunda olduğunu hükümete göstermek istemişti, ya da, muhtemeldir ki, bürokrasinin yavaş çalışması ve dairelerin birbirlerinden habersizliği yüzünden kimse bu serginin ne anlama geldiğini iş işten geçmeden anlayamamıştı.

Sergi açılır ve büyük bir heyecan yaratır, çünkü sergilenen eserler, halkın yirmi yıldır görmediği türdendir; daha önemlisi, genç kuşak bu eserleri büyük bir ilgiyle karşılamaktadır. Beklenmedik bir kalabalık oluşur ve kuyruklar doluşu insan gelir sergiye. Bir-iki gün sonra da sergi resmen kapatılır ve sanatçılara eserlerini Kremlin'in bitişiğindeki binada toplamaları söylenir. Öyle ki, eserlerinin ortaya çıkardığı bütün sorunlar hükümet ve Merkez Komitesince görüşülsün.

Bir yandan tartışma umudu saklayan, öbür yandan da önceden kestirilemeyecek sonuçlarla yüklü bu resmi

tepki, sanatçıların gözünde, Stalin'in mutlak bağnazlığına oranla küçümsenemeyecek bir ilerleyiştir. Bir başka gerçekse, o güne değin sanat politikasında resmen hiçbir değişiklik yapılmadığıdır. İşte bundan ötürü kimse, görünüşteki bu yeni hoşgörünün nereye varacağını söyleyememekte, ne derece ciddi yargılara uğratılacağını da kestirememektedir. Kendilerini bilinmedik tehlikeler, belki de olmadık fırsatlar beklemekteydi. Her şey Kruşçev'in şahsen nereye kadar ikna olacağına bağlıdır. Kişilik bilmecesi, gene etmenlerin en can alıcısıdır.

Bilyutin, sanatçılara çok aşırı sayılabilecek eserleri almamalarını, daha geleneksel olanları götürmelerini önerir. Neizvestny buna kimsenin kanmayacağını, ayrıca eserlerinin varlığını resmen kabul ettirmek için ellerine geçen bu fırsatı mutlaka kullanmaları gerektiğini ileri sürerek, karşı çıkar.

Sanatçılar sonunda, eserlerinin hepsini Kremlin'in yanındaki binada sergilerler. Aralarından birkaçı bütün gece çalışmıştır. Başlarlar beklemeye. Bina güvenlik kuvvetleriyle çevrilmiş, galeri aranmış, camlar ve perdeler sıkıca örtülmüştür.

Derken içeriye, aşağı yukarı yetmiş kişilik bir heyet girer. Kruşçev'in merdiven başında görünmesiyle bağırması bir olur: "Köpek boku! Pislik! Rezalet! Nerede bunun sorumlusu? Elebaşı kim?"

Bir adam öne çıkar.

"Kimsin sen?"

Duyulmayacak kadar alçak bir sesle adam, "Bilyutin," der.

"Kim?" diye haykırır Kruşçev.

Hükümet üyelerinden biri, "Asıl elebaşı o değil, biz onu istemiyoruz, işte asıl elebaşı," der ve Neizvestny'yi gösterir.

Kruşçev yeniden bağırmaya başlamıştır, ama bu kez Neizvestny de bağırmaktadır: "Hükümetin ve Parti'nin başı olabilirsiniz, ama burada, benim eserlerimin önünde değil. Burada baş benim ve sizinle eşit iki kişi gibi tartışacağız."

Neizvestny'nin bu cevabı, oradaki arkadaşlarının çoğuna, Kruşçev'in hiddetinden kat kat tehlikeli gelir.

Kruşçev'in yanındaki bakanlardan biri, "Sen kiminle konuştuğunun farkında mısın? Karşında başbakan var. Seni uranyum madenlerine yollayalım da gör," der.

Güvenlik kuvvetlerinden iki adam bir anda Neizvestny'yi kollarından kavrayıverirler. Neizvestny, bakana aldırmadan, doğrudan Kruşçev'e hitap eder. İkisi de aşağı yukarı eş boyda, tıknaz adamlardır.

"Kendisini her an öldürebilecek bir adam var karşınızda. Tehditleriniz bana vız gelir."

Söylenişteki kesinlik, sözlerin inandırıcı olmasını sağlamıştır. Neizvestny'yi yakalamalarını söyleyen bakanın bir işaretiyle, iki adam kollarını çözerler.

Kollarının bırakıldığını hissedince Neizvestny ağır ağır arkasını döner ve eserlerine doğru yürümeye başlar. Bir an için herkes olduğu yerde donakalır. Hayatında ikinci kez yok olmakla burun buruna geldiğini hisseder. Kulaklarını dikmiş, tetiktedir. En sonunda, arkasında birinin ağır ağır nefes aldığını duyar. Kruşçev peşi sıra gelmektedir.

İki adam, önlerindeki eserler hakkında, çoğu kez yüksek perdeden tartışmaya koyulurlar. Yeniden başba-

kanın etrafını saranlar tarafından sözü sık sık kesilir Neizvestny'nin.

Polis şefi: "Şu üstündeki cekete bak, bitnik kıyafeti bu."

Neizvestny: "Bütün gece burada bu sergiyi hazırlamak için çalıştım. Adamlarınız bu sabah bana temiz bir gömlek getirmiş olan karımı içeri sokmadılar. Emeğe değer veren bir toplumda böyle sözler etmekten utanmalısınız."

Neizvestny, sanatçı arkadaşlarının eserlerinden söz edince, homoseksüellikle suçlanır. Buna da gene doğrudan Kruşçev'e dönerek cevap verir. "Böyle meselelerde, Nikita Sergeyeviç, insanın kendi lehine tanıklık etmesi pek yakışık almaz. Ama gene de, isterseniz bana şu anda şurada bir kız bulun, size göstereyim."

Kruşçev güler. Neitvestny'nin kendisine bundan sonraki bir karşı çıkışında ansızın sorar. "Bronzu nereden buluyorsun?"

Neizvesnty: "Çalıyorum."

Bir bakan: "Karaborsa falan, bir sürü kanunsuz işlere bulaşmıştır o."

Neizvestny: "Bir hükümet yetkilisinden gelen çok ciddi suçlamalar bunlar. Hemen etraflı bir araştırma yapılmasını istiyorum. Bu araştırmanın sonuçları bir yana, şimdi şunu söylemek isterim ki, anlatıldığı biçimde çalmıyorum. Kullandıklarım hurda malzemelerdir. Ama çalışmamı sürdürebilmemin tek yolu, bu malzemeyi yasa dışı yollarla ele geçirmemdir."

İki adam arasındaki konuşmanın gerginliği gittikçe azalmaktadır, konu da, oradaki eserlere özgü olmaktan yavaş yavaş uzaklaşır.

Kruşçev: "Stalin devrindeki sanat için ne düşünüyorsun?"

Neizvestny: "Kokuşmuş bir sanattı. Ve o tür sanatçılar sizi aldatmaya devam ediyorlar."

Kruşçev: "Stalin'in kullandığı yöntemler yanlıştı, sanatın kendisi değil."

Neizvestny: "Birer Marksist olarak nasıl böyle düşünebiliriz, anlamıyorum. Stalin'in kullandığı yöntemler kişiyi putlaştırmaktan başka bir şeye yaramamıştı, bu da izin verdiği sanatın özü durumuna gelmişti. Dolayısıyla, sanatın kendisi de kokuşmuştu."

Bu minvalde bir saat sürer konuşmaları. Salonun içi son derece sıcaktır. Herkes ayakta durmak zorunda kalmıştır. Gerilim yüksektir. Bir-iki kişi bayılmıştır. Buna rağmen, kimse Kruşçev'in sözünü kesememektedir Bu ikili konuşma ancak Neizvestny kanalıyla sona erebilecektir. Kulağının dibinde hükümetten birinin, "Artık toparlansanız," dediğini duyar. Neizvestny kendine söyleneni yaparak Kruşçev'e elini uzatır ve artık konuşmaya son vermenin iyi olacağını söyler.

Heyet, merdivenlerin üst başındaki kapıya yönelir. Kruşçev döner ve şöyle der: "Hoşuma giden adamlardansın. Ama senin içinde bir melek var, bir de şeytan. Melek kazanırsa seninle anlaşabiliriz, şeytan kazanacak olursa seni yok ederiz."

Gorky Sokağı'nın köşesine varmadan tutuklanmasını bekleyerek çıkar binadan Neizvestny. Tutuklanmaz ama.

Bu olaydan sonra Neizvestny'nin istediği soruşturma açılır. Bakan suçlamasını geri alır ve Neizvestny'nin namuslu bir adam olmadığına delil sayılabilecek ciddi hiçbir olayın bulunmadığını açıklar. Soruşturma, deli olup

olmadığını anlamak amacıyla Neizvestny'nin muayene edilmesini de kapsar.

Bu muayeneden önce, fakat Kremlin'in yakınlarındaki karşılaşmadan sonra, aralarında başka konuşmalar da geçer ve bir seferinde Kruşçev, Neizvesnty'e devlet baskısına bu kadar uzun süre nasıl dayanabildiğimi sorar.

Neizvesnty: "Bazı bakteriler vardır, küçücük, yumuşacıktırlar, ama bir su aygırının boynuzlarını eritebilecek yoğunluktaki tuz eriğinde bile yaşayabilirler."

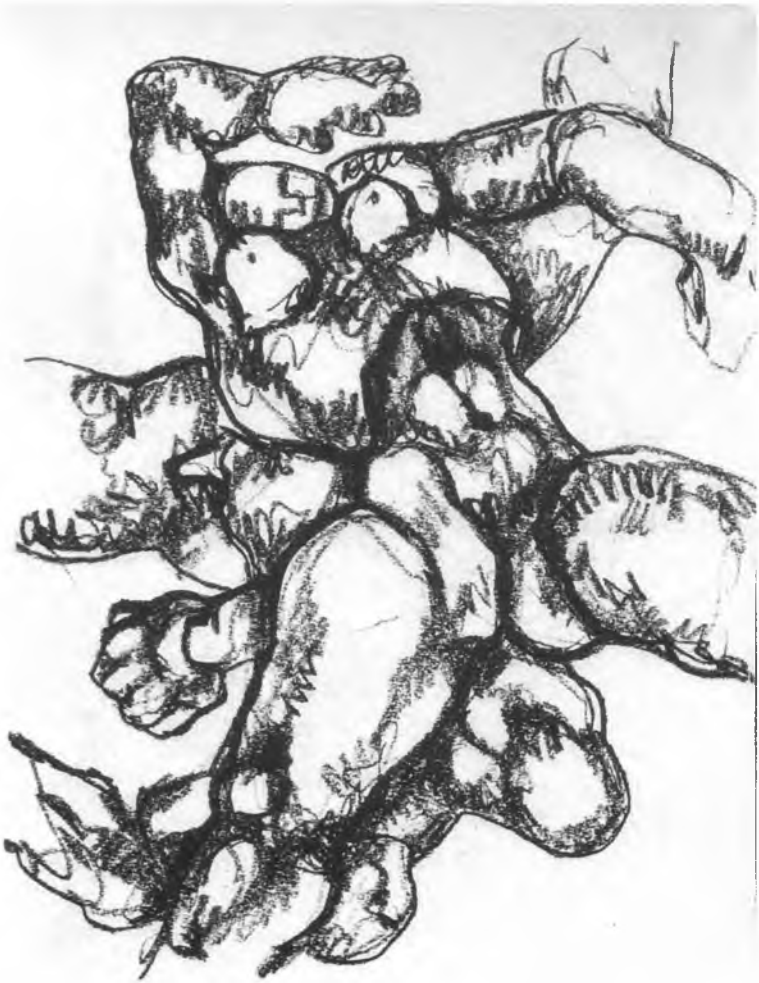
Doktorlar, Kruşçev'e Neizvestny'nin deli olmadığını bildirirler.



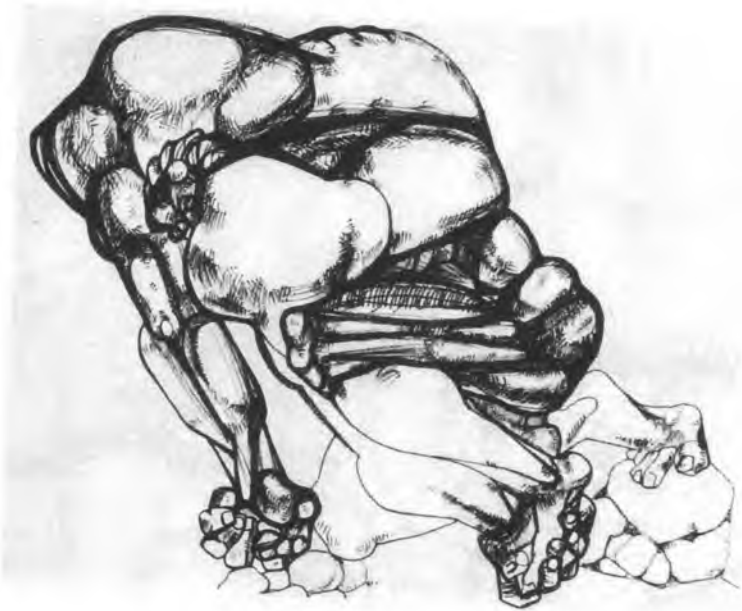
Neizvestny, *Dante'nin Cehennem'i Üzerine Çalışmalar*, 1955-1967.



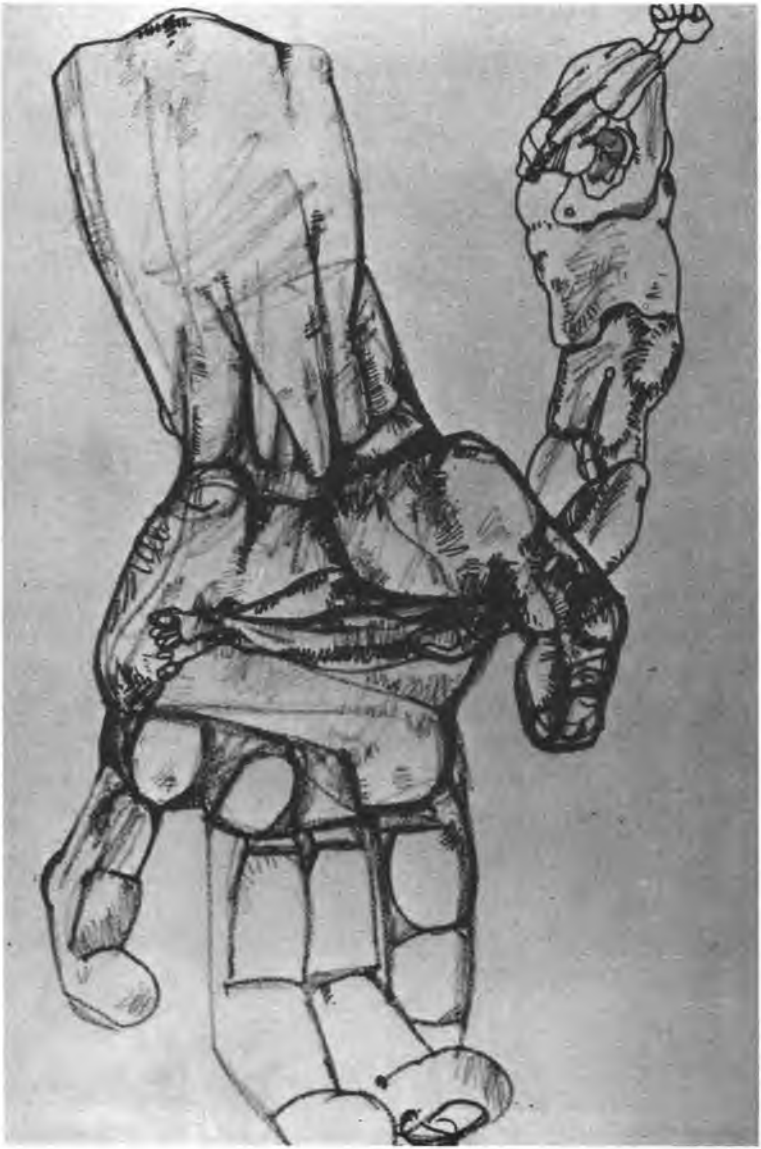
Girdapta Sevgililer.



