

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KAZİMİR MALEVİÇ'İN SANATSAL STRATEJİLERİ
20. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE ÇARLIK RUSYASI'NDAN SSCB'NE
YÜRÜTÜLEN KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA SÜPREMATİZM

DOKTORA TEZİ

İbrahim Cem BÖLÜKTAŞ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe Nilüfer ÖNDİN

İSTANBUL-2022

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KAZİMİR MALEVİÇ'İN SANATSAL STRATEJİLERİ
20. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE ÇARLIK RUSYASI'NDAN SSCB'NE
YÜRÜTÜLEN KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA SÜPREMATİZM

DOKTORA TEZİ

İbrahim Cem BÖLÜKTAŞ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe Nilüfer ÖNDİN

İSTANBUL-2022

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

İbrahim Cem BÖLÜKTAŞ

İmzası



ÖNSÖZ

Bu doktora tezini kabul eden ve yazım süreci boyunca bana verdiği katkı ve desteklerden ötürü Prof. Dr. Nilüfer Öndin'e teşekkürü borç biliyorum. Yaklaşık üç yıl boyunca okumaları ve yönlendirmeleriyle çalışmaya son şeklini veren tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu ve Doç Dr. Serap Yüzgüller'e teşekkür ediyorum.

Bu çalışmaya ilham kaynağı olan Seza Parker ve Prof. Dr. Ali Akay'a, MSGSÜ ailesiyle tanışmama vesile olan Doç. Dr. Osman Erden'e ve öğrencisi olmaktan gurur duyduğum Prof. Dr. Zeynep İnankur'a teşekkür borcum olduğunu düşünüyorum.

ÖZET

Süprematizm'in yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki oluşum ve gelişim sürecini, Çarlık Rusyası, devrim yılları ve Stalin Dönemi'ne özgü kültür politikaları bağlamında inceleyen bu çalışma, siyaset, sanat ve felsefe ilişkisini konu almaktadır. Kübizm ve Fütürizm'in Rusya'daki alımlanışı temel alınarak ortaya konan Süprematizm, Kazimir Maleviç tarafından resim ve tasarım alanlarına sirayet eden soyutlama üzerine kurulu bir sanatsal sistem olarak sunulmuş; devrimlerin ardından yeni yaşamı inşa etme maksadıyla mimariye açılmış ve bir dünya görüşüne dönüştürülmüştür. 1930'larda Sosyalist Realizm tartışmalarının gölgesinde figüratif çalışmalara yönelen Maleviç, sanat tarihi ve Süprematizm arasında bir bağ kurarak sanatsal ve kuramsal üretimlerini uyumlu hale getirmeye çabalamıştır. Modern Batı sanatı kanonuna dahil edilerek apolitik bir soyut sanat anlatısı içinde genelleştirilen veya siyasi devrimlerle ilişkilendirilerek devrim sanatı ve Rus avangardı gibi başlıklar altında yorumlanan Süprematizm'i dönemselleştirerek çözümlemeyi amaçlayan bu çalışma, Maleviç'in üretimlerini üç farklı döneme özgü etik, estetik ve politik tartışmalar bağlamında değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Modern Sanat, Sanat Felsefesi, Süprematizm, Kazimir Maleviç, Kültür Politikaları

ABSTRACT

This study explores the formation and development of Suprematism in the first quarter of the twentieth century, according to cultural policies of Tsarist Russia, revolutionary years and the Stalin Era, following the correlation between politics, art and philosophy. Sprung by the reception of Cubism and Futurism by Russian avant-garde artists, Suprematism was presented by Kazimir Malevich as an abstract artistic system that expands to the fields of painting and design. After the October Revolution, in order to build a new life, Suprematism extends to the field of architecture and is conceptualized as a world view. During 1930's, in the shadow of Socialist Realism debates, Malevich turned to figurative works and tries to harmonize his artistic and theoretical works by establishing a link between art history and Suprematism. Suprematism is often generalized within an apolitical abstract art's narrative as a part of modern Western artistic canon or interpreted under the titles such as revolutionary art and the Russian avant-garde. By aiming the periodization of Suprematism, this study offers an alternative approach by evaluating Malevich's artistic and theoretical works within the context of ethical, aesthetic and political debates specific to three different periods.

Keywords: Modern Art, Art Theory, Suprematism, Kazimir Malevich, Cultural Policies

İÇİNDEKİLER	SAYFA
ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
ABSTRACT	VI
İÇİNDEKİLER	VII
RESİM LİSTESİ	X
KISALTMALAR	XXI
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Yöntemi	2
1.3 Çalışmanın Kapsamı	8
2. ON DOKUZUNCU YÜZYILIN SİYASİ VE KÜLTÜREL MİRASI	11
2.1. On dokuzuncu Yüzyıl Boyunca Yürütülen Reform ve Karşı Reformların Eğitim, Kültür ve Sanat Politikalarına Etkisi	11
2.1.1. Aydınlanma Çağı'nın Işığında Eğitim Kurumlarının Oluşumu	11
2.1.2. Reform ve Karşı Reformların Etkileri	15
2.1.2.1. I. Aleksandr Reformları (1796-1815)	15
2.1.2.2. I. Nikolay'ın Siyaseti: Ortodoksluk, Otokrasi ve Milliyetçilik (1825-1855)	19
2.1.2.3. II. Aleksandr ve Büyük Reformlar (1855-1881)	23
2.1.2.4. III. Aleksandr Dönemi ve Karşı-Reformlar (1881-1894)	28
2.1.2.5. II. Nikolay ve Otokrasinin Çöküşü (1894-1917)	31
2.1.3. Yüzyılın Eşiğinde Rus Kültürünün Dönüşümü	35
2.2. Yüzyılın Eşiğinde Rusya'da Düşünce Hayatı	37
2.2.1. Din Felsefesi ve Mistisizm	39
2.2.2. Rus Kozmizmi	51
2.2.3. Rus Marksizmi ve Anarşizm	55
2.3. Rus Modernizmi ve Gümüş Çağın Kültür-Sanat Ortamı	65
2.3.1. Akademi'den Gezginler Cemiyeti'ne	65
2.3.1.1. Saint Petersburglu Sanatçılar Arteli	67
2.3.1.2. Gezginler Cemiyeti (<i>Peredviyniki</i>)	68
2.3.2. Sembolizm ve Sanat Dünyası Dergisi	71
2.3.3. Avangard Sergiler Bağlamında Devrim Öncesi Oluşumlar ve Estetik Tartışmalar	78
2.3.3.1. Karo Valesi sergisi (<i>Bubnoviy Valet</i>)	81
2.3.3.2. Eşek Kuyruğu Sergisi (<i>Osliny Hvost</i>)	84
2.3.3.3. Kübofütürizm	85
2.3.3.4. Hedef (<i>Mışen</i>) Sergisi	92
2.3.3.5. I. Dünya Savaşı Ortamında Fütürist Sergiler	95
2.3.3.6. Tramvay V, İlk Fütürist Resim Sergisi	95
2.3.3.7. 1915 Yılı Sergisi	97
2.3.3.8. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (sıfır-on)	99
3. DEVRİM ÖNCESİ AVANGARD VE SÜPREMATİZM'İN OLUŞUMU	102
3.1 Süprematizm Öncesi Kazimir Maleviç (1900-1913)	102
3.1.1. Kursk'tan Moskova'ya	102

3.1.2. Rerberg Sanat Atölyesi ve Maleviç'in resim tekniği	104
3.1.3. Empresyonist/Neo-Empresyonist Dönemi (1905-1909).....	110
3.1.4. Sembolist Dönemi (1907-1910)	113
3.1.5. Avangard Sahnesi: Primitivizm ve Konu-Üslup Tartışmaları (1910-1912)	125
3.1.6. Kübofütürist Dönemi (1912-1914)	136
3.2 Süprematizm'in Biçimsel Gelişimi	144
3.2.1 Güneşe Karşı Zafer Operası	146
3.2.2. Fevralizm (1914-1915).....	151
3.2.3. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On)	162
3.2.4. Supremus Dönemi.....	180
3.2.5. Beyaz Dönemi	193
3.3. Süprematizm'de Anarşizm ve Mistisizm.....	205
3.3.1. Anarşizm ve "Sanatın Kendiliğindenliği"	205
3.3.2. Süprematizm'in Oluşumunda Mistisizm ve Dördüncü Boyut	210
3.3.3. Süprematizm Manifestoları: 1915 ve 1916 Manifestoları.....	219
3.3.3.1. Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1915 Manifestosu).....	222
3.3.3.2. Kübizm'den Fütürizm'e ve Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1916 Manifestosu).....	227
3.3.4. Maleviç'in Anarşi (<i>Anarhia</i>) Gazetesi Yazıları.....	235
4. DEVRİMLERİN KÜLTÜR POLİTİKALARINA ETKİSİ VE SÜPREMATİZM'İN İŞLEVSEL DÖNÜŞÜMÜ	246
4.1. 1917 Devrimleri ve Kültür Politikalarına Etkisi	246
4.1.1. Aleksandr Bogdanov ve Proletkült Hareketi.....	253
4.1.2. Proletkült Hareketinin Çelişkileri: Özerklik, Faaliyet Alanı, Kültürel Miras ve Profesyonellik.....	260
4.1.3. Proletkültlerde Özerkliğin İlgası.....	267
4.1.4. Proletkültlerin Sanata Etkileri	275
4.2. Toplum Mühendisliğinden Sanatsal Mühendisliğe Narkompros.....	282
4.2.1. Narkompros'un Oluşumu	287
4.2.2. IZO-Narkompros ve Sol Sanat	295
4.2.3. IZO-Narkompros'un Faaliyetleri: Bağımsız Sanat Atölyeleri (Svomas) ve Propaganda Anıtları Planı	299
4.2.3.1. Bağımsız Sanat Atölyeleri (Svomas)	299
4.2.3.2. Propaganda Anıtları Planı.....	303
4.2.4. Sanatın Bilimselleşmesi: Çağdaş Sanat Müzeleri ve Enstitüler	312
4.3. Süprematizm'in İki Yüzü: Uygulamada İşlevsellik, Kuramda Eleştirelilik ..	321
4.3.1. Maleviç'in Vitebsk ve GİNHUK Dönemleri: Süprematizm'in Devrimle Buluşması.....	321
4.3.2. Devrim Sanatı: Konstrüktivizm-Prodüktivizm.....	347
4.3.3. Süprematizm Felsefesi: Nesnesiz Dünya	368
4.3.3.1. Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika.....	372
4.3.3.2. İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik	375
4.3.3.3. Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş	380

4.3.3.4. Süprematist Ayna.....	395
5. KÜLTÜR DEVRİMİ BAĞLAMINDA SÜPREMATİZM'İN SANAT	
TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ	398
5.1. Stalin ve Kültür Devrimi.....	398
5.1.1. Stalin ve 1930'larda SSCB.....	398
5.1.2. Kültür Devrimi.....	404
5.1.3. Avangardın İlga Süreci ve Sosyalist Realizm'in Tahsisi	416
5.2. Süprematizm'e Retrospektif Bakış.....	435
5.2.1. Büyük Berlin Sergisi.....	437
5.2.2. 1929 Tretyakov Retrospektifi.....	446
5.2.3. <i>Diamat</i> Sergilerinden Devrimin On Beşinci Yılı Sergisine Süprematizm	
Retrospektifleri.....	453
5.3. Süprematizm Işığında Görsel Mantık (<i>İzologia</i>) ve Figüratif Resim	465
5.3.1. Süprematizm'de Kuramsal Dönüş.....	467
5.3.2. Süprematizm, Din ve Ritüel	477
5.3.3. Son Süprematist Sergi: Maleviç'in Cenaze Töreni.....	486
6. SONUÇ	492
7. KAYNAKÇA	506
8. ÖZGEÇMİŞ.....	523

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Aleksey Venetsianov, <i>Tahıl Ambarı</i>	18
Resim 2. (Solda) Nikifor Krlov, <i>Kış Manzarası</i>	18
Resim 3. (Sağda) Grigori Soroka, <i>Balıkçılar: Moldino Gölü Manzarası</i>	18
Resim 4. Vasili Polenov, <i>Moskova'da Avlu</i>	27
Resim 5. (Solda) İvan Şişkin, <i>Çam Ormanında Gün Doğumu</i>	28
Resim 6. (Sağda) Aleksey Savrasov, <i>Kargaların Geri Dönüşü</i>	28
Resim 7. İkinci Tüm Rusya Kustar Sanatı Sergisi Reklam Afişi	31
Resim 8. İlya Maşkov, <i>Otoportre ve Pyotr Koçalovski Portresi</i>	82
Resim 9. (Solda) Anonim lubok, <i>Fareler Bir Kediye Nasıl Gömdü</i>	83
Resim 10. (Sağda) Vasili Kandinski, <i>Dağlarda Amazon</i>	83
Resim 11. (Solda) Marinetti Moskova'da.	86
Resim 12. (Sağda) Fütürist Marinetti Politeknik Müzesinde Konuşma Yapıyor.	86
Resim 13. (Solda) Tramvay V Sergi Afişi, ...	96
Resim 14. (Ortada) Emmanuel Safinov'un "Tramvay V veya Günün Tükürüğü" başlıklı haberi.	96
Resim 15. (Sağda) Tramvay V Sergisi haberi	96
Resim 16. "Tramvay V Fütürist Sergisindeki Tipler"	97
Resim 17. Kazimir Maleviç, fotoğraf, Kursk	103
Resim 18. (Solda ve Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon</i>	107
Resim 19. (Sağda) Mihail Larionov	107
Resim 20. Kazimir Maleviç, <i>Üç Kadın Figürü</i>	109
Resim 21. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Siyah Kare</i>	110
Resim 22. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Siyah Kare</i>	110
Resim 23. (Solda) Claude Monet, <i>Rouen Katedrali, Öğle Vakti Alban Kulesi Girişi</i>	111
Resim 24. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Kilise</i>	111
Resim 25. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kır Evi</i>	112
Resim 26. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Köy</i>	112
Resim 27. Kazimir Maleviç, <i>Bir Aile Ferdinin Portresi</i>	113
Resim 28. (Solda) Moskova Sanat Tiyatrosu	114
Resim 29. (Sağda) Anton Çehov, <i>Vişne Bahçesi</i>	114
Resim 30. (Solda) Émile Bernard, <i>Sembolik Otoportre (Vizyon)</i>	115
Resim 31. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Otoporte</i>	115
Resim 32. (Soldan sağa) Kazimir Maleviç, <i>Dekoratif Motif, Kadın Büstü, Memento Mori, Hayat Ağacı Altında İki Kadın</i>	116
Resim 33. Kazimir Maleviç, <i>Mavi Portre</i>	117
Resim 34. (Solda) Maurice Denis, <i>Psike'nin Öyküsü</i>	118
Resim 35. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Gökyüzünün/Cennetin Zaferi, (Fresk Eskizi)</i>	118
Resim 36. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Aforoz Baskıları</i>	119
Resim 37. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Aforoz İllüstrasyonları</i>	119

Resim 38. (Sağda) <i>Aforoz'un başaktörü Vladimir Katçalov</i>	119
Resim 39. (Solda) Maurice Denis, <i>Yeşil Ağaçlar (Kerduel'deki Huş Ağaçları)</i>	120
Resim 40. (Sağda) Paul Gauguin, <i>Mavi Ağaçlar</i>	120
Resim 41. Kazimir Maleviç, <i>Çiçek Toplayanlar/Cezbedici Gizem (Fresk Eskizi)</i> ..	121
Resim 42. (Solda) Pavel Kuznetsov, <i>Mavi Çeşme</i>	122
Resim 43. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İsimsiz (Fresk Eskizi), Azizeler</i>	122
Resim 44. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kutsal Kefen (Epitafios)</i>	123
Resim 45. (Sağda) Anonim, <i>Epitaphios Ayini</i>	123
Resim 46. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Otoportre</i>	123
Resim 47. (Sağda) Paul Gauguin, <i>Sarı İsa'yla Otoportre</i>	123
Resim 48. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Yıkananlar</i>	124
Resim 49. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Dinleniş, Silindir Şapkalı Sosyete</i>	124
Resim 50. Kazimir Maleviç, <i>Yıkananlar, Üç Kadın</i>	124
Resim 51. Kazimir Maleviç, <i>Yıkanan Kadınlar</i>	125
Resim 52. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Meyve Sepetli Kadınlar</i>	126
Resim 53. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Meyveler, Natürmort</i>	126
Resim 54. Kazimir Maleviç, <i>Köylü Cenazesi</i>	127
Resim 55. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Pedikürcü</i>	128
Resim 56. (Ortada) Kazimir Maleviç	128
Resim 57. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Yer Cılalayanlar</i>	128
Resim 58. (Solda) Henri Matisse, <i>Madam Matisse, Yeşil Çizgi</i>	128
Resim 59. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Bir Kadın Portresi</i>	128
Resim 60. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bulvarda</i>	129
Resim 61. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Arjantin Polka Dansı</i>	129
Resim 62. (Sağda) Reklam afişleri, <i>Ogonek Gazetesi</i>	129
Resim 63. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kilisedeki Köylü Kadınlar</i>	130
Resim 64. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Köylü Eskizi</i>	130
Resim 65. (Solda) Mihail Larionov, <i>Tiraspollu Çingene</i>	132
Resim 66. (Sağda) Natalya Gonçarova, <i>Dört Evanjelist Serisi</i>	132
Resim 67. (Solda) Natalya Gonçarova, <i>Halay Çeken Kadınlar</i>	132
Resim 68. (Sağda) Natalya Gonçarova, <i>Elma Toplayan Köylüler</i>	132
Resim 69. (Solda) Natalya Gonçarova, <i>Güreşçiler</i>	133
Resim 70. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Yıkanan</i>	133
Resim 71. Kazimir Maleviç, <i>Bir Adamın Aynı Anda Tren ve Uçak Kazasında Ölümü</i>	138
Resim 72. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kova Taşıyan Kadın ve Çocuk</i>	139
Resim 73. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Çavdar Hasadı</i>	139
Resim 74. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Hasat Toplayan Kadınlar</i>	140
Resim 75. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Oduncu</i>	140
Resim 76. Fernand Léger, <i>Ormandaki Çıplaklar</i>	140
Resim 77. Kazimir Maleviç, <i>Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah</i>	140
Resim 78. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kova Taşıyan Kadın/Dinamik Dekompozisyon</i>	141
Resim 79. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İvan Kliun'un Mükemmelleştirilmiş Portresi</i> , ...	141

Resim 80. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bıçak Bileyici/Parıltı İlkesi</i>	141
Resim 81. (Sağda) Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak No.2</i>	141
Resim 82. (Solda) Pablo Picasso, <i>Klarnetli Adam</i>	142
Resim 83. (Sağda) Georges Braque, <i>Arp ve Keman</i>	142
Resim 84. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Semaver</i>	142
Resim 85. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Lamba (ve Müzik Enstrümanı)</i>	142
Resim 86. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Moskova'da İngiliz</i>	143
Resim 87. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Reklam Sütunundaki Kadın</i>	143
Resim 88. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Birinci Bölüğe Bağlı Asker</i>	143
Resim 89. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Matyuşin'in Portresi</i>	143
Resim 90. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bir Konstrüktörün Mükemmelleştirilmiş Portresi</i>	144
Resim 91. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Hasatçı III</i>	144
Resim 92. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Homurdanalım</i>	144
Resim 93. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Troe Kitap Kapağı Tasarımı</i>	145
Resim 94. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Şeytan</i>	145
Resim 95. (Sağda) Kazimir Maleviç ve Olga Rozanova, <i>Cehennemde Oyun Tasarımları</i>	145
Resim 96. Sokak Köpeği (<i>Brodyaçaya Sobaka</i>) Kabaresi Amblemi	146
Resim 97. (Solda) Güneşe Karşı Zafer Operası Afişi	147
Resim 98. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Kitapçığı	147
Resim 99. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>Fütürist Koca Adam I</i>	148
Resim 100. (Ortada) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>Fütürist Koca Adam II</i>	148
Resim 101. (Sağda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>Gezgin</i>	148
Resim 102. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>III. Niyetin Bir Garip Karakteri</i>	148
Resim 103. (Ortada) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>Şişko Adam</i>	148
Resim 104. (Sağda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, <i>Kavgacı</i>	148
Resim 105. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, Birinci Perde, Birinci Sahne	149
Resim 106. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Performans Fotoğrafları, Birinci Perde, Birinci Sahne	149
Resim 107. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, Birinci Perde, Dördüncü Sahne	150
Resim 108. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Performans Fotoğrafları, Birinci Perde, Dördüncü Sahne	150
Resim 109. Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, İkinci Perde, Beşinci Sahne	150
Resim 110. Kazimir Maleviç ve Aleksey Morgunov, Fütüristler Kuznetski'de	152
Resim 111. Kazimir Maleviç, <i>İnek ve Keman</i>	153

Resim 112. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>İnek ve Keman</i>	153
Resim 113. (Sağda) Yirminci yüzyıl başlarında, E. İvanov tarafından Saint Petersburg'da bulunan bir kasap dükkânı için üretilmiş reklam afişi.	153
Resim 114. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bulvarda Kavga</i>	155
Resim 115. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Köy</i>	155
Resim 116. (Solda) Joseph Kosuth, <i>Üç Sandalye</i>	155
Resim 117. Kazimir Maleviç, <i>İki Sıfır</i>	156
Resim 118. (Solda) Roman Jakobson, <i>Yeni Şiir Örneği: "Harflerin İç İç Geçışı"</i>	157
Resim 119. (Sağda) Aleksey Kruçenih, <i>Harf Konstrüksiyonları</i>	157
Resim 120. Kazimir Maleviç, <i>Yazıt Çizim</i>	160
Resim 121. Kazimir Maleviç, <i>Alojik Kompozisyon Serisi</i>	161
Resim 122. Vladimir Tatlin, İvan Kliun ve Kazimir Maleviç	161
Resim 123. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Monalisalı Kompozisyon (Yarım Ay/Güneş Tutulması)</i>	161
Resim 124. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Alojik Kompozisyon Serisi</i>	161
Resim 125. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On) Kataloğu.....	162
Resim 126. (Solda) Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), Sergi Afişi.....	162
Resim 127. (Sağda) Halka Açık Konuşma Afişi	162
Resim 128. (Solda) Çağdaş Dekoratif Sanatlar, Sanatçıların Nakış ve Halı Tasarımları, Lemercier Galerisi.....	163
Resim 129. (Sağda) İkinci Verbovka Sergisi detayı	163
Resim 130. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On).....	164
Resim 131. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bir Futbolcunun Resimsel Realizmi – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler</i>	166
Resim 132. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi</i>	166
Resim 133. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İki Boyutlu Otoportre</i>	167
Resim 134. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Realizmi – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler</i>	167
Resim 135. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Otomobil ve Kadın – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler</i>	167
Resim 136. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kadın – Dördüncü ve İkinci Boyutlarda Renklendirilmiş Kütleler</i>	167
Resim 137. (Solda) Ogonyök Gazetesi, <i>Petrograd'da Son Fütürist Sergisi</i>	168
Resim 138. (Sağda) Petrograd Gazetesi (<i>Petrogradskaya Gazeta</i>), <i>Fütüristlerin Sergisi:0,10</i>	168
Resim 139. (Solda) İvan Kliun, <i>Tuvaletteki Kübist Kadın</i>	168
Resim 140. (Sağda) Vladimir Tatlin, <i>Köşe Kontr-Rölyef</i>	168
Resim 141. 0,10 sergisi fotoğrafı.	169
Resim 142. (Solda) 0,10 sergisi fotoğrafı detayları	170
Resim 143. (Ortada) Olga Rozanova, <i>Otomobil için Eskiz</i>	170
Resim 144. (Sağda) Olga Rozanova, <i>Bisiklet için Eskiz</i>	170
Resim 145. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, Fütürist Koca Adam II</i>	171

Resim 146. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Mortar Tugayı Askeri</i>	171
Resim 147. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Alojik Kompozisyon</i>	171
Resim 148. (Solda) Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), Tatlin Broşürü	173
Resim 149. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Ben, Sanattaki Yeniliklerin Havarisi</i>	173
Resim 150. Kazimir Maleviç, İvan Kliun ve Mihail Menkov'un ortak bildirileri...	174
Resim 151(Resim 151) İvan Puni ve Zenia Boguslavskaya'nın ortak bildirileri	175
Resim 152. Kazimir Maleviç'in Mihail Matyuşin'e gönderdiği 4 Nisan 1916 tarihli mektubu ve detayı.	182
Resim 153. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi (Kırmızı Kare)</i>	185
Resim 154. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Siyah Kare, Mavi Üçgen</i>	185
Resim 155. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon, İki Dörtköşeli, Altı Dikdörtgen</i>	186
Resim 156. (Ortada) 1910-1915 tarihli uçak kartpostalları	186
Resim 157. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon, Uçan Uçak</i>	186
Resim 158. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Manyetik Kompakt Kompozisyon</i>	186
Resim 159. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Manyetik Kompozisyon</i>	186
Resim 160. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Manyetik Konstrüksiyon</i>	186
Resim 161. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Manyetik Kozmik Konstrüksiyon</i>	187
Resim 162. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Resim, Gezegen Konstrüksiyonu</i>	187
Resim 163. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Manyetik Kompakt Takımyıldızı</i>	187
Resim 164. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Supremus No.50</i>	187
Resim 165. (Ortada) Aleksandra Şatskih bu tablonun <i>Supremus No.51</i>	187
Resim 166. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Supremus No.55</i>	187
Resim 167. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Supremus No.56</i>	188
Resim 168. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Supremus No.57</i>	188
Resim 169. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Supremus No.58, Sarı ve Siyah</i>	188
Resim 170. Kazimir Maleviç, Halka Açık Bilimsel Konferans Afişi.....	189
Resim 171. Lybov Popova, <i>Supremus Sanatçılar Cemiyeti ve Dergisi Amblem Tasarımları</i>	190
Resim 172. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Sarı Düzlemin Çözümlemesi</i>	195
Resim 173. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Düzlemin Çözümlemesi</i>	195
Resim 174. (Solda) Aleksandr Rodçenko, <i>Kompozisyon</i>	198
Resim 175. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, <i>Pergelli Kompozisyon</i>	198
Resim 176. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Kompozisyon, Beyaz Üzerine Beyaz</i>	199
Resim 177. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, <i>Nesnesiz Resim No.80 (Siyah Üzerine Siyah)</i>	199
Resim 178. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Beyaz Düzlemin Çözümlemesi</i>	200
Resim 179. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Konstrüksiyon Çözümlemesi</i>	200
Resim 180. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Beyaz Haç</i>	200
Resim 181. (Solda) Aleksandr Rodçenko, <i>Kompozisyon No.64 (Siyah Üzerine Siyah)</i>	200
Resim 182. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, <i>Siyah Üzerine Siyah</i>	200

Resim 183. (Solda) Claude Bragdon, Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut) adlı kitaptan bir bölüm: “Figürlerin Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Boyuttaki Oluşumu”	215
Resim 184. (Sağda) Claude Bragdon, Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut) adlı kitaptan bir bölüm: “Düzlemde Geçen Küpün Yansımaları”	215
Resim 185. (Solda) Claude Bragdon, Kare İnsan: Üstün Uzamın Alegorisi adlı kitaptan bir bölüm: “Bireyler: Bireyin (Kübün) Düzlem Üzerindeki İzleri”	216
Resim 186. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Dördüncü Boyuttaki Renk Kütelleri</i>	216
Resim 187. Kazimir Maleviç, <i>Kübizm’den Süprematizm’e: Yeni Resimsel Realizm</i>	223
Resim 188. Kazimir Maleviç, <i>Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e: Yeni Resimsel Realizm</i>	227
Resim 189. (Solda) Günlük Gazete Anarşi	236
Resim 190. (Sağda) Anarşi Gazetesi, <i>Yaratıcılık</i> bölümü	236
Resim 191. ve Resim 192. <i>Kışlık Saraya Yürüyüş</i> adlı Kitle Tiyatrosundan Sahneler I ve II	279
Resim 193. ve Resim 194. <i>Kışlık Saraya Yürüyüş</i> adlı Kitle Tiyatrosundan Sahneler III ve IV	280
Resim 195. (Solda) Aleksandr Zugrin, <i>Yarat! (Tvori!) Gazetesi No.2</i> Kapak Tasarımı.	281
Resim 196. (Sağda) Aleksandr Zugrin, <i>Fabrika Ocağı (Gorn) Gazetesi</i> Kapak Tasarımı.	281
Resim 197. Narkompros’un kurumsal yapısı	289
Resim 198. Leonid Sherwood, <i>Aleksandr Radişev Büstü</i>	304
Resim 199. Aleksandr Matveyev’in gerçekleştirdiği Karl Marks Anıtı’nın açılışı, fotoğraf	305
Resim 200. İtalo Griselli, <i>Sofya Perovskaya Büstü</i>	306
Resim 201. (Solda) Boris Korolev, <i>Mihail Bakunin Heykeli</i>	306
Resim 202. (Sağda) Nikolay Kolli, <i>Kızıl Kısı</i>	306
Resim 203. (Solda) Kızıl Ordu’nun geçiş töreni	307
Resim 204. (Sağda) 1 Mayıs 1918.	307
Resim 205. (Solda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918.	308
Resim 206. (Sağda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Petrograd Devlet Kütüphanesi Cephesi.	308
Resim 207. (Solda) Emek Sarayı’nın önüne dikilen Mihail Bloh’un <i>İşçi Anıtı</i>	309
Resim 208. (Sağda) Natan Altman’ın Uristski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları	309
Resim 209. (Solda) Natan Altman’ın Uristski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları	310
Resim 210. (Sağda) Natan Altman’ın Uristski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları	310
Resim 211. (Solda) 1 Mayıs 1918.	310
Resim 212. (Sağda) Natan Altman’ın Uristski Meydanı’nda bulunan Aleksandr Sütunu’nun dibine yerleştirdiği kontplak paneller	310
Resim 213. (Solda) Devrimin birinci yıl kutlamaları Vitebsk, 1918.	311