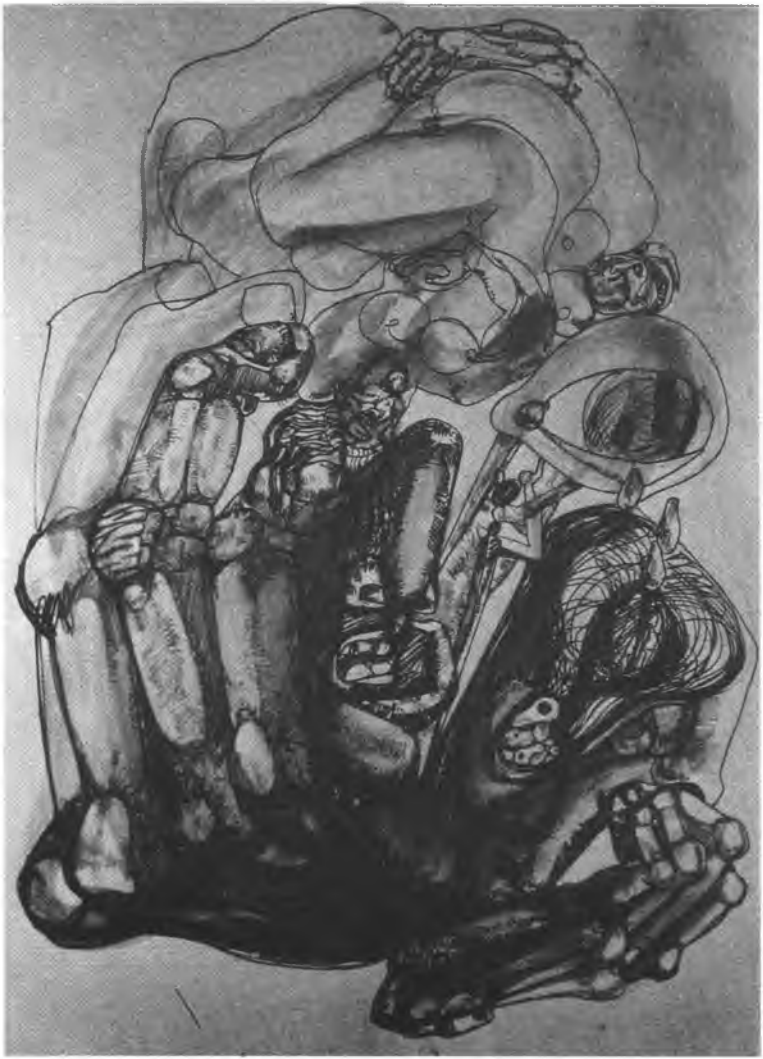
Girdapta Bir Çift.



Minotauros.



Cehennemin Eli.



Garip Doğum.



İnsan Anatomisi.



Yatan Kadın.

İKİ



Neizvestny'nin eserlerinin ruhunu ve konusunu incelemeye çalışmak. Hayal dünyasına sınırlar çizmeye çalışmak.

Bunu yapmak için daha çok mu erken, diye düşünüyorum. Bağımsız bir sanatçı olarak Neizvestny, ancak on yılı aşkın bir süredir heykel yapıyor. Öyle uzun bir süre değil bu. Fakat 1965'ten bu yana gösterdiği gelişme mantıklı ve kesintisiz bir çizgi izlemiş. Bu da belki kendi başına çalışmaya başlayabildiği sırada (aşağı yukarı otuz yaşlarında) kişiliğine kavuşmuş ve olgunlaşmış olmasından ileri gelmektedir, bir de belki doğuştan felsefi düşünceye yatkın bir adam olmasından. Bir sanatçı olarak

nereye doğru gittiğini mutlaka bilme zorunluluğu duyuyor. Bu yüzden de bana öyle geliyor ki, Neizvestny'nin oluşumunu ana çizgileriyle, daha şimdiden, üstelik ileride herhangi bir gelişmeyle çelişkiye düşmeyecek biçimde izleyebiliriz.

Birkaç ay önce, bu denemeyi kaleme almaya ilk başladığımda Paris'e gittim. Rodin müzesini bir kez daha gezmek istiyordum. Rodin'le Neizvestny arasındaki bir karşılaştırma bana ışık tutar, diye düşünüyordum. Apaçık mizaç benzerlikleri görüyordum aralarında: aynı epik sanat tutkusu, aynı çok belirgin cinsel kudret ve aynı şekilde sürekli olarak zamanın geçmesiyle uğraşmak. Aralarındaki farkları bulmak istiyordum: başarılarındaki farkı değil, yaklaşım farklarını.

Lyon Garı'nda trenden indik. Müze şehrin öbür yakasında olduğu için, ilkin gar çevresindeki kahvelerden birinde birer kahve içmek istedik. Paris'in o pırıl pırıl kış günlerinden biriydi; soğuk, ama uçuk mavi, âdeta o gri ve beyaz taş binalarından dökülen taş tozların karıştırılmasından meydana gelen cam gibi bir gök (Nicolas de Stäel'in bazı resimlerinde görebiliriz Paris'in bu kendine özgü ışığını).

Sokağı seyredebilmek amacıyla kahvenin camlı bölümünde oturduk. Büyücek, hareketli, trafiği bol bir sokaktı. Tam karşımızdaki manavda kadınlar sebze seçiyorlardı: enginar, pırasa, hindiba, kereviz. Bazıları çizme giymişti ve bacaklarından üşüdükleri anlaşılıyordu. Sekiz kör adam, ellerinde beyaz değnekleri, kapı önünde toplaştılar. Birbirlerinin ceketlerine tutuna tutuna, yine gözlük takan ama kör olmayan bir adam tarafından içeri sokuldular. Adam, onları kahvenin dibine kadar götürdü ve iki yuvarlak masa çevresine yerleştirdi. Yerleşir yerleşmez, soğuk-

tan üşümüş ellerini ovuşturmaya başladılar. Sonra, tekerlekli masa üstündeki adamı gördüm.

Uzun düz bir tahta parçasında -masa üstü gibi bir şey- sırtüstü yatıyordu. Battaniyelerle iyice örtülmüştü ve battaniyeler ayaklarının ucuna sıkıştırılmıştı. Başının altında giysilerinden bir küme duruyordu. Başını, ancak ayak ucuna göz atabilecek kadar kaldırabiliyordu. Başı dayalıyken görebildiği, sadece gökyüzü ve sokağın iki yanındaki binaların tepeleriydi. Görünüşünden başını pek az oynatabildiği, gövdesiniyse hiç kımıldatamadığı anlaşılıyordu. İki kolu serbestti. Sol eliyle, arabasını ileri doğru hareket ettiren bir kolu çevirmekteydi. Bu masaya benzer tahta ve dört bisiklet tekerleği üstüne yerleştirilmiş, kıyısına da kahve değirmeni gibi bir kol oturtulmuştu. Bu kol, zincirle çevrili dişli bir tekerleği döndürmeye yarıyordu. Kolu çevirdiği zaman bir vites mekanizması aracılığıyla bu dört tekerlek dönüyordu, ama çok ağır şekilde. Adam, kolu son derece hızlı çeviriyordu, kahve öğütürmüşcesine; oysa araç normal yürüme hızının aşağı yukarı dörtte biriyle yol alabiliyordu. Saatte belki bir mil kadar. Sağ eliyle masanın öbür yanında, benim tam göremediğim bir dümen mekanizmasıyla da yön tutturuyordu.

Sokağın kahveden görünen bölümünü katetmesi bir-iki dakika sürdü. Dükkân girişlerine, sokak fenerlerine, sebze alan kadınlara göre ilerleyişi, gövdesinin hareketlerinin kısıtlılığı oranında ağırdı. Ama gene de hareket edebiliyordu işte. Gitmek istediği yere varacak ve geri dönecekti. Onun yukarıya, iki yanlı damlar arasında uzanan o bitmeyen uçuk mavi gök koridoruna bakan gözleriyle görülen başka sokakları ve bulvarları hayal etmeye çalıştım.

Neizvesnty'nin hayal etme anlayışını anlamamda bana, sonradan gittiğim Rodin müzesinde gördüklerim değil, bu çabamın sonunda gözümde canlandırdıklarım yardımcı oldu.

Neizvesnty'nin hayal gücünün kutupları hayat ile ölümdür, öylesine temel ve genel bir kutuplaşma ki, beylik görünebilir bize. Oysa onun nezdinde özel ve tektir. İlk oluşması, Alman hatlarının gerisinde verilen meydan savaşının geçtiği yerde uzun süre ölümle koyun koyuna yattığı zamana rastlar. İşte o sırada ölüme o denli yaklaşmıştır ki, gözü ölümden uzaklığımızı ölçebilecek bir duyarlık kazanmıştır. (Bu, çoğumuzun gözünde belirginlik kazanmamış ve zihnimizde anlamsız dalgalanmalarla kestirmeye çalıştığımız bir uzaklıktır.)



Neizvestny, *Yaralı Adam*. Bronz, 1950'lerin sonları.



Neizvestny, *Ölü Asker.* Bronz, 1957. Fotoğraf: Mohr.

Bundan, Neizvestny'nin ölüm saplantısı içinde olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olur. Ben bir *kutuplaşmadan* söz ettim. Ölüm, onun gözünde bir son olmaktan ziyade bir başlangıç noktasıdır. O, ölüme doğru değil, ölüm*den* ölçer. "Kendini her an öldürebilecek bir adam var karşınızda." Dolayısıyla, en az belirgin olduğu zamanlarda bile, yaşama gücünün sürekli bilincindedir. Ölüme doğru ölçenler, daha çok hayatın kırılganlığını duyarak yaşarlar. Oysa Neizvesnty, tam tersine, hayatın olağanüstü bir uyma yeteneği ve inatçılığı olduğunun bilincindedir.

İşte bu yüzden, Lyon Garı'nın yanındaki, o tekerlekli masasında yatan adam Neizvestny'nin sanatının temelidir.

Neizvesnty'nin ilk bağımsız heykellerinden biri, 1955 sıralarında yaptığı, süngüyle yaralanmış bir askeri gösteren küçük bir bronz heykeldir (bkz. s. 11). Adam yıkılmak üzeredir, sanki bütün oynakları kırılmış gibidir ve -belki- iki yıl sonrasının *Ölü Asker*'i olacaktır.

İşte böyle katı ve hareketsiz görür Neizvesnty, ölümü. Buna benzer başka hiçbir figürünü görmedim onun, bu kadar dikdörtgen, bu kadar düzgün ve paralel.



Neizvestny, *Takma Uzuvlu Adam*. Bronz, 1957. Fotoğraf: Mohr.

Aynı yıl içinde, takma uzuvlu bir erkek figürü yapmıştır. Bacakları kesik bir adamdır bu, fakat yerde, önünde, seyretmekte ve elleriyle yoklamakta olduğu 'takma' bir bacak durmaktadır.

Başarılı bir eser değildir bu, bana kalırsa. Fakat Neizvesnty'nin düşünüşünü gösteren iyi bir örnektir. Adamın bacaklarını kaybetmiş olduğu tamamıyle kabul edilmiştir; o denli ki, figürün hem eylemi hem de adı bu gerçekle

açıklanmaktadır. Bununla birlikte, eserin asıl ağırlık noktası, adamın hayatını *kaybetmemiş* olduğu gerçeğini vurgulamakta toplanmıştır. Bu figürü *Ölü Asker*'le karşılaştırdığınızda, Neizvestny'nin ne demek istediğini tastamam anlarız; bu sakat adam, sağ olduğu için bir Prometheus'tur. Sakatlığı, insanın uyma yeteneğinin ölçüsünü ve yaşama iradesinin gücünü göstermesine fırsat vererek, Prometheusçuluğunu arttırır.

Böyle bir tutuma nasırlaşmış diyebiliriz. Gerçekten de, Neizvestny'nin sakat bir adam karşısındaki tek tepkisi bu olsaydı, dediğimiz doğru olurdu. Fakat heykel, gerçek bir olaya değil, bir fikre değinmektedir. Bu fikir de, her iki bacağı kesilmiş bir adamın gerçeğinden çok, heykel kalıplarına -klasik kırık toros, tek bir bacak ya da kol çalışmaları- bağlı olarak gerçekleştirilmiştir.

Tehlike Geçti düdüğü işitilince, gaz maskesini çekip çıkaran bir askeri gösteren, aynı yılda yapılmış başka bir eserinde, gerçek konuyla çok daha büyük -âdeta kesif- bir özdeşleşme görülür.

Fakat bu çalışmanın altında da gene aynı düşünce yatmaktadır. Adam maskeyi, suratını örten bir kefenmiş gibi çekip çıkartmaktadır; ortaya çıkan göz de, berrak, keskin ve uyanık bakışlarıyla direnen hayatın, ölümün karanlık uçurumundan düşe kalka kaçıp kurtulan cana tanıklık eder.

Ölümün hayat için gerekli bir çelişki olduğunu söylemek beylik bir laftır, ama doğrudur da. Fakat ne tarzda bir çelişkidir bu? Hayata hiç benzemeyen bir tarzda ölümün hiçbir çelişkiyi içermediği midir yoksa? Ölüm tekildir. Hiçbir ölüm bir başka ölümü içermez. Kendisi dışm-



Neizvestny, *Tehlike Geçti*. Bronz, 1957. Fotoğraf: Mohr.

da hiçbir şeyi kapsamaz, kendisi de bir hiçtir. Tekil olduğu için de kısmidir; düşünebileceğimiz hiçbir bütün de tekil olamaz.

Gerçeğin güvencesi, kendilerinden başka hiçbir şey olmamakla sınırlanmış, inatçı, indirgenmez olgusal varlıklarıdır. Ne bilim, ne sanat, ne de yaratıcı eylem kendi-

sini inatçı, indirgemeyen, sınırlı olgulardan çekip alabilir. Nesnelerin dayanıklılığının anlamı, kendisini sadece kendisi için ulaşılmış bir başarı olarak ortaya koyanın tek başına durabilmesindedir. Dayanan varlık sınırlıdır, engelleyicidir, hoşgörüsüzdür, çevresine kendi görünümlerini bulaştırır. Fakat kendi kendine yeterli değildir. Bütün nesnelerin görünümleri özbenliğine sızar. Ancak kendisini içinde bulduğu daha geniş bütünü sınırlarının içerisine çökerek kendisi olur. Tersinden söylersek, kendisini içinde bulduğu bu çevreye kendi görünümlerini vererek kendisi olur.*

Hayat ölüme dahil olabilir, ama ölüm hayata dahil olamaz.

Neizvestny'nin ilk heykelleri, bir başlangıç noktası olarak ölümden yola çıkan bir gelişmenin ilk dönemlerine rastlar. Bu heykeller ölüme en açık ve dolaysız şekilde yaklaşmış ya da yaklaşmakta olanlar hakkındadır: savaş gezileri, yaralılar, sakatlar, intihar edenler.

Zamanla konusunun içeriği değişmiştir. Ölümün dolaysız bir belirtisine artık rastlanamaz. Fakat yaşama gücünün verdiği duygu öylesine aşırıdır ki, gene aynı başlangıç noktasını hatırlatır. Yadsınmasının ışığında hayat böyle görünüyor olmalı.

Çelişkileri muzafferdir. Görünmeyen formlar artık görünür kılınmış, bitmeyen bir büyüyüş ve doğuruş içinde kabuklarını çatlatıp serpilmektedirler, tomurcuklarını birden çatlattığı gündeki bir manolya ağacı gibi.

*) A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*, 1936 (Mentor Books, 1948, s. 89).



Neizvestny, *İntihar.* Bronz, 1958. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny, *Adem*. Bronz, 1962-1963. Fotoğraf: Mohr.

Çelişme kabul edilince, görünürdeki karşıtlıklar arasında beklenmedik uygunluklar bulunur. Dostoyevski, bu bulgunun getirdiği psikolojik kavrayışlarm ustasıydı. Bir heykelci olarak Neizvestny, ayrı görünüşteki vücutlarda yaşandıkları halde birbirlerine uyan yaşantılarm büyüsü altındadır. Bacaksız adamın, başlıca niteliği bacaksız olması değil, yaşıyor olmasıdır. Neizvestny açısından örneğin, Lyon Garı'nın yakınında o masa üstünde yatan adamın yaşantısı ile, bu adamın en açık antitezi olan uzun mesafe koşucusu arasında bir uygunluk vardır.

Bir süre koştuktan sonra, hem sık sık nefes almaya hem de hızlı kalp atışlarına alışırsınız. Sonra, başınızı arkaya atıp, göğe bakarak koşmaya devam eder, alışılmadık bir duygu yaşamaya başlarsınız ve bu duyguya duyduğunuz açlık gittikçe öyle artar ki, bir gün sonra, sırf bu duyguyu yaşamak amacıyla koşar olursunuz. Başınız, ensenize yaslanmış, kürek kemiklerinizin arasına oturtulmuş bir yastık üstündeymiş gibi desteklenmiştir. Başınızı kımıldatmadan gözlerinizi yere doğru kaydırırsanız, yolu şöyle bir görebilirsiniz. Gerçi net olarak göremezsiniz, hafif bulanıktır, gene de üstündeki herhangi bir şeye çarpıp düşmeyecek kadar görürsünüz. Yolun yanındaki çitler, ağaçlar ve tarlalar bir renk şeridi halindedir. Bu şeridin yatay ya dikey olması, aralarından koştuğunuz nesneleri ayırt etmenize yarar. Fakat, bütün dikkatinizi göğü seyretmeye verirseniz, koşmanın getirdiği duyguyu kaybedersiniz. Bedeninizin motoru sizden bağımsız, apayrı bir şey durumuna gelmiştir, sizse o motorun yokuşu durumuna. Bütün benliğinizi saran tek şey göğün derinliğidir. Motor daha da hızlı çalışabilir, ama siz ne



Neizvestny, *Çaba*. Bronz, 1962. Fotoğraf: Mohr.

artan hızın ne de gösterilen çabanın farkına varırsınız. Bu motordan bir çeşit psikolojik vites mekanizmasıyla ayrılmışsmızdır. Katetmekte olduğunuz mesafeyi fark etmemişseniz bile, göğün sınırsız derinliğine dalmışsınızdır; uykunun derinliğine benzer bu.

* * *

Artık Neizvestny'nin imgeleri hakkında daha kesin ve açık olmalıyız ki, muhayyilelerini daha somut biçimde anlayabilelim.

Neizvestny'nin gözünde insan bedeni, akla gelebilecek bütün mecazlara açık bir alandır. Söylemek istediği her şey insan bedeninde dile gelebilir. Çünkü insan bedeni, ölüm olmayanın ta kendisidir.

Soyut sanata gelinceye kadar insan bedeni her anıtsal heykele konu olmuştur. Dolayısıyla, sembolizmle yüklenmiş ve idealize etmenin birçok değişik biçimine girmiştir. Oysa bugün, insan bedeni tek ve kaçınılmaz konu değildir. Bugün bir sanatçı, bedene özgü nitelikler ilgisini çektiğinden ötürü insan bedenini seçebilir. Kanımca, Neizvestny için de durum budur.

Bir başka çağda yaşasaydı, anatomiyi seçerdi. Bugün doktorluk yapsaydı, asabiyeci olurdu. Bu, ilgisinin bilimsel olduğu anlamına gelmez, daha çok, tıpta duyulan bir çeşit bilimsel ilgiyle aynı noktasını paylaştığı anlamındadır; o da, bedene karşı doymak bilmeyen bir meraktır. Neizvestny, bedenin güzelliğiyle değil, çalışma gücü, direnci, sınırları ve gizleriyle ilgilidir.

"Antik heykel," demişti Rodin, "insan bedeninin mantığını aramıştır. Bense psikolojisini arıyorum". Psikoloji



Neizvestny, *İnsan Anatomisi*. Gravür, 1966. Fotoğraf: Mohr.



Rodin, *Calaisliler,* 1884-1886.

sözcüğüyle Rodin, 'duygusal dram' demek istiyordu. Beden, onun gözünde beynin ve kalbin duyduklarının dile getirilişiydi. *Calaisliler*'de her ölüme doğru yürümekte olanın, ölümü kendi tarzında nasıl düşündüğünü açıkça görebiliriz. Bunu da büyük bir tiyatro gösterisine tanıklık eder gibi seyrederiz.

Neizvestny'nin ilgisi antik heykelden aynı derecede uzaktır, fakat Rodin'inkinden de çok farklıdır (Arada bir, Rodin'in taklitçilerinde ilk baş gösteren özentili üslûba kayarsa da). Neizvestny'i ilgilendiren, bedenin dış ifadesi (dış görünümü) değil, içinde geçen olaylardır.

Figürlerinden hiçbirine 'nü' adını veremeyiz. Çıplaklık, sofularda uyandırdığı iç ürpertisi ve hazcılara verdiği yüzeysel umutlarla, onun açısmdan çok dışta kalan bir şeydir. Çıplaklık bir yarım ölçüdür. İmgesel ve duyumsal iki büyük ayrım -hayatla ölüm ve dişiyle erkek arasındaki ayrım- ne çıplaktır ne de ten düzeyinde yaşanır. Varlığın çok daha derinlerine inmek gerekir, ta ki bedene değil, ideal olarak bedenin yaşantısına değebilelim.

Küre gibi en yalın ve dışsal bir form karşısında bile Neizvestny, iç ve dış gerçek ayrımını yapmaktan geri durmaz.

> İki heykelci taşı yontarak küre şekline sokmaktadırlar. Aralarından biri kusursuz bir küre şekli elde etmek istemektedir; çalışmasının anlamını büyük bir taş parçasını kusursuz bir küreye dönüştürmekte bulmakta, öbürü de bir küre yontmaktadır, fakat bu işi yaparken güttüğü amaç, patlama noktasina varmış doluluktaki bir kürenin formunda dile gelen iç gerilimini aktarabilmektir. Birinci küre bir zanaatçı, ikincisiyse bir sanatçı eseri olacaktır.*

Buradaki tanım zorluğunun kaynağı, Neizvestny'nin eserlerinde görülen bu içerideliğin anlamını sorgulayışımızda ortaya çıkar. Soru sormaya çalışmak, ilkin araya bir mesafe koymaktır.

'Kırık kalp', 'sevinçten içi içine sığmamak', 'kederle dolup taşmak', 'taş yürekli', 'çelik sinirli', 'kıskançlığın içini kemirmesi', 'kalbinin sızlaması' başka dillerde de birçok örneğine rastladığımız bu tür deyimler, bir niteliğin ya da bir yaşantının ruhunu betimleyebilmek amacıyla bedenin maddesini yada çalışmalarını değişikliğe uğratır. Bunlar

*) Neizvestny'nin *Soviet Life*'ın sorularına verdiği cevaplardan. Tarihi bilinmiyor.

ilk metaforlardır. Büyücülüğün yürürlükte olduğu çağlarda metafor gerçeğin yerini tutardı.

İnsan bedeni tek başına ve nesnel olarak görüldüğünde, içinde duyduklarımızı açıklamakta ya da ifade etmekte yetersiz kalır. Bu hakikati özneldir, dolayısıyla asli değildir diyerek, öyle kolayca bir yana itemeyiz. Kendimiz üzerindeki bilincimizin yapısının bir parçasıdır bu. Kendimiz üzerindeki bilincimiz, tanım gereği kendimiz olmayanla ilişkisi içinde kendimizin bilincidir: Böylece bu ilişkinin yansımaları bizim bir parçamız olur ve özümsenir.

Klasik mitolojide insan vücuduyla dış doğa arasmda karşılıklı bir gidiş-geliş vardır. Değişim hem insanda hem de doğada olabilir. Bir insan ağaca dönüşebilir. Bir ırmağın tini, insan şekline girebilir. Asıl biçimleri insan olan tanrılarsa her şekle girebilirler. Mitolojik olsun dinsel olsun her düzen, tarihsel-toplumsal bağlantıları içinde açıklanabilir. Fakat bütün böyle düzenler, bir yandan insan hayal gücünün çeşitliliği ve kapsamlılığı, öbür yandan bir insanın bedeninin fark edilen, kısıtlı biricikliği arasındaki çatışmanın maddesiyle başlar.

Bireyin ruhunun tekliği üzerinde duran Hıristiyanlık, bu karşılıklı gidiş-gelişi yasaklamıştır ve bu ilişki varlığını ancak büyüde sürdürebilmiştir. Fakat bunun yanısıra getirdiği 'cennet' ve 'cehennem' kavramlarıyla insan bedeninin yeni metaforik bir yorumla ele alınmasına yol açmıştır. Bu beden, içinde taşıdığı ruhun niteliklerine göre ya sonsuz bir mutluluğun hazzını yaşayacak ya da sonsuz cezalanmanın acısını çekecektir. Bu sonuncusunun üstünde daha çok durulmasının sebebi, izin verici olmadan çok, yasaklayıcı olan dine duyulan toplumsal gereksinmeydi. Cehennem, bedensel acı çekmenin bir biçimi olarak güna-



Neizvestny, *Bir Kadını Andıran Taş*. Desen, 1965.

hın maddeleştirilmesi oldu. *İnferno*'nun (bkz. s. 80-87) Neizvestny'yi o kadar derinden etkiliyip, esin kaynağı olmasının sebebi, Dante'nin, burada her günaha yaraşan bedensel acının biçimini en küçük ayrıntılarına dek betimlemesinden ileri gelir. Cehennemin dokuzuncu katındaki lanetlenmişler, günahlarının niteliğini gösterecek şekillere girişlerinin acısını çekerler. *İnferno*, başka özelliklerinin yanısıra olağanüstü bir simgesel anatomi çalışmasıdır. Bu eserinde, sonsuzluk ve Tanrı İradesi kavramları Dante'ye, nesnel insan bedenini aşıp, o bedenin öznel olarak neler duyduğunu ve nasıl acı çektiğini *sonsuz bir olgu* halinde gösterebilme özgürlüğünü verir.

İnsan bedeniyle dış doğa arasındaki sürekli gidiş-geliş rasyonalizm tarafından da bir ilke olarak korunmuş, ya da yeniden bulunmuştur. Diderot şöyle der:

> Duygu ve hayat sonsuzdur. Yaşamakta olan, her zaman yaşamış ve yaşayacak olandır. Hayatla ölüm arasında benim görebildiğim ayrım şudur ki, şu sırada genel kütle olarak yaşamaktayız. Bu kütle eriyip moleküllerine ayrışacağı bugünden yirmi yıl sonrasında da ayrıntıda yaşıyor olacağız.

Çağdaş bilim, insan vücuduyla doğa arasındaki bu sürekli 'gidiş-geliş'in her seferinde geçtiği sınırın sahte bir sınır olduğunu, dolayısıyla, bu gidiş-gelişe daha önce duyulan gereksinmenin de sahte olduğunu söylemektedir. Biyolog J.Z. Young der ki:

> Sözünü ettiğimiz dünyayı bir anlamda kelimesi kelimesine yaratırız. Bu nedenle de fiziksel bilimlerimiz yalnız dış dünya üzerine hazırlanmış birtakım incelemeler

değildir. Bunlar aynı zamanda kendimizi ve o dış dünyayla olan ilişkilerimizi -bu ilişkiler ne olursa olsun- kapsayan incelemelerdir. Elektrikli aletlerin gelişmesi sonucu çok daha büyük ve çok daha küçük nicelikleri ölçebilmek mümkün hale gelmiştir. Bu ölçülerin sonuçları bir kez daha göstermiştir ki, insandan ayrı tutulan ve zaman içinde varlıklarını sürdüren madde parçalarına bölünebilen bir dünyadan naif biçimde söz etmemiz yetersiz olmaktadır.*

Artık, Neizvestny'nin eserindeki bu 'içerideliğin' yerleştirileceği yaşantılar bütününü ayırt etmeye başlayabiliriz. Bu bütünün tanımlanması oldukça güçtür, bundan ötürü bulanık ve belirsiz görünebilir, ama tanımlanmamış yaşantı olarak onun hem yabancısı olamadığımız, hem de evrensel bir niteliği vardır. Hepimiz hayatın bedenimizi anlamla doldurduğunun farkındayız, başka bedenlerin başka hayatlar içerdiğinin ve bu hayatların, bedenin bütün parçalarının varoluşundan çok daha büyük bir anlam taşıdığının da farkındayız. Dolayısıyla, bir kez düşünülerek işlenmiş cinayetler, bir bedeni ortadan kaldırmaktan çok, bir varlığı yok etme girişimidir. Çoğu intiharların sebebi budur. İntihar olaylarının pek azında kendi bedenine karşı girişilmiş bir saldırganlıktan söz edilebilir; intihar edenin isteği, o bedenin içerdiği dünyanın anlamını susturmaktır.

Neizvestny'nin eserlerinin içerideliliği, ruhun 'iç hayatı'yla mı, yoksa bedenin 'iç hayatı'yla mı ilgilidir? Her ikisiyle de ilgilidir. Çalışmasının otopsi ya da bireysel psikolojik analizle uzaktan yakından ilgisi yoktur. O ne iç organlarla uğraşır ne de komplekslerle. Onun bütün yaratmak istediği, bütün yapısını kutlayan insanın bir imgesi-

*) *Doubt and Certainty in Science*, Galary Books O.U.P, New York, 1960, s. 108-109.

dir. Bu amacı klasik Rönesans heykelcilerinin amacıyla aynıdır. Fakat -olağanüstü bir örnek olan Michelangelo'nun dışında- bu heykelcilerin insan bedenini, dışı, değişmeyen iç anlamını yansıtan kendi içinde bir bütün olarak görürlerdi; oysa Neizvestny insan bedenini *tamamlanmamış* olarak ve belirsiz dış görünüşlerinin altında sürekli bir uyma çabası içinde görür.

Neitvestny'nin bu görüşünde özgün hiçbir yan yoktur. Tam tersine, anlatmaya çalıştığım gibi bu, her insanın duyduğu -çoğunlukla metaforda beliren- bir şeydir. Aynı görüşü on sekizinci yüzyıl Rasyonalistleri ve on dokuzuncu yüzyıl Romantik şairleri de benimsiyordu. Günümüzdeyse bazı bilimsel kavramlara uymaktadır. Neizvestny'nin orijinalliği böyle bir görüşü heykelde dile getirmesinde yatar. Puşkin'in "Yalvaç" adlı ünlü bir şiiri vardır:

> Yol kavşağında altı kanatlı bir melek göründü bana... Eğildi, ağzımın içinden dilimi kopardı: günahkâr, hilebaz ve safsataya düşmüş dilimi, ve sağ eliyle, bilge bir yılanın kana batırılmış çatallı dilini ağzımın içine koydu. Böğrümü bir kılıçla yardı, titreyen yüreğimi kopardı ve korkuyla yarık duran böğrüme bir kömür ateşi fırlattı. Bir ceset gibi yatıyordum orada, çölün ortasında. Ve Tanrı'nın sesi dedi bana, "Kalk, ey Yalvaç, gör ve duy, benim buyruğumla dolu ol, karanın ve denizin üstüne var ve Kutsal Söz'ünle insanlarm yüreğini ateşe sal".

Şiirde anlatılan olay, Neizvestny'nin savaş alanındaki gerçek yaşantısına benziyordu. Korkuyla yarık duran böğründe bir kömür ateşi, bir ceset gibi yatıyordu orada çölün ortasında. Bu yaşantının sonunda hayat görüşü biçim değiştirdi. Ölüm, bir başlangıç noktası oldu.