Resim 214. (Sağda) Marc Chagall, <i>Vitebsk Semalarında</i>	311
Resim 215. ve Resim 216. Merkez Çalışma Enstitüsü (TsIT)'nde gerçekleştirilen deneyler	312
Resim 217. Narkompros'un kurumsal yapısı, 1921	313
Resim 218. (Solda) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, <i>Köylerde Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları</i>	322
Resim 219. (Ortada) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, <i>Köylerde Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları</i>	322
Resim 220. (Sağda) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, <i>Köylerdeki Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları</i>	322
Resim 221. Kazimir Maleviç, <i>Sanatın Yeni Sistemleri</i>	324
Resim 222. (Solda) Beyaz Barakalar binası, 1919, Vitebsk	325
Resim 223. (Sağda) İşsizlikle Mücadele Kurumunun Şehir Tiyatrosu'nda düzenlenen ikinci yıl dönümü kutlamaları, 1919, Vitebsk	325
Resim 224. (Solda) Güneşe Karşı Zafer adlı bale gösterisi afişi	325
Resim 225. (Sağda) Nina Kogan, <i>Güneşe Karşı Zafer Balesi Sahne Tasarımları</i> ..	325
Resim 226. UNOVİS Grubu, Şubat 1920, Vitebsk	326
Resim 227. (Solda) UNOVİS Grubu derste, fotoğraf, 1921, Vitebsk	327
Resim 228. (Ortada) UNOVİS Grubu derste, fotoğraf detayı	327
Resim 229. (Sağda) UNOVİS propaganda broşürü, "İstiyoruz" metni, 1920	327
Resim 230. (Solda) Nina Kogan, <i>Süprematist Dekoratif Paneller</i>	329
Resim 231. (Sağda) İşçi Bayramı Kutlamaları	329
Resim 232. (Solda) UNOVİS Grubu Moskova'ya giderken	330
Resim 233. (Sağda) VHUTEMAS'da düzenlenen UNOVİS Sergisi	330
Resim 234. Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 Sergisi	331
Resim 235. El Lissitski, <i>UNOVİS Almanak No.1 Kapak Tasarımı</i>	332
Resim 236. (Solda) El Lissitski, <i>Fabrika Çalışma Yerleri Sizleri Bekliyor</i>	335
Resim 237. (Sağda) El Lissitski, <i>Prun 6 B</i>	335
Resim 238. El Lissitski, <i>Prun 5 A</i>	335
Resim 239. Kazimir Maleviç, <i>Süprematizm 34 Desen</i>	336
Resim 240. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Tekstil Tasarımları No.10</i>	339
Resim 241. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Tekstil Tasarımları No.15</i>	339
Resim 242. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İlk Süprematist Kumaş</i>	339
Resim 243. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kitap Kapağı Tasarımı</i>	339
Resim 244. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Doktor Mabuzo, Film Afişi Tasarımı</i>	339
Resim 245. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Çaydanlık</i>	341
Resim 246. (Sağda) Rus Sanatı (<i>L'Art Russe</i>) Dergisi, No. 2-3	341
Resim 247. (Solda) Kazimir Maleviç ve GİNHUK'taki asistanları	342
Resim 248. (Sağda) GİNHUK'taki arkitekton üretimleri sırasında Kazimir Maleviç ve asistanları. Soldan sağa: Nikolay Suetin, Kazimir Maleviç, İlya Çaşnik, Vasili Vorobiyev	342
Resim 249. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Alfa</i> , fotoğraf, 1923-1926	343
Resim 250. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Beta</i> , fotoğraf, 1923-1926	343
Resim 251. Kazimir Maleviç, <i>Gota 2-a</i> , fotoğraf, 1926	343

Resim 252. ABC: Mimarlığa Katkılar Dergisi (ABC: Beiträge zum Bauen, 1926, Basel), “Kazimir Maleviç, <i>Kör Yapılar (Blinde Architektur)</i> , 1923”, 1926	344
Resim 253. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Tablo No.1 Süprematizm’in Formülü</i>	345
Resim 254. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Tablo No.3 Uzamsal Süprematizm, 1916</i> ...	345
Resim 255. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Leningrad İçin Geleceğin Planitleri: Pilot’un Planiti</i>	345
Resim 256. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Dünyalı İnsanlar İçin Geleceğin Planit Evleri</i>	345
Resim 257. (Solda) Venedik Bienali SSCB Pavyonu	346
Resim 258. (Sağda) Kazimir Maleviç’in Venedik Bienali için hazırladığı sergileme düzeni taslağı	346
Resim 259. GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) Araştırma Departmanları Sergisi	346
Resim 260. GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) Araştırma Departmanları Sergisi	347
Resim 261. (Solda) Vladimir Tatlin, <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtı</i> deseni	349
Resim 262. (Sağda) Vladimir Tatlin’in <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtı</i> için üretilmiş bir fotomontaj	349
Resim 263. (Solda) Vladimir Tatlin’in <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtı</i> maketi	350
Resim 264. (Sağda) Vladimir Tatlin’in <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtı</i> maketi	350
Resim 265. (Solda) John Heartfield ve Georg Grosz, <i>Elektromekanik Tatlin Heykeli</i>	351
Resim 266. (Ortada) El Lissitski, <i>Üçüncü Enternasyonal Anıtına Çalışan Tatlin</i> ..	351
Resim 267. (Sağda) Raul Hausmann, <i>Tatlin Evinde</i>	351
Resim 268. (Solda) OBMOHU İkinci Bahar Sergisi	355
Resim 269. (Sağda) OBMOHU İkinci Bahar Sergisi	355
Resim 270. (Solda) Lyubov Popova, <i>Uzamsal Güç Konstrüksiyonu</i>	356
Resim 271. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, <i>Saf Kırmızı, Saf Sarı ve Saf Mavi</i>	356
Resim 272. Lyubov Popova, <i>Sinema Sanatçıları Dergisi Kitap Kapağı Tasarımı</i> ..	357
Resim 273. (Solda) Nadejda Udaltsova, <i>Tekstil Tasarımları</i>	357
Resim 274. (Sağda) Varvara Stepanova, <i>Tekstil Tasarımları</i>	357
Resim 275. (Solda) Kliment Redko, <i>Dinamit</i>	358
Resim 276. (Ortada) İvan Kliun, <i>Kızıl Işık, Dairesel Kompozisyon</i>	358
Resim 277. (Sağda) İvan Kudriaşev, <i>İşıldama</i>	358
Resim 278. (Solda) Gustav Klutssis, <i>Tüm Şehirlerin Elektrikle Buluşması</i> temalı fotomontaj	358
Resim 279. (Sağda) Gustav Klutssis, <i>Ekim Devrimi</i> temalı fotomontaj	358
Resim 280. Gustav Klutssis, <i>Emeğin Bilimsel Yönetimi (NOT)</i> temalı poster	360
Resim 281. (Solda) Vsevolod Meyerhold’un “biomekanik tiyatrosu” kapsamında gerçekleştirilen beden eğitimi dersleri, fotoğraf	366
Resim 282. (Sağda) Aleksey Gastev’in Merkez Çalışma Enstitüsü (TsIT) dahilinde siklogram yardımıyla üzerinde çalıştığı emeğin koreografisi	366
Resim 283. Vladimir Tatlin, <i>İşçi Kıyafeti Tasarımları</i>	367
Resim 284. (Solda) Aleksandr Rodçenko, <i>İşçi Kulübü</i>	367
Resim 285. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, <i>İşçi Kulübü</i>	367

Resim 286. (Solda) Kazimir Maleviç, Süprematizm (Siyah Daire Üzerine Kırmızı Haç)	371
Resim 287. (Sağda) Kazimir Maleviç, Mistik Süprematizm (Kırmızı Oval Üzerine Siyah Haç)	371
Resim 288. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Mistik Süprematizm (Kırmızı Oval Üzerine Siyah Haç)</i>	371
Resim 289. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika</i> , UNOVİS Yayınları.....	371
Resim 290. (Solda) A.M. Lekomtsev, E.P. Morozovski ve O.S. Staikov, propaganda posterleri (<i>Çalışmak istemeyen yemek de yemesin</i>).....	376
Resim 291. (Sağda) Mihail Adamoviç, Tabak Tasarımı (<i>Çalışmak istemeyen yemek de yemesin</i>)	376
Resim 292. İsak Brodski, <i>II. Komintern Kongresi'nin Leningrad Uritski Sarayı'ndaki Açılışı</i>	426
Resim 293. Aleksandr Gerasimov, <i>Stalin'in Yazlık Evinde Sanatçılar</i>	429
Resim 294. Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi girişi	431
Resim 295. (Solda) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi girişi.....	432
Resim 296. (Ortada) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, David Shterenberg Odası	432
Resim 297. (Sağda) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, Aleksandr Deyneka Odası	432
Resim 298. Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, Rehberli Turlar	433
Resim 299. Aleksandr Deyneka, <i>Özgürlük</i>	434
Resim 300. (Solda) Obje (<i>Вещь (Veş) = Gegenstand = Objet</i>) Dergisi.....	438
Resim 301. (Ortada) <i>De Stijl</i> Dergisi, Eylül 1922	438
Resim 302. (Sağda) El Lissitski, İlk Rus Sanatı Sergisi Katalog Tasarımı.....	438
Resim 303. (Solda) Maleviç'in kişisel sergisi açılışı	439
Resim 304. (Sağda) Maleviç'in Berlin'e gelişi hakkında yerel bir gazetede çıkan haber	439
Resim 305. ve Resim 306. Maleviç'in Büyük Berlin Sergisi kapsamında sergilenen eserlerinin bir bölümü.....	439
Resim 307. ve Resim 308. Maleviç'in Büyük Berlin Sergisi kapsamında sergilenen eserlerinin bir bölümü.....	440
Resim 309. Kazimir Maleviç, <i>Şema No.4</i>	442
Resim 310. Kazimir Maleviç, <i>Şema No.15</i>	443
Resim 311. Kazimir Maleviç, <i>Şema No.16</i>	445
Resim 313. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bahar, Bahçede Yeşerme</i>	447
Resim 314. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Hasat Toplama</i>	447
Resim 315. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Tarlada Genç Kadınlar</i>	448
Resim 316. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Marangoz</i>	448
Resim 317. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Köylü Portresi</i>	448
Resim 318. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Büst</i>	448
Resim 319. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Marfa ve Vanka Hasada Giderken</i>	449
Resim 320. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Tarlada Köylü</i>	449
Resim 321. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Siyah Suratlı Köylü Kadın</i> , ...	449

Resim 322. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Haç Yaralı Ortodoks Dua Ederken</i>	449
Resim 323. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Bulvar</i>	450
Resim 324. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Bulvarda</i>	450
Resim 325. Kazimir Maleviç, <i>Kadın Çiftçiler</i>	452
Resim 326. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Çiçekçi Kız</i>	454
Resim 327. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>İki Kız Kardeş</i>	454
Resim 328. (Solda) Kapitalizm Çağının Sanatı Sergisi Sembolizm Köşesi.....	456
Resim 329. (Sağda) Kapitalizm Çağının Sanatı Sergisi Formalizm Köşesi.....	456
Resim 330. Proleter Devrimin Eşiğinde Endüstriyel Burjuvazi Sanatı Sergisi, Formalizm Köşesi	457
Resim 331. (Solda) Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi..	458
Resim 332. (Sağda) Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi.	458
Resim 333. Kazimir Maleviç, <i>Sporcular</i>	459
Resim 334. Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi, fotoğraf detayı	459
Resim 335. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi (Kırmızı Kare)</i>	460
Resim 336. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Tırmıklı Kadın</i>	460
Resim 337. (Solda) Devrimin On Beşinci Yılı SSCB Sanatçıları Sergisi.....	461
Resim 338. (Sağda) Kazimir Maleviç eserleriyle poz verirken.....	461
Resim 339. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kadın Büstü</i>	462
Resim 340. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Kadın Portresi</i>	462
Resim 341. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Kızıl Süvari Birliği</i>	462
Resim 342. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Köylüler</i>	462
Resim 343. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Karmaşık Öngörü</i>	463
Resim 344. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Hapsedilmiş Hisseden İnsan</i>	463
Resim 345. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Kırmızı Ev</i>	463
Resim 346. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Hapsedilmiş Hisseden İnsan</i> eskizi	464
Resim 347. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>İktidar ve İnsan</i>	464
Resim 348. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Tehlike Hissi</i>	464
Resim 349. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Koşan Adam</i>	464
Resim 350. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Yüzücüler</i>	464
Resim 351. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Köylü Büstü</i>	464
Resim 352. ve Resim 353. Kazimir Maleviç, <i>Büst (Yeni İmgenin Prototipi)</i>	465
Resim 354. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Üç Kız</i>	466
Resim 355. (Ortada) Kazimir Maleviç, <i>Süprematist Kostüm için Eskiz</i>	466
Resim 356. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Kadın Büstü</i>	466
Resim 357. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Ortodoks II</i>	471
Resim 358. (Ortada) <i>Gözleri Delen Kurtarıcı İsa</i>	471
Resim 359. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Gelecekteki İnsanın Yüzü</i>	471
Resim 360. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Adam Portresi (Punin'in Portresi)</i>	473
Resim 361. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Sanatçının Eşi Natalya Andreyeva'nın Portresi</i>	473

Resim 362. (Solda) Giorgio De Chirico, <i>Sanatçının Gülle Otoportresi</i>	474
Resim 363. (Ortada) Giorgio De Chirico, <i>Sanatçının Hatip Olarak Otoportresi</i> ...	474
Resim 364. (Sağda) Giorgio De Chirico, <i>Sanatçının Merkür Büstüyle Otoportresi</i>	474
Resim 365. (Solda) Thermes de Caracalla, <i>Herkül Dinlenirken</i>	476
Resim 366. (Sağda) Umberto Boccioni, <i>Hareket Halinde İnsan</i>	476
Resim 367. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Ellerini Çapraz Tutan Figür</i>	479
Resim 368. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Saçında Tepelik Olan Kız</i>	479
Resim 369. (Solda) Kazimir Maleviç, <i>Gönder Tutan Kız</i>	479
Resim 370. (Sağda) Kazimir Maleviç, <i>Gönder Tutan Kız</i> resmi detayı.....	479
Resim 371. Grad, Factum Arte ve Skene Catling de la Peña, <i>Object Number#1</i>	485
Resim 372. Kazimir Maleviç, <i>Kadın İşçi</i>	486
Resim 373. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni.....	488
Resim 374. (Sağda) Nikolay Suetin'in Maleviç'in cenazesi için tasarladığı "süprematist tabut"	488
Resim 375. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningrad'daki lojman evinde düzenlenen cenaze töreni	488
Resim 376. (Sağda) Kazimir Maleviç.	488
Resim 377. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningrad'daki lojman evinde düzenlenen cenaze töreni	489
Resim 378. (Sağda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni.....	489
Resim 379. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni.....	489
Resim 380. (Sağda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni.....	489
Resim 381. (Solda) Rembrandt van Rijn, <i>Çalışma Masasında Bilim İnsanı</i>	490
Resim 382. (Sağda) Kazimir Maleviç'in yaşamını son dönemini geçirdiği Leningrad'daki ev	490
Resim 383. Kazimir Maleviç'in Nemçinovka'daki mezarı.....	491

KISALTMALAR

AHRR / AHR / OMAHRR: (*Assotsiatsia Hudojnikov Revolyutsionnoy Rossii / Assotsiatsia Hudojnikov Revolyutsii*) Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği / Devrimin Sanatçıları Derneği / Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği Gençlik Birliği

Ajit-prop: Ajitasyon-propaganda

Dia-mat: Diyalektik materyalizm

FOSH: (*Federasiya Obedineniy Sovyetskih Hudojnikov*) Sanat Cemiyetleri Federasyonu

GAELRO ve GAELRO Plan: (*Gasudarsvennaya Kamisariya po Elektrifikatsii Rossii*) Rusya'yı Elektriğe Kavuşturma Komisyonu ve Rusya'yı Elektriğe Kavuşturma Planı

GİNHUK: (*Gosudarstveniy Institut Khudozhestvennoy Kulturi*) Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü

GLAVNAUKA: (*Glavnoe Upravleniye Nauçnim, Nauçno-Hudojestvennımı, Muzeinımı*) Bilim, Sanat Eğitimi ve Müzeler İdaresi

İNHUK: (*İnstitut Hudojestvennoy Kulturi*) Sanatsal Kültür Enstitüsü

İZO-Narkompros: (*Otdel izobrazitelnih iskusstv Narkomprosa*) Halkın Aydınlanma/Eğitim Komiserliği Görsel Sanatlar Dairesi

LEF / Novıy LEF: (*Levıy Front Iskusstv*) Sanatların Sol Cephesi / Yeni Sanatların Sol Cephesi

LOSSH: (*Leningradskoe Otdeleniye Soyuzu Sovyetskih Hudojnikov*) Leningrad Sanatçıları Birliği

MOSSH: (*Moskovskiy Oblastı Soyuz Hudojnikov*) Moskova Sanatçıları Birliği

Narkompros: (*Narodnyy Komisariat Prosveşennaya*) Halkın Aydınlanma/Eğitim Komiserliği

NEP: (*Novaya Ekonomiçeskaya Politika*) Yeni Ekonomi Politikası

OBMOHU: (*Obschestvo Molodih Hudojnikov*) Genç Sanatçılar Derneği

OST: (*Obşestvo Hudojnikov-Stankovistov*) Şövale Ressamları Cemiyeti

RAHN / GAHN: (*Rossiskaya Akademiya Hudojestvenih Nauk / Gosudarstvennaya Akademiya Hudojestvenih Nauk*) Rus Akademisi Sanatsal Bilimler Enstitüsü / Devlet Sanatsal Bilimler Enstitüsü

RAPH: (*Rossiskaya Assosiyasiya Proletarskih Hudojnikov*) Proleter Sanatçılar Cemiyeti

RAPP: (*Rossiskaya Assotsiatsiya Proletarskih Pisateley*) Rus Proleter Yazarlar Birliği

RIII / GIII: (*Rossiskiy Institut İstoriy İskusstv / Gasudarstveniy Institut İstoriy İskusstv*) Rusya Sanat Tarihi Enstitüsü / Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

UNOVIS: (*Utverditeli Novova İskusstva*) Yeni Sanatın Savunucuları

VAPP: (*Vsesoyuznaya Assotsiatsiya Proletarskih Pisateley*) Tüm Proleter Yazarlar Birliği

VHUTEMAS / VHUTEİN: (*Vışşıye Hudojestvenno-Tehniçeskiye Masterskiye / Vışşii Hudojestvenno-Tehniçeski Institut*) Sanat ve Teknik Yüksek Okulları / Sanat ve Teknik Yüksek Enstitüleri

Vsekhudojnik: Tüm Rusya Sanatçı Birlikleri Kooperatifi Sanat Komisyonu

1. GİRİŞ

Dünya tarihindeki ilk sosyalist devrimin Rusya’da gerçekleşmesinin ardından avangard sanatçıların yapıtlarını devrime adayarak yeni yaşamın inşa sürecinde söz sahibi olmaları, sanatsal ve siyasi devrimlerin birlikteliğinin vurgulanması bakımından ilgi çekicidir. Bununla birlikte, 1936 yılında New York’taki Modern Sanatlar Müzesi’nde düzenlenen Kübizm ve Soyut Sanat sergisinde, Rus avangardının öne çıkan akımlarından Süprematizm ve Konstrüktivizm’in modern Batı sanatı kanonuna dahil edilmesi, yüzyılın eşiğinden itibaren renk, çizgi ve espas gibi resim sanatının unsurlarına yoğunlaşan farklı soyutlama eğilimlerinin özündeki biçimsel, evrensel ve “apolitik” ortaklığa işaret etmektedir.

Söz konusu bakış açılarının tezatlığını esas alan araştırmalarda “saf sanat” ve “devrim sanatı” gibi mefhumlar, diyalektik bir karşıtlık ilişkisi içinde, “sanat, sanat için mi? toplum için mi?” sorunsalının bir devamı niteliğinde değerlendirilmektedir. Kazimir Maleviç’in sanatsal gelişimini siyasi bağlamın dışında ele alan araştırmaların genelinde özerklik vurgusu uğruna Süprematizm’in dönüşümleri görmezden gelinmekte, sanatçının son dönem figüratif çalışmaları yok sayılmakta veya rejim baskısı altında üretildikleri iddia edilmektedir. Halbuki kuram ve uygulamayı bir arada yürüten Maleviç, estetik özerkliği savunmakla birlikte Süprematizm’in “yeni yaşamdaki” yaratıcı olanaklarını sosyalist/komünist ilkeler bağlamında geliştirmeye çabalamıştır. Dolayısıyla sanatçının asıl meselesi, Süprematizm’i etik, estetik ve politik değerler üzerinden inşa etmektir. Bu doğrultuda devrim öncesinde anarşist çevrelere yakın durarak sanat tartışmalarına dahil olan Maleviç, devrim sırasında sanatını yeni yaşamın inşasına adanmış ve devrim sonrasında yürütülen kültür politikalarına karşı eleştirel bir estetik dil geliştirmiştir.

Süprematizm resim, tasarım ve mimarlık gibi alanlara yayılmakla kalmamış kuramsal ve kavramsal yönleriyle de dikkat çekmiştir. Ancak modern ve çağdaş sanat araştırmalarının genelinde evrensel geometrik soyut sanat anlatısıyla uyumu açısından değerlendirilen Süprematizm’in sadece metafizik tarafı vurgulanmış; siyasi temelleri

reddedilmiştir. Nitekim Kazimir Maleviç, sanatsal tavırları etrafında bir mit oluşturması, kültürel ve sanatsal üretimlerin kesişen ve ayrışan yönlerini ortaya koyması, estetik ve toplumsal değerleri sorgulayarak modern ve hatta çağdaş sanatın kavramsal altyapısına katkılar yapması bakımından en az Marcel Duchamp kadar etkili bir miras bırakmıştır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, modern Batı sanatı kanonunda Rus avangardı veya geometrik soyut sanat gibi konu başlıkları altında ele alınan, sanatçı Kazimir Maleviç'in müellifi olduğu Süprematizm akımının, yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki oluşum ve gelişim sürecini, Çarlık Rusya'sı, Bolşevik Devrimi ve Stalin Dönemi'ne özgü kültür politikaları bağlamında incelemektir. Bu doğrultuda resim, grafik sanatlar ve mimarlık gibi alanlara sirayet eden Süprematizm'in plastik dilini, etik, estetik ve siyasi mücadele boyutuna taşıyan Maleviç'in yaklaşık beş ciltlik yazı ve kuramları, dönemin siyasi gelişmeleri ve sanat tartışmaları esas alınarak değerlendirilmiştir.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Süprematizm'in plastik dilini oluşturan temel unsurları, sanatçının felsefi metinlerini ve dönemin kültür politikalarını kapsayan bu çalışma, tarih, sosyoloji ve felsefe gibi çok disiplinli bir araştırma alanına yayılmaktadır. Modern sanatın en çok atıf yapılan sanatçıları arasında bulunmasına rağmen Kazimir Maleviç ve Süprematizm hakkındaki Türkçe yayınlar oldukça az ve yetersizdir. Türkiye'de Kazimir Maleviç'in sanat ve kuramsal yazılarını konu alan biri yüksek lisans tezi diğeri doktora tezi olmak üzere iki çalışma bulunmaktadır. Bunlardan Evren Yılmaz'ın 2009 tarihli "Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar, Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme" adlı İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi bölümüne sunulan doktora tezi, Süprematizm'i merkezine almamasına rağmen bu akımın felsefi altyapısına değinen Türkçedeki yegâne çalışmadır. Tarihçi John Milner ve Gilles Neret'nin kitaplarındaki geometrik soyut sanat anlatısını izleyen bu çalışmada Süprematizm, Maleviç'le çağdaş birtakım düşünürlerin görüşleri çerçevesinde değerlendirilmekte mistik, estetik ve metafizik yorumlara tabi tutulmaktadır. Dolayısıyla kısıtlı kaynaklarla yazılmış olmasına rağmen bu doktora tezinin hakkını teslim etmek gerekmektedir.

Günümüzde İstanbul'daki Salt Galata ve Arter Çağdaş Sanat Müzesi kütüphanesindeki birkaç istisna dışında, Kazimir Maleviç'in eserlerini konu alan oldukça az kaynağa ulaşılabilmektedir. Nitekim bu çalışmada kullanılan kaynakların büyük bir bölümü yurtdışındaki kütüphanelerden temin edilmiştir. Araştırmanın erken aşamalarında Rusça kaynaklardan yararlanabilmek için öncelikle Dilmer Yabancı Dil Kursundan B1 seviyesinde Rusça diploması alınmıştır. İngilizce, Fransızca ve Rusça kaynaklara ulaşmak için Mart 2017'de Londra'daki Ulusal Kütüphane, Temmuz 2018'de Moskova'da bulunan Devlet Sanat ve Edebiyat Arşivi, Ekim 2017 ve Kasım 2018'de Paris'teki Ulusal Sanat Tarihi Enstitüsü, Eylül 2020'de Selanik Devlet Çağdaş Sanat Müzesi- Kostakis Koleksiyonu ziyaret edilerek akademik çalışma ve süreli yayınlara ulaşılmış; Kasım 2018'de Fransa'nın Dijon kentinde düzenlenen Maleviç'in Siyaseti başlıklı uluslararası sempozyuma katılım sağlanmıştır. Bu seyahatler sayesinde Kazimir Maleviç'in söz konusu ülkelerin başlıca müzelerinde bulunan eserlerinin bizzat yerinde incelenmesi sağlanmış; sempozyum ve konferanslar sırasında Christina Lodder, Jean-Claude Marcadé, Masha Chlenova, Aage Hansen-Löve, Tetyana Filevska, Marie Gasper-Hulvat, Cécile Pichon-Bonin, Elitza Duelguerova ve Maria Tsantsanoglou gibi Rus avangardı uzmanlarıyla kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ekim 2018 – Nisan 2019'da Sakıp Sabancı Müzesindeki Rus Avangardı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek sergisinde ve 15-16 Mart 2019'da İstanbul Salt Galata'daki Türkiye-Rusya: Yakınlaşmanın İki Dönemi adlı uluslararası konferans serisinde, bu araştırma için toplanılan bilgi birikimi ziyaretçilerle paylaşılmıştır. Netice itibarıyla uzun soluklu kaynak araştırmasının sonucunda şu sonuca ulaşılmıştır:

Kazimir Maleviç, Yosef Stalin Döneminde sanatçılara uygulanan baskının ağırlaşmaya başladığı 1935 yılında hayatını kaybetmiştir. Ancak ülkesindeki siyasi durumun tüm hayatını adadığı sanatına zarar vereceğini öngören sanatçı, 1927'de gerçekleştirdiği Avrupa seyahati sırasında yanında götürdüğü eserler ve metinlerini Berlin'de bırakmış ve Süprematizm'in yaşatılmasını sağlamıştır. 1936 yılında, Alfred Jr. Barr'ın New York Modern Sanatlar Müzesinde düzenlediği meşhur Kübizm ve Soyut Sanat sergisi kapsamında Batı sanatı kanonuna dahil edilen Süprematizm, SSCB'deki kültür politikalarının gölgesinde kalarak geçmişin istenmeyen mirası ilan edilmişken Batılı sanatçı ve araştırmacılar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Sanatçının Berlin'de mimar Hugo Haring ve von Reisen ailesine emanet ettiği eser ve metinleri,

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımından kurtararak 1957'de Amsterdam Devlet Müzesine (Stedelijk) ulaştırılmıştır. Sanat kariyeri boyunca kuram ve uygulamayı bir arada yürüten Maleviç, Rusya/SSCB'de birçok kitap yayımlamış, arkasında toplam beş ciltlik bir külliyat bırakmıştır. Vasili Kandinski ve Piet Mondrian'la birlikte soyut sanatın önde gelen kuramcıları arasında sayılan sanatçının, 1927'de Bauhaus yayınlarından Almanca basılan "Süprematizm, Nesnesiz Dünya" adlı çalışmasının dışında, Berlin'de bıraktığı metinlerinin bir bölümü ilk olarak 1962 yılında Hans von Reisen tarafından Almanca ve Hollandaca yayımlanmıştır. 1968-1978 aralığında Troels Andersen, Maleviç'in Berlin'de bıraktığı eserlerini listelemiş ve metinlerini dört ciltte toplayarak yayımlamıştır. Valentine Marcadé ve Jean-Claude Marcadé ise, Amsterdam Devlet Müzesi arşivlerinde bulunan metinlerden bir seçkiyi Fransızca'ya çevirmişlerdir. Bu dönemde Charlotte Douglas, John Bowlt, Susan Campton, Andrei Nakov, Patricia Railing, Dora Valier ve Christina Lodder gibi araştırmacıların makaleleri Rus avangardına duyulan ilginin artmasını sağlamıştır.

SSCB'de siyasi nedenler yüzünden 1980'lere kadar müze depolarına hapseden avangard sanat yapıtlarına Batılı araştırmacılar sahip çıkmışlardır. 1939'da yayımlanan ve Alfred Jr. Barr'ın biçimsel yaklaşımının bir çeşit uzantısı sayılabilecek Clement Greenberg'in Avangard ve Kiç (*Avangard and Kitsch*) makalesi, Nazi Almanyası ve Stalin Rusyası'ndaki propagandaya yönelik sanat anlayışlarını totalitarizmle ilişkilendirmekle birlikte soyut sanatı, özgür sanatçının sanatsal ifadesi olarak yorumlamıştır. Bu doğrultuda Konstrüktivizm ve Süprematizm, evrensel ve özgürlükçü bir soyut sanat anlatısının içine yerleştirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Nazi Almanyası'nda kaybolan değerlerin tekrar ortaya çıkarılması programı kapsamında Maleviç'in Berlin'de bıraktığı eserleri, Amsterdam Devlet Müzesi (Stedelijk) tarafından satın alınmış ve kaybolmuş bir hazinenin yeniden keşfedilmesi şeklinde sunulmuştur. 1960'lardan itibaren Batı'da kalan metinlerinin yayımlanması, Kazimir Maleviç'in sanatına olan ilgiyi artırmış; 1970'lerde Amsterdam, Londra, Paris, Köln ve New York vb. sanat başkentlerinde sadece Süprematizm'i konu alan sergiler düzenlenmiştir. Bunlar arasında 1976'da Amsterdam ve Londra'da düzenlenen "Kazimir Maleviç" (*Kasimir Malewitsch / Kasimir Malevich*) başlıklı sergi; 1977'de Londra, Annely Juda Galerisindeki "Süprematist Düz Çizgi: Maleviç, Suetin, Çaşnik, Lissitski" (*The Suprematist Stright Line: Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitsky*) sergisi; 1978'de Paris Georges Pompidou Müzesindeki "Maleviç"

(Malevitch) sergisi, Köln’de bulunan Gmurzynska Galeri’deki “Kazimir Maleviç, Yüzüncü Yaş” sergisi (*Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag*), New York’ta Rosa Esman Galeri’deki “Maleviç ve Çevresi: Yıldönümüne Övgü” (*Malevich and his Circle: An Anniversary Tribute*) sergisi sanatçının üretimleri ve kuramları üzerinde çalışan araştırmacıları bir araya getirmiştir.

Kazimir Maleviç ve sanatı 1960’lara kadar SSCB’de yok sayılmış; resmî sanat olarak kabul edilen Sosyalist Realizm’in gölgesinde Süprematizm ismi referans kitaplarında yer almamıştır. 1953 yılında Yosef Stalin’in ölümünün ardından devletin başına geçen Nikita Kruşçev’in görece liberal politikaları avangard sanat eserlerine karşı takınılan tavrı değiştirmemiştir. 1959 yılında Amerikan Başkan Yardımcısı Richard Nixon’ın SSCB ziyareti vesilesiyle Sokolniki Park’ta düzenlenen Amerikan Ulusal Sanatı sergisi kapsamında Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Jack Levine gibi Amerikan Soyut Ekspresyonizmi’nin önde gelen sanatçıların çalışmalarına yer verilmesi, Sosyalist Realizm dışındaki bir sanatsal ifadenin yaklaşık otuz yıl sonra ilk defa halka açık bir şekilde sergilenmesini sağlamıştır. 1957-1962 yılları arasında Avrupa’nın çeşitli kentlerinde düzenlenen Maleviç sergileri, sanatçının mirasını tekrar hatırlatmak isteyen dostlarından Nikola Hardjiev’i harekete geçirmiş ve 1962’de Moskova Mayakovski Müzesinde iki gün süren bir Maleviç-Tatlin sergisi düzenlenmiştir. Aynı yıl, avangardın mirasını canlandırmayı hedefleyen Moskovalı Sanatçılar Birliği’ne mensup bir grup sanatçının Manej adlı sanat galerisinde açtıkları sergi, eserleri uygunsuz bulan Kruşçev tarafından kapatılmıştır. 1960’ların sonu ve 1970’lerde Larissa Jadova, Selim Han-Magomedov, Dmitri Sarabianov, Evgeni Kovtun, Vasili Rakitin ve Anatoli Strigalev gibi araştırmacılar devletin resmî onayı olmamasına rağmen Batılı meslektaşlarıyla ortak çalışmalar yürütmüşlerdir. Rus avangardını devrim tarihinin içine dahil etme çabalarına rağmen bu araştırmaların hiçbirinin SSCB’de yayımlanmasına izin verilmemiştir. Bu doğrultuda 1976’da Evgeni Kovtun, Güneş Karşı Zafer Operası üzerine yaptığı araştırma dahilinde Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin’in mektuplarını yurt dışında yayımlamıştır. Larissa Jadova’nın 1978 yılında kaleme aldığı “Kazimir Maleviç ve Çevresi: Rus ve Sovyet Sanatında Araştırma ve Deney 1910-1930” (*Malewitsch: Kasimir Malewitsch und sein Kreis : Suche und Experiment aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*) adlı çalışması 1982’de Doğu Almanya’da basılabilmektedir. Vasili Rakitin, Köln’de düzenlenen “Kazimir Maleviç,

Yüzüncü Yaş” sergisi sayesinde “Maleviç üzerine Tezler” başlıklı makalesini kataloga ekleyebilmiştir.

SSCB ve Fransa Kültür Bakanlıklarının ortak çalışması sonucunda 1979’da Paris’teki Pompidou Müzesinde, 1981 yılında da Moskova’daki Puşkin Müzesinde düzenlenen “Paris-Moskova 1900-1930” sergisi, Sovyet yetkililerin Rus avangardına karşı takındıkları tavrın değiştiğini gösteren ilk önemli etkinliktir. Böylece Rus avangardının önde gelen sanat yapıtları 1930’lardan sonra ilk defa halka açık bir sergide teşhir edilerek uluslararası bir modernizm anlatısının konusu olmuştur.

1980’lerin ikinci yarısından itibaren Mihail Gorbaçev’in uygulamaya başladığı yeniden yapılanma (*perestroyka*) ve açıklık (*glasnost*) politikaları kapsamında Rus araştırmacılara özgürlük tanınmaya başlanmasıyla Süprematizm ve Rus avangardı bambaşka bir perspektiften incelenmeye başlanmıştır. 1991’de rejimin yıkılmasıyla Rus avangardını ve Süprematizm’i devrim tarihine dahil etme eğiliminin yerini apolitik bir yaklaşım almış; avangard sanatçılar devrim karşıtı veya devrimin mağdurları olarak yansıtılmaya başlanmıştır. 1993’te New York Guggenheim Müzesi, Tretyakov Galerisi (Moskova), Rusya Devlet Müzesi (Saint Petersburg) ve Frankfurt Schirn Müzesi’nin (*Kunsthalle*) ortaklaşa düzenledikleri Muhteşem Ütopya (*The Great Utopia*) sergisine gösterilen ilgi, sanat galerileri ve müzayedelere yansımıştır.

1988 yılında Rusya Devlet Müzesi (Saint Petersburg), Tretyakov Galerisi ve Amsterdam Devlet (Stedelijk) Müzesi’nin girişimiyle düzenlenen “Kazimir Maleviç 1878-1935” sergisi, Batı’daki ve Rusya’daki eserlerin büyük bölümünün bir araya getirilmesi bakımından bir dönüm noktasıdır. Bu vesileyle Amsterdam Devlet (Stedelijk) Müzesi’nin direktörü Wim Beeren, Batılı ve Rus uzmanların katılımıyla önemli bir katalog hazırlamıştır. 1991 yılında Washington ve New York’u gezen serginin Los Angeles’taki etkinliği Armand Hammer Sanat Kültür Merkezine bağlı müzede gerçekleştirilmiştir. Burada *Siyah Kare* adlı yapıtın 1915 tarihli ilk versiyonuna yapılan x-ray testi sonucunda, Maleviç’in ilk süprematist biçim olduğunu ileri sürdüğü kare biçiminin altından ileri bir evrenin üretimi sayılan Dinamik Süprematizm’e özgü motiflerin çıkması, sanatçının metinlerindeki anlatının ve tarihlendirmelerinin sorgulanmasını sağlamıştır. Böylece 1978’de Charlotte Douglas’ın sanatçının geç dönem figüratif çalışmaları için ileri sürdüğü geçmişe tarihlendirme seçiminin süprematist eserler için de geçerli olduğu anlaşılmış ve eserlerin kronolojik sıralaması tartışma konusuna dönüşmüştür.

1990’lardan itibaren Rus avangardının dünya çapında bir fenomene dönüşmesiyle birtakım sahte tabloların dolaşıma girmesi söz konusu olmuştur. Bununla birlikte özellikle Batı’da Süprematizm’i ikincil kaynaklardan yapılan alıntılarla veya sorgulanmadan edinilen bilgilerle işleyen çalışmaların ortaya çıkması Rus avangardı ve Süprematizm üzerinde çalışan uzmanları harekete geçirmiştir. Bu doğrultuda Andrei Nakov, Troels Andersen’in 1970’lerdeki listesini güncelleyerek Maleviç’in Rusya’daki yapıtlarını ve desenlerini kapsayan yeni bir Tüm Eserler (*Catalogue Raisonné*) kataloğu hazırlamış ve “Kazimir Maleviç, Mutlağın Ressamı (*Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu*, 2007)” adlı çalışmasını İngilizce ve Fransızca yayımlamıştır. 1995-2004 yılları arasında Aleksandra Şatskih’in editörlüğünde toplam beş ciltten oluşan Toplu Eserleri (*Sobranie Soçinei*) Gileia Yayınevinden Rusça basılmıştır. Irina Vakar ve Tatyana Mihiyenko, Maleviç’in Rusya’daki arşivlerde bulunan mektup, makale ve metinleriyle sanatçının hayattayken hakkında yazılan yazıları “Maleviç Kendini Anlatıyor, Çağdaşları Maleviç’i Anlatıyor” (*Maleviç o sebe. Sovremenniki o Maleviçe*) adlı araştırmalarında bir araya getirmişler; bu çalışma 2004’te Rusça, 2015’te İngilizce yayımlanmıştır. Anglosakson dünyasında Kazimir Maleviç ve Süprematizm araştırmalarını güncelleyen derlemeler yayımlamak amacıyla 2007 yılında Charlotte Douglas ve Christina Lodder inisiyatifiyle New York’ta Maleviç Cemiyeti (Malevich Society) kurulmuştur. Bu kurum 2007 yılında Maleviç’i Yeniden Düşünmek: Kazimir Maleviç’in Doğumunun 125inci Yılı Kapsamında Düzenlenen Konferans Metinleri (*Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich’s Birth*) ve 2019 yılında Süprematizm’i Kutlamak : Kazimir Maleviç’in Sanatına Yeni Yaklaşımlar (*Celebrating Suprematism : new approaches to the art of Kazimir Malevich*) adlı iki derleme yayımlayarak sanatçı hakkında Batı’da ve Rusya’da yapılan araştırmaları güncellemiştir.

Bu çalışmanın yöntemini belirleyen birincil kaynaklar, Aleksandra Şatskih, Irina Vakar ve Tatyana Mihiyenko’nun söz konusu araştırmalarıdır. Kazimir Maleviç’in sanatı ve Süprematizm hakkındaki güncellemelere Maleviç Cemiyeti’nin yayınlarından ulaşılmıştır. Konuyla ilgili görsel malzeme Andrei Nakov’un hazırladığı katalog dışında, bizzat Selanik Devlet Çağdaş Sanat Müzesi- Kostakis Koleksiyonu arşivleri ve Moskova’daki Devlet Sanat ve Edebiyat Arşivinden elde edilmiştir.

1.3 Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmanın kapsamı, Kazimir Maleviç'in sanatsal serüvenini Rus avangardının Çarlık Rusyası'ndaki gelişim süreci içinde inceleyerek Süprematizm'in devrimler ve Stalin Dönemi bağlamındaki dönüşümlerini konu alması bakımından on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğiyle 1930'lar arasındaki dönemle sınırlandırılmıştır. Bu çerçevede yirminci yüzyılın başlarında Moskova sanat sahnesine çıkış yapan Maleviç, avangardın önde gelen figürleriyle birtakım ortaklıklar kurmuş ve 1915 yılında Süprematizm adını verdiği sanat anlayışının biçimsel ve kuramsal boyutunu ortaya koymuştur. Diğer tüm avangard sanat akımları gibi akademik Klasisizme karşı çıkan Süprematizm, bununla birlikte sol sanat cephesinde konumlanarak on dokuzuncu yüzyıldan beri Çarlık Rusyası'nın kültür ve siyasetini belirleyen otokrasi, Ortodoksluk ve milliyetçilik gibi değerlere saldırmıştır. Devrim yıllarında Bolşeviklerle iş birliğine giden avangard sanatçılardan biri olan Maleviç, 1920'lerin kültür politikaları bağlamında görevlendirildiği eğitim ve sanat kurumlarında Süprematizm'i devrimin sanatı olarak yansıtmış; devrim sonrası yeni yaşamın sanatsal değerler etrafında inşa edilmesini destekleyerek süprematist biçimlerin tasarım ve mimariye açılmasına özen göstermiştir. Ancak aynı dönemde sol sanat çevrelerinde moda olan Konstrüktivizm/Prodüktivizm akımıyla mücadeleye girerek sanatın özerk ve metafiziksel niteliklerini savunmak amacıyla kuramsal metinler kaleme almıştır. 1920'lerin sonlarında Stalin'in liderliğinde başlatılan Kültür Devrimi, avangard sanatın biçimciliğini devrim öncesinin burjuva kültürüyle ilişkilendirmiş ve ilga sürecini hızlandırmıştır. Bu doğrultuda figüratif resme geçiş yaparak Süprematizm ve sanat tarihi arasında bağlantı kurmaya çabalayan Maleviç, üretimleri ve kuramsal çalışmalarını uyum içinde sürdürmüştür.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ana başlıkları şu şekilde özetlenebilmektedir:

Birinci bölümde çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi sunularak araştırmanın önemi vurgulanmaktadır. Rus avangardı ve Süprematizm'in yirminci yüzyıl boyunca SSCB/Rusya ve Batı'daki alımlanışına, tarih yazınsal süreçlerine değinilmektedir. Ayrıca kaynakçanın niteliği, erişimi ve değerlendirilmesi hakkında bilgi verilmekle birlikte izlenen yöntem ele alınmaktadır.

İkinci bölümde otokrasi, milliyetçilik ve Ortodoksluk ilkeleri etrafında şekillendirilmiş on dokuzuncu yüzyıl siyasetinin geleneksel yapı ve modernleşme

hamleleri arasında sıkışıp kalışı, reform ve karşı reformlar kapsamında incelenmekte; devrimlere doğru ilerleyen süreç, sosyoekonomik dönüşümün siyasi yapıyla olan uyumsuzluğuyla ilişkilendirilmektedir. Yüzyılın eşğinde, düşünce hayatına damga vuran Vladimir Solovyov'un bütünsellik (*tselostnost*) kavramının, Gümüş Çağa özgü din felsefesine, Rus kozmizmine ve hatta Marksizm ve anarşizm türevlerinin rasyonalizm ve mistisizme dayanan ütöpik sentezlerine olanak sağladığına değinilmiştir. Gezinler ve Sanat Dünyası cemiyetleri Rus Modernizmi başlığında ele alınırken avangard çıkışlar sergiler bağlamında değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölüm Kazimir Maleviç'in sanatsal serüveninde Süprematizm'in oluşum sürecine odaklanmaktadır. Sanatçının Rerberg atölyesinde aldığı eğitimin olası içeriği kullandığı teknikle karşılaştırılmakta; Moskova sanat sahnesine çıkışı, kurduğu ortaklıklar ve yöneldiği üsluplar bağlamında incelenmektedir. Fütürizm'in önemini vurgulamak için Süprematizm'in oluşum süreci Güneşe Karşı Zafer Operası'na tarihlendirilmekte; gelişim süreci, sanatçının anlatısına uyularak Beyaz Dönemle sonlandırılmaktadır. Süprematizm manifestolarına yoğunlaşan son alt başlıkta erken avangarda özgü kendiliğindenlik kavramının anarşizmle kurulan ilişkisine değinilmekte; Maleviç için mistisizm ve dördüncü boyut meselelerinin önemi tartışılmakta ve Anarşi Dergisinde yayımlanan eleştirilerinden bahsedilmektedir.

Dördüncü bölüm, iç savaş yıllarında yürütölen bir kültür politikasından bahsedilemeyeceğı görüşünü eksenine alarak bu dönemde etkili olan Proletkült Hareketi'ni çelişkileriyle birlikte tartışmaktadır. Aydınlanma Komiserliği'nin (Narkompros) ilk yıllarında sol sanat cephesiyle kurduğu ortaklığın eğitim ve toplumsal etkinlikler bağlamında yol açtığı sorunlar değerlendirilmekte; Yeni Ekonomi Politikası'nın (NEP) etkisiyle Süprematizm'in laboratuvar çalışmalarına yönelmesi arasında bir ilişki kurulmaktadır. Ayrıca Süprematizm'in devrimin sanatına dönüşme yolunda Maleviç'in Vitebsk ve GİNHUK Dönemlerinde benimsediğı işlevsel dönüşümler incelenmekte; Konstrüktivizm/Prodüktivizm'le girilen mücadelede kuramsal boyuttaki eleştirelliğın altı çizilmektedir.

Beşinci bölümde Stalin Döneminde vuku bulan Kültür Devrimi bağlamında siyaset sahnesindeki tasfiyelerle kültür-sanat ortamındaki büyük dönüşüm arasındaki ilişki konu edilmekte; avangardın ilgasından devletin resmi sanatına dönüşen Sosyalist Realizm'in tahsisine kadar geçen süreçteki tartışmalara değinilmektedir. 1927'deki Büyük Berlin sergisinin Maleviç için kuramsal açıdan bir dönüm noktası olduğundan

ve sanatçının bu dönemde geliştirdiği retrospektif bakış açısının Süprematizm ve sanat tarihi ve dolayısıyla figüratif resimle kurulan ilişkiyi beslediğinden bahsedilmektedir.



2. ON DOKUZUNCU YÜZYILIN SİYASİ VE KÜLTÜREL MİRASI

2.1. On dokuzuncu Yüzyıl Boyunca Yürütülen Reform ve Karşı Reformların Eğitim, Kültür ve Sanat Politikalarına Etkisi

2.1.1. Aydınlanma Çağı'nın Işığında Eğitim Kurumlarının Oluşumu

Aydınlanma, insan düşüncesini yerleşik önyargı ve katı dogmalardan kurtararak “ergenlik durumundan çıkmayı”¹ ve özgür düşüncenin önünü açmayı hedefleyen entelektüel bir değişim hareketidir. Çağdaş düşüncenin dönüm noktası sayılan Aydınlanma Hareketi, kamu yararını teşvik etmesi bakımından radikal toplumsal dönüşümlerin kaynağında yer alır. Nitekim Fransız, Amerikan ve hatta Rus devrimleri gibi siyasi ve kültürel değişimlerin temellerinde Aydınlanma'nın izlerini sürmek mümkündür. Rusya özelinde Aydınlanma, Avrupa'daki gibi modernleşme yolunda rasyonel ve seküler düzenlemelere dayandırılan yeni bir istikrar arayışıdır. Lakin imparatorluğun iç dinamikleri, Batılı modellerin ihtiyaçlara göre yorumlanmasını gerektirmiştir. “Aklın zaferi”, “mantığın yüce eseri” ve “batıdan yükselen güneş” gibi terimlerle tasvir edilen Aydınlanma'nın ışığı, üniversite ve akademiler, toplantı salonları ve okuma grupları başta olmak üzere entelektüel çevrelerde yayılmıştır.² Nitekim devrimlere giden yolda aydınlanmacı siyasi reformlar sonucunda ortaya çıkan seküler Rus eğitim kurumları ile entelijansiyanın³ gelişim süreci arasında paralellikler bulunmaktadır.

On yedinci yüzyılın sonlarında Rusya, Altın Ordu devletinin mirasçısı “geri kalmış” bir Avrasya imparatorluğudur.⁴ Konumunu korumak ve geliştirmek için öncelikle komşularıyla çeşitli ittifaklara gitmesi; Batılı bilimsel, teknik ve teknolojik

¹ Immanuel KANT, **Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt**, çev.: Nejat Bozkurt, Remzi Yayınları, 2015, s. 3.

² Ulrich IM HOF, **Avrupa'da Aydınlanma**, çev.: Şebnem Sunar, Literatür Yayıncılık, 2004, s. 7.

³ Toplum yararına çalışan vatansever, aydın ve eğitilmiş burjuvalardan oluşan sınıf anlamına gelen entelijansiya terimi 18.yüzyıldan devrimlere kadar Rus İmparatorluğu'nda topluma yön veren, kültür ve ideolojilerin sözcülüğünü yapan entelektüel liderler zümresi anlamında kullanılmıştır.

⁴ Rivayete göre, XIV. Louis, “geri kalmış” ve “barbar” bir imparatorluğun hükümdarı olarak gördüğü I. Petro'yu sarayında kabul etmeyi reddetmiştir.

gelişimlerin yakından izlemesi ve kavraması gerekmektedir. Bu minvalde, I. Petro'nun ilk icraatları güçlü bir donanma oluşturma amacıyla harbiye okulları açmak ve Batılı ülkelere elçiler göndermek olmuştur. Avrupa ülkelerinde idari reformlar, kültürel ve eğitsel reformların doğal bir parçası olduğundan süreklilik gösterir. Lakin Rusya'daki bürokratik yapı boyarların (yönetici soyluların) elindedir ve devletin kontrolünü arttırmaya yönelik reformlar kurumların değil, kişilerin güçlenmesini sağlamaktadır. Bu çelişkiyi çözmek için on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren “eskiyi tamamen reddetme ve reformları bir paket halinde uygulama eğilimi” ortaya çıkar.⁵ Buna rağmen batılılaşma ve ilerleme söz konusu olduğunda “en radikal değişiklikler bile I. Petro'nun amaçladığının aksine toplumun geleneklerini güçlendirecektir”.⁶

I. Petro ülkesinin kaynakları seferber etmek ve düzenli bir devlet yapısı oluşturmak için idari kurumları baştan aşağı değiştirerek kolejlerin (bakanlıkların) oluşturulmasını sağlar. İmparatorluğun denizlerde söz sahibi olabilmesi için güçlü bir donanma oluşturur. Kuzey Avrupa'ya açılmak için bataklıklar üzerine, Saint Petersburg gibi bir şehir, başkent olarak inşa edilir. I. Petro'nun reformları soyluların ve memurların kılık kıyafetinden devlet törenlerine gündelik yaşamın her alanına Avrupa kültürünün yayılmasını sağlar. Nitekim Rusya'daki reform arayışları sadece siyasete özgü değildir. On yedinci yüzyılın ortalarında, Patrik Nikon'un devlet ve kiliseyi birbirinden ayıran görüşleri ve birtakım ikonalarla ritüellerin değişmesi üzerine kurulu uygulamaları, kilise içinde bir ayrımın (*raskol*) ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece devlet himayesine bağlı kiliseyi destekleyen “reformcular” ve geleneksel Slav/Rus kilise hukukuyla eski Ortodoksluk ritüellerini savunan “Eski İnançlılar” karşı karşıya gelmiştir. 1721 yılında I. Petro, bu durumu fırsat bilerek din reformunu bahane edip kiliseyi devlete bağlayan Kutsal Sinod'un kurulmasını sağlayacaktır.

Dinsel tartışmaların gölgesinde, 1685'te Moskova'da kurulan ilk yüksek eğitim kurumu, Slav-Grek-Latin Akademisi'dir.⁷ Kiliseye bağlı olan bu akademinin müfredatında Grekçe ve Latince uygulanan gramer, retorik, şiir, fizik ve teoloji gibi dersler bulunmaktadır. Lakin modern ilahiyat ve hümanist çalışmaların Latince yapılmasını reddedenler ve savunanlar arasında sürekli bir çatışma olduğundan okulun

⁵ Geoffrey HOSKING, **Rusya ve Ruslar, Erken dönemden 21. Yüzyıla**, İletişim Yayınları, s. 248.

⁶ Geoffrey HOSKING, **a.g.e.**, s. 295.

⁷ Slav-Grek-Latin Akademisi'nin kökenleri dönemin Cizvit okullarının Ortodoks versiyonu olan Kiev-Mohila Akademisi modeline dayanmaktadır. 18. yüzyıl boyunca Rus İmparatorluğu'nda kurulan “Ukrayna Kolejleri” elit sınıflara eğitim veren modern okullardır. I. Petro'nun kiliseyi devlete tabi kılan reformları sonucunda Kutsal Sinod'a bu okullardan mezun rahipler atanmıştır.

işleyişi sekteye uğramaktadır. I. Petro'nun aydınlanmacı siyasetinin eğitim alanındaki en önemli sonucu merkezî bir müfredata bağlı ve seküler yapılı Bilimler Akademisi'nin kurulmasıdır. Akademinin kuruluş sürecinde I. Petro'nun danışmanlarından biri ünlü Alman filozof Gottfried Wilhelm Leibniz'dir. 1711 yılında başlayan karşılıklı mektuplaşmaları Leibniz'in 1716 yılındaki ölümüne dek sürer. Leibniz'in önerisi dönemine göre eşitlikçi ve yenilikçi sayılabilecek ilk ve orta öğretim, üniversite ve akademi çizgisinde ilerleyen dikey bir eğitim sistemi modeline tekabül etmektedir. Lakin I. Petro, imparatorluğa sivil ve askeri hizmetkarlar yetiştirecek bu modelin ülkesinin ihtiyaçlarına uymayacağını düşünmüş ve kısa dönemde daha etkili sonuçlar verecek gimnazyum (4 yıllık lise eğitimi) ve üniversiteden oluşan Bilimler Akademisinde karar kılar. Böylece Avrupa genelinde geçerli olan ve aydın bürokrat elitler yetiştiren bir eğitim sisteminin uygulanması söz konusu olur. Bu kararı almasında saraya bağlı *Kunstkamera*'nın (Bilim Departmanı) yöneticisi, fizikçi Laurentius Blumentrost'un tavsiyeleri etkili olmuştur. Blumentrost, 1724'te Saint Petersburg'da kurulan ve tamamı Batılı bilim insanlarından oluşan Bilimler Akademisinin başkanlığına terfi edilmiştir.⁸

Akademiye bağlı hukuk, tıp ve felsefe bölümlerinden oluşan üniversite eğitime 1726 yılında başlar. Kurumun özgün karakteristikleri devlet tarafından denetlenmesi, kurulumundan itibaren Avrupalı muadilleriyle rekabete girme hedefi taşıması⁹ ve seküler yapısıdır. Teoloji dersleri dışında Kutsal Sinod'un üniversite müfredatına karışması engellenir. Fakat özel okullar dışında ilk ve orta dereceli eğitimin büyük bir bölümü kiliseye bağlı olduğundan çelişkili bir durum ortaya çıkar. Kilise okullarındaki eğitimin üniversiteye öğrenci yetiştirmek için yetersiz kalması başlarda öğrenci probleminin yaşanmasına neden olur. Neticede yabancı profesörlerden en iyi öğrencilerini Rusya'ya çağırımları istenir ve bu gençlerin seçkin Rus öğrencilere eşlik etmeleri sağlanır. Mikhail Lomonosov Bilimler Akademisinde eğitim gören az sayıdaki ilk nesil Rus öğrencilerden biridir. Parlak öğrencilerin yurtdışına gönderilmesi ve deneyimlerini Rusya'ya taşıması dönemin adetleri arasındadır. 1736'da *Aufklärung*'un (Alman Aydınlanması) öncülerinden Christian Wolf'un yönetimindeki Marburg Üniversitesine gönderilen Lomonosov, burada doğa bilimleri

⁸ Vera KAPLAN, "The History of Reform in Russian Higher Education", **European Education**, vol. 39, no. 2, Summer 2007, s. 37–59.

⁹ Vera KAPLAN, **a.e.g.**, s.38. Yazara göre pratikte Rusya'da kurulan üniversiteler İmparatorluğun ihtiyaçlarına göre dönüşüm geçirdiğinden Batılı muadilleriyle rekabet içinde olduğu söylenemez.

üzerine ihtisas yapmış ve ülkesine geri dönerek Moskova Üniversitesinin kuruluşunda pay sahibi olmuştur.