Ama, soyut olarak kavranmış bir ölüm değildi bu: kendi ölümüydü. Bu yüzdendir ki, hayatı, her şeyden çok kendi bedeni aracılığıyla bu denli keskin duymaktadır. Fakat eserlerinin kendi hayat öyküsünü dile getirdiğini ileri sürmek yanlış olur. Kendi hayat öyküsü onu ilgilendirmemektedir. İçe değil dışa dönük mizaçta bir adamdır. Ama sezinlemektedir ki, ölüm başlangıç noktası kabul edildiği zaman, evrensel yaşantıya, ancak kendi bedeninin bilinçliliği ve yaşama kararlılığı aracılığıyla yaklaşabilir. Ölü değil, canlı olduğu için insanı temsil etmektedir. İnsanların bedenlerini içeriden görür, içlerinde yaşıyormuşcasına, ya da daha doğrusu, kendi bedeni başkalarınınkiyle değiş tokuş edilebilirmişcesine: cinsiyet, yaş ve kişilik ayrılıkları, bir yüzdeki ifade değişikliklerinden daha büyük anlam taşımaz. Yaşayanlar arasında olmak, yaşayan olmak demektir.

Bu tutum (daha doğrusu, bu iç zorlama dersek daha iyi anlatmış oluruz, çünkü çöldeki altı kanatlı melekle karşılaşması nasıl Yalvaç'ın kendi seçimi değilse, bu da Neizvestny'nin kendi seçimi değildir) çalışma yöntemleri tarafından gözler önüne serilir ve bir kere daha doğrulanır. Neizvestny görmeye dayanan bir sanat yaptığı halde gözlerini çok az kullanır. Çamur çalışırken parmakuçlarma güvenir. Onu seyreden, kör olduğunu sanabilir. Desen yaparken görme doğal olarak önem kazanırsa da, bu, vücudundan, kolundan ya da elinden gelen tepkileri düzenleyen bir güçtür.

Tutumunu en iyi gösterecek şey, çamur çalışmalarını dökmek için geliştirdiği bütün bir yöntemdir (eserlerini kendisi dökmek zorunda kalmasaydı, bu yönteme belki de hiç varamayacaktı). Figürlerini çamurdan, bazen bal-

mumu ya da plastirinden yapar, sonra bunların kalıplarını hazırlar. Sonra bu kalıplardan yeniden ve bu kez büyük değişiklikler yapacak şekilde *içeriden* çalışır. Sonunda da, yeni bir forma bürünmüş olan kalıba alçıyı ya da madeni döker. İlk çamur figürler bitmiş dökümlere oranla çok daha doğal görünüştedir. Böylelikle biçimlendirmelerin, biçim bozukluklarının, eklemelerin, çıkartmaların, abartmaların hepsi *figürün içerisinden*, negatif olarak yapılır. Eserin kalıp açılana kadar hiç görülmeyen dış yüzeyi, çalışmasının doğrudan doğruya hedefi değil, hayalinde canlandırdığı iç olayların bir sonucudur. Hiçbir şey bu figürlerin nasıl içinde yaşadığı mekânlar olduğunu bu kadar canlı gösteremez. "Bedenin dışında değil, içinden çalışabiliyorum ve bronzun dış yüzeyi olarak çıkacak şey, bana orta yerimden, kendi derimi duyduğumdan daha uzakta gelmiyor."

Neizvestny'nin en son çalışmalarından biri de *Yalvaç* adındaki büyük bir heykeldir. (Eleştiriler yönünden bu heykel konusunda çekimser kaldığım pek çok nokta vardır.) Bu bir anlamda Puşkin'in şiirinin heykelde açıklanmasıdır. İşin şaşırtıcı yönüyse, bu çalışmayı yaparken Neizvestny'nin aklına, şiirle kendi işi arasındaki benzerliğin hiç gelmemiş olmasıdır. İki eser arasındaki yorum farkı, heykelde yalvacın kendi kendini yaratıyor görünmesindedir. Melek yoktur. Yarık böğründen içeri doğru giren eller de, yalvacın kendi elleridir.

Şiir, gövdesinde yabancı varlık ya da öğelerin girişiyle bir adamın biçim değiştirmesini betimler. Bu adam, yeni parçalarla yeniden yaratılmış bir insandır, ama gene de insandır. Bu tür biçim değişikliklerine Neizvestny'nin çalışmalarında sık sık rastlarız.



Neizvestny, *Yalvaç*. Bronz, 1966.



Neizvestny, *Devlerin Savaşı İçin Desen*. 1961.



Neizvestny, *Makine Adam*. Bronz, 1961-1962.

Bunlar ilk olarak yaralı askerlerinde görülür –söz konusu eserlerde bedene yabancı bir şeyin girmiş olduğu, yara ya da delikle dışarıdan vurgulanmıştır. Hem bu figürlerden hem de *Takma Uzuvlu Adam*'dan, "Makine Adamlar" denen bir dizi heykel çıkmıştır. Bu heykeller öbürlerinde olduğu gibi dışarıdan görülmezler, içerideli-



Neizvestny, *Yumurta ve İki Başlı Dev,* Bronz, 1963. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny, *Dev'in Gövdesi.* Bronz, 1966.

likleri dışa vurulmuştur ve gövdelerinin makine parçalarını ya da makine ürününe benzeyen parçaları içerdiğini ve bu parçalarla uzlaşıp uyuştuğunu görürüz.

Bu "Makine Adamlar"dan bir "Devler" dizisi geliştirmiştir Neizvestny. Zaten daha o sıralarda bu figürlerin birbirlerine eklenip bir tek çalışma meydana getirebileceğini düşünmüş ve bunu *Devlerin Savaşı* olarak adlandırmıştı. Devlerde, eklenen parçalar form olarak eskileri kadar mekanik değildir.

Gene de her figürün, kendi hayatmdan ayrı birtakım parça ya da öğelere alışıp onlarla kaynaştığı açıkça görülür. Gerçekten de bu heykellerden birinin adı, *İçinde Bir Başkasının Uyuduğu Figür*'dür.

Neizvestny'nin, Puşkin'in şiirinde metaforik olarak işlenen fikre değinmeyen tek bir eseri yok gibidir.

Eklenmeler ya da çıkartmalar ile vücudun şekil değiştirmesinin sonucu bir hermafrodit, bir kentauros veya bir minotauros olabilir. En 'doğal' örnek, bronz bir heykel olan *Kadın ve Cenin*'dir. En yırtıcı örneklerden biriyse, Dante'nin *İntiharlar Ormanı*'ndan esinlenerek yaptığı, içinden bir ağacın büyümekte olduğu intihar etmiş kadın desenidir (bkz. s. 117).

Fakat Neizvestny'nin en derin ve çağrışımdan yana en zengin eserleri bu saydıklarımızdan, yani insanın çelişkili ve kapsamlı yapısının bilinen efsaneler ve bilgilerle verildiği bu eserlerden hiçbiri değildir. Kentauros, bizim gözümüzde zaten efsanevi bir yaratıktır, onu insan bünyesi üzerine yapılan bir yorum olarak görmeyiz. Gerçi, Neizvestny'nin kentauros'ları, böylesi bir yorum niteliğinde olduklarını bize hatırlatmak için ellerinden geleni yaparlar, bize kendi içlerinde bütün yaratıklar olarak değil,

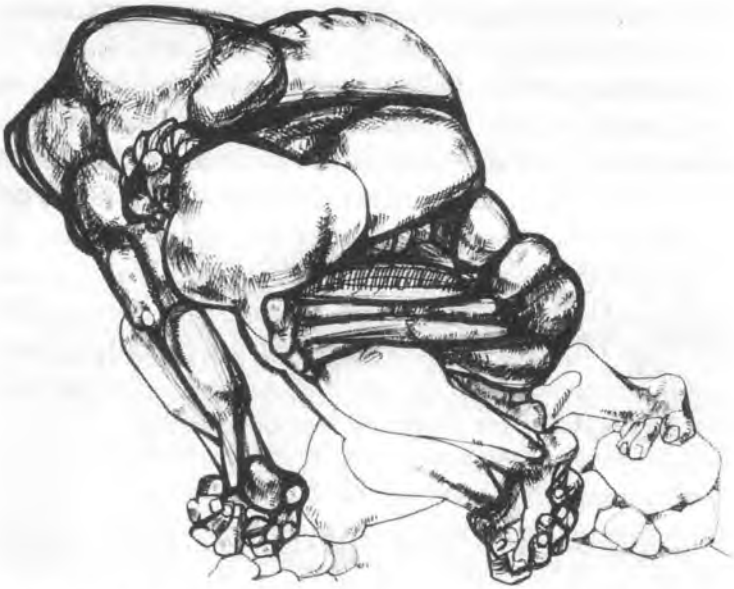
kendiliğinden ve organik bir eklenme sürecinin toplamı olarak sunulurlar; ama gene de bu toplam, bildiğimiz, yabancısı olmadığımız bir fikirdir –klasik edebiyatın efsanevi yaratığı yarı at yarı insan olan kentauros'tur Hermafroditleri çok daha etkilidir, çünkü yaşanan bir şeye daha dolaysız olarak değinmektedirler: hermafrodit, bir çiftleşmenin yaratığıdır; kadının erkeklik organı edinmesi, erkeğin de rahim edinmesidir. Buna rağmen, hermafrodit kavramı yaşanan, anlık değişimin beraberinde getireceği



Neizvestny, *Kentauros.* Bronz, 1965-1996. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny, *Kadın ve Cenin*. Bronz, 1961. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny, *Minotor.* Desen, 1966. Fotoğraf: Mohr.



Neizvestny, *Kadının İntiharı*. Desen, 1966.

beklenmedikliK duygusunu içeremeyecek kadar yerleşmiş bir kavramdır.

Sanatçının en derinlikli eserleri, yerleşmiş herhangi bir kavrama başvurularak yapılacak bir açıklamaya meydan okur. Bu eserler, dile getirdikleri yaşantılar gibi gizemli kalırlar. (Yerleşmiş kavramlara dayanmak, fazla edebi bütün eserleri başarısızlığa -aşırı açıklık başarısızlığına- götürür.) Neizvesty'nin bu tür eserlerine örnek olarak, yatan kadın gravürünü gösterebiliriz. Kadının başı çevresindeki dört baş, mili üstünde dönen tekerlek gibi kadının boynunda dönmektedir. Gene bir başka örnek *Adem*, bir başkası *Büyük Adım*, bir diğeri de *Dev Gövdesi*'dir.

* * *

Eleştirinin görevi, bu eserlerin anlamını kesin ve eksiksiz bir biçimde açıklayıp çözmek olsaydı, eleştiri sanatı baltalar, hatta giderek yok ederdi. Ya da aynı önermeyi bir



Neizvestny, *Uzanan Kadın*. Gravür, 1967. Fotoğraf: Mohr.

başka türlü ortaya koyduğumuzda demek olurdu ki, bunlar aslında kehanette bulunan eserler değildir, sadece çoktan çözümlenmişin ve bilinenin bir kez daha gösterilişidir.

Levi-Strauss'un *Yaban Düşünce*'de metafor olan imgenin niteliği üzerinde durduğu bir gözlemini hatırlatmak yararlı olur burada:

> İmgeler fikir olamazlar, fakat işaretlerin yerini tutabilirler, ya da, daha açık dile getirmek gerekirse, fikirlerle bir arada işaretler içinde var olabilirler ve eğer henüz fikirler yoksa, gelecekteki yerlerini onlar adına açık tutabilirler; bu yerin dış çizgilerini de negatif olarak belirlerler.

Neizvestny'nin bu eserlerinde imgeler, gelecek fikirler için yeri açık tutmaktadır. Bu hemen anlaşılamayabilir, çünkü (3. Bölüm'de de tartışacağımız üzere) bu eserler ilk bakışta bize eski tarz ve yabancısı olmadığımız bir üslûpta görünebilirler. Ne var ki, bu görünüşe takılınırsa, kolayca yanılgıya düşülür. Neizvestny'nin sanatının kelime dağarcığı ve sözdizimi ilk olarak bu çağın başında ortaya konmuştu; ama bu dili Neizvestny, kendi vücudunun çalışmasında bulduğu metaforlar aracılığıyla insanın kendi gözündeki imgesi hakkmda yeni bir şeyler söylemek üzere kullanır ve uygular.

Bu imgenin kesin tanımını yapmaya çalışmak yerine, anlamının doğrultusunu bir başka, fakat eşanlamlı örnekle göstermek daha yararlı olabilir.

Rüzgârda bir ekin tarlasının yukarıdan görünüşünü düşünün. Buğdaylar, tıpkı Polonya ovalarının haziran buğdayı gibi esmerleşmiştir. Tarlayı bir boydan bir boya dalga dalga ışık ve gölgeler katetmektedir. Bu ışık ve gölge dalgalarının formları ve oynaşmalarını, esinti al-

tındaki yaprakların boyu, ağırlığı ve esnekliği saptırıyor olsa gerektir.

Bu görünüşün sevişmeyi bu denli düşündürmesini nasıl açıklamalı?

Buğdayların esintiyle karışmaları akla saçları getirir. Buğdayların ışık ve gölge dalgalarıyla kendilerini esintiye verişiyse, kalçaların, omuzların yumuşaklığını ve esnekliğini; bir parmağın basıncına cevap verişinde etin hafifçe çukurlaşmasını ve oluşan bu çukurcuğun kenarlarının - böylesi hafif bir içe kaçışın başlangıcını anlatmakta 'kenar' sözcüğü ne kadar kullanılabilirse- parmak kımıldadıkça onunla beraber yayılıp çekilmesini akla getirir.

Kadınların birçoğunun dizlerinin tam üstünde ya da kalçaların çevresinde ve karınlarında minik soluk çizikimsi lekeler vardır. Renkleri tenin geriye kalan kısmından daha açıktır bu lekelerin. Bu açık tonlu lekelerle daha koyu tonlu ten arasındaki ilişki, buğdayları kateden ışık ve gölge dalgaları arasındaki ilişkinin aynıdır.

Bu metaforik açıklamaların her biri, dış görünüşün görsel öğeleri arasındaki bir uygunluğa dayandırılmıştır. Daha derin ve Neizvesnty'nin düşünüşünü daha yakından yansıtacak bir açıklama şöyle olabilirdi: Başakların uçlarından meydana gelen, toprağa paralel bu hayali yüzey; esintinin karıştırıp üstünde dalgalar çizdiği, bu ürperip tekrar düzelen, heyecanla toparlanıp sonra uyumla yeniden düzenlenen heyecanın, ürpertinin üstünde eğri ve yılanımsı izler bıraktığı bu hayali yüzey, iki âşığın bedenleri ve uzuvlarının sürtünme yüzeyinde duyulan duyguları diyafram olarak temsil eder. Buğdayın her kılçığının her ince tüyü bir sinir ucudur. Esinti sevgilinin dokunuşudur. Işık ve gölge dalgalanmaları it-

me ve cevap verme dalgalanmalarıdır. İkisi de buğday, ikisi de rüzgârdır.

Uzanan Kadın figürü, hem ekleme ve çıkarmalarla, hem de içeride çelişkili kutuplaşmalar kurulmasıyla kökten değiştirilmiştir. Bu esere tıpatıp uygun düşecek bir betimleme kurmak mümkün olabilirdi. Bu betimleme de, taşlara, jeolojik oluşumlara, ağacın büyümesine, makine parçalarına, roketlere, yumurtalara, ceninlere, eriyik madene, ipeğe, kimyasal tortulara değinilerek yapılabilirdi. Fakat bütün bunlar, eserin anlamını olduğu gibi gözler önüne sereceği yerde, o anlamın karıştırılmasına ve değerinden düşmesine yol açardı. Bu tür işlerinde Neizvestny, süreçlerle, varlığın, hiçbir zaman tekanlamlı olmayan, çokanlamlılığı da belli özelliklerin rastgele seçimine indirgenemeyecek ilkeleriyle ilgilidir.

Böylece kendimi tam bir çıkmaza sokmuş olmadım mı? Bir yandan eserlerinin anlatılamayacağını öne sürüp, öbür yandan nasıl olur da Neizvestny'nin bir epik sanatçı, bir kamu sanatçısı olduğu iddiasında bulunabilirim? Anlamı gizemli, bulanık ve çözülmesi zor olan bir eserin kamu anıtı olması mümkün müdür?