Çariçe Yelizaveta Petrovna döneminde Mikhail Lomonosov ve İvan Şuvalov'un inisiyatifleriyle kurulan Moskova Üniversitesi (1755)¹⁰, Saint Petersburg Bilimler Akademisinden farklı olarak özerk bir statüye sahiptir. Üniversite kapsamındaki gimnazium, biri soylu ve yüksek memur çocuklarına diğeri halka açık olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Soylu olmayan parlak öğrencilerin üniversiteye girmeleri hem sıradan halktan elit memurlar yetiştirilmesini hem de kurulu sosyal düzene sadık kalınmasını sağlar. Üniversitesinin ilk mezunları arasında Alman Aydınlanmasından etkilenererek yüzyıl sonunda siyasi görüşleri yüzünden hüküm giyen Aleksandr Radişçev ve Nikolay Navikov gibi düşünür ve yazarlar bulunmaktadır. Özellikle Radişçev SSCB döneminde “ilk radikal devrimci” ilan edilecektir.¹¹

On sekizinci yüzyılın son çeyreğinde, Büyük Yekaterina döneminde Ukrayna, Belarus ve Litvanya gibi ülkelerin Rusların kontrolüne geçmesi sonucunda Orta Çağ'daki Kiev Rus'unun topraklarına erişilir. Böylece Rusya, Avrupa'nın en büyük çokuluslu imparatorluğuna dönüşür. Beş milyondan fazla nüfuslu yeni uyruk Rusların ülke içindeki oranını yüzde seksen beşlerden yetmişlere indirir. Bu dönemde patlak veren Fransız Devriminin milliyetçilik duygularını tetiklemesi saray ve Rus soyluları tarafından endişeyle karşılanır. Böylece temelleri I. Petro tarafından atılan Aydınlanma siyaseti baskıcı bir rejime dönüşmeye başlar. Fransızca kitapların dolaşımında çeşitli kısıtlamalara gidilerek dışarıdan gelecek tehlikelerin önüne geçilmek istenir.¹² İç siyasette de durum pek iç açıcı sayılmaz. 1774'te (SSCB döneminde “aristokratlara karşı ilk halk ayaklanması” sayılan) Pugaçev İsyanı şiddetle bastırılır. 1790'da toplumsal reformları savunan Aleksandr Radişçev'in serfliği ve köylülerin sefil yaşamını konu alarak otokrasiyi eleştirdiği *Petersburg'dan Moskova'ya Seyahat* adlı kitabı bizzat Çariçe tarafından sansürlenir ve 1792'de dönemin mason locası başkanı Nikolay Navikov Fransız Devrimini desteklediği “şüphesiyle” tutuklanır. Büyük Petro'dan beri süregelen Batılılaşma siyasetinin Çariçe Büyük Yekaterina yönetimindeki kültürel sonuçları ise muazzamdır. Mimaride Saint

¹⁰ Günümüzdeki adı Lomonosov Üniversitesi'dir.

¹¹ David Marshall LANG, **The first Russian radical, Alexander Radishchev, 1749-1802**, Greenwood Press, 1977

¹² Paul BUSHKOVITCH, **Rusya'nın Kısa Tarihi**, çev.: Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2012, s.146

Petersburg'un bir Avrupa şehri gibi gelişmesini, Ermitaj'ın müze haline getirilmesi izler; saray operası Avrupa'nın en iyileri arasına girer. Fakat kültür ve sanat alanı sadece elit kesime hitap etmektedir. Ermitaj'ın halka açılması ancak yüzyıl sonra gerçekleşecektir. Dönemin edebiyatı Aydınlanma felsefi ve özellikle Voltaire'in etkisiyle saray ozanları tarafından okunan "yurt sevgisi" konulu Avrupa taklidi trajedilerden ibarettir. Kimi Rus yazarlar ise duygusal romanlarında Batılı meslektaşlarının kahramanlarını Ruslaştırmaya yönelirler.

2.1.2. Reform ve Karşı Reformların Etkileri

2.1.2.1. I. Aleksandr Reformları (1796-1815)

1801 yılında tahta geçen Çar I. Aleksandr, başlarda reformcu bir siyaset izlerken Napolyon Savaşları sonrasında bu liberal eğilimlerinden uzaklaşır. Aleksandr'ın izlediği siyaset, (Büyük Yekaterina tarafından başlatılan ve daha sonra lağvedilen) kurumsal düzene geri dönüş sinyalleri vermekle birlikte devlet politikası olarak işlememiş; daha çok kişisel bir tavır olarak kalmıştır.¹³ Sansürün gevşetilmesi ve yeniden yapılandırılan devlet düzeninde yasaların bakanlıklar tarafından denetlenen bürokratik yapısı 1917'ye kadar geçerliliğini sürdürmesine rağmen Çarın yasama gücünü elinde tutması Rus monarşisinin keyfî bir yönetim olarak kalmasını sağlamıştır. Bu dönemin iç ve dış siyasetini belirleyen başlıca etkenler Fransız Devrimi (1789) ve Napolyon Savaşlarıdır (1803-1815). Devrim, saray ve soylular dışında muhafazakâr kesimi de oldukça etkiler. Otokrasinin sözcüsü ve dönemin resmî tarihçisi Nikolay Karamzin'in *Rus Devletinin Tarihi* adlı on iki ciltlik eseri Napolyon Savaşlarının hemen ardından 1816-1826 yılları arasında yayımlanır. Gelenek ve ahlakla donatılmış soylular, otokrasi ve Ortodoks kilisesi ittifakından oluşan bir yönetim biçiminin Rusya özelinde tarihsel bir süreklilik içerdiğini savunan Karamzin, bu üçlü ittifak içerisindeki aşırılıkları eleştirmesi bakımından reform destekçileri (Baticılar) ve muhafazakârlar (Slavofiller) tarafından farklı yorumlanmıştır.¹⁴

Çar I. Aleksandr döneminde eğitim alanında yapılan en önemli yenilik Maarif Nezaretinin (1802) ve bu kuruma bağlı Merkezî Eğitim Komitesi'nin kurulmasıdır. Komitenin amacı kilise, *uezd* (ilçe) ve *gubernia* (il) okulları, *gimnaziumlar* ve

¹³ Geoffrey HOSKING, *Rusya ve Ruslar, Erken Dönemden 21.Yüzyıla*, çev.: Kezban Acar, İletişim Yayınları, 2011, s. 353

¹⁴ Andrzej WALICKI, *Rus Düşünce Tarihi, Aydınlanma'dan Marksizm'e*, çev.: Alaeddin Şenel, İletişim Yayınları, 2009, s. 110

üniversiteler gibi eğitim kurumlarını yönetecek merkezî bir yapının oluşturulması sağlamak ve İmparatorluk nüfusunun tamamına erişecek bir “Aydınlanma Planı” oluşturmaktır. Plana göre ilk ve orta dereceli okullar sistemin temel parçaları olarak düşünülmüş; üniversitelerin özerk yapıya kavuşturulması hedeflenmiştir. Merkezî Eğitim Komitesinin ilk icraatı imparatorluğu altı ayrı eğitim bölgesine bölmek ve her bölgede bir üniversite kurulmasını sağlamaktır. Üniversitelerin idari ve finansal yönetiminden sorumlu rektörlerinin yerel yönetimle uyumlu bir şekilde çalışması öngörülmüştür. Aydınlanma Planı’nın en can alıcı tarafı serfler dahil olmak üzere tüm Rus halkını kucaklamasıdır. Böylece hem geleneksel sınıf sistemi korunacak hem de akademik başarı yakalayan parlak öğrencilerin sınıf atlaması sağlanacaktır. Nitekim 1803 ile 1834 arasında Kazan (1804), Kiev (1834) ve Harkov (1804, Ukraynaca Karkiv)’da üniversiteler açılmış; Vilna (Litvanya’daki Vilnius Üniversitesi, 1579) ve Dorpat’daki (Estonya’daki Tartu Üniversitesi, 1632) üniversiteler modernleştirilmiştir. Saint Petersburg ve Moskova üniversiteleri dahil olmak üzere tüm yüksek öğretim kurumlarının müfredatı, Almanya’daki Göttingen Üniversitesinde uygulanan standart eğitim metotları esas alınarak düzenlenmiştir. Ayrıca 1809’da İmparatorluk Ulaştırma İdaresi tarafından (Fransız Politeknik Okulu modeli temel alınarak) uzman yetiştirmek amacıyla kurulan Ulaştırma Mühendisliği Enstitüsü farklı idari yapıların kendi ihtiyaçları doğrultusunda çeşitli meslek okullarının açılmasına öncülük etmiştir.¹⁵

Genel anlamda I. Aleksandr tarafından gerçekleştirilen reformlar etik yönelimlerin ortaya çıkarmasını sağlamıştır. Artık eğitim, “sosyal bir ihtiyaç” olarak ele alınmakta; “toplumun eğitilmesi, devlete hizmet etmek anlamına gelmektedir”. Üniversiteler topluma karşı sorumluluğu olan kamu kurumlarına dönüşmüştür. Fakat Aydınlanma düşüncesinin temelleri üzerine inşa edilmiş özerk ve seküler yapılı yüksek öğretim kurumlarının Rus otokrasisi hizmetine çalışması her zaman problemli bir konu olmuştur. Öyle ki bir tarafta Aydınlanma ve Fransız Devrimi sonrasında tüm Avrupa’ya yayılan rasyonalizm ve cumhuriyetçilik söylemi Rusya’da 1825 yılında gerçekleşen Dekabrist Ayaklanması’nın¹⁶ tetikleyicisi olmuş; diğer tarafta milli duyguları Çarlık rejiminin yapısıyla sentezleyen Aydınlanma karşıtı mistik eğilimler

¹⁵ Vera KAPLAN, “The History of Reform in Russian Higher Education”, **European Education**, vol. 39, no. 2, Summer 2007, s. 55.

¹⁶ Napolyon Savaşlarının sonunda zaferle ayrılan iyi eğitilmiş Rus subaylar ve entelektüel aristokratlar Dekabristler Cemiyeti adlı gizli bir kardeşlik grubu kurmuşlardır. 1825 yılında Çar I. Aleksandr’ın beklenmedik vefatı üzerine yönetime el koymaya çalışmışlar ve başarısız olmuşlardır.

ortaya çıkmıştır. Örneğin Alman idealist felsefesinden, özellikle Fredrich Wilhem Schelling'den ve mistisizmden etkilenen Bilgeseverler Cemiyeti üyeleri (Liyubomudriye) “ulusu, bireyleri aşan, tarih içinde kendi oluşturduğu ilkeler doğrultusunda gelişen ve benzeri olmayan kolektif bir olgu şeklinde görme eğilimindedirler”.¹⁷ Buna göre “ulusal varlığın içindeki rasyonel olmayan gizilgüçleri idealleştiren” ve (Karamzin gibi) tarihin sürekliliğine inanan bir düşünceye sahiptirler. Buna göre I. Aleksandr'ın liberal siyasetten muhafazakarlığa yönelmesinin nedenin söz konusu gizilgüçleri kendi şahsında görmesini sağlayan tarihsel perspektiften kaynaklandığı ileri sürülebilir.

Napolyon Savaşları sırasında Fransız ordusuyla korkusuzca savaşarak zaferin kazanılmasında büyük pay sahibi olan köylü ve serflerin vatanseverliği, romantik ve rasyonel düşünceler arasında salınan Dekabristler/Baticılar tarafından “ulusal egemenlik istemi”; muhafazakârlar tarafından “manevi doğuşun ruhsal potansiyeli” şeklinde yorumlanmıştır.¹⁸ Böylece her iki da taraf farklı sebeplerden ötürü köylü ve serflerin yaşamına ilgi duymaya başlamıştır. Rus entelijansiyasının ortak görüşü, on sekizinci yüzyıl boyunca idealleştirilen Avrupa imgesinin artık manevi derinlikten yoksun, yozlaşmış bir hale bürünmesidir. Nitekim tarih araştırmalarının önem kazandığı on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde Slav ve Rus kültürü tekrar canlanmaya başlamıştır. Bu durumun günlük yaşamdaki en belirgin etkisi I. Petro tarafından devlet memurlarına uygulanan sakal yasağının lağvedilmesidir. Lakin muhafazakâr söylemler öyle ileri gider ki farmasonlar arasından sivrilen mistikler I. Aleksandr'ın Hristiyanlık değerlerinden uzaklaşan Avrupa'yı kurtarmak ve “yeniden doğuşu” sağlamak için Tanrı tarafından gönderildiğini iddia ederler.¹⁹

Rus milliyetçiliğinin nitelik ve nicelik bakımından filizlendiği bu dönemde entelijansiyanın toplumla ilişki kurma ve toplumu bilinçlendirme arzusu en açık biçimde edebiyat alanında görülür. Yazar ve şairler için en elzem konu, toplumun anlayabileceği edebi bir dil yaratmaktır. Dönemin romanları sıradan insanların ve köylülerin duygu dünyalarına yönelirken, hicivler Rus kimliğini yadsıyan ve Batı prensiplerini körü körüne taklit eden sahte insanlık hallerini işler. Resimde ise uçsuz bucaksız Rus manzaralarını ele alan klasik natüralist üsluba köylü yaşamından

¹⁷ Andrzej WALICKI, **Rus Düşünce Tarihi, Aydınlanma'dan Marksizm'e**, çev. Alaeddin Şenel, İletişim Yayınları, 2009, s. 137

¹⁸ Orlando FIGES, **Natasha'nın Dansı**, çev. Figen Dereli, Yapı Kredi Yayınları, s.116

¹⁹ Orlando FIGES, **a.g.e.**, s.118

sahneler ekleyerek Rus kimliğini öne çıkaran Venetsianov Ekolü ortaya çıkar. Aleksey Venetsianov ve öğrencileri Nikifor Krlov ve aslen serf olan Grigori Soroka gibi ressamların işlediği köylü temaları ilerleyen yıllarda Gezginleri derinden etkileyecektir.²⁰



Resim 1. Aleksey Venetsianov, *Tahıl Ambarı*, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 162 cm., 1821, Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 2. (Solda) Nikifor Krlov, *Kış Manzarası*, tuval üzerine yağlıboya, 48 x 62 cm., 1827, Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 3. (Sağda) Grigori Soroka, *Balıkçılar: Moldino Gölü Manzarası*, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 162 cm., 1840, Tretyakov Galerisi, Moskova

²⁰ Peter LEEK, *La peinture russe du XXIIIème au XXe Siècle*, Parkstone. 1999, s. 175. Leek'e göre klasik natüralist üslupla kastedilen Claude Lorrain, Nicolas Poussin ve Canaletto gibi sanatçıların manzara resimleridir. Bu üsluptan etkilenen Rus ressamlar arasında Fyodor Matveyev, Maksim Vorobiov ve Silvestr Şchedrin sayılabilmektedir.

2.1.2.2. I. Nikolay'ın Siyaseti: Ortodoksluk, Otokrasi ve Milliyetçilik (1825-1855)

Başarısızlıkla sonuçlanan Dekabrist ayaklanmasının hemen ardından tahta çıkan I. Nikolay, Fransız Devrimiyle tüm Avrupa'ya yayılan cumhuriyetçi ilkelerin Rusya'nın geleneksel otokratik devlet yapısını tehdit ettiğini bizzat tecrübe etmiştir. Onun hükümdarlık dönemi, merkezî yönetimin güçlendirildiği, baskı ve sansürün genişletildiği otuz yıllık bir aralığa yayılmakla birlikte Rus kültürünün uluslararası ölçekte tanınmaya başladığı ve ileriki yıllarda Altın Çağ (Puşkin Dönemi) olarak adlandırılacak zengin sanatsal yaratımların ortaya çıktığı bir süreci kapsamaktadır.

1825-1848 aralığı Avrupa'nın geneli ve Rusya açısından oldukça karmaşık bir dönemdir. Eric Hobsbawn'ın “devrimler çağı” olarak ele aldığı bu süreçte sadece Avrupa'da üç ana devrim dalgası görülmüştür.²¹ Rusya'da Dekabrist Ayaklanmasının ardından vuku bulan 1830 Polonya İsyanı askeri güç kullanılarak atlatılır. 1828-1829 Rus-Osmanlı Savaşı sonucunda Karadeniz'in doğusunun kontrolü Rusların eline geçer. İç siyasette ise tek seslilik hakimdir. 1830 ve 1848 devrimleriyle tüm Avrupa'da yükselen liberal fikirlerin yayılmasına Çar I. Nikolay otokrasiyi güçlendirerek karşılık verir. 1833 yılında Maarif Nazırı Sergey Uvarov'un devletin resmî ideolojisini “Ortodoksluk, otokrasi ve milliyetçilik” olarak ilan etmesi Batı liberalizmine cevap niteliğindedir. Nitekim Aydınlanmanın evrensellik ilkesinin yerini her ulusun kendine özgü tarihsel gelişimi ve misyonu olduğu düşüncesinin alması milliyetçi politikaları onaylamaktadır. Zira Rusya için asıl problem birçok farklı etnik grubu barındıran coğrafyasında milliyetçiliğin nasıl formüle edileceğidir.

Çarın başa gelir gelmez ilk icraatlarından biri Dekabrist ayaklanmasının nedeni olarak gördüğü muhaliflerin, yozlaşmış din ve devlet adamlarının, gizli cemiyetler ve hatta köylülerin eylemlerini takip edecek, polis, gizli ajan ve jandarma gücünden mütevellit Üçüncü Daire'yi kurmaktır. Bu şubenin şefi olan Kont Benckendorff bir taraftan Rusya'nın durumunu “geçmiş hayranlık uyandırıcı; şu anki durumu harika, geleceği ise en cesur beklentileri bile aşıyor” sözleriyle tanımlamakta; diğer taraftan devletin sansür mekanizmasının başı olarak keyfi yasaklar getirerek hükümet yanlısı yayınları desteklemektedir.²² 1848 Devrimi'nin Avrupa'da yankılanması, Rusya'nın iç işlerinde

²¹ Eric HOBSEBOWN, **Devrimler Çağı 1789-1848**, çev.: Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s. 101. Bahsedilen üç ana devrim dalgası 1820-1824, 1830-1831 ve 1848 yıllarında gerçekleşmiştir.

²² Paul BUSHKOVITCH, **Rusya'nın Kısa Tarihi**, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, s. 180.

belirleyici rol oynar. Sansürün genişletilmesini, üniversite müfredatlarının değiştirilmesi izler. Sakıncalı görülen hukuk ve felsefe dersleri kaldırılır. 1849 yılındaki Petraşevski davasında devlete karşı yıkıcı faaliyetle yargılanan ve aralarında genç Dostoyevski'nin de bulunduğu yirmi bir entelektüel idama mahkûm edilir. İnfazdan hemen önce I. Nikolay'ın inisiyatifiyle idam hükmünün sürgüne çevrilmesi dünya edebiyat tarihini değiştirecektir.

Devletin çok sesliliği reddedip sansürcü bir siyaset uyguladığı ve sanatçılara mesafeyle yaklaştığı bir dönemde Rus sanatının uluslararası ölçekte saygı ve hayranlık görmesi ilginç bir tesadüftür. Yüzyılın ortalarında Saint Petersburg Akademisi'ndeki öğretmen ve öğrenciler, birçok Batılı muadilleri gibi Neo-Klasisizm'in sanatsal ideallerini korumakla görevli memurlara dönüşmüştür. İtalyan ve Fransız Akademilerine bağlı sanatçılar ve eleştirmenler Rus ressamlarından övgüyle bahsederler. 1833 yılında, Akademi'den bağımsız olarak, Kont Anatoli Demidov'un hamiliğinde Roma'da bulunan ressam Karl Briullov'un *Pompei'nin Son Günü* adlı tablosu Roma Akademisi üyeleri tarafından hayranlıkla karşılanır ve bir yıl sonra Paris Salon sergisinde altın madalyayla onurlandırılır. Sanatçının uluslararası başarısını övenler arasında Sör Walter Scott ve İtalyan arkeolog Pietro Ercole Visconti gibi isimler bulunmaktadır. Briullov'un üstün başarısı çar tarafından Akademi'nin başına getirilerek ödüllendirilir.

Bu dönemde müzik alanında yerli besteci ve virtüöz yetiştirmek için profesyonel eğitim verecek bir kurum henüz yoktur. Enstrümantal müzik aristokrat amatörlerin inisiyatifinde gelişmektedir. Rus müzisyenler Batılı özel hocalar tarafından yetiştirilmekte veya hamilerin desteğiyle Avrupa'daki müzik okullarına yollanmaktadırlar. Rusya'nın medar-ı iftiharlarından Mihail Glinka (1804-1857) gibi bir besteci böyle bir ortamda yetişmiştir.²³ Edebiyat çevresi ise oldukça dar olmasına²⁴ rağmen 1820 ve 1830'larda olağanüstü özgünlükte yapıtlar ortaya çıkmıştır. Aleksandr Puşkin, Altın Çağın en büyük romanı olarak kabul edilen ve soylu Rus yaşamından kesitler sunan *Yevgeni Onegin*'i 1823-1831 yılları arasında yayımlar; aynı dönemde *Yeşil Fener* ve *Arzamas* gibi Dekabrist cemiyetlere yakın olduğu gerekçesiyle kısa

²³ Paul BUSHKOVITCH, **Rusya'nın Kısa Tarihi**, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, s. 182.

²⁴ Aleksandr Sergeyeviç PUŞKİN, **Erzurum Yolculuğu, Maça Kızı, Mısır Geceleri**, çev. Atıl Behramoğlu, Yazko Yayınları, 1982. Puşkin 1833 yılında yazdığı *Maça Kızı* adlı hikayesindeki yaşlı Kontes, Rusça yazılmış bir roman olduğunu öğrendiğinde şaşırıp kalmaktadır.

sürekli sürgüne yollanır. Nitekim Nikolay Gogol, Mihail Lermontov ve sanat eleştirmeni Visarion Belinski gibi yazarlardan oluşan Altın Çağın ilk edebi dalgası saraydan bağımsız, çeşitli mesenlerin destekleriyle uluslararası üne kavuşmuştur. 1836'da Gogol'un *Müfettiş*'i yayımlanmış; Glinka'nın *Çar için Yaşam* adlı operası sahnelenmiştir. Dindar, muhafazakâr ve milliyetçi görüşleri savunmasıyla tanınan Gogol, romanlarında Rus toplumunun ve bürokrasisinin yozlaşmasını ele almaktadır. Nitekim *Ölü Canlar* romanı etrafında alevlenen tartışmalarda edebiyat, siyaset ve kültür, “ideolojik çarpışma alanları” haline gelir.²⁵

1840'larda Rus entelektüel yaşamında Alman idealizmi, romantizm ve Fransız sosyalizminin etkileri görülmektedir. Nitekim kültür tarihi açısından dönemin en etkili yazar ve eleştirmeni Pyotr Çadayev'dir. 1826-1831 yılları arasında Fransızca yayımladığı *Felsefi Mektuplar*'ı (*Lettres Philosophiques*) Rus entelijansiyasını Batıcılar ve Slavofiller olmak üzere ikiye ayırmıştır. Romantizm etkisindeki Dekabristlerin başarısızlıkla sonuçlanan girişimlerinden hemen sonra, idealizme karşı dinsel gelenekçiliğin yükselişe geçtiği bir dönemde yayımlanan Çadayev'in makaleleri, Rusya'nın tarih bilinci açısından gurur duyabileceği hiçbir kültürel kazanımın olmadığından yakınmaktadır. Yazara göre Rusya ne Avrupa ne de Asya uygarlıklarının bir parçasıdır; hatta kendine ait bir medeniyet seviyesine bile sahip değildir. Çadayev'in metnini Rusça yerine Fransızca yazması bile bu kültürel yoksunluğun bir ifadesi olarak sayılabilmektedir.

Schelling etkisindeki Bilgeseverler Cemiyeti (1820'lerde kurulmuştur) üyelerinden Ivan Kireyevski'nin öncülüğünde Aleksey Homiyakov, Konstantin ve İvan Aksakov kardeşler ve Yuri Samarin gibi düşünür ve yazarlar 1840'ların başında “Slavofiller” olarak anılmaya başlanmıştır. Rusya'nın kendine özgü dinsel, tarihsel ve kültürel bir gelişimi olduğunu ve tüm Hristiyanlık adına kurtarıcı bir görev üstlendiğini savunan Slavofillere göre Slav dünyasının kolektif düzenini ve geleneksel ekonomik yapısını oluşturan *veçe* sistemi,²⁶ Ortodoksluğun ahlak kurallarıyla birlikte Avrupa'ya (hatta tüm dünyaya) örnek olmalıdır. Tarih boyunca Rusya coğrafi konumu gereği Hristiyan Avrupa'yı Tatar ve Mongol istilalarından korumuştur. Slavofillerin gözünde Batı,

²⁵ Paul BUSHKOVITCH, **Rusya'nın Kısa Tarihi**, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016, s. 188.

²⁶ *Veçe*, göçebe olarak yaşıyan Slav kabilelerinin prens veya aristokratların konseyi ile bağlı işleyen ve halkın yönetimde göreceli olarak söz sahibi olduğu özerk bir yönetim sistemidir. Bu kabilelerin yerleşik düzene geçmesiyle onuncu yüzyıldan on beşinci yüzyıla kadar geçerli olmuştur. Daha sonra Rus köylü komünü (*mir*) olarak adlandırılan sistemin öncüsü olarak kabul edilmektedir.

insanlığı tek bir evrensel olgu olarak görmekte ve insanlığın tarihsel gelişimini rasyonalizm üzerinden kurmaktadır. Katolik Kilisesi ve Protestanlık “bireyselliği”, “fethetme arzusunu” ve “devrimci yıkımı” yüceltmektedir. Halbuki Kilise tüm Hristiyanlığı kucaklamalı ve “ortak bir tarihsel gelişimin” yeşereceği temel olmalıdır.

“Baticılar” terimi filozof Nikolay Stankeviç (1813-1840), edebiyat eleştirmeni Vissarion Belinski, tarihçi Timofey Granovski ve Sergey Solovyov, radikal yazarlar Aleksandr Herzen ve Mihail Bakunin gibi Hegelci düşünürler için kullanılmaktadır. Aslında Slavofiller ve Baticılar “Rusya’nın kendine özgü yapısı” ve “tüm insanlık/Hristiyanlık için ortak bir tarihsel gelişim tahayyülü” gibi formüller veya “serfliğin ilgası” ve “fikir özgürlüğü” gibi iç meseleler söz konusu olduğunda hemfikirlerdir. Dolayısıyla aralarında farklılıklardan çok ortaklıkların bulunduğu söylenebilmektedir. Bu grupları ayırtıran temel konular “eğitim” ve “kültüre erişim” gibi uygulamalarda yatmaktadır. Örneğin Slavofiller “Rusya’ya özgü bir bilim sistemi” oluşturma taraftarıyken Baticılar bunu reddetmektedirler. Felsefi açıdan bu dönemdeki çekişmeler Avrupa’da tartışılmakta olan ve tarihsel gelişim sürecini dünya üzerinden mi yoksa ulus üzerinden mi düşünülmesi gerektiği sorusuna cevap arayan *Weltanschauung* (dünya görüşü) ilkesinin yorumunda tıkanmaktadır.

Baticılar arasında sivrilen devrimci isimlerin başında “Rus sosyalizminin babası” ve *narodnik* akımının kurucusu olarak kabul edilen Aleksandr Herzen gelmektedir. Saint Simon ve Fourier’nin düşüncelerinden etkilenen Herzen, idealizm ve materyalizmin Hristiyanlık Çağı’na son vereceğini öngörmektedir. Yazara göre idealizm, düşünen insanı ruhsuz (pozitif) bilimlerden; kitleleri harekete geçiren materyalizm ise bireyi köleleştiren dogmalardan kurtaracaktır. Bu yüzden kitlelerin idealizm ve materyalizmin sentezi oluşturacak entelektüellerle işbirliğine gitmesi gerekmektedir. Bir diğer radikal yazar Mihail Bakunin ise ilk dönem yazılarında, Alman romantizmi içinde gelişen mistik eğilimlerin etkisindedir. Geleneksel Hristiyanlığın yerine insanlığın yeni bir dine geçeceğini ve bunun ancak Hazreti İsa’nın en üstün emirleri olan sevgi ve özgürlükle sağlanabileceğini iddia eder. *Slavlara Çağrı* adlı metninde Avusturya İmparatorluğu içinde yaşayan Slavları bağımsızlık savaşına çağırır. 1848’de Rus halkına seslenerek Pugaçev İsyanını örnek almalarını ve Alman monarşisi olarak gördüğü Romanov Hanedanlığına son vermelerini salık verir. Hegel’i bir çeşit eylem felsefesi içinde okuyan Bakunin, diyalektiğin özünün, pozitif (tez) ile negatif (anti-tez) gibi iki zıtlığın sentezi sonucunda ulaşılan denge olarak değil, negatif

öğenin üstün gelmesi olarak yorumlar. Eleştirel düşüncede pozitif öğenin varlığını belirleyen etmen negatif öğedir ve mutlak bir geçerliliğe sahiptir. Buna göre geleceğin yaratılması için içinde yaşanan gerçekliğin yıkılması gerekir. 1842’de yayımlanan *Almanya’da Gericilik* adlı makalesi ünlü “yıkmanın verdiği sevinç, yaratıcı bir sevinçtir” cümlesiyle sona ermektedir.

2.1.2.3. II. Aleksandr ve Büyük Reformlar (1855–1881)

II. Aleksandr Kırım Savaşının son günlerinde tahta çıkmıştır. Bu savaşın kaybedilmesine rağmen Çin’deki iç karışıklıklardan yararlanan Rusya, Pasifik okyanusuna açılan Vladivostok’u topraklarına dahil etmiştir. 1865’te Buhara Hanlığı, bugünkü Özbekistan’da bulunan Hive Hanlığı ve 1885’te tüm Türkmen Hanlıkları (Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Türkmenistan) Rusya İmparatorluğunun himayesine girmiştir. Lakin Kırım Savaşında (1853-1856) alınan yenilgi Rusya’nın on dokuzuncu yüzyıl ortalarında dünyanın girdiği hızlı değişim sürecine ayak uyduramadığının bir kanıtı olarak yorumlanmıştır. Öyle ki Avrupa’da 1848 devrimlerinin etkisiyle monarşi sistemi güçlü bir değişime uğramış ve belli ölçüde halkın katılımına izin veren farklı monarşiler türemiştir. Batı uygarlığına yetişmek için sadece sanayi ve teknoloji alanlarında yapılacak reformların yeterli olmayacağı açıktır. Ayrıca reformların gerçekleştirilmesi için kamuoyu tarafından desteklenmesi gerekmektedir. II. Aleksandr döneminin “Büyük Reformları” hukuk sisteminden orduya, ekonomiden yerel yönetimlere, eğitimden sansürün gevşetilmesine uzanan geniş kapsamlı bir toplumsal dönüşüme açılmaktadır. Bu dönüşümün Rusya için en can alıcı tarafı ise serfliğin ilgası (1861) ve yerel yönetimlere hukuk, eğitim ve sağlık alanında özerklik sağlayan *zemstvo* sisteminin (toprak reformu, 1864) hayata geçirilmesidir. Reformlar sonucunda hükümetin resmî gazetesi “Kurye” dışında birçok yerel basın organı türer. Kendilerini halk eğitimine adanmış yerel gazeteciler, entelektüeller ve sosyal eylemciler dışında çeşitli sivil toplum kuruluşları 1860’larda “halka gitme” teması etrafında buluşurlar. İlk siyasi dergi ve gazeteler 1863’te yayımlanmaya başlanır. 1870’lerden itibaren radikalleşen popülist (halkçı) hareketler ise sol (*narodniki*) ve sağ (pan-Slavizm) ideolojileri radikal bir şekilde etkisi altına alır.²⁷ 1870’lerde moda olan pan-Slavizm, Rus ve Slav uygarlıklarının üstünlüğünü savunan ve temelini ırkçı kuramlar üzerinden kuran bir

²⁷ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800’den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 140.

halk hareketidir. 1875'te Bosna'da Sırp Ayaklanması olarak geçen ve 1877'de Rusya'nın Osmanlı İmparatorluğuna savaş ilan etmesine neden olan olayda, Ortodoks Sırp'ların Müslüman Boşnaklara karşı başkaldırmaları “etnik ve dinsel sebeplere” dayandırılır. SSCB resmî tarihinde ise bu olay köylü Sırp'ların Boşnak toprak sahiplerine başkaldırısı şeklinde alıntılanarak “sınıfsal nedenler” vurgulanacaktır. 1860'ların popülist sol (*narodniki*) düşünce akımları çerçevesinde “Toprak ve Özgürlük”, “Genç Rusya” ve “Örgüt” gibi radikal devrimci oluşumlar ortaya çıkar. 1866'da “Örgüt” üyesi Dimitri Karakozov adlı bir gencin Çara düzenlediği başarısız suikast girişimi, yönetimin reformları tekrar gözden geçirmesine neden olur. 1860'ların hükümet politikaları “reform” ve “denetim” arasında bir denge üzerine kuruluyken 1870'lerde ise daha çok denetim tarafı ağır basmaya başlar. Böylece anayasal monarşinin ve ulusal meclisin kurulması umutları sönmeye başlarken aşırı sol ve sağ ideolojiler radikal kitle hareketlerine dönüşme eğilimine girer. 1870'lerde *narodniki* hareketinin öne çıkan figürleri Pyotr Lavrov (1823-1900) ve Mihail Bakunin (1824-1876)'dir. “Bilimsel sosyalizmi”²⁸ savunan Lavrov, devrimin ön şartının köylülerin entelijansiya tarafından eğitilmesi olduğunu savunurken, anarşizmin öncülerinden Bakunin, “içgüdüsel sosyalizmin” toplulukların spontane şekilde bir araya gelerek devrimi gerçekleştirebileceğini söylemekte ve devrimci fikirleri topluma aktaracak entelektüel araçların harekete geçmesini salık vermektedir.²⁹

Çar II. Aleksandr döneminde eğitim alanında yapılan reformlar neticesinde 1857'de tüm sosyal sınıflara eğitim hakkı tanınmış; 1863'te ilan edilen Üniversite İmtiyaznamesi ile yüksek eğitim kurumlarına özerk statüleri iade edilmiştir. Yüzyılın başındaki reformlarla 1860'lardaki reformlar arasındaki en önemli fark ikinci dalgaya “sivil inisiyatiflerin” (özel kişiler ve dernekler) katılmasıdır³⁰. “Toplumsal eğitilmesi” artık sadece devletin sorunu olmaktan çıkmıştır. Sivil inisiyatiflerin eğitime katkısının en ilginç örnekleri kadınların yüksek öğretim hakkı elde etme çabaları neticesinde

²⁸ Joseph Prudhon'un 1840'larda ortaya attığı bir kavram olan bilimsel sosyalizme (scientific socialism) karşı Bakunin, 1870'lerde içgüdüsel sosyalizm (*instinctive socialism*) kavramını savunur.

²⁹ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s.140

³⁰ James MCCLELLAND, “Diversification in Russian-Soviet education”, Jarausch KONRAD (haz.) **The transformation of higher learning 1860-1930 : expansion, diversification, social opening and professionalization in England, Germany, Russia and the United States**, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, s. 180-195.

gerçekleşmiştir.³¹ Saint Petersburg ve Moskova'daki bazı profesörler yasa dışı olmasına rağmen kadın öğrencileri derslerine kabul etmeye başlamışlardır. Rus işgali altındaki Polonya'da yasa dışı üniversitelerde okuyan öğrencilerden biri, fizik (1903) ve kimya (1911) alanında Nobel Ödülü alan Marie Sklodowska-Curie'dir. 1863'te tanınan dernek kurma hakkı sivil inisiyatiflerin kadın ve işçilere eğitim götürmesini sağlar. Kadınları üretime teşvik etme ve toplumun alt kesimlerine okuma yazma öğretme başta olmak üzere geniş bir yelpazede hizmet veren sivil kurumlar devrim yıllarında ortaya çıkan Proletkült Hareketinin temellerini oluşturur. Ayrıca 1890'lardan itibaren devlet ve sivil girişimler nezdinde açılan okullar arasında bir çeşit rekabet ortamının doğması eğitimin kalitesine yansımıştır.

II. Aleksandr dönemi Rus kültür ve sanatlarında kimlik meseleleri ve milliyetçi duygular içeren konular hâkimdir. Yerel gazetelerin Rus sanatlarını yücelttiği bu dönemde siyaset ve sanatlarda ortaya çıkan "halka gitme" temasının kültürel bilinci ele geçirdiği söylenebilmektedir. Geçen yüzyılın Batılılaşma politikalarının yarattığı belirsizlik durumunun yerini yerel kültüre karşı bir yönelim almıştır. Ulusal bir kültür oluşturmak adına birçok yazar halk hikayelerine, efsanelere ve masallara yönelmiştir.³² 1860'ların başında virtüöz piyanist Anton Rubinstein'in çabaları ve mesen Grandüşes Yelena Pavlovna'nın desteğiyle Rus Müzik Cemiyeti ve Saint Petersburg Konservatuarı kurulmuştur. Pyotr Çaykovski konservatuvarın ilk mezunlarından. 1866'da Anton'un kardeşi Nikolay Rubinstein tarafından Moskova Konservatuarı açılır. Rubinstein kardeşler Yahudi oldukları ve okullarındaki müfredatı Alman modeline dayandırdıkları için sıkça eleştirilirler. Dönemin ünlü sanat eleştirmeni Vladimir Stasov'a göre Rubinstein Kardeşler ve Çaykovski çevresi ile Mili Balakirev, Aleksandr Borodin, Nikolay Rimski-Korsakov, Modest Mussorgski ve Cezar Cui'den oluşan "Beşli" arasında sıkı bir rekabet vardır. 1860'ların milliyetçi entelektüel ortamı müzisyenleri Rus temalarına ve Rus halk ezgilerine yönlendirir. Konservatuvarın "akademik yöntemlerine" karşı 1862'de Bağımsız Müzik Okulu'nu kuran Balakirev, düzenlediği halka açık konserlerde Rus bestecilerin en yeni yapıtlarına yer verir.

³¹ Nikolai Çernişevski'nin Türkçe'de "Nasıl Yapmalı?" olarak çevrilen romanının baş kahramanı Vera Pavlovna adında genç bir kadındır. Romanın ana fikri entelektüellerin görevinin halka ve çalışanlara eğitim hizmeti vermesi üzerine kuruludur.

³² 1855 yılında Aleksandr Afanasyev 640 masaldan oluşan Rus Halk Masalları Antolojisini yayımlamıştır.

Avrupa'ya 1848 devrimlerinin akabinde yayılan Realizm akımı Rusya'da 1880'lerin sonuna kadar çeşitlenerek etkili olmuştur. Nitekim yazar Nikolay Nekrasov'da Flaubert, Zola ve George Eliot'un; ressam İlya Repin'de Millet, Courbet ve Corot'nun etkileri görmek mümkündür. Rus sanat tarihçisi Dimitri Sarabianov, Realizm (Gerçekçilik) teriminin geniş anlamlar içerdiğini ileri sürerek dönemin üslubunu “Eleştirel Realizm” olarak tanımlar.³³ Bu eleştirel tavrın öne çıkmasında yazar Nikolay Çernişevski'nin payı büyüktür. Toplumsal reformların hayata geçirilmesi uğruna edebiyatın silah olarak kullanılmasının savunuculuğunu yapan Vissarion Belinski'nin 1848'deki ölümünden sonra bayrağı devralan Çernişevski, 1855'te *Sanat ve Gerçekliğin Estetik İlişkisi* adlı denemesini yayımlar. Akademinin idealist estetik görüşlerine karşı ilk başkaldırılarından biri olarak kabul edilen metninde “güzelin yaşamın bizzat kendisi olduğunu” belirtir.³⁴ 1862'de eleştirel tavırları ve radikal siyasete aktif katılımı yüzünden mahkûm edilir. Hapishanede yazdığı *Ne Yapmalı?* (*Şto delat*, Türkçe'ye “Nasıl Yapmalı?” diye çevrilmiştir) adlı romanında geleceğe yönelik sosyalist vizyonunu açığa vurur. Kendinden sonraki nesillere devrimciliği aşılayan Çernişevski'nin rasyonalizm, ateizm ve faydacı sanat anlayışı, devrim yıllarının edebiyat eleştirmenlerine göre, Dostoyevski ve Tolstoy'un yapıtlarındaki Rus merkezci, yerel ve millî tavırları (Batılı konvansiyonlara karşı gelmesi bakımından) birbirine tezat iki görüş olarak kabul edilmektedir.³⁵

1860'ların başında eleştirmen Vladimir Stasov'un Akademinin klasik eğitime karşı yürüttüğü milliyetçi kampanya ve Çernişevski'nin romanındaki devrimci görüşler kısa sürede bazı öğrencilerin harekete geçmesine neden olur. 1863 yılında, İvan Kramskoy liderliğindeki on dört öğrenci, hocalarının önerdiği İskandinav mitolojisi konulu bitirme projesini protesto ederek okuldan ayrılırlar. Bu olaydan hemen sonra Kramskoy ve arkadaşları komünal bir yaşam ve kooperatif temelli Saint Petersburglu Sanatçılar Artel'ini kurduklarını açıklarlar. 1870'lerin başında dağılmalarına rağmen Sanatçılar Arteli üyelerinin büyük bir kısmı Gezginler Cemiyeti'ne katılır. 1871 yılında kurulan bu cemiyetin manifestosu milli değerleri öne çıkarma, “halka gitme” ve ekonomik bağımsızlık elde etme arzusunu açıkça dile getirir. Eleştirmen Stasov'un kuramsal, tüccar Pavel Tretyakov'un finansal desteğini arkalarına alan Gezginler

³³ Andrzej WALICKI, *Rus Düşünce Tarihi, Aydınlanma'dan Marksizm'e*, çev. Alaeddin Şenel, İletişim Yayınları, 2009, s. 287-292.

³⁴ Andrzej WALICKI, *a.g.e.*, s. 288.

³⁵ Andrzej WALICKI, *a.g.e.*, s. 288-289.

Cemiyeti ülke çapında düzenledikleri gezici sergilerle kısa bir süre içinde sanatsal bir fenomene dönüşür. İlya Repin'in sosyal içerikli ünlü tablosu *Volga Yedekçileri* (1873) Gezinler Cemiyetiyle yakın ilişkide olduğu erken dönem eserlerindendir.

Halka gitme söyleminin kültür ve sanatlardaki bir başka tezahürü II. Katerina zamanında Saint Petersburg'daki Kışlık Saraya ek olarak kurulan Ermitaj Müzesi'nin 1866'da halka açılmasıdır. Bu aynı zamanda Moskova'nın ülkenin ticaret merkezi olmasına rağmen kültür-sanat açısından başkentin gerisinde kalması anlamına gelmektedir. 1870'lerden itibaren sanayici ve tüccarlardan oluşan Moskovalı yeni zenginler toplumunda belirli bir statü edinmek için demiryolu ve tekstil fabrikalarından elde ettikleri devasa servetlerini kültür ve sanata yatırmaya başlarlar. Böylece Moskova kısa süre içinde "ulusal Rus sanatı hareketinin" merkezine dönüşür. Lermontov'un *Anavatan* (1841) şiirindeki manzara teması ve Gogol'ün *Ölü Canlar* romanındaki pastoral detaylardaki ulusak kimlik vurgusu ressamı Rusya'nın doğal güzelliklerini konu ettikleri peyzaj resmine yönlendirir. Vasili Polenov'un *Moskova'da Avlu* (1878), İvan Şişkin'in *Çam Ormanında Gün Doğumu* (1886) ve Aleksey Savrasov'un *Kargaların Geri Dönüşü* (1871) Rusya'ya özgü lirik peyzaj resminin önde gelen örneklerindendir.³⁶ 1880'de Moskova'da düzenlenen bir törenle Aleksandr Puşkin'in heykelinin dikilmesi bir sanatçının "ulusal ikona dönüştürülmesi" bakımından önem arz eder. Açılış sırasında konuşma yapan Dostoyevski birkaç ay sonra hayatını kaybeder. Bu olayı Mussorgski'nin ölüm haberi ve II. Aleksandr'ın suikasta kurban gitmesi izler. Üst üste gelen kayıplar adeta bir dönemin sonuna işaret etmektedir.



Resim 4. Vasili Polenov, *Moskova'da Avlu*, tuval üzerine yağlıboya, 64,5 x 80 cm., 1878, Tretyakov Galeri, Moskova

³⁶ Peter LEEK, *La peinture russe du XXIIIème au XXe Siècle*, Parkstone. 1999, s. 181.



Resim 5. (Solda) İvan Şişkin, *Çam Ormanında Gün Doğumu*, tuval üzerine yağlıboya, 139 x 213 cm., 1886, Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 6. (Sağda) Aleksey Savrasov, *Kargaların Geri Dönüşü*, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 57,4 cm., 1872, Tretyakov Galerisi, Moskova

2.1.2.4. III. Aleksandr Dönemi ve Karşı-Reformlar (1881–1894)

Babası II. Aleksandr'ın "Halkın İradesi" (Narodnaya Volya) adlı radikal bir yeraltı örgütünün düzenlediği bombalı saldırısı sonucunda öldürülmesi üzerine tahta geçen III. Aleksandr'ın icraatları, merkezî yönetimin güçlendirilmesi ve bürokratik denetimin artırılması gibi baskıcı tedbirler ve yoğun sansür uygulamaları etrafında şekillenmiştir. I. Nikolay döneminde devletin resmî siyaseti ilan edilen "Ortodoksluk, Otokrasi ve Milliyetçilik" ilkelerinin geniş kapsamda uygulanması söz konusu olmuştur. 1890'ların başlarından itibaren önce İvan Vişnegradski (1887-1892) ardından Kont Sergey Witte (1893-1906) yönetimindeki Maliye Nazırlığı, yerli yatırımcılar ve yabancı sermayeye (özellikle Fransız) destek vererek önemli bir sanayileşme hamlesi gerçekleştirilmiştir. Bunun sonucunda belli başlı sanayi kentlerinde güçlü bir işçi sınıfı hareketi ortaya çıkmıştır. III. Aleksandr yönetiminde İmparatorluk savaşa girmemesine rağmen özellikle sınır bölgeleri ve azınlıkların yaşadığı Ukrayna, Polonya ve Litvanya gibi vilayetlerde sürdürülen Ruslaştırma siyasetine şiddetli tepkiler ve direnişle karşılık verilmiştir. Bu baskıcı siyasetin kültür alanında kaçınılmaz etkileri olmuştur.

III. Aleksandr'ın gerici siyasi kararlarının arkasında 1880'de Kutsal Sinod'un başkanı olarak atanarak II. Nikolay döneminin ortalarına kadar hükümdarın baş danışmanlığı görevini icra eden Konstantin Pobedonostsev vardır. Rusya'daki kasvet ve paranoya atmosferinin baş sorumlularından sayılan Pobedonostsev, *Bir Rus Devlet Adamının Düşünceleri* adlı kitabının "Zamanımızın Büyük Yanlışları" adlı bölümünde demokrasiyi "siyasal ilkelerin en yanlışları arasında" zikrederek Ortodoksluk, otokrasi

ve milliyetçilik ilkelerine yeni bir yorum getirir. Buna göre Ortodoksluk ilkesi, artık başka hiçbir dine hoşgörü göstermemek; otokrasi, devlet yönetiminde halkın söz sahibi olmasını engellemek; milliyetçilik ilkesi, etnik grupları asimile etmek için Rus dilinin kullanımı zorunlu hale getirmek anlamına gelmektedir. Pobedonostsev'in kültür politikalarından sansür mekanizmasına, millî eğitimden din özgürlüğü meselelerine kadar devletin aldığı kararlara müdahil olması entelektüellerin tepkisine yol açar ve kendisine *Karamazov Kardeşler*'deki meşhur karakter "Büyük Engizisyoncu" takma ismi layık görülür.³⁷

Baskıcı ve kimlik temelli Ruslaştırma siyasetinin sonuçları kültür alanında da etkisini bariz bir şekilde gösterir. Eski "radikaller" giderek devlet mekanizmasına dahil edilirler. Saint Petersburg Konservatuarının başına Rimski-Korsakov getirilir. Gezginler grubu üyeleri Akademi'ye atanırlar. Milliyetçi siyasete olumlu yaklaşan sanatçılar devlet ve sivil koleksiyoncular tarafından desteklenir ve ödüllendirilirler. 1884'te liberallerin en önemli yayın organlarından *Anavatandan Notlar* (Oteçestvennie Zapiski) dergisinin kapatılması, Kutsal Sinod'un ilköğretim okullarının kontrolünü üstlenmesi ve üniversitelerin özerkliklerinin kaldırılması entelijansiya tarafından tepkiyle karşılandığından hükümetle işbirliği yapan sanatçılar artık "ilerici" sayılmazlar. Edebiyat alanında 1860'ların ve 1870'lerin hacimli romanlarının yerini bu dönemde elden ele yayılan kısa öyküler alır. Anton Çehov'un hırs yoksunu, melankolik karakterleri entelijansiyanın umutlarının söndüğü ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir dönemin ifadesidir.³⁸ Orta Çağ Moskovit stilinin tekrar-canlandırılması olarak kabul edilen ve II. Aleksandr'ın katledilişine atfen 1883-1907 yılları arasında tamamlanan soğan kubbeli Dökülen Kan Üzerinde Aziz Kurtarıcı Kilisesi dönemin mimarî yapıları arasında en ilgi çekenidir. Bu kilise Avrupa'daki *fin-de-siècle* (yüzyılın eşiği) stili ve Gotik canlanmayla karşılaştırılabilirle birlikte, Slavofil inançlarına ve Çar'ın karşı-reformcu siyasetine yakın durmaktadır. 1892'de Tretyakov Kardeşlerin resim koleksiyonlarını Moskova şehrine bağışlaması

³⁷ Andrzej WALICKI, **Rus Düşünce Tarihi, Aydınlanma'dan Marksizm'e**, çev. Alaeddin Şenel, İletişim Yayınları, 2009, s. 445.

³⁸ Galina CHURAK, "Crossed Destinies - Anton Chekhov and Isaac Levitan", <https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/isaac-levitan/crossed-destinies-anton-chekhov-isaac-levitan>. Erişim tarihi: 19.09.2020. Anton Çehov'un 1895'te yayımlanan "3 Yıl" adlı öyküsü, ana karakter Yulia Sergeyevna'nın gezdiği bir sergide gördüğü manzara resmi karşısında hissettiği duyguların aktarıldığı pasajıyla ünlüdür. Galina Churak'a göre bu öykü, 1891 yılı Paskalya haftasında düzenlenen Gezginler sergisinde sergilenerek büyük ilgi gören Isaak Levitan'ın *Sessiz Ev* (1890) adlı eserine ilham vermiştir.

“sanatların merkezi” olarak kabul edilen Saint Petersburg’un unvanının iyice sarsılmasına neden olur.

Sahne sanatlarında prodüksiyon tekeli elinde bulunduran İmparatorluk Tiyatroları dışında özel tiyatroların açılmasını sağlayan Çar, 1885’te Saint Petersburg’da bulunan İtalyan Operasını kapattırır. Özel tiyatroların yayılmasında 1880’lerde aktris Anna Brenko ve Fyodor Korş, 1890’larda ise Savva Mamontov gibi mesenlerin şahsi girişimlerinin payı vardır. İtalyan Operasının kapanmasının ardından artan bütçe, Marinski ve Bolşoy Tiyatrolarına aktarılmaya başlanır. Çaykovski’nin *Maça Kızı* ve Borodin’in *Prens İgor*’u 1890 yılının aralık ayında ilk gösterime giren temsillerdir.³⁹ Opera, bale ve tiyatronun şehir kültürünün tüketim nesneleri haline geldiği bu dönemde taşra kentlerine bir merak oluşur. 1870’lerde Mesen Savva Mamantov’un Moskova yakınlarındaki Abramtsevo arazisini satın alarak sanatçılara tahsis etmesi Avrupa’da moda olan “sanat kolonilerinin” Rusya’daki karşılığı olarak kabul görür ve Rus sanat tarihinde “modern Rus sanatının beşiği” olarak geçer.⁴⁰ İngiliz *Arts & Crafts* hareketinden ilham alan Abramtsevo Kolonisi, sanatçıların uygulamalı sanatlara ve geleneksel *kustar* sanatına (Rus el sanatlarına) yönelmesini sağlar. İlya Repin, Mihail Vrubel, Vasnetsov Kardeşler, Vasili Polenov, Konstantin Korovin, Mark Antokolski, Valentin Serov ve Mihail Nesterov gibi sanatçılar farklı mecra ve malzemelerle çalışma imkânı bulurlar; Mamontov’un tiyatro ve operalara destek verdiği 1890’larda sahne ve kostüm tasarımları üretirler. Rus stilini geliştirmek hedefiyle 1893’te Smolensk’te kurulan Talaşkino Kolonisi ise Prenses Maria Tenişeva tarafından finanse edilmiştir. Yönetiminde İlya Repin ve Sergey Malyutin gibi sanatçıların bulunduğu Talaşkino Kolonisi, bölgede yaşayan köylüleri serbest atölye çalışmalarına davet ederek seramik ve oymacılık gibi sanat üretimlerine yönlendirmiştir.

³⁹ Solomon VOLKOV, **Büyülü Koro, Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, çev. Sabri Gürses, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 38.

⁴⁰ Ludmila PETERS-HOFMANN, “Regulating Russian Arts and Crafts, The Second All-Russian Kustar Exhibition of 1913”, **Experiment No.25**, BRILL, s. 310-327.



Resim 7. İkinci Tüm Rusya Kustar Sanatı Sergisi Reklam Afişi, fotoğraf, Ogonek Dergisi, No. 12, 1913, Saint Petersburg

2.1.2.5. II. Nikolay ve Otokrasinin Çöküşü (1894-1917)

II. Nikolay'ın hükümdarlığı gerek Batılı devletlerle rekabete girmek için gereken sanayileşme atılımlarının devam ettirilmesi gerekse siyasi baskıların sürdürülmesi bakımından III. Aleksandr döneminin bir devamı niteliğindedir. Yüzyılın başlarına kadar Sergey Witte Maliye Nazırlığı, Konstantin Pobedonostsev ise Kutsal Sinod başkanlığı görevlerine devam etmişlerdir. Bu dönemde Trans-Sibirya demiryolu hattının açılması, sanayide gerçekleştirilen atılımların simgesi haline gelmesine rağmen ülkedeki ekonomik ve sosyal dönüşümün siyasi yapıyla olan uyumsuzluğuna Dünya Savaşının yarattığı yükün eklenmesi imparatorluğun çökmesine neden olacaktır.

II. Nikolay'ın otokrasiyi güçlendirme çabaları rejime tehdit olarak görülen üniversitelerin özerk yapılarının kısıtlanması, Ortodoks Kilisesine bağlı cemaat okullarının güçlendirilmesi ve devrimci grupları yakından takip etmek amacıyla polis teşkilatına bağlı bir Özel Şube'nin (*Osobyi Otdel*) kurulmasıyla sonuçlanır. Ruslaştırma politikaları bazı bölgelerde yerel yönetimlerin hareket alanlarını tıkayacak seviyeye gelir. Örneğin imparatorluğa sadık Finlandiya gibi Rusların azınlıkta olduğu bölgelerde bile Rusça eğitim zorunlu kılınmıştır. Bunun sonucunda başta entelektüeller, üniversite hocalarının desteğini arkasına alan öğrenci birlikleri, işçi

kulüpleri, azınlık örgütleri (Yahudi işçi ve zanaatkarlar) ve yerel yönetimlerden (*zemstvo*) müteşekkil muhalifler, programlı bir şekilde örgütlenmeye başlamışlardır. 1890'ların sonunda uluslararası sosyalist hareketlerin hızla yayıldığı bir dönemde, Rusya'da çeşitli devrimci grupların birleşmesiyle Marksist Sosyal Demokrat İşçi Partisi (SDİP, 1898), *narodnik* hareketinin bir devamı sayılan Devrimci Sosyalist Partisi (SR, 1902) ve özerk *zemstvo* savunucuları tarafından oluşturulan liberal eğilimli Kurtuluş Birliği kurulur.

1905 Devrimi, yüzyılın eşiğinden itibaren Saint Petersburg'da başlayıp tüm üniversitelere yayılan öğrenci boykotları (1899), toprak sahiplerinden ödeme alamayan köylü ayaklanmaları (1902, Gurya, Gürcistan) ve 1890'lardan itibaren süregelen işçi grevlerinin doğal bir sonucudur. Ocak ayında fabrikalardaki çalışma koşullarını ve düşük maaşları protesto etmek için sokağa çıkan işçilere ve onlara destek veren halka ordu tarafından ateş açılmasıyla yaşanan Kanlı Pazar olayı ülke genelinde yaklaşık dokuz ay sürecek eylemlere ve şiddetli çatışmalarına neden olur. İşçi, öğrenci ve köylülerin isyanına Karadeniz'de bulunan Potemkin gemisindeki sosyalist denizciler eklenir. İsyanı şiddetle bastırılmasının ardından Ekim 1905'te, Çar II. Nikolay, ifade özgürlüğü, meclis ve siyasi partilerin açılması gibi temel anayasal hakları kabul eden bir manifestoyu ("Temel Kanun" adıyla meclisi feshetme yetkisi saklı kalmak üzere) imzalamak zorunda kalır. İlk Başbakan Sergey Witte olarak atanır. Meclis seçimlerinde çeşitli liberal örgüt üyelerinden oluşan Anayasal Demokratlar (Kadet) ve muhafazakâr eğilimli 17 Ekim Birliği (Oktobristler) öne çıkan partilerdir. Seçimleri boykot etmeyi öneren Sosyal Demokrat İşçi Partisi sanayi şehirlerinde kümelenmiş işçi kulüpleri dışında destek görmediğinden marjinal bir grup olarak kalmıştır. Devrimci Sosyalist Parti (SR) ise liberal ve ılımlı Trudovikler (İşçiler) başta olmak üzere gibi farklı fraksiyonlara bölündükten sonra güç kaybetmiştir. 1906 Nisan'ındaki Birinci Duma iki ay süren toprak reformu tartışmalarının alevlenmesi üzerine Çar tarafından feshedilir. 1907'deki İkinci Duma toplanana kadar geçen sürede Başbakan Stolypin, tarım sektöründeki yeni kalkınma planını açıklar; ayaklanmaları önlemek için çeşitli kanunlar çıkararak kırsal bölgelerde askeri mahkemeler kurulmasını sağlar ve sovyetlerin (işçi konseylerinin) temsilcilerini sürgüne yollar. İkinci Duma'nın ilk toplantısında radikallerin toprak reformu konusunu tekrar tartışmaya açması müzakerelerin tıkanmasına neden olur ve meclis Haziran 1907'de ikinci kez feshedilir (Haziran 1907 Darbesi). Bunun üzerine Stolypin, seçim sistemini

değiştirerek monarşi yanlıları ve sağ çoğunluğun daha fazla temsil edileceği bir meclis modeline geçilmesini sağlar. Böylece Üçüncü Duma'dan (1907-1911, 1912-1917) itibaren meclis artık devlet yönetiminin bir parçasına dönüşmüş olur. Stolipin'in "kurnaz" hamlesi devrimi fiili olarak sonlandırmasına rağmen ülke çapındaki siyasal bilincin yükselmesine ve radikalleşmelere neden olur. 1905 Olaylarının ardından sansürün gevşetilmesi (1912'ye kadar) entelijansiyanın bir nebze rahatlamasına yol açar. Yayın evlerindeki artış Herzen ve Çadayev gibi on dokuzuncu yüzyıl yazarlarının kitaplarının tekrar basılmasını ve güncel yazarların geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Gazete ve dergilerin tirajlarının artması toplumun günden güne siyasileşmesi anlamına gelir.