Bir eserin ayrıntılı yorumuyla, o eserin ana temasını birbirinden ayırmak zorundayız; ki bu tema aynı sanatçının birçok başka eserinde tekrar tekrar belirecektir. Neizvestny'nin epik ya da kamu sanatçısı sayılabilmesi de eserlerinin bu ana teması sayesindedir. Sanatçıların büyük çoğunluğu, hayatları boyunca çeşitli konuları ele alırlarsa da, hayatları boyunca bir ya da iki ana temayı işlerler. Örneğin, Renoir'ın teması cinsel hazdan sonraki esenlik, dinçleşmeydi. Rembrandt'ın teması bireyin yaşlanma süre-

ciydi. Bu temalar sanatçıları için birer tutku halindedir. Sanatlarını alevlendiren ve alevlendirmeye devam eden baştaki yaşantıdır. Sanatları, yaşantıya anlam vermek üzere girişilen aralıksız bir çabadır. Neitvestny'nin teması da dayanıklılıktır.

* * *

Çıkış noktasının nasıl ölüm olduğunu; bu çıkış noktasının nasıl onu özellikle hayatın inatçılığının bilincine götürdüğünü; bu inatçılığın nasıl çelişkilere uyma ve onları içerme gereğiyle meydana çıkıp beslendiğini ve nasıl bu çelişkileri insan bedeninin yapısı ve çalışmalarını içeriden değiştiren olaylar ve güçler şeklinde metaforik olarak canlandırdığını görmüştük. Bütün bunlar, figürlerinin birer dayanıklılık modeli (bilimsel anlamda, moral anlamda değil) olmasına yol açar.

Bir zincir, halkaları kadar sağlamdır. Bir makine -ya da bir argüman- parçaları kadar sağlamdır. Ama insan, parçalarının büyük çoğunluğundan daha sağlamdır ve bir gün hepsinden daha sağlam olacaktır. Eklemelerin ve çıkarmaların üstesinden gelebilir, insanın kendisine oranla bütün ürünleri ve hatta bütün kurumları inanılmaz bir kırılganlıktadır. Ne var ki, insanın bu sağlamlığı, duyarlılığından garip bir şekilde ayrılamayan bir güçten -iradesinden- gelir. İşte, Neizvestny'nin sanatının teması, böyle bir temadır.

Şimdi, bu temanın dünyada genel olarak nasıl bir anlam taşıyacağını sormamız gerekir.

Yüreklilik, tehditlere ve acılara tepki göstermenin yollarından biridir. Bu, ikinci bir kişi tarafından fark edildiği, tanık olunduğu zaman da örnek niteliğini kazanır. Başka-

larına cesaret örneği olanlar kahraman sayılır. Her toplum ve o toplumun her sınıfı, kendi kahramanlarını kendi toplumsal ve sınıfsal yaşantılarına, gereksinmelerine göre seçer. Ama yüzyılımıza gelinceye dek birçok kahraman, yürekliliklerini ortak biçimde, hayatlarını bile bile tehlikeye atarak gösterdiler. Bu kahramanlıkları konusunda yazılıp çizilenler daha çok karar saatini, yani savaşa katılma anının esinini ve soyluluğunu -sonucu hesaba katmadan- vurgulama eğilimindedirler. Bu an tehlike demektir, ama aynı zamanda ayrıcalık ve şeref demektir. Agincourt'taki 'mutlu azınlığın' saatidir.

Ve şimdi İngiltere'de, yataklarında uyuyan beyler,
Lanet edecekler kendilerine burada olmadıkları için,
Ve utanacaklar erkekliklerinden. Aziz Crispin Günü'nde
Bizimle savaşmış olanlar konuşurken.

Cesaretin daha edilgin biçimleri her zaman vardı, ama onların övgüsü pek seyrek yapılırdı, çünkü bu durumdaki tehlike ve acılar doğal, kaçınılmaz sayılır. (Örneğin, kadınların savaşta kocalarını kaybetmeleri ya da yoksulların kıtlıklarda ölmeleri gibi.)

Aynı yüreklilik ülküsü Agincourt meydan savaşından çok sonralarına kadar devam etti. Birinci Dünya Savaşı'nda Batı Cephesi'nde savaşmak üzere milyonlarca insan bu ülküyle gönüllü yazıldılar. Orada bu ideal yeni bir gerçeklik karşısında yıkıldı.

Bugün doğal olmayan acıların görülmemiş ölçüde yaygınlaştığının bilincindeyiz. Bu kısmen yeni silahlar, toplama kampları ve toptan kırım siyasetleriyle acı çektirmeyi, hem nitelikçe hem de nicelikçe yeni derecelere vardırabil-

memizdendir. Kısmen de, dolaylı olarak çektirilen çoğu acıların aslında gereksiz yere yaşandığının, bu acıları doğuran sebeplerin iktisadi, siyasal ve toplumsal olduğunun bilinmesi sonucudur.

Bu doğal olmayan acıların yaygınlığı, doğal olmadıklarının kabul edilmesi, cesaret kavramını değiştirdi. Yürekli lik artık mutlu bir azınlığın belirli anlardaki özel hakkı olamaz; sürekli direniş içinde bulunan milyonlar adına bir gerekliliktir şimdi. İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi ordularını yenene dek 20 milyon Rus öldü. Vietnam halkı yirmi yıldır bağımsızlığı uğruna savaşmakta ve bir yirmi yıl daha savaşmaya hazır durumda. Cesareti bugün, ayrıcalığı olan davranışlar ya da bir kahramanlık anında verilmiş ve tek kişiyi ilgilendiren bir karar gibi göremeyiz. Cesaret artık kurban edilmelerine hayır diyen kurbanların inatçılığı olmuştur: acı çekmelerine bir son verene kadar dayanma yetenekleri olmuştur.

Günümüzde kahraman, direnen ama ölmeden direnen kişidir. Zihinsel bir yeti olarak dayanıklılığa eşdeğer olan kurnazlık, yiğitliğin en iyi parçası olmasa da, onun gerekli, ana bir öğesi durumuna gelmiştir.

İdeolojik bütün değişimlerde olduğu gibi yürekliliğin anlamında meydana gelen bu değişimin de başka değişimlerle ortak yanları vardır. İnsan yürekliliği fikri, özgürlük fikriyle sıkı ilişki içindedir. Yürekliliğe anlam katan, özgürlüktür.

Bugün dünyanın çoğunluğu, on dokuzuncu yüzyıldan önce düşünülmesi mümkün olmayan bir özgürlük uğruna savaşa girmiş durumdadır: sömürüye karşı özgürlük: dünyanın maddi ve manevi ürünlerinden herke-

sin eşit derece yararlanarak yaşaması özgürlüğü. Mücadelenin daha pek çok evreden geçmesi gerekmektedir. Bu mücadele, emperyalist sömürüye karşı ulusal, ırksal ya da sınıfsal bir savaş olarak başlar. Ama bu yeni özgürlük, eski özgürlük fikrini, yani özgürlüğü bireysel ayrıcalık olarak gören fikri ve böylelikle bireysel kahramanlıkların ayrıcalıklılığma olan inancı daha şimdiden bayatlatmış ve yıkmıştır.

Bugün, olaylar bizi bir halkın ya da bir sınıfın yürekliliğini kabule zorlamaktadır: Bu yüreklilik o halkın profesyonel orduları tarafından temsil edilen yüreklilik değil, kadın, erkek, genç, yaşlı bütün bir halkın davranışlarıyla ortaya çıkan yürekliliğidir. Bunun doğruluğu, daha her ne kadar filozoflarca anlaşılmamışsa da, askeri uzmanlarca kabul edilmiştir. Topyekûn savaş stratejisi bütün bir halkın yürekliliği ve direncini kırmaya çalışmanın kaçınılmaz olduğunu göz önüne almaktadır.

Bir halkın ya da sınıfın yürekliliği, onların bütün varlıklarını tehlikeye atmalarıyla kanıtlanmaz. Tam tersine, dayanıklılıkları ve sağ kalma kararlılıklarıdır, onların yürekliliklerini gösteren. Che Guevera 1965'te Küba'dan ayrıldıktan ve Latin Amerika'ya devrimci gerilla hareketlerine katılmak ve onları örgütlemek amacıyla gittikten sonra yayınladığı ilk bildiride şöyle diyordu:

> Bütün oligarşiler iktidarlarını, bütün ezici güçlerini, bütün vahşet ve demagoji yeteneklerini davalarının hizmetine sokacaklardır. Bizim asıl görevimiz her şeyden önce sağ kalmaktır; ondan sonra da gerillanın kalıcı örneğini izleyecek, silahlı propagandayı yürüteceğiz (Vietnam'da olduğu gibi, propaganda kurşunlarıyla, yani

düşmana karşı kazanılan ya da kaybedilen -ama verilen- savaşlarm propaganda kurşunlarıyla). Mülksüzleştirilmiş kitlelere dayanan gerillaların yenilmezliğinin büyük dersi. Ulusal ruhun harekete geçirilmesi, çok daha sert ve zorlu baskılara karşı koyabilmek için çok daha güç görevlere hazırlanılması.*

Guatamelalı bir gerilla lideri de aynı düşünceyi dile getirir: "Savaşımızı, belki on, belki yirmi yıl sürebilecek, kusursuz bir disiplin ve enerjiyle yürütülmesi gereken uzun bir çaba olarak düşünmeliyiz. İlk hedefimiz devam etmek, dayanmak –ve bunun için de hayatta kalmaktır.**

Dayanıklılık örneği, gitgide edilgenlikten etkinliğe dönüştürülmektedir. Bu örnek artık bireysel bir stoacılık biçiminde değil, hayatta kalıp özgürlük içinde yaşamanın koşullarını elde edene dek direnme yolunda kolektif olarak gösterilen kararlılığa uygulanmaktadır.

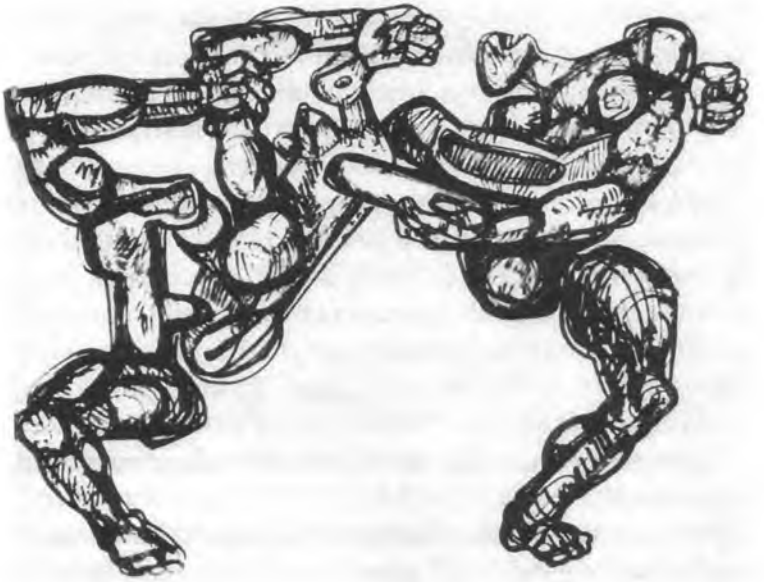
Neizvestny'nin sanatındaki inatla tekrarlanan temayı işte böyle bir bütün içine oturtmak gerekir. Bu bütün de sanatındaki form ve tarzın bir kez daha anlaşılmasına yardım eder.

Dayanıklılığın olumlu rolünü bedenin görünüşlerinin diliyle ifade etmek imkânsızdır. Buna çaba harcandığında, ortaya çıkacak insan heykeli, ya bir kurban ya -Hz. Eyüp gibi- büyük sınavdan geçen bir adam görünümünde olur. Ya da tam tersi, bu artık zafere ermiş bir adamdır. İmkânsızdır, çünkü dayanıklılığın olumlu rolü tek bir hareket, tek bir olay ya da tek bir sonuçla gösterilemez. Bu rol tek

*) *New Left Review*, Sayı 43, s. 88.
**) *Paris Match*'te (27 Ağustos 1967) Jean Lartéguy'ün bir yazısından.

olayı aşan bir roldür, sürecin ve gelişmenin diyalektik bir rolüdür. Kısacası, insanoğlunun devam etme gücünden daha az bir şey değildir.

Dünün bütün statik doğruları, bugün ancak yarı doğrulardır...



Neizvestny, *Dans Eden Üç Figür.* Desen, 1966. Fotoğraf: Mohr.

ÜÇ

Neizvestny'nin eserlerini değerlendirmek, bir eleştirisine girişmek...

Neizvestny hakkında hiçbir şey bilmeden bu kitaptaki fotoğraflara şöyle bir göz atan kimse, bu çalışmaların Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra yapılmış olduğunu sanır. Üslûp bakımından Lipçitz'in, Zadkine'in, Gargallo'nun, Gaudier-Breska'nm, Epstein'ın, Duchamp-Villion'un o döneme ait eserleriyle sıkı yakınlıklar görür. Henry Moore'un etkisini görünce biraz şaşırır, çünkü bu, Moore'un 1940'lardan sonraki çalışmalarmdan gelmiş görünmektedir. Fakat Moore'la olan bu yakınlığını bir etkilenmeden çok bir rastlantı sayıp pek üstünde durmaz. Üslûp, genellikle 1915-1925 yıllarının diline aittir. Sanatçının

da o devirde aşağı yukarı kırk yaşlarında olduğunu tahmin eder. *Orpheus* veya *Yalvaç* gibi eserlerinde Rodin ve Bourdelle etkisi görür ve düşünür ki, mutlaka sanatçı gençken, yani aşağı yukarı 1890'larda yapılmıştır bunlar. Böylelikle, Batı Avrupa'da geçerli olan standartlara göre değerlendirilince, Neizvestny'nin eserlerinin günümüzün kırk yıl gerisinde olduğu açıktır.

Bazı kişiler bunu Stalinci akademizmin baskısı altında boşa harcanmış bir kırk yıl olarak açıklamak isteyebilirler. İlk bakışta tutarlı da görünebilir böyle bir açıklama, ama içindeki gerçek payı azdır. Gerçi Rus sanatçıları, 1930'lardan bu yana dünyadaki sanat gelişmelerini sadece kitaplar, dergiler ve fotoğraflardan izleyebilmişlerdir; yirminci yüzyıl heykelinin önemli hiçbir örneği de Sovyetler'de sergilenmemiştir; ama bu elverişsiz durum o kadar büyük bir önem taşımışa benzememektedir. Moskova'da, eserleri açıkça 1960'lara ait, resmi olmayan birçok sanatçı vardır. Zamanın gerisinde kalmış olmak, Rus sanat tarihinin yakın geçmişinin kaçınılmaz bir sonucu değildir.

Neizvstny'nin 1915-1925 yıllarının üslûbunu amacına en uygun bulup seçtiğini söylemek daha doğru olurdu. Heykelin 1930'lardan bu yana sergilediği gelişme, kabaca söylenecek olursa, iki ayrı doğrultuda olmuştur: Adam, Calder, David Smith ve diğerlerinde oiduğu gibi ya yeni soyutlama biçimleri doğrultusunda, ya da Arp, Etienne Martin, Germain Richier, Cesar, Tinguely'de görülen ve son derece kişisel olan karamsarlık, karşı çıkış ve fantezi bildirileri doğrultusunda. Figüratif çalışan ve daha çok anıta yönelen bir heykelci için de bu doğrultulardan hiçbiri çekici değildir.

Böyle bir heykelcinin Henry Moore'a ilgi duyması beklenir, gerçekten de Moore'a hayrandır Neivzestny ve kuş-

kusuz onun etkisi altında kalmıştır. Fakat büyük bir etki olmamıştır bu; çünkü birbirine hiç benzemeyen mizaçta iki sanatçıdırlar. Moore, figürlerini karşı konulmaz güçlerin ürünü olan ve bu güçler altında ezilen yaratıklar olarak imgeler. Heykellerinin hiçbir edebi yanı yoksa da, dünyası Thomas Hardy'nin dünyasından pek uzak değildir. Neizvestny'nin imgelemi, gördüğümüz üzere insanı merkeze koyar ve insan iradesinin kahramanca bir kavranışına dayanır.