II. Nikolay, babasının tutucu siyasetinin izinden gitmesine rağmen hükümdarlığı sırasında muazzam bir kültürel patlama yaşanır. Bu dönemde sanatların Batı'ya açılarak canlanmasını kültür tarihçileri, antik Roma terminolojisine dayanarak Gümüş Çağ adıyla tanımlamaktadırlar. Nitekim Rus edebiyatının diğer dillere çevrilmesi, sahne sanatlarının yurtdışında ün kazanması ve plastik sanatların "modern Batı sanatı kanonuna" dahil olması söz konusu olur. Gümüş Çağın çıkış noktası şehir kültürüdür. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Saint Petersburg şehri kozmopolit yapısı, ihtişam ve zarafeti bakımından Avrupa'nın önde gelen sanat başkentleri arasında sayılır. Sanat ortamı, demiryolu ağlarının hızla yayılmasıyla Paris, Viyana ve Berlin gibi şehirlerle yakın temas halindedir ve Avrupa'daki tüm yenilikler yakından takip edilir. Saint Petersburg'daki Marinski Tiyatrosunda sahne almak yerli ve yabancı besteciler için bir prestij meselesi haline gelir. Saray çevresinin ve özel girişimlerin desteğini alan Moskova şehri başkent Saint Petersburg ile bir çeşit kültür-sanat üretimi yarışına girer. 1896'da mesen Savva Mamontov'un Moskova Özel Operasını kurması Mussorgski, Borodin ve Rimski-Korsakov gibi "operada bir Rus geleneği yaratma" idealini benimseyen müzisyenler için eşsiz bir fırsattır. Rus operasının uluslararası ölçekteki yıldızlarından tenor Fedor Şalyapin'in kariyeri bu sahnede başlamıştır. Mesen Savva Morozov'un desteğiyle mimar Fyodor Şektel'in Art Nouveau stilinde tasarladığı Moskova Sanat Tiyatrosu, aktör ve yönetmen Konstantin Stanislavski ile dramaturj Vladimir Nemiroviç-Dançenko tarafından kurulur. Çehov ve Gorki'nin oyunlarının

sahnelendiği bu tiyatroda yetişen figürlerden biri, deneysel yöntemleriyle sahne sanatlarında yeni bir çağ başlatacak olan Vsevolod Meyerhold'dur.⁴¹

Yüzyılın eşiğine damgasını vuran Sanat Dünyası dergisi, 1898 yılında Saint Petersburg'da Sergey Dyagilev gibi gösterişli bir figürün girişimleri, mesen Savva Mamontov ve Prenses Maria Tenişeva'nın mali desteğiyle yayın hayatına başlar. Aleksandr Benois, Leon Bakst, Konstantin Somov ve İvan Bilibin gibi genç, kozmopolit sanatçı ve yazarları bir araya getiren derginin dış görünümü bile saf estetik kategorilerine verilen önceliği vurgular. Üyelerinin ortak bir estetik görüşü olmamasına rağmen eski neslin gerçekçi ve faydacı sanat anlayışına karşı tavır aldıkları kesindir.⁴²

Yayıncılık işlerine paralel olarak İmparatorluk Tiyatrolarının direktörü Prens Volkonski'nin danışmanlığını yapan Dyagilev, kısa süre sonra bu tiyatronun başına geçirilir. Sanat Dünyası'nın kapanmasının (1904) ardından yurt içi ve dışındaki dostluklarını kullanarak Rusya'nın kültürel mirasını Batı'ya ihraç etmeye başlar. İlk olarak 1906'da Paris'teki Petit Palais'de bir Rus resim sergisi düzenler. Ertesi yıl ilk kez düzenlenen Saisons Russes etkinliklerinde Rimski-Korsakov ve Rahmaninov gibi yerli repertuarın başyapıtlarının sahne almasını sağlar. 1908'de Mussorgski'nin Boris Godunov operasının etkileyici sahne dekoru ve kostümlerine eşlik eden Şalyapin'in Paris'teki muazzam performansı eleştirmenlerden büyük övgü alır. 1909'dan itibaren koreograf Michel Fokine'le çalışmaya başlayan Dyagilev, Kleopatra (1909) ve Şehrazat (1910)'ı sahneleyerek Rus balesinin genç yıldızları Anna Pavlova ve Vaslav Nijinski'ye uluslararası şöhret kazandırır. 1910'da Rus ve yabancı girişimcilerin desteğiyle dönemin en pahalı sahne sanatları prodüksiyonu olan Ballets Russes kumpanyasını kurar. İgor Stravinski'nin prömiyerini Paris'te yaptığı Petruşka (1911) ve Bahar Ayini'nin (1913) olağanüstü başarıları tekrarlaması Rus bale ve müziğinin dünya klasikleri arasına girmesini sağlar.⁴³

⁴¹ John E. BOWLT, **Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010, s. 20-26.

⁴² John E. BOWLT, **a.g.e.**, s. 26-32.

⁴³ John E. BOWLT, **a.g.e.**, s. 32-33.

2.1.3. Yüzyılın Eşiğinde Rus Kültürünün Dönüşümü

On dokuzuncu yüzyıl Rus kültürünün bizzat Ruslar tarafından incelenmesi yöntem açısından Batı kültürüyle sürekli bir “karşılaştırma” esasında gerçekleşmiştir. Rusya ile Batı arasındaki ilişkilere ve çelişkilere odaklanan bu kıyaslamaların temelinde “ulusal kimlik ve ulusal değerler” yer almaktadır. Alexandre Koyré’ye göre 1830’lardan itibaren Slavofiller ve Batıcılar olarak ayrıştırılan iki farklı düşüncenin temelinde “ulusal ve Batılı değerlerin çelişkisi” ile “entelijansiya ve toplumun birbirine uzaklığı” gibi kuramsal konuların dışında “serfliğin kaldırılması” gibi pratik sorunlar bulunmaktadır. Ayrıca ister Batıcı ister Slavofil olsun, her iki doktrinin ortaya çıkması için “Batıdan gelen düşüncelerin özümsemi” gerekmiştir. Slavofillerin “kendilerini hem vatanlarından kopup Batılı olmayacak kadar Rus, hem de Batı uygarlığından vaz geçmeyecek kadar Avrupalı hissetmeden, Batı’yı ve Rusya’yı eleştiren bir tutum içine girmeleri mümkün değildir”; Batıcılar ise “kendilerini dışlanmış hissettikleri bu parlak uygarlığı benimseme, ona öykünme ve onu Rusya’ya taşıma” gayretiyle “dış görünüm, yaşayış, giyim-kuşam ve dillerini körü körüne taklitle başlayıp yine aynı ulusal uygarlığın temelini atmayı” arzulamışlardır.⁴⁴ Rusya’nın on dokuzuncu yüzyıl boyunca ulusal bilincini oluşturacak bu karmaşık sürecin koşulları 1830’larda Herzen’in terimiyle “iki düşman kardeşin” çekişme ve zıtlaşmaları sırasında billurlaşmaya başlamış; yirminci yüzyılın başındaki devrimlere kadar sürmüştür. Rusya’da entelijansiya üzerindeki siyasal baskının tavan yaptığı I. Nikolay döneminde başta Hegel ve Schelling olmak üzere Alman idealizmi ile Saint-Simon ve Charles Fourier gibi Fransız ütöpik sosyalistlerin etkisinde gelişen “Rus düşüncesi” din, siyaset, tarih, felsefe ve kültür gibi alanlarda farklı ideolojik konumların oluşmasına sahne olmuştur. Bu minvalde Pyotr Çadayev’in 1829-1836 yılları arasında Fransızca yayımladığı ve toplamda sekiz makaleden oluşan Felsefi Mektupları (Lettre philosophique) ile 1909’da Ludwig Gewaesi’nin Sanat Dünyasına Dair (V Mire Iskustva) başlıklı yazısı farklı dönemlerde yaşamış iki Rus entelektüelinin kültür alanında Batıyla yaptıkları karşılaştırmalara dair önemli tespitler içermektedir:

⁴⁴ Alexandre KOYRE, **19. Yüzyıl Başlarında Rusya’da Batıcılık Ulusçuluk ve Felsefe**, çev.: İzzet Tanju, Belge Yayınları, s. 25.

İlk başta acımasız bir barbarlık, sonra kaba bir batıl inanç, daha sonra ise yöneticilerimizden bize miras kalan acımasız ve aşağılayıcı yabancı tahakküm: işte gençliğimizin üzücü tarihi. . . Şimdi size soruyorum, bilgilerimiz, düşünürlerimiz nerede? Geçmişte kim ya da kimler bizim için düşünmekteydi? Bugün bizi kim düşünüyor? Dünyanın iki büyük medeniyeti Doğu ile Batı arasında, biri Çin'e, diğeri Almanya'ya yaslanmış iki dirseğimizle, entelektüel yaşamın iki prensibi olan hayal gücü ve aklı, tüm dünyanın tarihini kapsayacak şekilde kendi medeniyetimizde bir araya getirmeliydik. Ancak Takdir-i İlahi bunu bize reva görmedi. Bu bizim kaderimizde yok... Dünya'da yalnız başımızayız. Ne insanlığın ortak yararına bir şey katabildik ne de insanlıktan bir şey öğrenebildik. Bir toplum olarak ne kendi başımıza bir şey üretme zahmetine girdik ne de başkalarının keşiflerinden acınası görünüm ve gereksiz şatafat dışında bir şey alabildik...⁴⁵

Çaadayev'in yukarıda alıntılanan çıkışı muhafazakâr yönetime karşı reformcu eğitilmiş çevrelerin depresif ruh halini yansıtmakta ve Rusya'daki "sağlıksız atmosferin" kaynağı olarak "tikinti verici serflik kurumunu" işaret etmektedir.⁴⁶ Çaadayev'in (ikinci mektubundaki) hedefi Batı Katolik kilisesinin insanlığın onuru açısından rasyonel adımlar atarak çoğulcu bir Avrupa'nın oluşmasındaki aktif rolü karşısında Doğu Ortodoks Kilisesinin serfliğin ilgası konusunda sessiz kalmasını eleştirmektedir.

Yirminci yüzyılın başlarında Viyana'da açılan bir mimarlık ve tasarım sergisinin Rus pavyonunu inceleyen Ludwig Gewaesi ise Çaadayev'in aksine Rus kültürünün öncelikli konumunun altını çizmektedir:

Çok kısa bir süre önceye kadar "Rus" ibaresi barbar demekti. . . Son birkaç yıldır Batı sanatı Japonlar tarafından işgal edildiğini kabul etmiş durumda. Geçtiğimiz bahar, mimarlık ve tasarım sergisinde konuşan Ruslardı ve bu herkesin dikkatini çekti. Onları barbarlığımızın kalıntıları etkilemiş olsa gerek. Batı, Roma İmparatorluğu'nun son günlerinde olduğu gibi uzak ve yabancı halklar tarafından istila edilen ortak bir buluşma noktası haline geldi. Bizden öğrenmek istedikleri halde bize öğretmenlik tasladıkları ortaya çıktı. Şimdilerde barbarlık en zarif modernist üsluplarla karışmakta ve her ikisi birbirini tamamlamakta.⁴⁷

Gewaesi'nin tespitlerine göre artık Rus sanatçıların geldiği nokta "Avrupalı meslektaşlarına yetişmiş hatta onların önüne geçmiştir". Nitekim Camilla Gray, Rus plastik sanatlarının yüzyıl başında Avrupa'da söz sahibi olmasını 1904'e

⁴⁵ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 140.

⁴⁶ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **a.g.e.**, s. 141.

⁴⁷ Rosamund BARTLETT, "Russian culture: 1801–1917", LEATHERBARROW N. ve OFFORD, A (haz.) **A History of Russian Thought**, s. 94 (GEWAESI, Ludwig, "V Mire Iskustva", Zolotoye Runo (Altın Post dergisi) No.2-3, 1909.).

tariflendirmektedir⁴⁸. Bu dönemde Sergey Şukin ve Savva Morosov gibi önemli koleksiyoncularının Post-Empresyonizme yönelmesi ve Sembolizm etkisindeki Altın Post dergisinin yenilikçi etkisi, Rus sanatçıların ilgisinin Münih veya Viyana yerine sanatların başkenti Paris'e kaymasına neden olmuştur. Gray'e göre, Sergey Diagliev'in yirminci yüzyılın başında Rus kültürünü Paris'e ihraç etmeye başlaması bu durumun en göze çarpan kanıtıdır. 1913'de *Saisons Russes* etkinlikleri sırasında Stravinski'nin *Bahar Ayini* galasını Paris'te gerçekleştirmesi, Rus sanatı ve müziğinin en parlak yeteneklerinin sanatın başkentinde boy göstermesini sağlamıştır. Moskova'da Stanislavski ve Çehov'un oyunlarında kullanmaya başladığı yenilikçi oyunculuk teknikleri kısa sürede uluslararası modern bir tiyatro repertuarının gelişmesine vesile olmuş; Tolstoy ve Dostoyevski'nin romanlarının çeviriler yoluyla tüm dünyadaki okurlara ulaşmaya başlamasıyla Virginia Woolf gibi birtakım Batılı yazarlar Rus edebiyatını "dünyanın en iyisi" ilan etmişlerdir⁴⁹. Plastik sanatlarda ise Alfred Barr Jr.'ın 1936 yılında MoMA'da düzenlediği Kübizm'den Soyut Sanata (From Cubism to Abstract Art) sergisiyle Rus sanatı, Batı sanatı kanonuna dahil olmuştur. Dolayısıyla Rus kültürünün Batıyla kendini ayırıştırma eğilimine girmesi bakımından başta Batılı olmak üzere diğer kültürleri taklit ettiğini veya özgünlüğünün olmadığını iddia etmek mümkün değildir.⁵⁰ Bu eğilim, sanatlara paralel olarak Rusya'ya özgü bir din felsefesinde, kozmizmde ve siyaset alanında kendini göstermektedir.

2.2. Yüzyılın Eşiğinde Rusya'da Düşünce Hayatı

Умом — Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить. - Фёдор Иванович Тютчев, 1866

Rusya akılla kavranamaz.
Bilinen arşınla ölçülemez.
Olağandışı bir ruhu vardır.
Rusya'ya sadece iman edilir. – Fyodor İvanoviç Tyutçev, 1866

⁴⁸ Camilla GRAY, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, 1986 s. 119-120.

⁴⁹ WOOLF, Virginia, "The Russian Point of View", *The Common Reader*, Londra Hogarth Press, 1925, s. 180. <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter16.html>

⁵⁰ Camilla GRAY, *a.g.e.*, s. 121.

Rus felsefe geleneğinde “Rusya” ve “Batı” terimleri coğrafî, siyasi ve sosyolojik bakış açılarının dışında rasyonel düşünceye özgü bir evrenselliğin felsefî sorgulaması anlamına gelir. Boris Groys’a göre Rusların gözünde Batı düşüncesi, yaşam ve kültür farklılıklarından öte evrensel bir rasyonel hakikat arayışıdır. Rus düşüncesi ise rasyonel bir hakikate ulaşmanın imkansızlığı ön kabulünden hareketle birlik ve evrenselliğin sadece yaşam düzeyinde uygulanabilirliğini savunur.⁵¹ Rus düşüncesini Batılı muadillerinden ayıran özgün tarafı, hakikatin bir bütünsellik (*tselostnost*) içinde kavranmasıdır.⁵² Kökenleri Hristiyan Ortodoks teolojisine dayanan bütünsellik kavramı on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Vladimir Solovyov tarafından geliştirilerek felsefenin, siyasetin ve sanatlardaki yaratıcılığın amacı olarak sunulur. Yirminci eşiğinde ise bütünsellik kavramı, kısmen Batı rasyonalizmi ve pozitivimiyle sentezlenerek “din felsefesi”, “Marksizm” ve “kozmizm” gibi öne çıkan düşünce akımlarının temelini oluşturur. Bu akımlar birbirinden bağımsız gibi görünmesine rağmen “müştereklik” (veya bireysellik karşıtlığı), “evrim ve eylem odaklı düşünce” ve “geleceğe yönelik iyimser bakış açısı” öne çıkan ortak vurgularıdır. Birey olmak için toplumu ve kozmosu (veya evrenselliği) kavramak gerekir. Birey için iyi olanın toplumu; toplum için iyi olanın insanlığı refaha götüreceği düşüncesinden hareket edilir. Nitekim doğayı, teknik ve teknolojik gelişmeleri, sanatsal ifadeyi ve siyaseti bütüncül bir biçimde ele almak için ortak bir hedef belirlemek gerekir. Bu teleolojik düşünce sisteminin etkisiyle Rusya’da tüm insanlık için ortak bir tinsellik görüşünün gelişmesi, siyasette Kapitalizmin komünizmle sonlanacağı fikrinin benimsenmesi, teknoloji ve uzay bilimlerinde evrene açılma ve gezegenlerin kolonileştirilmesi gibi geleceğe yönelik (ütöpik) düşüncelerin ortaya atılması söz konusu olur. Sanatlarda dönemin din felsefesine özgü sezgisel bilincin rasyonalizm karşıtlığı ilk olarak sembolist çevrelerde kabul görür. Sembolizme baş kaldıran fütürist sanatçılar ise devrim öncesinde sezgisel bilinç ve pozitif bilimlerin bir çeşit sentezine yönelerek birey ve kozmos arasında içkin bağlar kurarlar.

⁵¹ Boris GROYS, “Russia and the West, The Quest for Russian Identity”, **Studies in Soviet Thought**, No.43, 1992, s. 186.

⁵² Rusça’da *tselostnost* (целостность) veya *tselnost* (цельность) birlik, bütünlük, bütünsellik anlamına gelir. Rus kültüründe tinsel (Monizm), kozmolojik, komünal (*sobornost*), ulusal veya evrensel bütünlük gibi farklı *tselostnost* kavrayışları bulunmaktadır.

2.2.1. Din Felsefesi ve Mistisizm

Üç ana akım arasında felsefi açıdan en etkileyici olanı kuşkusuz din felsefesidir. Temelleri Hristiyan Ortodoks teolojisine dayanan Rus din felsefesi on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Vladimir Solovyov (1853-1900)'un etkisiyle yeniden canlanarak siyasetten sanata, sosyolojiden uzay bilimlerine kadar geniş bir alana yayılır. Nikolay Berdyayev, Pavel Florenski ve Mihail Bulgakov gibi filozoflar tarafından Rusya'ya özgü hümanizmanın kuramcısı atfedilen Solovyov'un felsefi sistemi Gümüş Çağ düşüncesine ve sanatına yön vermiştir. Aleksandr Blok, Andrey Bely ve Vyacheslav İvanov gibi Rus Sembolizminin önde gelen figürlerinin yazılarında, Rus uzay araştırmaları ve kozmizmin öncüsü sayılan Konstantin Tsiolkovski'nin görüşlerinde ve Marksizm'in Rus ve Hristiyan yorumlarında Solovyov'un izlerini görmek mümkündür.

Gençliğinde Nihilizme ilgi duyan Solovyov, Moskova Üniversitesinde din, tarih ve felsefe eğitimi aldığı yıllarda Ortodoks teolojisine yönelir. Batı Felsefesinin Krizi: Pozitivizm (1874) ile yüksek lisans, Soyut İlkelerin Eleştirisi (1880) başlıklı teziyle doktorasını tamamlayarak din felsefesi hakkında konferans serileri düzenlemeye başlar. Daha sonra Tanrı-İnsanlık Okumaları adıyla yayımlanan konferans konuşmalarına katılanlar arasında yakın dostu Fyodor Dostoyevski ve yıldızının bir türlü barışmadığı Lev Tolstoy bulunmaktadır.⁵³ Bu dönemde gerçekleştirdiği Londra seyahati Solovyov'un mistisizm tarihine merak salarak Mısır'a gitmesine ve Alman mistisizmi (özellikle Jacob Böehme ve Franz Baader) bağlamında gnostisizm ve teozofiyle ilgilenmesine neden olur. 1880'lerden itibaren en özgün yapıtları olarak bilinen Aşkın Anlamı, Üç Karşılaşma ve İyiliğin Kanıtı adlı kitap ve şiirlerini yayımlar. Otobiyografik öğeler içeren şiir kitabı Üç Karşılaşma, hayatı boyunca yaşadığı üç mistik deneyimi konu alır. Bu mistik deneyimler sırasında Solovyov, Tanrı'nın edilgen sıfatının simgesi ve İlahi Kadınlık olarak geçen Sofya imgesiyle karşılaşmalarından bahseder.⁵⁴

⁵³ Andrzej, WALICKI, **The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance**, Peter Lang, 2015, s. 543. Solovyov'un Tolstoy'a yolladığı mektuplar için bakınız: James G. WALKER, "On the Resurrection of Christ: Vladimir Solovyov's Letter to Leo Tolstoy", Word & World, Luther Seminary, St. Paul, MN, 11/1, 1991

⁵⁴ Solovyov Sofya imgesiyle üç kez karşılaşır. İlki küçük bir çocukken bir kız çocuğuna aşık olduğu dönemdedir. İkinci karşılaşmaları Britanya Müzesinde cereyan etmiştir. Burada Sofya, Solovyov'a Mısır'a gitmesini salık vermiştir. Üçüncü karşılaşma ise çölde karşılaştığı ve kendisini rehin almak isteyen Bedevilerle geçirdiği gün yaşanmıştır. Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 541.

Slavofil düşünür İvan Kireyevski'den ödünç aldığı bütünsellik (tselostnost) kavramına farklı bir yorum getirerek insanlığı, “yaşayan ve düşünen gerçek bir organizma olarak tarihin kolektif öznesi” formülüyle tanımlayan Solovyov, Bütünsel Düşüncenin Felsefi İlkeleri adlı çalışmasında felsefi sisteminin merkezindeki “tüm-birlik” (vseyedinstvo, всеединство) kavramını ortaya koyar. Solovyov'a göre her evrimsel süreç üç evreden geçer: farklılaşmamış/homojen “ilkel birlik evresi”, parçaların ortaya çıktığı “farklılaşma evresi” ve heterojen bir birliğin yeniden sağlandığı “bütünleşme evresi”. Solovyov bütünleşmeyi “özgür birlik” olarak nitelendirerek parçalar arasındaki farklılaşmaların yok olması şeklinde değil; parçaların organik bir şekilde bir araya gelmesiyle oluştuğunu vurgular. Buna göre insanlık evriminin ilk evresi, İslam dünyasının da içinde bulunduğu, Doğu dünyasına özgü “tözel monizm”dir. İkinci evre ise Batı Avrupa uygarlığıdır. Her iki evre, evrimin gerekli aşamalarını oluşturmakla birlikte değerlendirmelere açıktır. Solovyov'a göre her türlü monizm, atomizm'den üstün olduğundan Doğu dünyası Batı'dan üstündür.⁵⁵

İlkel birlik evresinde yaratıcılık, bilim ve toplumsal pratiklerden oluşan insan faaliyetlerinin tümü dine bağlıdır. Bu evredeki yaratıcılık faaliyetinde teknoloji (birinci veya maddesel safha), sanat (ikinci veya biçimsel safha) ve mistisizm (en üst veya mutlak safha) din çatısı altında bütünleşir. Farklılaşmamış/homojen yapılu bu mistik yaratıcılığa Solovyov, “teürji” adını verir. Bilim faaliyetinde pozitif bilimler (maddesel safha), soyut felsefe (biçimsel safha) ve teolojinin (mutlak safha) bütünleşmesinden “teozofi” doğar. Toplumsal pratikler içinde *zemstvo* (yerel yönetim sistemi) veya üreticilerin ekonomik birliği (maddesel safha) devlet (biçimsel safha) ve kiliseyle (mutlak safha) ile birleşerek “teokratik” bütünü oluşturur.⁵⁶

Batı Avrupa uygarlığının temsil ettiği farklılaşma evresinde (evrimin ikinci evresi) insan faaliyetleri içindeki safhalar özerklik ve hegemonya mücadelesine girmiş ve sonuçta maddesellik tinselliğe üstün gelmiştir. Nitekim Batı uygarlığının toplumsal pratik düzeyinde vardığı son nokta Solovyov'un “kapitalizmin spermi” olarak nitelendirdiği “ekonomik sosyalizm”; bilim düzeyinde “pozitivizm” ve yaratıcılık düzeyinde “İşlevsel Realizm'dir”.⁵⁷

⁵⁵ Andrzej WALICKI, **The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance**, Peter Lang, 2015, s. 550.

⁵⁶ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 550-551.

⁵⁷ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 551-552.

Özgür birliğe denk gelen bütünleşme evresinde yaratıcılık, bilim ve toplumsal pratikler organik bir şekilde tekrar birleşerek “bağımsız teürji”, “bağımsız teozofi” ve “bağımsız teokrasinin” bütüncül ifadesini oluşturacaktır.⁵⁸

Solovyov’un “tüm-birlik” (*vseyedinstvo*, *всеединство*) kavramı, Ortodoks ve Katolik teolojileri, felsefe, din ve sanat, rasyonellik ve mistik düşünce, bireysellik ve ilahilik gibi mefhumların bütünleştiği muazzam bir sentezdir. Solovyov’a göre doğal, kozmik ve tarihsel süreçleri açıklamaya yarayan bütüncül bir felsefi sistem ideale ulaşmak için kutsal ve dünyevi arasındaki birliğin tekrar sağlanması gerekmektedir. Bu restorasyon işlemini gerçekleştirmek için Solovyov, “Sofya”⁵⁹ ve “Tanrı-İnsanlık” (*Bogoçelovyeçestvo*) kavramlarını kullanır.

Ortodoksluk teolojisinde (Kalkedon Amentüsünde geçmektedir) İsa’nın insan ve Tanrı olmak üzere iki doğası (*phsis*) vardır. Solovyov’un “Tanrı-İnsanlık” kavramına göre İsa, Tanrı’nın insan bedenindeki tezahürü; bedene bürünen *Logos*’tur. Kilise inananların birliği (komünyon), yani İsa’nın bedenidir. Onun ruhu ise İlahi Bilgelik, yani Sofya’dır. Böylece Tanrı, dünyaya ve evrene hem aşkın hem de içkindir. İnsan, “tanrısal ruhun dünyanın içine işlemesini sağlayan (yaratan) Tanrı ile yaratılan maddeyi birleştiren” aracı ilkedir.⁶⁰ Solovyov’a göre insanın ebedi amacı, evrende maddi ve manevi olanın birleşimi, yaşayan bir “tüm-birlik” içinde bütünlenmedir. Bu

⁵⁸ Andrzej WALICKI, *The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*, Peter Lang, 2015, s. 551-552.

⁵⁹ Sofyaloji, Bilgelik bilimidir. Teolojideki geniş anlamını Cafer Sadık Yaran, *Çağdaş Epistemolojik Dikotomiler ve Sofyalojik Bir Epistemoloji Önerisi* adlı makalesinde şöyle açıklar: “Bilgelik, akıllı, anlayışlı ve dikkatli zihinlere, kendi hayat deneyimlerinden ve dünya ile ilgili günlük ilişkilerinden gelen, nesnelerin anlamı ve amacına yönelik doğrudan ve pratik bir içgörü olarak tanımlanabilir. Spekülyasyondan ziyade, doğal aklın ve anlayışın ürünüdür. Bu yüzden, felsefe sadece entelektüel elitlere cazip gelirken, bilgelik hayata ilgi duyan ve iyi söylenmiş bir hakikat sözünü takdir etmek için yeterli bir anlayışa sahip olan herkese cazip gelir. Başka bir ifadeyle bilgelik yahut hikmet, faydalı olan her ilme, doğru olan her amaca verilen addır. Dolayısıyla bilimin organik bütünlüğünü ifade eden bir anlam taşır ve ilmi cehalete, adaleti zulme, cömertliği cimrilığa, yumuşaklığı sefihliğe üstün tutmakla gerçekleşir... bilgelik bütün dinlerde ortak olarak saygı gören temel kavramlar ve değerlerin başında gelmektedir. Hatta Tanrı kavramından bile daha ortak bir kavramdır; çünkü bazen Tanrısız dinlerden bahsedilebilmektedir, ama bilgelığe önem vermeyen hiçbir büyük din yoktur. Politeistik dinlerde bilgelik bazı ilahların özel bir vasfı iken, monoteistik dinlerde yüce Tanrı’nın temel sıfatlarından biridir. Bütün dinlerde çok geniş bir anlam çerçevesi olan bilgelik, teolojik düşüncenin, mistik spiritüelitenin ve dini ahlak bilincinin gelişmesine katkıda bulunmuş ve özellikle dinin, dogmatik ve donuk bir şekilde anlaşılıp yaşanması yerine, aşırılıklardan uzak, ölçülü, bilgece anlaşılıp yaşanmasına katkıda bulunmuştur”. Solovyov’un sofyalojisi, yaşadığı dönemdeki “Birlik”, “İyi” ve “Güzel” gibi kavramları açıklamak için temel ilkelerini teolojiye ve felsefeye dayandırır. Nitekim Tanrı ve dünya arasındaki ilişkiye odaklanarak kusursuz Tanrı’nın neden kusurlar, eşitsizlikler ve felaketlerle dolu bir dünya yarattığı sorusuna cevap aramaktadır. Solovyov 1891 yılında S. Martinova’ya gönderdiği bir mektupta “Nasıl İsa Tanrıysa ve bizimleyse, biz de Tanrıyız” diye açıklamıştır. Sadık Cafer YARAN, “Çağdaş Epistemolojik Dikotomiler ve Sofyalojik Bir Epistemoloji Önerisi”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 9, Yıl 2004.

⁶⁰ WALICKI, Andrzej, *a.g.e.*, s. 564.

görüşü geliştirdiği Tanrı-İnsanlık Üzerine Dersler (1878-1881) adlı çalışmasında insanı, İlahi güç ve doğa arasındaki birlik olarak kavramsallaştırmıştır. Buna göre insan, kendi başına hiçbir şeydir. Ancak evrensel birey olduğuna inandığında insan olabilmektedir.⁶¹

Solovyov'un düşüncesindeki bir başka anahtar kavram Sofya (İlahi Bilgeliğin bedene bürünmüş hali) ise oldukça geniş anlamlar içerecek şekilde kullanılmıştır. Kabala'da geçen kadın biçimindeki "ilahi varlık", Jacob Böhm'e'deki "sonsuz bakire" veya Doğu Hristiyanlığın mistik geleneklerindeki "kutsal esin kaynağı" Sofya'nın çeşitli vasıflarındandır. Solovyov'a göre Sofya, inanç ve aklı bir araya getirme potansiyeline sahip olması bakımından Doğu ve Batı arasındaki Rusya'yı anlamak için temel kavramdır. Sofya'ya özgü bilgelik, ahlaki temellere dayanan, akılla elde edilemeyen, bilimin nesnesi olmayan ama aynı zamanda maddesel dünyaya ait olan bir arayıştır.⁶²

Solovyov'un teozofisi başta Hegel olmak üzere Batı felsefesinin "soyut idealizmindeki" düşünce, düşünen özne ve düşünülen nesne ayrışmasına karşı çıkarak bütüncül bir tinsel gerçekliği savunmakta; Schopenhauer'in irade/istenç üzerine kurulu felsefesinin çıkarımlarını onaylamakla birlikte bilinçdışının olumsuzlanmasına karşı çıkmaktadır.⁶³ Solovyov'a göre İlahi Varlık olan Tanrı, pozitif anlamda yokluktur. Bu pozitif yokluk, Hegelci negatif yokluğun tam tersidir. Başka bir deyişle bilimsel tanımlarla açıklanamayan saf varlıktır. Varlık, tezahür eden (maddi) öz, varoluş ise bu eylemin ta kendisidir. Dolayısıyla Tanrı öze, maddi dünya ise bu özün tezahürüne tekabül ettiğinden aralarında bir birlik vardır. Böylece Hristiyanlıktaki "manevi ve maddi dünya" arasındaki ikilik aşılmıştır. Dünyanın aşkın temeli ile (içkin) maddi dünya arasındaki ilişki rasyonel olarak kavranamayacağına göre bu bütünlükten esinlenmeli; dünya, mistik bir tefekkür objesi gibi sezgiyle (ve inançla) algılanmalı ve bu esinin kaynağı Sofya olmalıdır.⁶⁴

Aynı dönemde Batı'da gelişmekte olan düşünce sistemleriyle karşılaştırıldığında Solovyov'un din, mistisizm ve felsefeyi bütünleştirme hevesinin arkaik bir girişim olarak kaldığı söylenebilmektedir. Ancak yüzyıl eşiğinde Rusya'nın içinde bulunduğu

⁶¹ Andrzej WALICKI, *The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*, Peter Lang, 2015, s. 553-554.

⁶² Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, *Dictionnaire de la Philosophie Russe*, L'Age d'Homme, Lausanne, 2010, s. 878

⁶³ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, *a.g.e.*, s.879

⁶⁴ Andrzej WALICKI, *a.g.e.*, s. 564.

(Ortodoksluk, otokrasi ve milliyetçilik) kriz dikkate alındığında bu girişim anlam kazanmaktadır. Ortodoksluğa indirgenemeyen Hristiyanlığı bir bütün olarak kavrama ve uygulama fikri, yalnızca ileriye doğru bir sıçramayı değil, aynı zamanda Rus Ortodoksluğu için gerçek bir kırılma anını temsil etmektedir. 1877 Osmanlı-Rus savaşının gölgesinde düzenlediği *Üç İktidar* adlı konferans dizisinde Solovyov, *Bütünsel Düşüncenin Felsefi İlkeleri*'nde geçen evreleri siyasi bir bağlama oturtturarak Slav dünyasına seslenir. Solovyov'a göre Müslüman dünyasına özgü despotik birliğin baskıcı iktidarı "insafsız Tanrıyı" yaratmıştır. Avrupa'nın geldiği noktada, çokluk adı altında bireycilik ve anarşi yaşamın, sanatın ve bilimlerin parçalanmasına neden olmuş ve "Tanrısız insanı" ortaya çıkarmıştır. Nitekim üçüncü iktidar olma potansiyeli taşıyan Slav dünyası, hâlihazırda birlik ve çokluğun sentezini gerçekleştirebilecek tüm niteliklerle donatılmıştır. Tanrıyı insancıl kılmak, insanı Tanrı'ya yönlendirmek, Doğu ve Batı arasında bir düzen kurmak Slavların ve özellikle Rus toplumunun görevidir.⁶⁵

1880'lerden itibaren Slavofil görüşlerden ayrılan Solovyov, tüm Hristiyan kiliselerinin birleşmesini önerdiği yazılarıyla dolaylı olarak Rus milliyetçiliğini ve Slavofilleri hedef almaya başlar. Solovyov'a göre Slavofillerin savunduğu Ortodoksluk ilkeleri saf bir Bizans anlayışıdır ve Rusya'ya dışarıdan ihraç edilmiştir. Rus milliyetçiliğinin idealini oluşturan *sobornost*⁶⁶ teriminin yerini tüm Hristiyanlığı kucaklayan Sofya kavramı almalıdır.⁶⁷

Solovyov'un estetik görüşleri Schelling ve Alman romantizminin sezgiye dayalı düşünme biçimiyle Sofya kavramının gnostik yorumunun⁶⁸ sentezinden oluşur. 1892-1894 yıllarında kaleme aldığı *Aşkın Anlamı*'ndaki Sofya kavramı tıpkı (Goethe'nin

⁶⁵ Andrzej WALICKI, *The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*, Peter Lang, 2015, s. 551.

⁶⁶ Sözlük anlamı uzlaşıdır. Ortodoks teolojisinde tinsel cemaat veya inananların özgür birliği anlamını taşır. Slavofil kuramcı Homiyakov, Rusya'ya özgü köy komünlerindeki *sobornost*'u Rus karakterinin bir parçası olarak görmektedir.

⁶⁷ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, *Dictionnaire de la Philosophie Russe*, L'Age d'Homme, Lausanne, 2010, s. 882.

⁶⁸ Gnostisizmin Antik Yunanca'daki kelime anlamı bilgiye ulaşmaktır. Günümüzde ise Yahudilik ve Eski Hristiyanlık etrafında oluşan çeşitli tarikatların mistik eğilimlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu tarikatlar Ortodoks öğretilerini, gelenekleri veya kilisenin otoritesini reddettiklerinden "gnostik" (Hristiyanlığın bazı dogmalarını reddedip, kişisel ya da küçük gruplar halinde farklı yollar kullanarak "bilgilenen") olarak adlandırılmıştır. Hristiyanlığın erken dönemlerinde ortaya çıkan "gnostik Sofya" mitinin alegorisi "hem azize hem de hayat kadını" olan "düşmüş kadın" figürüdür. Düşmüş olması bireyselliği yüzündendir. Buna göre gnostiklerin Sofya'sı hem kötülüklerin "anası" olduğundan toplum tarafından dışlanmıştı hem de günah işlediğini "bildiğinden" özünde bir bilgelik vardır. Bu bağlamda Solovyov'un felsefesinin temeli olan sofyaloji mefhumu, "gnostik sofya" ve Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sında Roskolnikov'a ahlak dersi veren hayat kadını Sonya (Sofya Semyonovna Marmeladova) karakterini karşılaştırmak ilginç olacaktır.

Faust’unda geçen) Mistik Koro’daki “Ebedi Kadınlık” (Yaratılış’ta Tanrıyla birlikte olan dişil ilke) gibi imgeleştirilmiştir. Böylece bireysel ve kozmik özün birliğini sağlayan Sofya, aynı zamanda Antik Yunan’daki gibi Bilgelik Tanrıçasının alegorisi, ilahi sevgili ve lirik şiirlerin esin kaynağına dönüşür.⁶⁹ Solovyov, yaratıcı eylemin ve hayal gücünün merkezine sezgiyi koyarak sanatçıyı özne ve nesnenin bütün olduğu bir yapının içinde, trans halindeki bir medyum konumuna getirir. Solovyov daha da ileri giderek tüm felsefenin ve/veya entelektüel üretim kaynağına “esrik esinlenmeyi” yerleştirir. Böylece bu dönemde Sembolizm’in etkisiyle yaygınlaşan felsefe, mistisizm ve tinsellik korelasyonu bir kez daha mümkün kılınır. Bu bütünlükten hareketle (“Solovyov ile” ve “Solovyov’dan bağımsız bir şekilde”) dönemin sanat kuram ve pratiklerine okültizm ve terjinin dahil edilmesi söz konusu olur.⁷⁰

Vladimir Solovyov’un yazıları yaşadığı dönemde aralarında Dostoyevski ve Tolstoy gibi isimlerin bulunduğu küçük bir evre tarafından ilgi grmştir. Lakin Gümüş ağın düşünsel alt yapısının “din felsefesinin yeniden doğuşu” olarak tanımlanmasında önemli payı vardır. Andrzej Walicki’ye göre Solovyov’un devrim ncesi Rus düşüncesinde önde gelen düşünürleri arasında sayılmasının nedeni felsefesinin etkililiği değil, tartıştığı konuların merkezî konumudur. Bu minvalde yazıları on dokuzuncu yüzyıl Rus düşüncesinin eşsiz bir zeti niteliğindedir.⁷¹ Pavel Florenski, Nikolay Berdyayev, Sergey Bulgakov ve Semyon Frank gibi Gümüş ağın filozofları, Solovyov’u “felsefi idealizmin neferi”, “Ortodoks Hristiyanlığına hümanizmayı aşılayan figür” olarak kabul etmişler ve tanınmasını sağlamışlardır.⁷²

Solovyov’un etkisiyle Yeni Platoncu gelenek, Alman mistisizmi ve felsefesine duyulan hayranlık hem liberal hem de muhafazakâr kesimler içinde romantik Slavofil ve ateşli Batı savunuculuğuna alternatif farklı sentezlerin oluşmasını sağlar. “İlerleme fikrine duyulan inanç ile ilerlemenin yalnızca Hristiyanlık çatısı altında mümkün olabileceği düşüncesi”, “ulusal Mesihlik ile nc Roma olarak Emperyal Rusya fikri”, “Rusya’ya özgü Mesihçi (kurtarıcı) evrensellik ile Ortodoksluk ve Katolikliğin

⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe’nin tamamı 1832’de yayımlanmış *Faust*’unun sonundaki Mistik Koro bölümünde bireysel ve komünal öz çelişkisi, bireysel ve kozmik özün mistik birliği esasında Ebedi Kadınlık alegorisiyle çözülmektedir. Faust’taki Ebedi Kadınlık alegorisi Bulgakov’a göre (erkek) “arzunun” aşkın düşünceye ulaşması için erotik bir şekilde imgeleştirilmiştir.

⁷⁰ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, *Dictionnaire de la Philosophie Russe, L’Age d’Homme*, Lausanne, 2010, s. 877.

⁷¹ Andrzej WALICKI, *The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*, Peter Lang, 2015, s. 552.

⁷² Andrzej WALICKI, a.g.e., s. 554.

ekümenik bir vizyonda birleşmesi” gibi karşıtlıklardan doğan yeni ütöpik sentezler ortaya atılır. Solovyov’un düşünce sisteminin merkezinde bulunan “tüm-birlik” mefhumu, birbirine taban tabana zıt felsefi geleneklerin polemikler üzerinden değil, organik bir yöntemle aşarak sentezlenmesine olanak tanır.⁷³

Yüzyılın eşiğinde Solovyov’un düşünceleri siyaset felsefesine de yansır. 1905 Devriminin yarattığı hayal kırıklığının ardından 1909 yılında yayımlanan *Vehi* (Dönüm Noktaları) derlemesi, Dostoyevski’nin işlevsellik karşıtı düşünceleriyle Solovyov’un metodolojisini bir araya getiren⁷⁴ Nikolay Berdyayev, Sergey Bulgakov, Semyon Frank, Nikolay Lesski, Mihail Gerşenzon ve Pyotr Struve gibi eski Marksistlerin makalelerinden oluşur.⁷⁵ Şiddet ve ahlaki çıkmazların toplum üzerinde yarattığı tedirginlik, Rusya’nın gidişatı ve entelijansiyanın genel eğilimlerini hedef alan bu derleme, Rusya’yı “pozitivizmin (ve materyalizmin) yıkıcılığına” karşı uyarmakla kalmaz, Rus entelijansiyaasının beceriksizliğine, popülizm kavrayışına ve devrimin başarısızlığına dair toplumsal, siyasi ve felsefi eleştiriler içerir.⁷⁶ Yazarlar ortak bir felsefi veya toplumsal görüşü paylaşmasalar da radikal devrimci tutumlara karşı çıkarak pozitivizm ve materyalizmden vazgeçilmesini ve din felsefine dönülmesini salık verirler. Sosyal Demokrat İşçi Partisi manifestosunun (1898) yazarı Pyotr Struve,⁷⁷ Rusya’nın içinde bulunduğu kriz durumundan çıkması için entelijansiyanın radikalliği bir tarafa bırakıp topluma erişme gayesiyle “siyasi ve ahlaki bir yeniden yapılanmaya” gitmesi, yönetimin işlevsel bir “anayasal düzene geçmesi” ve “devletle ulusun organik bir bütünlük oluşturmaları” gerektiğini savunur. Struve’nin ilkeleri etrafında toplanan Vehi yazarları entelijansiyaayı Rus geleneklerine bakmaya çağırırlar. Onlara göre Hristiyan temeller üzerinde kurulmayan bir Batı sosyalizminin Rusya’da işlemesi mümkün değildir. Derlemenin yayımlanmasının ardından siyasi partilerin çevrelerinde büyük tartışmalar yaşanır. SDİP (Sosyal

⁷³ Andrzej WALICKI, *The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance*, Peter Lang, 2015, s. 546.

⁷⁴ Leonard SCHAPIRO, “The “Vekhi” Group and the Mystique of Revolution”, *The Slavonic and East European Review*, Vol. 34, No. 82, 1955, s. 56-76.

⁷⁵ Hemen hemen aynı yazarlar İdealizmin Sorunları (*Problemi idealizma*, 1903), Dönüm Noktaları (*Vehi*, 1909) ve Derinden (*İz Glubini*, 1918) gibi derlemelere imza atmışlardır.

⁷⁶ Robin AIZLEWOOD, Ruth COATES ve Evert VAN DER ZWEERDE, “Introduction, Landmarks Revisited”, *The Vekhi Symposium One Hundred Years On*, Academic Studies Press, 2013, s. 10.

⁷⁷ Pyotr Struve SDİP içinde sosyalizme devrimle değil, reformla ulaşılması gerektiğini savunan Legal Marksistler’denir. Yüzyıl başında Marksizm’le yollarını ayırmış ve liberallerin tarafına geçerek, 1907’deki İkinci Duma’da, Kadet’lerin temsilciliğini yapmıştır.

Demokrat İşçi Partisi) içindeki eski müttefikleri başta Struve olmak üzere Vehi yazarlarını devrime ihanetle suçlarlar.

Dönemin özgün filozoflarından Pavel Florenski, gençlik yıllarında Vladimir Solovyov'un hümanizmasının devrimci damarından etkilenecek Hristiyan Mücadele Birliği adlı bir cemiyete katılır. Üniversite'de fizik ve matematik eğitimi aldıktan sonra fiziksel gerçeklik limitlerinin ötesine geçme amacıyla teozofi ve teolojiyle ilgilenmeye başlar ve 1911'de rahip olur. 1903'ten itibaren Vyaçeslav İvanov'un Sembolizm kuramından etkilenecek ikona araştırmaları ve sofyolojiye yönelir. Devrimden sonra bilimsel çalışmalarına odaklanan Florenski'nin *Tersten Perspektif* (1920) adlı metni günümüzde estetik alanında çalışan araştırmacıların sıklıkla başvurduğu bir eserdir.

Florenski yaşamı boyunca tüm olası varlık yasalarının somut tezahürlerinin “saf matematikte” bulunduğunu savunan “matematiksel idealizm” düşüncesinden hareketle bir dünya görüşü oluşturmaya çabalar. Andrey Beliy ile kurduğu dostluk sayesinde Dimitri Merejkovski ve Zinaida Hippus'un editörlüğünü yaptıkları Yeni İstikamet (*Noviy Put*) Dergisinde yazıları yayımlanır. Doğu Ortodoks teolojisi ve geleneklerinden ilham alarak yazdığı *Ikonoistis* (ancak 1972'de basılmıştır) adlı denemesinde ikonayı bir sembol olarak kavramsallaştırır. 1914'te yayımlanan teoloji doktorası tezi Hakikatın Temeli ve Yapıtaşları'nda ve aynı sene çıkan Dinsel Hakikat, Ortodokslukta Teodise (Tanrı'nın Kanıtı) Hakkında On İki Mektup adlı kitabında Vladimir Solovyov'un ve sembolistlerin etkisi görülür. Buradaki *teodise* kavramını Kilise'den, *antropodise* (insan varoluşunun kanıtı) ise Tanrı'nın insanı kendi görünüşünden yarattığı inancından alır. Florenski'ye göre Tanrısal gücün organik bir bütünlük içinde yansıması olan Sofya, tüm yaratılanlara içkin güzelliğin sembolü, Hazreti Meryem gibi İlahi Bilgelik, yer ve gök kiliselerinin bütünü ve ideal insanın bedene bürünmüş hali olarak açıklanabilir.

Tersten Perspektif (1920) metnindeki düşünceleri 1919-1924 yılları arasında Rusya Materyal Kültür Tarihi Akademisi⁷⁸ (eski adı Arkeolojik Çalışmalar Akademisi)'ne bağlı Moskova Sanatsal, Tarihse ve Müzeolojik Araştırmalar Enstitüsüyle (MIHIM⁷⁹) Yüksek Sanat ve Teknik Atölyelerinde (VHUTEMAS) çalıştığı dönemde yazdığı

⁷⁸ 1859 Yılında Çar II. Aleksandr döneminde kurulan İmparatorluk Arkeoloji Komisyonu devrimden sonra 1919 yılında Rusya Materyal Kültür Tarihi Akademisi adını almıştır. Rusçası: Российская академия истории материальной культуры (Rasiskaya Akademiya İstoriy Materyalnoy Kulturi)

⁷⁹ Rusçası: Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения (Moskovskiy institut istoriko-hudojestvennih izyskaniy i muzeyevedeniya)

makalelerin bir bütünüdür. Fakat bu makalelerin büyük bir çoğunluğu 1970'lerden önce yayımlanmamıştır.⁸⁰ Florenski'nin Rusya'daki alımlanışı üzerine yazdığı makalede Clemena Antonova, devrim öncesinde sembolist çevrelere yakınlığıyla bilinen ve din felsefesi üzerine çalışan bir düşünür, devrim sonrasında ise bilim insanı olarak görüldüğünü bildirmektedir. Ancak 1960 ve 1970'lere gelindiğinde birçok alandaki çalışmaları yeniden keşfedilmiştir.⁸¹

Nicoletta Misler, Pavel Florenski, Görüntünün Ötesinde, Sanatın Algısı Üzerine Denemeler adlı derlemenin⁸² giriş yazısında Wilhelm Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim (*Abstaktion und Einfühlung*) kitabının Alman Ekspresyonizminin ilk kuşağı tarafından bir manifesto gibi algılanmasına ne kadar şaşırdığının ve Pyotr Uspenskiy'in *Tertium Organum*'un ikinci baskısının giriş yazısında Rus kübo-fütüristlerin kuramını sahiplenmelerini nasıl reddettiğinin örneklerini vererek Florenski'nin de aynı şekilde Rus "soyut" sanatına karşı takındığı tavırdan bahsetmektedir. Buna göre Florenski, 1920'lerin başında Yüksek Sanat ve Teknik Atölyeleri'nde (VHUTEMAS) dersler vermiş olmasına rağmen avangardların görsel deneylerinin tinsel/spritüel yanını tümüyle reddetmektedir. Florenski için sanat yapıtlarının yapısal analizleri tamamen biçimsel metotlar ve matematik kuramları üzerinden gelişmektedir. Picasso'nun müzik enstrümanları serisinden bahsettiği İdealizmin Anlamı'nda (1916)⁸³ "bu tür geometrik deneyler, dördüncü boyut algısının büyük bir sanatçının zehirlenmiş ruhu tarafından yansıtılmıştır" diyerek "bu soğuk rasyonalitenin sansürlenmesi" gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca Sanat Eserlerinde Uzam ve Zamanın Analizi'nde (1993'te basılmıştır), Hlebnikov'un şiirlerini çocukça bulmakta; "süprematistlerin deneylerini sanattan öte işe yaramaz büyü teknikleri" olarak yorumlamaktadır.⁸⁴

Solovyov'un kullandığı kavramlar siyaset ve sanat dışında mistik çevrelerde de yankı bulur. Ortodoksluğun yeniden-doğuştaki fikri tıpkı Rönesans'taki gibi eski metinlere dönmeyi işaret ettiğinden erken Hristiyanlığın mistik yorumlarının tekrar canlanması

⁸⁰ Bu metin Rusya'da ilk defa 1972 yılında *ikonostas* adıyla *Bogoslovskiye trudi* dergisinde yayımlanmıştır.

⁸¹ Clemena ANTONOVA, "Changing Perceptions of Pavel Florensky", **Russian and Soviet Scholarship, In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia**, (haz.), Lexington Books, 2010, s. 73-95.

⁸² Nicoletta MISLER, **Pavel Florensky, Beyond Vision, Essays on the Perception of Art**, Reaktion Books, 2002, s. 61-63.

⁸³ Sergey Şukin'in koleksiyon kataloğunda gördüğü Keman (*Le violon*, 1912), Gitar (*La guitare*, 1912) ve Flüt'ü (*La flute*, 1912-13) kastetmektedir.

⁸⁴ Nicoletta MISLER, **a.g.e.**, s. 61.

söz konusu olur. Böylece okült bilimler ve teozofi gibi kimilerine göre belirsiz ve/veya çok anlamlı tinsel ve dinsel yaklaşımların geleneksel Ortodoksluğa alternatif söylemler geliştirmesine neden olur. Nitekim Rusya'nın coğrafyası ve iklimiyle bağlantılı olarak gelişen kültüründe mistik öğeler geniş yer kaplar. Slav mitolojileriyle iç içe geçmiş Rus mitolojisinde insan, doğa ve kozmos birbirine bağlı ve birbirlerini etkileyen unsurlardır. Rus mitolojisinin mirası ve pagan kültürü doğal ve doğaüstü güçlerin, öbür dünya ile kurulan iletişimin örnekleriyle doludur.⁸⁵ Hristiyanlığın üç ana mezhebinden Ortodoksluk Kilisesine özgü litürjiler diğerlerinden çok daha fazla pagan ve mistik öğeler taşımaktadır. “Ortodoksluğun kalbi” olan ikona, Tanrı'nın tecellisinin (enkarnasyonun) sembolüdür. Sadece pasif bir temsil değil, insan bilincindeki dinsellik ve adanmışlık dürtülerini harekete geçirmesi bakımından aktif bir deneyim unsurudur. Nitekim Rusya tarihi boyunca ikonalar sadece ibadet için kullanılmamıştır. Oleg Tarasov, ikonaları ontolojik açıdan değerlendirdiği ve kullanım alanlarını Rus kültür tarihinde incelediği çalışmasında, ikonaların halk kültüründeki bazı Pagan adetlerin yerine geçtiğinden bahsetmektedir.⁸⁶

Solovyov'un yaşadığı dönemde tekrar canlanan din felsefesinin konuları arasında teozofi, Ezoterizm ve okült bilimler gibi mistik eğilimler geniş yer kaplamaktadır. Popüler kültürde ruh çıkarma ve hipnoz seansları, parapsikoloji, homeopati, medyum ritüelleri, büyücülük ve cadılık gibi faaliyetler oldukça yaygındır. Nitekim ilahi güçlere sahip olduğu düşünülen Gregori Rasputin adında bir keşişin II. Nikolay'ın oğlu Çareviç Aleksey'in hemofili hastalığını iyileştirmek için saraya davet edilmesi ve rivayete göre burada geçirdiği zaman süresince ülkenin yönetiminde söz sahibi olması gazetelerin manşetlerini süsler.

Teozofinin etimolojik anlamı İlahi Bilgeliktir ve din felsefesi veya mistisizmde geçen doktrinlerin bir çeşit yorumudur. Teozofi düşüncesine göre Tanrı bilgisine okült bilimlerin mistik faaliyetleri veya spiritüel ayinlerle (ya da Tanrı ile direkt iletişime geçilebileceğini) ulaşılabilir. Helena Blavatsky'e göre bu terim üçüncü yüzyılda Yeni Platonculuğun savunucularından, gnostik filozof İskenderiyeli

⁸⁵ Gamze ÖKSÜZ, **Rus Mitolojisi**, Çeviri Bilim, 2014, s. 37.

⁸⁶ Oleg TARASOV, **Icon and Devotion, Sacred Spaces in Imperial Russia**, Reaktion Books, 2002, s. 94. Özellikle birinci bölümde ikonaların dış veya baş ağrısı ya da cinsel gücü arttırmak için tedavi yerine kullanıldığından; bu sorunlar giderilmediği takdirde ikonaların ters çevrilerek cezalandırıldığından bahsetmektedir.

Ammonios Saccas tarafından kullanılmıştır.⁸⁷ Saccas, yaptığı araştırmalar sonucunda Hermes Trismegistus'un Mısır Tanrısı Thoth ile Grek Tanrısı Hermes'in (Merkür) sentezinden tezahür ettiğini iddia ederek, eklektik bir teozofik sistem önermiştir.⁸⁸ Thoth'dan yazı, matematik ve kozmoloji bilimini, büyü ustası Merkür'den habercilik ve medyumluk vasıflarını alan Hermes Trismegistus, tüm okült bilimlerin anahtarına (öğretisine) sahiptir. Bu gizli ezoterik öğretiye sahip olan Bilge, insanın fiziksel, psikolojik veya tinsel doğasını dönüştürme gücüne sahiptir. Teozofi düşüncesine göre okült (ezoterik) bilimlerin (simya, astroloji ve büyü) temel özellikleri tüm dinlerde ve Antik doktrinlerde mevcuttur. Bu sözlü öğreti Kabala ile birlikte yazıya dökülmüştür. On dokuzuncu yüzyılda tekrar canlanması Helena Blavatsky'nin bu öğretiyi İlahi Bilgelik olarak yorumlamasıyla gerçekleşmiştir.

Hristiyanlıktaki mistik ve ezoterik eğilimleri canlandıran Paracelsus (1493-1541), Jacob Böhme (1575-1624) ve Emanuel Swedenborg'un (1688-1772) çalışmalarından etkilenen Vladimir Solovyov ve Nikolay Berdyayev, Rus din felsefesine özgü bir gnostisizme yönelirler. Bu gnostik öğretinin hedefi soyut düşünce (mantık) ve inanç arasındaki karşıtlık ilişkisini ortadan kaldırarak bilim, felsefe, sanat ve din arasındaki ortaklıkları vurgular. Vladimir Solovyov'un teozofisinde "teürji"nin (büyü) ayrıcalıklı bir yeri vardır. Solovyov'un kutsal ve laik (din-dışı) olanı birleştirmek için kullandığı "özgür teürji" kavramı mistik, estetik ve teknik mükemmelliği içeren ve insanın varoluş amacı olan "bütüncül yaratma eylemine" tekabül eder. Pavel Florenski'ye teürjiyi "gerçeğin anlamla ve anlamın gerçeğe tekrar yaratılması" olarak açıklar. Yüzyılın eşiğinde teozofinin Rusya'daki sanat çevrelerinde yayılmasında aşka ve özgürlüğe Bilgelik (Blavatski) ve Güzel (Roerich) ile ulaşılacağını iddia eden Nikolay ve Elena Roerich gibi Rus sembolistlerin önemli payı vardır.