Neizvestny'nin en yakın olduğu savaş sonrası eser, Zadkine'in *Rotterdam Anıtı*'dır; oldukça anlamlı ve önemli bir nokta da, Batı Avrupa'da son yirmi beş yılda yapılan heykel anıtların en başarılısı sayılan bu eserinde Zadkine'in, gene o aynı erken 1920'lerin heykel dilini kullanmış olmasıdır.*



Zadkine.
Rotterdam Anıtı, 1951.

*) Zadkine'in bu anıtının daha tam bir analizi için bkz. yazarın *Permanent Red* (Methuen, 1960).

Yine de bütün bunlar bir sonuca götürmüyor mu bizi? Figüratif bronz anıtların modası geçmiş olamaz mı? Tatlin ya da Lissitsky, bundan kırk yıl önce Neizvestny'nin eserlerini modası geçmiş saymayacaklar mıydı?

Mutlaka sayacaklardı. Ayrıca, geleceğin anıtları herhalde çok daha başka malzemelerle, çok daha değişik bir ruhta yapılacaktır. Yalnız burada dikkat etmemiz gereken nokta, tüketim malları pazarından ödünç almarak sanata uygulanan bir modası geçmişlik kavramına kapılıp yanlış yollara sürüklenmemek olmalıdır. Sanat piyasasındaki sermaye sürümü hızlandıkça, sanat eleştirisini gittikçe daha çok şaşırtan ve yanıltan bir sorun olmuştur bu.

Tüketim mallarında modası geçmişlik, her yeni modele, bir öncekinden değişik bir 'hava' verilmesiyle yapay olarak yaratılır. İçerik aynıdır, değişmez. İçeriğe göre bu hava keyfi niteliktedir, tek anlamı da bir öncekinden değişik oluşudur. Böylece, tüketim malları söz konusu olunca, 'form' ya da 'üslûp' kendinden önce gelen form ve üslûbu mutlaka öldürmek zorundadır.

Başarılı bir sanat eserindeyse içerik ile form birbirinden ayrılmaz. 'Hava'sı keyfi değildir. Gene de bu içerik ve form birliği konusunda pek genelleme yapılamaz. Çünkü bu birlik tek tek her eserin kendine özgü olan başarısıdır ve değeri de tekliğinde, benzersizliğinde yatar.

Sanatta üslûp, form ile içerik arasında aracılık yapar. Sanatçının söz konusu birliğin araştırılmasında kullanacağı bir yöntem ve disiplindir. Üslûp, formla ilgili bir nitelik değil, bir çalışma tarzıdır.

Sanatta yeni bir üslûp -yapay olarak yaratılmamışsa- toplumsal değişmeden doğan yeni içeriği işlemek üzere

gelişir. İlk bakışta üslûp, sanatçıyı kısıtlamayacak gibidir ve bütün imkânlara açık görünür. Yani, niteliği 'çağdaş' görünür; bu da, kendi içinde yeni olduğundan değil, yeni bir içeriği kabul edebileceğindendir. Zamanla yavaş yavaş aracılık yapmadaki başarısının -form ile içerik arasında bir birlik sağlamasının- sonucu (ki sonradan sahte ve biçimde kalan bir birlik olduğu meydana çıkacaktır), yeni başka içeriği kabul etmeme eğilimini gösterir.

O zaman, yeni içerik yeni bir üslûp talep eder. Yeni üslûp, bir öncekini kullanılmaz, modası geçmiş hale sokmaz. Tam tersine, yeni üslûp ilk karşı çıkışıyla, bir önceki üslûbu sonradan büründüğü formalizminden arınmaya sürükleyebilecek bir süreci başlatabilir. Yeni üslûp yeni bir içeriğin önünü açar ve bu yeni içerik, özümlenerek karmaşıklaşınca, daha karmaşık ifadesini yeniden önceki üslûbun artık serbest kalmış olan halinde bulabilir.

On dokuzuncu yüzyılla başlayan devrimci değişimler dönemine ait sanat tarihi, peş peşe verilmiş bir üslûplar savaşı değil, gelişen toplumsal gerçeğin sanatta içerik olarak daha geniş, daha karmaşık bir ifade aramasından doğan üslûplar arası sürekli bir etkilenmedir.

Bir sanatçının çağının eserini mi verdiği, yoksa geçmişte yapılmışın basit bir tekrarında mı kaldığı araştırılmak istendiğinde, sadece üslûp sorununa eğilinirse, dönüşü olmayan bir yanlışa düşülür.

Böyle bir araştırmada sorulacak iki soru vardır: 1) Eserinin varsayılan genel içeriği nedir ve bu içerik değişen dünya yaşantısına ne derecede uygun görünmektedir? 2) Her eser, ayrı ayrı ele alındığında, içerik ile form arasmda bir birlik var mıdır?

Bunlardan hiçbiri kolay cevaplanacak sorular değildir, ama akla en yakın olanlarıdır.

Şimdi bu iki soruyu Neizvestny'nin eserleri bağlamında soralım. Birinci soru aslında cevaplanmış durumdadır. Eserlerinin varsayılan içeriğini ve bu içeriğin doğmakta olan yeni dünyaya uygunluğunu incelemiştik. Bir sanatçıyı değerlendirmekte kullanılacak tek ölçü bu olsaydı, o zaman Neizvestny günümüzde yaşayan en özgün, en önemli sanatçı olurdu. Ama ikinci soru var. Bu soruyu cevaplamak için, genel olarak sanatının varsayılan içeriği ile, tek tek eserlerinde beliren içerik arasında bir ayrım yapmak zorundayız.

Beliren içerik bazı eserlerinde kötü biçimde zedelenmiştir. Ayrıca, söylemek istediğini sandığımız şeyin hakkını verememektedir. Böyle kusurlu eserlerine örnek olarak *Orpheus*, daha az bir ölçüde *Yalvaç* ve Dante dizisinden *Cehennemde Figür* gravürünü gösterebiliriz.



Neizvestny.
Orpheus. Kalay alaşımı, 1962-1964.



Neizvestny, *Yalvaç*. Bronz, 1966.



Neizvestny, *Cehennemde Figür.* Gravür, 1966. Fotoğraf: Mohr.

Böyle eserler -terimin negatif anlamıyla- retoriğe aittir. Bu bir form başarısızlığıdır. Formlar, önerdikleri duyguları kapsayamayacak ve zaptedemeyecek durumdadır. Duygu ve anlam formlardan kaçıverir ve gevezelikleriyle seyirciyi tedirgin ederler. Bunlar sanatçımn seyircisine bildirileri olacak yerde, onun duygularını çelmeye çalışan eserlerdir. (Aynı şey çağdaş Ekspresyonist sanat için de geçerlidir.) Böyle seslenişlerin kötü yanıysa, önceden hazır olan bir tepkiye yöneltilmiş olmalarıdır. En sonunda 'bir zamanlar böyle değildi' önermesine dayanırlar, yani geçmişe özlemlidirler.

Bu eserlerin form olarak başarısızlığında duygusal özleme eşdeğerde bir başka özlem buluruz. İletmek istedikleri duyguyu içeremeyen formlar, başka sanatçılardan alınmış, üstelik özümlenerek değiştirilmemiş, sade-

ce abartılmış formlardır. Süreç içinde melodrama çalan jestlere dönüşürler.

Buna örnek, *Orpheus*'un omuzlarıyla elleri, *Yalvaç*'ın yüz hatları (bu heykelin başını çıkarın, heykel tümünde ve çok daha iyi biçimde değişir) ve bir bütün olarak gravür anlayışıdır.

Bu formlar Michelangelo'dan, Rodin'den ve onların kötü taklitçilerinden alınmıştır; hem de parçalarının yaptığı etki için alınmıştır. Neizvestny'nin eserlerindeki bu kusurun daima el ve başta -insan bedeninin anlatımından yana en zengin uzuvlarında- tekrarlanması oldukça anlamlıdır. Bu, seyircisini bir an önce etkileme sabırsızlığından doğan bir zaaftır. Fikrini sanat eserinin *kendisinde* belirteceğine, eser *aracılığıyla* iletme sabırsızlığıdır. Böyle bir şeyi hiç istemese de bu tür özürlü eserler, sanatçıdan seyirciye yönelmiş bir monolog halini alırlar. Seyirci mesajı ya kabul etmek ya da reddetmek zorundadır. Eserin kendinde yaklaşılacak bir şey yoktur; eser ona doğru yönelen aralıksız bir etki akımıdır.

Neizvestny'nin hayal gücünü engelleyen bu sabırsızlığı, resmi anıtlar için özel çalışmalar olarak yaptığı tasarıların bazılarında da görebiliriz, örneğin *Kozmonot*'ta.

Burada sabırsızlık, duygusal olarak seyirciye yöneltilmiş değildir. Ama eser geçerli kalıplar gözetilerek yapılmıştır, çünkü sanatçı sabırsızdır; bir tasarısının kabul edilip gerçekleşmesi için, bir heykelini özlediği boyutlarda şehrin meydanına dikilmiş olarak görmek için ve geniş halk kitlesiyle bağ kurmak için sabırsızlanır.

Bu durumda her iki sabırsızlık da anlayışla karşılanabilir. Bunlar bir sanatçı olarak kendi köşesinde yalnız bırakılmış olmanın sonucudur. Giderek seyircisine hem duygu yönünden hem de bir yurttaş olarak erişme sabırsızlığına varırlar.



Neizvestny, *Kozmonot*.
Alçı, 1961-1962.

Bu sabırsızlığı, her ne kadar anlaşılabilir de olsa, sanatı açısından yenmesi gereken önemli bir zaaf olarak görülmelidir. Bu da, sabırsızlığın, bir sanatçı olarak 'kişiliği' hakkında abartılmış birtakım düşüncelerle ilgili olduğu için değil, sanatına olan etkisi, elde ettiği ve ileride elde edeceği kesin görünen başarısına apaçık ters düştüğü içindir.

En iyi eserlerindeki özgünlük ve anlamın, bu eserlerin içten gelme oluşlarına dayandığını görmüştük. Neizvestny ancak burada önemli bir şekilde yaratıcıdır. Ama sabırsızlığı sonunda saptığı kestirme yollar, onu son derece yüzeysel *dıştan* gelme tavır ve ifadelere götürür.

Formlar, varsayılan içeriği vermekte yeterisiz kalır. Dev kavramı, metaforik olacağı yerde, kelimesi kelimesine gösterilir. Bir gövdeyi, boyunun büyüklüğünden ve üstüne yüklenen dramın yoğunluğundan ötürü hareketsizleştirilmiş, ya da en azından yavaşlatılmış olarak görürüz. Çatışmalar, uyuşmalar, figürün içinde geçmekte olan olay-

ların canlılığı, sadece dış anlamlılığın, dış anlatımın bir çeşit örtüsü altında gizlenmiştir. Geçmekte olan bir iç olaya değgin en küçük bir hareketi sezebildiğimiz yerde bile bu, dış görünüşlerin meydana getirdiği hareketsizliğin ve bölünmezliğin bir parçası olur. Figür adaleyle yüklendikçe, heykel de dramla yüklenir. İşte, sabırsızlığının sonuçları böyle kötü sonuçlardır.

* * *

Şimdi de Neizvestny'nin içerik ve form birliğine vardığı eserlerini ele alalım.

Adem'de dış referanslar, anlatıcı bir dramdan tamamen yoksun oldukları halde, heykeli 'insan' olarak 'okuyabilmemiz'e yeterlidir: Formlar, gerek birbirleriyle iç ilişkilerinde, gerekse uzamla olan ilişkilerinde bu insanı bir *süreç* olarak sunarlar. Bu insan büyümektedir. Tomurcuk içinde bir manolya ağacına benzer. Çapraz kolları, açan bir çiçeği andırır, oysa çiçek narinliğinde değildir. Çiçeğe benzediği kadar, akıtılırken birden donan eritilmiş madene de benzer. Ama maden katılığında değildir. Benzetmeler hiçbir zaman yeterli olamaz. İnsandır, kendi bilincine varan evrimdir; bir çiçekten çok daha duyarlı, öbür türlerin hepsinden çok daha dayanıklıdır.

Formların anlamı -eğer böyle demekle onların kafamızda uyandırdığı ve onları sözsüz tanımlayabilmemizi, sonra da hatırlayabilmemizi sağlayan bilinçli ve bilinçaltı uyarıları anlatmak istiyorsak- daha çok cinseldir. Bacakların arasmdaki dik organ hem omurga hem de erkeklik uzvudur. Sağ diz, ucu şişmiş bir başka uzuv gibi kabarıktır. Figürün bütünündeki o içten fışkıran güç ve narinlik (buna



Neizvestny, *Adem*. Bronz, 1962-1963. Fotoğraf: Mohr.

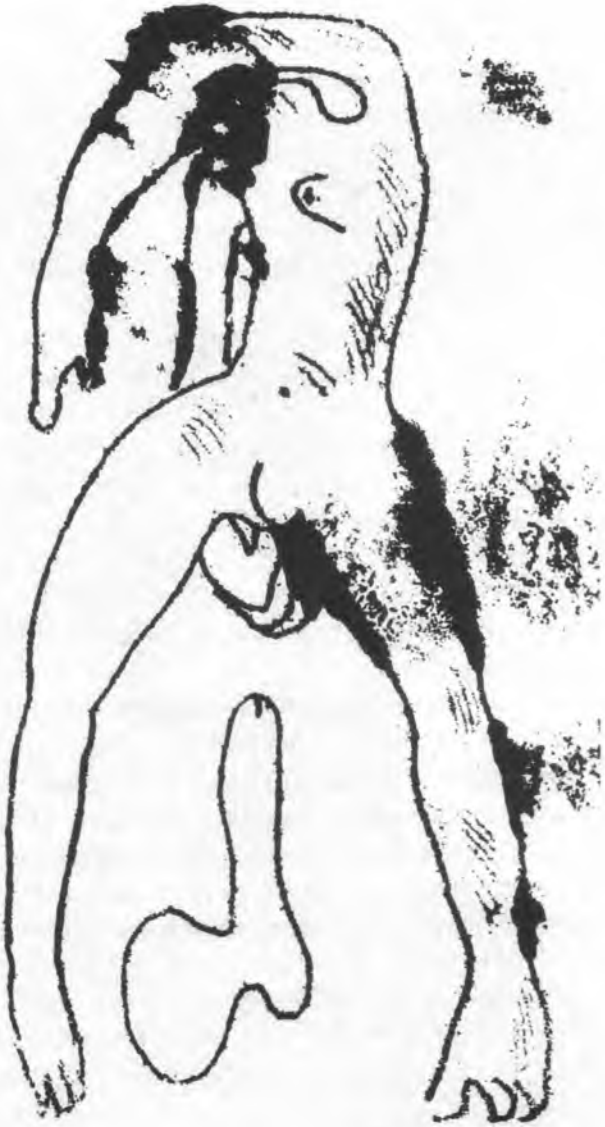
benzer bir şey Neizvestny'nin bütün eserlerinde vardır) bir dikleşme sırasındaki duygulara çok yakın olan yoğunluk, ağırlık, hafiflik, doluluk ve çiçeklenmeyi akla getirir.

Bu, Neizvestny'nin özellikle erotik bir sanatçı olduğu anlamına gelmemelidir. Erotizm, görsel sanatlarda genellikle anlaşıldığı düzeyde, çıplaklık kadar yüzeyseldir. Neizvestny'yi ne çıplaklık ne de yapay cinsel tahrikler ilgilendirir. Onu ilgilendiren, bunun tam tersi olarak, cinselliğin o doğal, hayati ve söndürülmez gücüdür.

Bu güç, ya kendi kaba haliyle, ya da arıtılmış ve başka pek çok biçimde yansıtılmış tahammülün enerjisini oluşturur. Böylece, eğer dayanıklılık ahlâki bir vasıf olarak değil de, biyolojik ve toplumsal bir güç olarak gösterilecekse, heykeldeki en uygun formu, gerek çağrışım yoluyla gerek kökende cinsel nitelikte olacaktır. Neizvestny cinsiyete, ticareti yapılan cinsiyetin arzu uyarıcı değerinin tam karşıtı olan bir değer verir. Ticareti yapılan cinsiyet, estetiğe indirgenmiştir. Neizvestny'de cinsiyet, her şeyden önce bir enerji formudur.

Büyük Adım ileriye doğru yürüyen bir kadın gövdesidir, ama aynı zamanda, bedene ait bir naturalizm söz konusu olmaksızın, iş gören bir organdır. (Mutlaka cinsel bir organ değildir, başka herhangi bir özel organ da değildir.) Heykelin formları, onun canlı kalmasını, işleyişini devam ettirecek bir kalp atışını ima eder anlamdadır. Bu formların inorganik değil, organik olduğunu söylemek yetersiz kalır; onlar biyolojiktir.

Neizvestny'nin bedeni içeriden vermesi olarak adlandırdığım özelliği, sadece bedenin içinin açığa vurulması anlamına gelmez, aynı zamanda vücuttan yapılacak çıkarmalar da olabilir.



Neizvestny, *Kadın ve Fallus.* Monotip, 1960.



Neizvestny,
Büyük Adım.
Bronz, 1960.
Fotoğraf: Mohr.

El deseninde, el, bir yürek, bir embriyo başı ve bir de erkeklik organı tutmaktadır ya da onlara bağlanmıştır.



Neizvestny, *El.*
Desen, 1961.

Böyle bir yöntemin yararlarıyla tehlikelerini açıkça görmek zorundayız. Çünkü kolaylıkla bayağılığa düşebilecek bir yöntemdir bu. Vücudun iç organlarını sergilemekten -heyecan verici bir *ürpertinin* dışında- sağlanacak bir kazanç yoktur. Eğer Neizvestny'nin özgünlüğündeki ölçü bu olsaydı, üstünde durulmaya bile değmezdi.

Neizvestny'nin *Büyük Adım* gibi bir eserde bulmaya başladığı şey yepyeni bir form oluşturma tarzıdır. Formlarını yalınlaştırması ve bızması, ne Michelangelo gibi bedenin görülen alt ve üst yapısıyla ilgilidir, ne de Ekpresyonistler gibi vücuda dokunaklı tavırlar vermek amacıyladır. Ayrıca, salt form arayışıyla her türlü olay ve yapıya uygulanabilecek belli ana form örneklerine varmanın peşinde de değildir. Bunun yerine bu yalınlaştırma ve bozmalar, bedenin bütün görünen -görünmeyen, kaslı- elektriksel, dirimsel ve ölümlü parçalarının biyolojik birlik içinde olduklarmın bilincinden doğar.

Hermafrodit Gövde, Büyük Adım'dan daha karmaşık ve daha az büyüleyici bir eserdir. Kol, bacak ve parçalardan oluşmuştur: erkek bacaklarından, boşlukla verilen bir rahimden, bir kadın göğsünden ve makine parçalarına benzeyen omuzlardan. Bu heykel, *Adem*'de olduğu gibi cinselliğin olumlu zevkinden çok, çaba duyumu ve hayatta kalma mücadelesiyle ilgilidir. Kısımlarının değişikliğinin anlatmış olduğu gibi, kişiyi aşan bir heykeldir. Eğer terimler, kavramlar, boş ahlâk inançlarını anlatmak uğruna gerçek anlamlarını yitirmemiş olsalardı, derdim ki, bu heykel aileyi, ulusu, insanlığı -ama inanılmaz derecede sağlam ve o derecede zarar görebilecek insan bedeni aracılığıyla- temsil eder. Kutuplaşması, her zamanki gibi hayatla ölüm arasında, göğüsle kovuk arasında,



Neizvestny. *Hermafrodit Gövde.* Kalay, 1966. Fotoğraf: Mohr.

gerilmiş dizkaslarıyla yarık karın arasında ifade bulmuştur. İşte, savaş alanlarında böyle ölür adamlar, çocuklarını düşünerek. Böyle katledilir çocuklar, çaresiz anne babalarının gözü önünde. Budur, insanları direnmede bir araya getiren; bu direnci de, sahte ideolojiler bir yana itilip maskeleri düşürülebilirse, vücudun kendisinde bulabiliriz.

Bütün sahte ideolojiler kolay bir iyimserliğe güvenirler: çelişmenin kaçınılmazlığını, dolayısıyla hayatın kendisini yadsıyan bir iyimserliktir bu. İyimserliğin konusu her zaman belirli olmalıdır. Sömürüyü ortadan kaldırmak mümkündür. Çelişkiler ölüm ve umutsuz yoksunluğun değil, hayatın ve gelişmenin koşulu olmalıdır. Oysa tek ütopya ölümdür, çünkü o çelişkisizdir, ölümü çoğu kimseden daha iyi bilen Neizvestny, bunun çok iyi bilincindedir. Ve işte *Kendini Tutan Adam:*

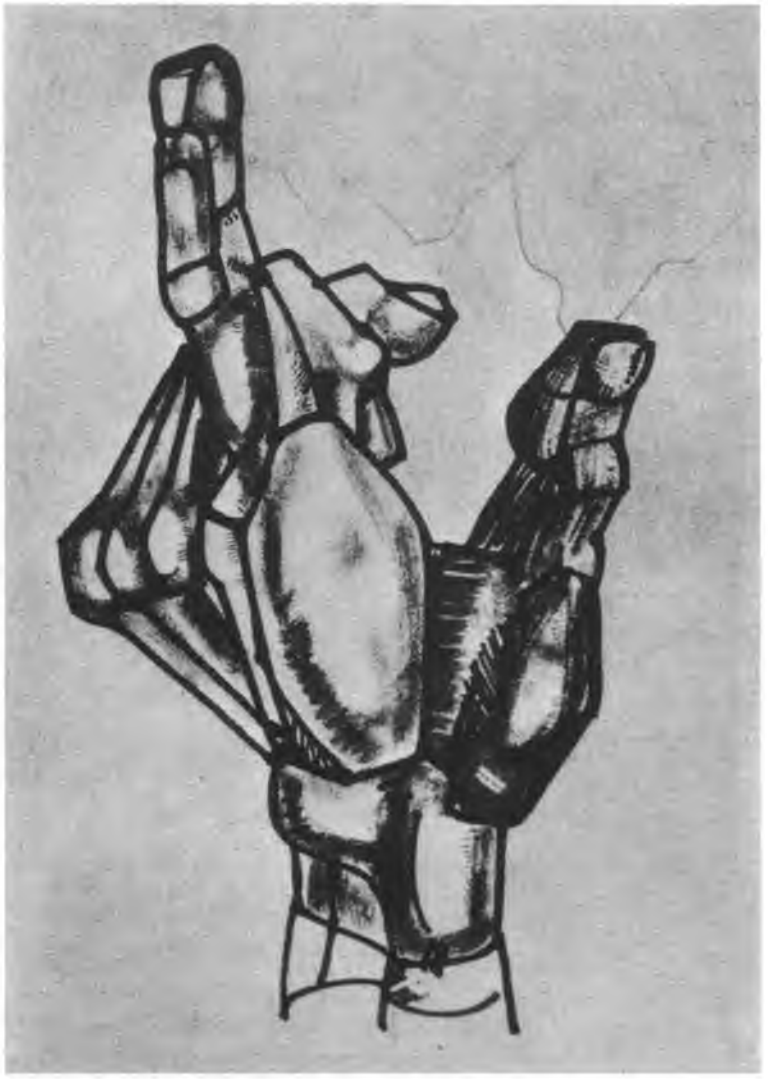
Adam kendine karşı bölünmüştür. Bu bölünme onu ya yok edecek ya da yaratacaktır. Bir baldır muzaffer, öbürü çürüktür. Bir kol yerinde, öbürü kesiktir. İster görelim ister görmeyelim, işte durumumuz budur. Bu duruma da, Tanrı'ya, ilk günaha ya da başka bir dinsel düşünceye baş vurarak açıklık ya da avuntu aramayalım. Bu durumda yalnızca imkânlarımızı arayalım. Ve heykel içimizdeki hayali bir organa münasebetiyle bunu doğrular: Bütünlüğü içinde bu uzuv, kalbin sembolik şeklinden apayrı olan gerçek şekline şaşılacak derecede benzer.

Son olarak, Neizvesnty'nin gözüyle insan eline bakalım.

Elin hareketi, Michalengelo'nun Cappella Sistina'nın tavanına yaptığı *Adem'in Yaratılması* adlı freskindeki Tanrı'nm elini andırır. Ama insan düşünülerek yapılan Tanrı eli değildir bu. Yara izleri, emeği, makineleri, zekâsı, kaya-



Neizvestny. *Kendini Tutan Adam*. Bronz, 1962-1964.



Neizvestny, *El*. Desen, 1965.

dan da sert yaşama iradesi ve anatomisinden daha da kırılgan arzuları düşünülerek yapılan insan elidir.

Eskiden bir sanatçı konusundaki düşüncelerimi belirtirken, o sanatçıyı başka sanatçılarla yarıştırırcasına karşılaştırır ve örneğin, sanatçı X'in Y'den beri Avrupa'nın en önemli sanatçısı olduğunu ileri sürerdim. Bu, o kadar da anlamdan yoksun bir çözüm değildir, hele okuyucunun zihnine kestirmeden varmayı öngörmesiyle oldukça çekicidir. Ama şimdi, bunun temelden yanlış bir tutum olduğuna inanıyorum. Bu inancıma neden de, yargıda yanılmış olma tehlikesi değil -kesin ve sonsuza değin doğru yargılar yoktur-, yarışmacılık kavramının sanatın ruhuna artık aykırılaşmış olmasıdır.

Sanatçı, toplumda bir zanaatçı ya da üstün yetenekli bir kol emekçisinin yerini tuttuğu zamanlar, yarışmacılık duygusu bir çeşit dürtü niteliğindeydi. Günümüzde sanatçı, toplumda bambaşka bir yer tutmaktadır. Artık yapımcı olarak değil, eserinde dile gelen görüş ve hayal gücünün niteliğine göre değer bulan biridir. Öncelikle sanat yapan bir adam değildir; bir insan örneğidir, onu örnekleştiren de sanatıdır. Bu hem felsefi düzeyde hem de değerlendirme düzeyinde, sanat eserlerinin piyasadaki herhangi bir metayla aynı işlemi gördüğü kapitalist düzende bile geçerlidir. Sanatçının oynadığı yeni rolde, yarışmacılığa bundan böyle yer yoktur. Yarışılarak temsil edilemez İnsan. İşte, kapitalist ülkelerde hem bunca yeteneği yok eden, hem de sanatçılar arasında bu denli çaresizlik ve karamsarlık yaratan şey, bu gerçekle sanat piyasasının bütün sanat ürünleri üzerindeki egemenliğinin çatışmasıdır.

Neizvestny'nin sanatı konusunda doğru ve uygun olacak tek bir iddiada bulunabilirdim. Şöyle ki: Eserlerinin en

iyileri, milyonlarca insanın, özellikle üç sömürülen kıtanın milyonlarca insanının yaşantılarının en önemli yanını ortaya koymakta ve dile getirmektedir. Bu insanlar Neizvestny'nin çalışmalarından haberdar değillerdir. O, bu insanlar arasmda yaşamamaktadır. Ama işte burada kâhinlik derecesindeki hayal gücü ortaya çıkmaktadır. Ya da bir başka deyişle, işte burada, bölünemeyecek duruma gelmiş bir dünyada yaşanan hayatlarla olayların o güzel ve kaçınılmaz karşılıklı etkisi ortaya çıkmaktadır. Artık peygamberler için tarihsel bir izdüşümden çok, coğrafi bir izdüşüm söz konusudur. Çünkü görüşümüzü önemli biçimde kısıtlayan zaman değil, uzamdır. Bugün kehanette bulunabilmek için insanları oldukları gibi tanımak yeter.

Üç kıtanın insanları bugün öyle bir mücadeleye girişmişlerdir ki, bu mücadeleden özgürlüklerine kavuşana dek vazgeçmeyeceklerdir. Uğruna savaştıkları bu özgürlük, bağımsız Devletlerin yalandan özgürlüğü değil, bugüne dek düşünülmüş bütün özgürlüklerin ona bir hazırlık olduğu özgürlük, yani sömürüye karşı özgürlüktür. İnsanlar bu özgürlüğe kavuştukları zaman -gerçekleşmesi tutsa tutsa bir yüzyıl tutar- bugün bizlerin hayal bile edemeyeceği sanat ürünleri vereceklerdir. Bugün bizler hayal edemeyiz, çünkü kazanılacak bu özgürlük sonunda insanlığın durumu kökünden değişebilir. Bu arada Neizvestny'nin heykeli, bu mücadelenin başlangıcı için gerekli olan dayanıklılığa dikilmiş bir anıttır.

Bir heykeltraşm eserleri konusundaki bir deneme böyle mi bitmeliydi? Heykelin, emperyalizme karşı dünya çapındaki mücadelenin belli bir aşamasmı temsil ettiği söylenmeli miydi? Ben bu mücadeleden daha önemli bir şeyin olabileceğine inanmıyorum; bütün gücümüzü doğru-

dan doğruya ya da dolaylı olarak bu mücadeleye hasretmeliyiz. Bunu yapamayacak olanlarımız için akla gelen tek çare, intihardır.

Bunun neden böyle olduğunu açıkça söyleyelim. Dünya bugün öyle bir durumdadır ki, eğer bu durumu olduğu gibi kabul eder ve kökünden değiştirme yolunda kesin ve kararlı bir sabırsızlık gösterecek olmazsak, bütün değerlerimizin anlamdan yoksun hale geldiğini göreceğiz. Bugün dünya halklarının üçte ikisi soyulmakta, sömürülmekte, aldatılmakta, sürekli hakarete uğramakta, dünyanın en alçak ve yapay yoksulluğuna mahrum edilmekte ve insan olarak yadsınmaktadır. Eğer bu koşullar kabul edilecek olursa -ya da birazcık reform, birazcık baskı ve birazcık daha dış yardım şartıyla az çok kabul edilirse- eldeki kanıtlardan da açıkça anlaşıldığı üzere, bu durum ileride çok daha vahim bir tabloya yol açacaktır. Emperyalizm doymak nedir bilmez. Belki yöntemlerini değiştirebilir; ama oburluğunu asla!

Gerçi bu durum pek yeni değildir. Talan yüzyıllardır sürmektedir. O zaman, bu talana gösterilen tepki neden bu denli vahşice oluyor? Neden tutup da intihardan söz ediliyor?

Çünkü dünya bugün öyle bir yere gelmiştir ki, statükoyu değil haklı çıkarmaya çalışmak, böyle bir kavramdan söz etmek bile imkânsızdır. Eğer bu dünyada *bugünkü haliyle* yaşamayı seçersek, toplumsal varlıklar olarak bize miras kalan amaç ve değerlerin hepsini yadsımak zorunda kalırız. Hem de yalnız Avrupa'dan kalanlar değil -ki bu mirasın niteliğini Avrupa'nın ikiyüzlülüğü zaten bozmuş ve oldukça kuşkulu bir hale sokmuştur-, tarihin bizimle

ya da bizsiz evrenselleşme yoluna girdiği bugünümüzden kalabilecek olanları bile.

Dünyayı bugünkü haliyle kabul edenler artık mirastan yoksun kalıyorlar; öte yandan, yoksun bırakılmış olanlar miraslarını keşfediyorlar. Mirastan mahrum kalanlar, her biri kendini yalnızlığıyla baş başa, ancak ölümün son verebileceği bir cehennemin ortasında buluyorlar. O cehennem, dünyanın bugünkü halidir, bu hale bir son verme çabası içinde olmayan için böyledir. Ortaçağ'm cehennem görüşünü mutlak kılan sonsuzluk boyutu, yeryüzü cehennemimizde, yerini insanın eşitsizliğinin kaçınılmaz ve mutlak olduğu düşüncesine bırakmıştır. Bu eşitsizliğin mutlak boyutu içindeki işkence, yok edilemez olan, daima hisseden vücutlara çektirilen acı değil, kendimizi başkalarında bulmak için ısrarla duyduğumuz yok edilemez gereksinmemizi yadsımanın acısıdır. İşkence, ötekinin eşit olmayan bir kişi olarak varlığıdır.

Frantz Fanon, onun için acı duymasa bile, bu işkencenin niteliğini çok iyi kavramıştı ve *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde şöyle diyordu:

> Bırakın şu Avrupa'yı! Orada hem durmadan insandan söz ederler, hem de insanları kıstırdıkları köşede, kendi sokaklarının her köşesinde ve yeryüzünün her köşesinde katlederler. Çağlar boyunca bir sözde ruhsal yaşantı adına insanlığın hepsini havasızlıktan boğdular. Şu hallerine bakın bugün, nasıl ruhsal ve atomik çözülme arasında bir o yana bir bu yana sallanıp duruyorlar.
>
> Oysa denebilir ki, Avrupa her neye kalkışmışsa, hepsinde başarılı olmuştur.
>
> Avrupa dünyaya önderlik görevini gayretle, insanı küçümseyerek ve yırtıcılıkla yüklendi. Bakın, sarayları-

nın gölgesi nasıl ta ötelere uzuyor! Hareketlerinden her biri uzam ve düşünce duvarlarını nasıl yıkmıştır? Avrupa her türlü alçakgönüllülüğü, her türlü gösterişsizliği çökertmiştir; her türlü sıcak kaygıya ve her türlü şefkate de sırt çevirmiştir.*

Az çok yakın bir zamana değin dünyanın durumu dayanılamayacak gibi değildi. Dünya nüfusunun yaşama koşulları bugünkülerle aşağı yukarı aynıydı. Sömürünün ve köleleştirmenin derecesi aynı ölçüde büyüktü. Çekilen acılar aynı yoğunluk ve yaygınlıktaydı. İsraf gene aynı akla hayale sığmayan büyüklükteydi. Ama durum dayanılmayacak gibi değildi, çünkü gerçek bütün boyutlarıyla tam olarak bilinmiyordu. Zamanın akışı içinde olaylara ait gerçekler her zaman belirgin biçimde göze batmaz. Bazen geç fark edilirler.

Önceleri, Avrupalı, kendinin en uygar, yerlinin de henüz yarı gelişmiş insan olduğuna inanarak kendini kandırabiliyordu. Böylece, temel bir eşitlik inancından vazgeçmek zorunda kalmıyordu, çünkü bu mesele sonraya bırakılabilir ve onlar da bu arada eşitsizliği yaratıp kullanabilirlerdi. Önceleri, yerli, kendine karşı işlenen korkunç suçların derecesini anlayacak durumda değildi: acıyla yüklü kıtası karşısmda bir çeşit ortaya çıkma korkuşu geçiriyordu. Önceleri, faydacılar eldeki bilim ve üretim araçlarının beş kıtanm birden yararlanabilmesi için yeterli olmadığını ileri sürebiliyorlardı.

Oysa bugün kimse kimseyi kandıramaz. Gerçek ortaya çıkmıştır. Çok kimse bildiğini unutmaya çalışmaktadır,

*) Bu kitabın İngilizce çevirisi için bkz. *The Wretched Earth*, Macgibbon and Kee, 1965, Penguin Books, 1967, s. 251.

ama bunu kimse tam olarak yapamamaktadır. 'Uygar' Avrupalılar planlı toplu kıyımlar yapabileceklerini Avrupa içinde kanıtlamışlardır. Bunun sonunda İnsan Hakları Bildirgesi'nin -ilke olarak- uygulanmak üzere kaleme alınması gerekti. Şimdi dünya, askeri uzmanlar, yatırımcılar, gizli haber alma kuruluşları, bilimciler ve filozoflarca tek bir bütün olarak görülmekte ve ona göre davranılmaktadır. Hemen hemen bütün amaçlar için tek bir bütündür dünya; sadece zenginliğin bölüşülmesine ve kıtlığın ortadan kaldırılmasına gelince bu görüş benimseniyor. Olayların yankıları dünyayı sarmaktadır. (Aynı zamanda görüntüleri de; bu dayanılmaz durumu görmemiş olduğumuzu ileri süremeyiz.) Emperyalizm daha yoğunlaşmış ve daha pervasız olmuştur. Dünya nüfusunun yüzde altısını oluşturan ABD, dünya kaynaklarının yüzde altmışını elinde veya denetiminde tutmaktadır. ABD'nin çıkarlarının savunulması için gerekli yıllık askeri harcamaları, Afrika, Latin Amerika ve Asya devletlerinin toplam ulusal gelirlerini aşmaktadır.

Ama gerçek, doğrudan doğruya bu gelişmelerden ortaya çıkmamıştır. Sömürülenlerin kesin savaşma kararlılıklarından doğmuştur. Üstelik bu savaş, ilk adımda ekonomik bir eşitlik savaşı bile değil, bir benliğini bulma savaşı olarak, o sonsuz yabancıdan silkinmek, o aşağılık *ötekilik* öğretisini çıkarıp çağlardır kendilerine zorla kabul ettiren o *öteki*'nden kurtulmak, o babadan oğula geçen insan aforozuna son vermek uğruna başlatılmıştır. Emperyalizmin en son gereksinmesi hammadde, sömürülen emek ve denetlenen pazarlar değildir: hiçe sayılan bir insanlıktır.

Şimdiden verilmekte ve ileride verilecek olan ulusal kurtuluş savaşları idealize edilmemelidir. Bunlar, erkek, kadın, yaşlı, genç ayrımı yapmaksızın bütün bir halkı kaçınılmaz biçimde içine alan korkunç gaddarlık savaşlarıdır; fakat bütün bunların beraberinde neyi getirdiklerini anlamak zorundayız.

Emperyalizm, bütün gücüne ve zenginlik kaynaklarına rağmen anlamsız hale gelmiştir. Artık gerçeği kendine uyduramıyor. Onun safında savaşanlar, hastalıklı hırsların, tamahların yapay olarak beslenmesiyle, sinirleri gergin, sürekli bir şeyler yapıyorlar –bu kadar az dayanıklı olmalarının bir sebebi de budur. Emperyalizm için savaşmayı uysallıkla içinde yaşayanlarsa, gitgide daha çok anlamını yitiren bir hayat sürmektedirler. Bu da çağdaş refah toplumlarmdaki çürümenin sebebidir. (İntiharın böyle bir uysallığın mantıksal sonucu olduğunu söylemiştim; ama pek az kimse mantıklı davranır.) Buna karşılık emperyalizmle mücadele edenler, insanlığın bütün anlamı adına savaşmaktadırlar.

Bugün artık birçok -üretimsel, bilimsel, kültürel ve ruhsal- düzlemde yeti edindiğimiz bir aşamayız. Bu yetiler eşitlik dünyasi istemektedir. Ya bu istek karşılanır, ya da biz bu yetilerimizi yadsır ve öz varlığımızı bomboş kılarız.

Artık Neizvestny'nin, heykelinin emperyalizmle savaşın bir aşamasını temsil ettiğini söyleyip bunu dile getirdiğini anlamak zor olmasa gerek. Üstelik, Neizvestny'nin heykelinin bu savaşla neden bu denli ilgili olabileceğini de göstermeye çalıştım. Eğer böyle bir ilgi söz konusuysa, bu rastlantı sonucu değildir. Hem onun kişisel yaşantısını, hem de SSCB'deki genel durumu yansıtmaktadır.

Gerek örneği gerek var oluşuyla SSCB, anti-emperyalist mücadelede son derece önemli bir etmendir. Lenin, "Ekim Devrimi Rusya'da uluslararası emperyalizm zincirinin en zayıf halkasını kırdı," demişti. Bu gerçeğin ve buna bağlanan devrimci geleneğin bilinci SSCB'de varlığını sürdürmüştür. Fakat bu gelenek bazen kendi ihanetini örtmeye yarayacak ılımlı bir sözcükler dizisinden ileri gitmemektedir.

Tek ülkede sosyalizm siyaseti, 1920'lerin ortasında, Stalin tarafından bir dogma olarak kabul ettirildiğinde, Sovyetler Birliği'nin dünya devrimciliğindeki önderliğinden ödün verilmiş oldu. Isaac Deutscher *Bitmemiş Devrim*'de bu sürecin başlangıcını şöyle anlatır:

> Devrimin kahramanlık günlerinin doruğundan ulusdevletin dipkatlarına inmişti şimdi Bolşevik bürokrasi. Bu inişte ona Stalin yol gösteriyordu. Büyük bir özlemle kendilerini ve *kendi* Rusya'larını güvenlik içinde görmek istiyorlardı. Ulusal ve her şeyden önce uluslararası statükoyu bulmak için çırpınıyorlardı. Bunu bir çeşit ideolojik tecrit siyasetinde bulacaklarına kesinlikle inanmışlardı ve bütün telaşları Sovyetler Birliği'ni, dış dünyadaki toplumsal çatışmalardan ve sınıf mücadelesinden ayırmaktı. Stalin'in, Tek Ülkede Sosyalizm'i ilan ederek, burjuva Batı'ya açıklamak istediği, başka ülkelerdeki sosyalizmlerle birinci derecede ilgilenmediğiydi.

Kaleme aldığım bu denemedeki amaçlarımdan biri, o dönemde savunulandan başka bir siyasetin benimsenmesinin mümkün olup olmadığını tartışmak değildir. Yalnız kesin olan bir şey varsa o da şudur ki, Stalinci siyasetin

zorla kabul ettirilme, yürütülme ve ideolojik bakımdan haklı çıkarılma tarzı, koşullar değiştikten sonra bile başka türlü bir siyasetin gelişmesini engellemiştir.

Stalin siyasetinin ulusal bencilliği, geniş ve her şeyi elinde tutan bürokrasinin içinde kişisel bencilliğe dönüştü. Oysa bu bürokrasi, SSCB sınırları içinde başka bir dünyayı kurmak için gerekli insanüstü ulusal çabayı ortaya çıkarmak ve örgütlemek amacıyla tasarlanmıştı. Bu bürokrasi hâlâ varlığını koruyor. Haber almanın engellenmesi ve her türlü tartışmanın kösteklenmesiyle halkm devrimci girişkenliği engellendi ve kısıtlandı. Söz konusu kısıtlamalar, bu dünya içindeki bir dünyanın gerekli görülen özel güvenlik tedbirleri adına haklı çıkarılmak istendi. Halkın inisiyatifi henüz hayata geçmiş değildir.

1962'de toplanan Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 22. Kongresi'nde, gelecek yirmi yıl içinde kişi başına gelirde yüzde 350'lik bir artış kaydedileceği ve bu iki onar yıllık süre sonunda Sovyet halkının dünyanın en yüksek yaşama düzeyine kavuşacağı açıklanmıştı.

Sosyalist bir ülkenin üretici gücüne ödenen şaşırtıcı bir övgü bedelidir bu. Ama dünyanın yukarıda ele aldığımız istekleriyle ne dereceye bağdaşmaktadır? Bu soru hem teorik hem de siyaset açısından henüz cevaplanamaz. Cevaplanamaz, çünkü hiçbir bürokrasi buna cevap veremez; ayrıca, böyle bir cevap tepeden inme kabul ettirilemez. Bu soruya ancak hayatlarına daha dolu bir devrimci anlam vermeyi seçen Sovyet halkı cevap verecektir.

Emperyalizme karşı mücadelede Sovyetler'in bugünkü katkısını kimse küçümsememelidir. Ama aynı derecede hiç kimse de, Ekim Devrimi'nin başlangıçtaki ruhuyla,

Stalin tarafından zorla kabul ettirilen ve ölümünden on yıllı aşkın bir süreden sonra bile Sovyet siyasetine büyük ölçüde damgasını vuran acınası uzlaşmacılık arasındaki çelişkiyi de yadsıyamaz.

Aynı temel çelişki sanat alanında da vardır ve Neizvestny bu çelişkinin etkilerini benliğinde duyarak yaşamıştır. Böyle bir insanın yaşadıkları, onda, bu çelişkinin ilgili olduğu gerçeğin -dünyadaki eşitsizliğin yarattığı dayanılmaz durumun bu en derin ve kaçınılmaz gerçeğininbilincini pek tabii ki keskinleştirmektedir.



Ernst Neizvestny'nin bir resmi. Fotoğraf: Mohr.





Büyük Adım, önden ve arkadan görünüş.





Çaba, önden ve arkadan görünüş.



Kentauros'un Gövdesi.



İçinde Bir Başkası Uyuyan Figür.



Hermafrodit Gövdesi.



Antipod.



Diz Çöken Figür.



Öpücük.

g



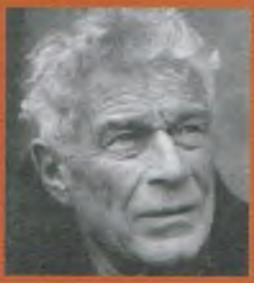
"Savaş, iç deşer; savaş, bağırsakları boşaltır. Savaş, teni yakıp kavurur. Savaş, organları bedenden koparır. Savaş, yıkıp yok eder. Ve savaş, insan türünün doğasından gelir."

Böyle diyor Susan Sontag, 'tefekkür nesneleri olarak' savaş ve dehşet fotoğraflarından hareketle kaleme aldığı bu sarsıcı kitabında. Daha sonra da, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" serisinden Amerikan İç Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Nazi ölüm kamplarının fotoğrafik belgelerine ve daha yakın tarihimizde Bosna, Sierra Leone, Ruanda, İsrail, Filistin ve 11 Eylül 2001 New York City trajedilerine, zaman içinde bir gezintiye çıkıp, asıl olarak şu soruyu yöneltiyor bizlere: "Savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabilirsiniz?"

Başkalarının Acısına Bakmak, kesintisiz görüntü bombardımanının tüm hayatımızı kuşattığı bir çağda, Susan Sontag'ın savaş fotoğrafçılığının misyonu ve başkalarının acılarıyla ıstıraplarına duyarlı olmak üzere bir insanlık dersi verdiği son başyapıtı.

sanat ve devrim

john berger



"Elinizdeki kitaba bir göz atar atmaz benim neden tam bir yılımı, Rusya dışında hemen hemen hiç kimsenin tanımadığı bir Rus heykeltraşı (resmi kabul gören Sovyet sanatçıları arasından dışlanmış bir Rus heykeltraşı olan Ernst Neizvestny) hakkında kitap yazarak geçirdiğimi sorabilirsiniz. Ayrıca diyebilirsiniz ki, ben bir okur olarak, bir heykeltraşı tek bir eserini görmeden, yalnız fotoğraflara dayanarak nasıl değerlendirebilirim.

Eleştiri daima bir çeşit araya girmedir, sanat eseriyle kişinin arasına girmektir. Çoğu zaman pek az şey doğar bu araya girmeden. Ama arada bir eleştiri, yaratıcı nitelik de kazanabilir; bu, eleştiricinin eseri algılama yeteneğinden çok, eserin etkenlik gücüne bağlıdır.

Belli tek bir örneğin ele alınıp derinlemesine işlendiği bu yazı, Rus sanatının yapısına, SSCB'de görsel sanatlarla uğraşan sanatçının içinde bulunduğu duruma, siyasal açıdan devrimci sanatın anlamına ve devrimci bilincin ileride doğurabileceği bazı sonuçlara ışık tutmaktadır. Bu metnin birçok yanlış ve zayıf yanları olabilir, fakat gene de şimdiye dek kaleme aldığım denemeler arasında eleştiri anlayışım açısından en çok başarıya ulaştığım örnektir, diyebilirim."

agora kitaplığı • 157
ISBN 978-9944-916-73-8
kültürel çalışmalar • 13
www.agorakitapligi.com