Okültizm ve ezoterizm terimleri genelde hatalı bir şekilde aynı anlamda kullanılır. Okültizm simya, astroloji ve büyü gibi birtakım doğaüstü inanışların bilimidir. Ezoterizm ise tıpkı tasavvuf gibi bir inanışın gizli doğasında ve ritüellerinde bulunan doktrinlerin tümüne verilen addır. Bernice Glatzer Rosenthal'e göre okült bilimlerin yirminci yüzyılda tekrar canlanmasının nedeni toplumsal dinamiklerdeki hızlı değişimin yarattığı yeni sorunlara Hristiyanlığın ve Aydınlanmanın çözüm

⁸⁷ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, **Dictionnaire de la Philosophie Russe**, L'Age d'Homme, Lausanne, 2010, s. 862.

⁸⁸ Nilüfer ÖNDİN, **Rönesans ve Simya**, Hayalperest Yayınevi, 2017, s. 69.

üretmemesindendir.⁸⁹ Devrim öncesinde okültizm, kiliseyle devletin resmî ideolojisini reddeden, pozitivizm ve materyalizmde aradığını bulamayan entelektüel ve sanat çevrelerinde hızla yayılır. Okült doktrinlerdeki sezgiye dayalı söylemler ve medyumluk gibi mefhumlar “kadın” alegorisini yücelttiğinden daha çok kadınlara hitap eder. Bu dönemde teozofi ve antropozofi cemiyetlerinde, kadın hakları, sanat hamiliği ve hayırseverlik gibi örgütlenmelerde kadınlar ön plandadır. Hatta “dekadan cinselliğin” bile din felsefesi ve mistisizme derinden bağlı bir özgürlük kavramı içinde deneyimlenmesi söz konusudur.⁹⁰ Rus toplumunda geniş bir kesim tarafından kabul gören teozofi ve okült bilimlerin rasyonellikten uzak birtakım bedensel ve psişik metotları kullanması, bazı bilim insanları tarafından şarlatanlıkla suçlanmasına neden olur. Bununla birlikte entelektüeller arasında Pyotr Uspenski gibi teozofi ve bilimleri birleştiren figürler de bulunmaktadır.

Pyotr Uspenski yüzyılın başında özellikle sanatçıları derinden etkileyecek dördüncü boyut kuramının Rusya’da yayılmasını sağlayan yazardır. Moskova’da çıkan *Sabah* (Utra) gazetesinde editörlük yaparken teozofiyle ilgili makaleler yayımlamaya başlayan Uspenski, insan sezgisini merkezine alan hiper-espas felsefesinin⁹¹ öncülerinden İngiliz Charles Howard Hinton’un Yeni Bir Düşünce Çağı (1888) ve Dördüncü Boyut (1904) adlı çalışmalarından⁹² esinlenir. 1908 ve 1913-1914 yıllarında “ebedi bilgeliği” bulmak üzere iki kez Doğu seyahatine çıkar. 1909-1910 yılında Dördüncü Boyut: Ölçülemeyenin Analizi Hakkında Bir Deneme; 1911’de ise Tertium Organum: Dünyanın Gizemlerinin Anahtarı’nı yayımlar. Dördüncü boyutun görsel algıya dayalı teozofik yorumuyla ilgilenen Uspenskiy, Hinton’un insanın “uzam duygusunu” karmaşık egzersizlerle geliştirmeye yarayan çok-renkli, dört boyutlu hiper-küp kuramını basit bir dille aktarması avangard sanatçıların ilgisini çeker.

⁸⁹ Bernice Glatzer ROSENTHAL, (ed.), **Occult in Russian and Soviet Culture**, Cornell University Press, 1997, s. 6.

⁹⁰ Solomon VOLKOV, **Büyülü Koro, Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, çev. Sabri Gürses, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 52. Sembolist şair ve yazar Zinaida Gippius, eşi Dimitri Merejkovski ve sevgilileri Dimitri Filosofov’un aşk üçgenleri tüm Saint Petersburg’da konuşulur. Aynı üçlü aşk Aleksandr Blok, eşi Lybov Dimitriyevna Blok ve Andrey Beliy arasında yaşanmıştır. Zinaida Gippius “gizemli” atfettiği bu tür ilişkilere yüce ve dini anlamlar yüklemiş; vahiysel bir “Üçüncü Ahit”in gelişini müjdelemiştir. Aynı dönemde Mihail Kuzmin toplumun tepkisini çekme pahasına eşcinselliğini ilan etmiştir.

⁹¹ Emmanuel Kant’ın espası *a priori* sezgi olarak kavramasından esinlenen Hinton, hiper-espas kuramında dördüncü boyutun aşkın ve maddesel açıdan var olduğunu, belirli bilinç egzersizleri sayesinde zihin ve fiziksel duyumlarla algılanabilir olduğunu iddia etmektedir.

⁹² Bu kitaplar Uspenskiy tarafından Rusça’ya tercüme edilmiş ve 1915 yılında yayımlanmıştır.

2.2.2. Rus Kozmizmi

“Rus kozmizmi” terimi SSCB’nin dini ve milliyetçi eğilimlerin yeniden yükselişe geçtiği 1970’lerin başında ortaya atılan tartışmalı bir etikettir. Tekil bir vizyon veya tutarlı bir epistemoloji sunmadan belirsiz terminolojilerle ifade edilen oldukça spekülatif bir ilerleme inancı ve gelecek tahayyülüdür. George M. Young’a göre Rus kozmizmi “fütüristik muhafazakârlık, fantezi ve dinsel temelli pozitif bilimler, egzotik ezoterizm, ütöpik pragmatizm ve idealist materyalizm gibi genelde birbirine zıt gibi görünen kurgusal sentezlerden oluşur”. Temelleri Hristiyanlığın diriliş, kurtuluş ve insanın tanrılaşması (*apotheosis*) kavramlarına dayanmasına rağmen kiliseye göre sapkın (heretik) düşünceler içerdiği söylenebilir. “Tipik bir Rus düşüncesi” ve “ulusal karakterin bir parçası” olduğu iddia edilen kozmizm, on dokuzuncu yüzyılın başlarından günümüze kadar din felsefesi ve pozitif bilimlerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş fütürolojik bir yaklaşımdır. Sonsuz yaşamı ve evrensel cenneti gerçekleştirmenin birincil yolu olarak Tanrı’nın yerine insan emeği ve mantığını koyar. Bilim, sanat, teknoloji ve toplumsal örgütlenme aracılığıyla diriliş için çalışmayı Tanrı ile iş birliği yapmanın bir yolu olarak görür. Yüzyılın eşiğinde insan ve evren arasındaki bağı popülerleştiren yazarların başında Nikolay Fyodorov (1829-1903) gelir. Fyodorov’un kuramları başta Rus uzay bilimlerinin kurucusu kabul edilen Konstantin Tsiolkovski olmak üzere sanatsal, bilimsel ve politik avangardın sayısız üyesini derinden etkiler.⁹³

Nikolay Fyodorov çeşitli okullarda tarih ve coğrafya dersleri verdikten sonra 1870’lerin ortalarından itibaren Moskova’daki Rumyantsev Kütüphanesinde çalışır ve bu dönemde kuramlarını tartıştığı sanatçı, filozof ve bilim insanlarıyla yakın dostluklar kurar. Kutsal Sinod’un kendisini aforoz edeceğinden korktuğundan felsefi sistemini oluşturan iki ciltlik Ortak Görevin Felsefesi adlı eseri ölümünden sonra yayımlanır. Fyodorov’a göre toplum, tarihin doğal akışında hayatta kalabilmek ve üremek için eski nesillerle veya diğer toplumlarla sürekli mücadele halindedir. Nesiller ve toplumlar arasındaki husumetin nedenini insanın olgunlaşmamış egoist yapısına ve doğaya bağlı ölümlü bir canlı olmasına bağlayan Fyodorov, bu ahlaksız yapıyı yıkmak için öncelikle tüm insanlığın bir araya gelerek öncelikle doğayla mücadeleye girmesi ve bunun sonucunda ölümü yenmesi gerektiğini söyler. Dolayısıyla doğa geçici düşman,

⁹³ Georg M. YOUNG, *The Russian Cosmists, The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford University Press, 2012, s. 3-5.

ebedi dosttur. Teknolojik gelişmelerin ışığında insanın kaderinde doğayı ve dünyayı yönetmek vardır. Yakın bir gelecekte insan elektromanyetik dalgaları kontrolü altına aldığıında iklimi yönlendirerek kuraklığın önüne geçebilecek; evrimin ilerleyen seviyelerinde ise dünyayı yörüngesinden çıkararak tıpkı bir uzay gemisi gibi evrende seyahate çıkabilecektir.

Fyodorov’a göre tüm dinler insanın ölen atalarını yâd etme kültünden türemiştir. Dünya bir mezarlıktır ve tüm kilise, cami veya tapınak gibi kutsal mekanlar ölenleri anmak için kurulmuştur. Nitekim Hıristiyanlık diriliş fikrini yüceltmesi, Hıristiyan ahlakı ise kurtuluş fikrini eyleme dökmesi bakımından “ortak görevin” merkezinde bulunur. Fyodorov, yeni neslin “babalarına”, babaların ise atalarına duyduğu minnet borcunu ancak onları “tekrar hayata döndürerek” ödeyebileceğini düşünür. Ölüm geçici bir fenomendir ve olgunlaşmamış, bir araya gelememiş ve “sınıflara” ayrılmış insanların cehaletinin bir göstergesidir. Cehaletin nedeni felsefi açıdan düşünce ile eylemin, akıl ile iradenin, bilim ile ahlakın, eylem ile kuramın birbirinden ayrılmasıdır. İnsanları ayırtıran kötülüğün önüne geçmediği sürece “ilerleme” fikrinin hiçbir anlamı yoktur ve yerini “Ortak Görev” almalıdır.⁹⁴

Fyodorov’un düşünce sistemindeki hakikat kavrayışı yaratıcı faaliyetlerde bulunan mühendis ve sanatçılara hitap etmesi bakımından ilginçtir. Ona göre hakikat nesnel veya öznel değil, “yansıtıcıdır”. “Yansıtıcılık” (projektivizm), materyalizm ve idealizm arasında bir köprüdür. Bu köprü dünyanın “olduğu gibi” kavranmasıyla “olması gerektiği gibi” kavranması arasındaki geçişi mümkün kılar. Fyodorov’a göre yaratıcılık yansıtıcı bir imgelemdir. Bu bakış açısı kozmosun özünü kavramak için imge veya ikonaların bir model olarak ele alınmasını sağlar. Yakın dostu Prens Evgeni Trubetskoy’a göre ikona “renkli teolojidir” ve duyarlı inananı üstün hakikate ulaştıran geçiş kapısıdır. Ortodoks litürjisi ve ritüelleri ölümlü bedeni ölümsüz öze dönüştürmek ve dünya ile evreni algılamak açısından model olarak alınmalıdır.⁹⁵

Fyodorov’un sisteminde yüce bir insan birliği kurmanın ilk safhasına erişebilmek için bilim insanlarının ayrıcalıklı bir statüye sahip olmaları gerekir. Bilim insanları “tek bir sınıfı” ve kaybolan “minnet duygusunu” geri getirme yetkinliğine sahip olduklarından “geçici komisyonlar” oluşturup tüm insanları yönlendirmelidirler. Buna göre ilk

⁹⁴ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, *Dictionnaire de la Philosophie Russe*, L’Age d’Homme, Lausanne, 2010, s. 270.

⁹⁵ Georg M. YOUNG, *The Russian Cosmists, The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford University Press, 2012, s. 80.

safhada ideal bilimin adı tüm yaşamı “birlik kavramı” etrafında kucaklayacak “kırsal bilim” olmalıdır. Ulaşılması hedeflenen ideal toplumsal yapıya tüm insanlığın ortak kardeşliği veya akrabalığı fikrini vurgulayan “psikokrasi” adı verilmelidir. Böylece insanın doğru bilgiye erişmesi, kendini tanıması, toplum içindeki ayrışmaların önüne geçilmesi ve “evrensel dirilişe” ulaşılması sağlanacaktır. İnsanlığın evrensel dirilişi ancak atalara duyulan minnet duygusuyla ve “üstün-ahlakçılıkla” (*supramoralizm*) mümkün olabilir. Bu tarz meziyetleri insanlara aşılacak ve onları belirli bir ortaklık etrafında buluşturabilecek tek inanç Hristiyanlıktır. Ortak görevin tarihsel süreçte sağlanamamasının nedeni Hristiyanlığın yanlış yorumlanması sonucunda insanların bireysel kurtuluşa yönelmesidir.⁹⁶

Özetlemek gerekirse Fyodorov’un düşünce sistemi teleolojik olarak belirlenmiş bir kozmik evrimi öngören bütüncül ve insan merkezli bir evren görüşüne dayanır. Tanrı’nın kurtuluşundan yoksun insanlık kendini yok etme tehlikesiyle karşı karşıya olduğundan insanın evrendeki rolünü yeniden tanımlamaya çalışır. Buna göre dünyanın “canlı maddesinden” (*jivoe veşçestvo*) evrimleşen ve rasyonel bir varlık olan insan, kolektif bir kozmik öz-bilince sahip olma ve mükemmelliğe ulaşma potansiyeli taşıdığından kozmik evrimde belirleyici bir etkidir. Nitekim kozmik evrimin mükemmelliğe veya bütünlüğe ulaşması insan eylemine bağlıdır. İnsanlık, harekete geçmez veya doğru davranmazsa dünyayı felakete sürükler. Fyodorov’a göre ortak görev teknolojik araçlarla elde edilen bir insan ölümsüzlüğü projesidir. Âdem ve Havva’dan başlayarak insanların atalarını maddi olarak diriltmeyi, ölüm dahil doğanın tüm yıkıcı güçlerini kontrol etmeyi, evrendeki tüm yıldızları keşfetmeyi ve gezegenleri kolonileştirmeyi içerir. Fyodorov’a göre insanlığın nihai kaderi evrendeki tüm cansız maddelere ruh bahşetmektir. Ortak görev, tüm evreni ölümsüz, sonsuz ve yaratıcısı Tanrı ile aynı olan bir duygu ve düşünce organizmasına dönüştürmek için oluşturulmuş galaksiler arası bir eğitim projesidir. Başka bir deyişle, ortak görevin geleceği, Tanrı’nın bilimsel, teknolojik ve sanatsal yollarla inşa edilmesidir.

1870’li yıllarda çalıştığı kütüphaneye gelen öğrencilerle uzun sohbet toplantıları gerçekleştiren Nikolay Fyodorov, onlara rehberlik etmekte ve araştırma metotları hakkında bilgiler vermektedir. Bu öğrencilerden biri, ileride modern roket bilimi ve Rus uzay araştırmalarının kurucusu kabul edilecek Konstantin Tsiolkovski (1857-

⁹⁶ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, **Dictionnaire de la Philosophie Russe**, L’Age d’Homme, Lausanne, 2010, s. 270-272

1935)'dir. Hayatını gezegenler arası seyahat kuramlarına adayan Tsiolkovski, Kaluga'da öğretmenlik yaptığı yıllarda, bilim kurgu ve fantastik öyküler kaleme alır. Bu sırada evinde kurduğu laboratuvarında geliştirdiği matematik formüllerini uygulamaya başlar ve roket modelleri, zeplin ve santrifüj gibi araçlar üretir. Yüzyılın eşiğinde çalışmalarını saygın bilim dergilerinde yayımlar ve deneylerini hayata geçirmek için devlet bursuyla ödüllendirilir. Sovyetler döneminde “ulusal kahraman”, “proletaryadan çıkan deha” ve “rol model” ilan edilir. En büyük başarısı, yalnızca matematiksel denklemler aracılığıyla uzay yolculuğu hayalini ölçmek değil, aynı zamanda dünyanın ötesine uçuş fikrini etkin şekilde tanıtmak ve yaygınlaştırmaktır. Rusya'nın havacılığa ve uzay bilimlerine olan hayranlığının arkasında Tsiolkovski'nin büyük payı vardır.⁹⁷

Tsiolkovski'nin çalışmaları sadece roket bilimcilerine ve bilim insanlarına hitap etmez. Kariyerinin başlarından yaşamın son dönemlerine kadar, Fyodorov'un etkisiyle, insanın kozmos ile ilişkisi hakkında birçok makale kaleme alır. Lakin bu makalelerin çoğu gnostik veya teozofik yönelimle oluşturulduğundan yaşamı boyunca yayınlanmaz. Tsiolkovski'nin düşünce yapısının merkezinde her maddede yaşam ve ruh bulunduğunu iddia eden “panpsişizm” kavramı yer alır. Panpsişizm alternatif bir materyalizmdir ve her cismin canlı olduğunu veya canlıya dönüştürülebileceğini öne sürer. Madde olan her şey uygun koşullar altında organik bir duruma dönüşebileceğinden, şartlı olarak inorganik maddenin embriyonunun potansiyel canlı olduğunu iddia eder. Fyodorov'un tüm maddelerin “ataların tozu” olduğu fikrini hatırlatarak, kozmostaki her madde parçacığının doğasında “atom ruhu” (*atom-duh*) bulunduğunu belirtir. Buna göre kozmosta rasyonel olarak organize edilmiş, insan ırkından alçak ve üstün, hiyerarşik yaşam formları mevcuttur. Alçak yaşam formları esas olarak, içinde ruhun uykuda olduğu maddelerdir. Ruh uyandığında veya daha baskın olmaya başladığında mükemmelliğe yaklaşır ve üstün varlıklar meydana getirir. Tsiolkovski, üstün varlıkların insanlarla iletişim halinde olduklarına, düşünceleri okuduklarına ve göksel semboller aracılığıyla mesajlar gönderdiklerine inanır. Nitekim Tsiolkovski'ye göre yaşam sonsuza kadar devam ettiğinden insanın nihai sonu geldiğinde evrensel birlik içinde kozmik enerji ışınlarına (radyasyona) katılarak bedeninden kurtulacaktır. “Evrensel evrim” esaslı söz konusu olduğunda

⁹⁷ Françoise LESOURD ve Mikhail MASLINE, **Dictionnaire de la Philosophie Russe**, L'Age d'Homme, Lausanne, 2010, s. 908-910.

gelecekteki “diriliş toplumu” Fyodorov’a göre tüm insanlığı kapsar. Tsiolkovski ise gelecekteki “mükemmel toplumun seçici olması gerektiğini” düşünür. Dolayısıyla “güçlü genleri olan beyaz ırk dışındakilere” gelecekte yer yoktur.⁹⁸

Tsiolkovski’nin ezoterik hayal gücünü pozitif bilimlerle bir araya getirmesinde Fyodorov’un etkileri açıkça görülmektedir. 1920’lerde Sovyetler tarafından verilen “proletaryadan gelen dahi imajı” sayesinde Tsiolkovski ve Fyodorov (her ikisi de üniversite eğitimi almamışlardır), Henry Ford ve Frederick Winslow Taylor gibi modern teknoloji atılımları gerçekleştiren “devrimciler” arasında sayılmaktadırlar. Lakin dinsel ve teozofik temellere dayanan felsefi düşünceleri resmi makamlar tarafından görmezden gelinmiştir. Aynı dönemde kültür-sanat alanında Aleksey Tolstoy ve Aleksandr Bogdanov’un bilim kurgu romanları, Süprematizm, Konstrüktivizm, Projektivizm ve Prodüktivizm gibi görsel sanat kuramları, Amaravella kolektifinin resimleri ve Yakov Protazanov’un *Aelita* (1924) adlı ünlü bilim-kurgu filmi, insanlığın evrendeki yeri hakkında gizemli ve ruhani fikirlere yer vermiştir. Bu sanatsal ve felsefi söylemler sadece modern bilimin gücüne olan ilginin altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda (teknoloji veya modernleşme dışında) uzay yolculuğu hakkındaki mistik fikirleri yaymaları bakımından önem arz etmektedir.⁹⁹

2.2.3. Rus Marksizmi ve Anarşizm

Marksizm’in Rusya’ya sızması 1860’ların sonunda başlamasına rağmen *Kapital*’in birinci cildi 1872’de yayımlanır. Sansür komitesinden sorunsuzca geçmesinin nedeni ekonomi üzerine önemsiz bir bilimsel çalışma olarak yorumlanmasındandır. Rusya’da Marksizm’e duyulan ilgi entelektüel (felsefi) ve ideolojik olmak üzere iki cephede gelişir. Entelektüel ilginin soluğu çabuk kesilmiş; Pyotr Struve, Sergey Bulgakov ve Nilkolay Berdyayev gibi Gümüş Çağ düşünürleri Marksizm’i din felsefesi içinde eritmişlerdir. Uzun soluklu ilgi ideolojik cephede gelişmiş; Marksizm’in toplumsala verdiği enerji ve yarı dinsel yönü Rus devrimcileri ve özellikle Bolşevikleri heyecanlandırmıştır.¹⁰⁰ Rusya’da hızla yayılmakta olan bağımsızlık hareketlerine açtığı yeni ufuklar, tarihin akışını değiştirmek isteyen devrimcilere sadece ülke

⁹⁸ Georg M. YOUNG, *The Russian Cosmists, The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford University Press, 2012, s.149-153.

⁹⁹ Asif A. SIDDIQI, “Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia.” *Intelligentsia Science: The Russian Century, 1860–1960*, (haz.) University of Chicago Press, 2008, s. 260-288.

¹⁰⁰ Guseinov ABDOUSALAM ve Lektorskiy VLADISLAV, “La Philosophie en Russie”, *Histoire et État Actuel*, (haz.) Diogène, 2008, s. 5-31.

apında değil uluslararası ölçekte umut vadetmiştir. Rus Marksistler “uluslararası komünist örgütlenme” ve “proletarya diktatörlüğü” fikirleriyle yakından ilgilenmişler; bu fikirleri inanç ve hedeflerinin bir çeşit sembollerine dönüştürmüşlerdir. Marksizm’in metodolojisi olarak kabul edilen Hegel diyalektiğini daha radikal bir şekilde yorumlamışlardır. Özellikle Plehanov ve Lenin, Avrupalı Marksistlerin izinden gitmek yerine kendilerine özgü bir eylem felsefesi geliştirmişlerdir. Sosyal Demokrat İşçi Partisi içinde, taktik ve örgütlenme konularında çıkan görüş ayrılıkları sonucunda Bolşeviklerin Lenin, Menşeviklerin ise Plehanov etrafında gruplaşmalarına rağmen ortak görüşleri, “Marksizm’in temelde bütüncül bir felsefi ve bilimsel doktrin” olmasıdır. Plehanov’a göre Marksizm tarihsel ve diyalektik materyalizmdir. Aralarındaki rekabete rağmen Lenin, Plehanov’un felsefi görüşlerini genel olarak desteklemiş ve bu dayanışma, ileriki yıllarda “Marksizm-Leninizm” geleneğinin oluşmasını sağlamıştır. Bu gelenek diyalektik materyalizm (doğa, toplum ve düşünce sistemlerinin evrensel yasaları), tarihsel materyalizm (toplumun yapısı ve gelişimi), etik ve estetik gibi felsefi disiplinlerin sentezinden oluşmaktadır. Ekonomi-politik ve bilimsel komünizm gibi kavramlar ve devrimci uygulamalar zamanla bu senteze dahil olmuş ve Komünist Parti’nin (veya SSCB’nin) resmi felsefesine/ideolojisine dnşmştir. Nitekim Komünist Parti’nin Marksizm yorumu, devrim öncesi ve sonrasında Aleksandr Bogdanov ve Anatoli Lunaçarski tarafından geliştirilen ve felsefi olmaktan çok bilimsel temellere dayandırılan ampriokritisizm ve Batı’daki Kanti Marksizm anlayışlarına karşı çıkmıştır.

1860’lardan itibaren Marx ve Engels’in fikirleri Rus popülist hareket (narodniki veya narodnizm) içinde tartışılmıştır. Sosyalizmin daha önceki “tpik” biçimlerinin aksine, Marksizm toplumun büyük bir bölümü için acı verici sonuçlar doğurmasına rağmen kapitalist gelişmenin gerekli olduğunu kabul etmektedir. Rus popülistlerin gözünde kapitalizmin gerekliliği fikri, “insan iradesi ve bilincinden bağımsız” olarak tarihin nesnel yasaları kuramına dayanmaktadır. Marx’a göre sermayenin az sayıdaki kişi veya işletmenin elinde toplanması sosyalizmin gerekli önkoşuludur. Bu durumun üreticilerin (köylüler ve zanaatkârlar) mülksüzleştirilmesi ve mülksüz proleterlere dönüştürülmesi gibi vahim sonuçlar doğurması kapitalist gelişmenin tarihsel misyonunun bir parçasıdır. Batı’daki gelişmiş ülkelerde kapitalizm bu misyonunu büyük ölçüde tamamladığından uyumlu bir sosyalist gelecek yakındır. Ancak Rusya

(ve genel olarak az gelişmiş ülkeler) öncelikle bu “uzun ve sancılı kapitalist yolda” ilerlemek zorundadır.

Bazı popülist sosyalistler bu sonucu kabul etmek istemezler. Kapitalizmin Marksist analizini onaylamalarına rağmen insan iradesi ve ahlaki değerlerin bilinçli seçimi gibi öznel faktörlerin belirleyiciliğini vurgulayan “öznel sosyoloji/yöntem”¹⁰¹ sığınarak “tarihin nesnel yasaları kuramını” reddederler. Kapitalizmin özünde yeniden düzenlenemez (unreformability) olduğu fikrine katılırlar ancak Marx’ın tarihsel determinizmini entelektüel olarak tartışmalı ve ahlaki açıdan kabul edilemez bulurlar.¹⁰²

1883’te İsviçre’de Georgi Plehanov tarafından (1856-1918) kurulan Emeğin Kurtuluşu Grubu, Rus Marksistlerinin ilk örgütüdür. Marksizm’in Hegelci yorumuna yönelerek tarihsel süreçlerin rasyonel gerekliliğini bilimsel açıdan yorumlayan Plehanov’a göre bilimsellik, insan özgürlüğünün en değerli unsurudur. Liberallerin düşünce yapısında bireyler diğer bireylerin merhametine maruz bırakılması sosyoekonomik ve felsefi açıdan özgürlük kavramının olumsuzlamasına yol açar. Rasyonel bakış açısı ise “gereklilik ilkesine” dayandığından özgürlük olumlanmaktadır ve kişinin kendi kaderini tayin etmesine olanak tanır. Rasyonel özgürlük tek bir bireye değil tüm insanlığa hitap eder. İnsanın özgürleşmesi nesillerin ve sınıfların acımasızca feda edildiği uzun ve acımasız bir tarihsel süreçtir ve ancak sosyalist bir gelecekte mümkündür. Monist Tarih Görüşünün Gelişimi (1894) adlı çalışmasında Plehanov, “diyalektik materyalizmi” özgürleştirici bilim olarak tanımlar ve modern Avrupa’nın entelektüel tarihinin en büyük başarısı olarak sunar. Plehanov’a göre diyalektik materyalizm, Aydınlanma’nın soyut rasyonalizmini ve insanları evrimsel süreçlerin salt nesnelere indirgeyen pozitivizmi alt edecektir. Felsefi açıdan

¹⁰¹ 1870’lerde Rusya’da nesnel ve determinist ilerleme teorilerine tepki olarak bireyin tarihteki rolünün “öznel” yaklaşımları önem kazanmıştır. Bu değişim, Rus popülizminin (narodniçestvo) kavramsallaştırılması sırasında ortaya çıkmıştır. Popülistlerin “öznel yöntemi (veya öznel sosyoloji)”, insan iradesini, amacını ve ahlaki değerleri tarihsel süreçte belirleyici etken olarak ele alınmasına dayanır. Pyotr Lavrov 1868’de yayınlanan “Pozitivizmin Görevleri ve Çözümleri” adlı çalışmasında doğa bilimleri, sosyal bilimler ve pozitivizmi tartışır. Pozitivizmin bir fenomeni olduğu gibi kabul etmeyi reddetmesini ve indirgemeciliğini eleştirir. Lavrov’a göre pozitivizmin hayatın pratik sorunlarıyla başa çıkma yöntemi ve şansı yoktur. Pozitivistler geleceği tahayyül etmek için sosyolojiye dönmeyi önerirler. Ancak sosyoloji “en iyi” eylem yolunu değil, olguların sınıflandırılmasıyla ilgilenir. Pozitivizm için tek çıkış yolu “öznel sosyoloji/yöntemi” benimsemektir. Belirli bir insan seçiminin altında yatan öznel faktörleri anlamak için eylemin amacını bilmek gerekir.

¹⁰² Andrzej WALICKI, “RUSSIAN MARXISM”, Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010 s. 312.

diyalektik materyalizm, Marx'ın tarihsel materyalizmiyle Hegel'in tüm evreni yöneten diyalektik yasalar kavramının sentezinden oluşmaktadır. Plehanov'a göre, diyalektik materyalizmin özgün değeri, gereklilik anlayışıyla dünyayı değiştirme kapasitesinin birleşiminde saklıdır. Sosyalizm ve Siyasi Mücadele (1883) ve Farklılıklarımız (1885) adlı çalışmalarında popülistlerin "kapitalist aşamayı atlama" fikirlerine karşı çıkar. Onun gözünde Rus Marksizmi, Rus Batıcılığının bir devamı niteliğindedir ve Rus işçilerinin misyonu Büyük Petro'nun başlattığı modern projeyi tamamlamaktır. Devrimci sosyalistlerin zorla iktidarı ele geçirmesi, yalnızca bu misyonun gerçekleşmesini engellemeyecek aynı zamanda büyük bir tarihsel gerilemeye yol açacaktır. Ekonomik gelişim ve işçiler arasındaki sınıf bilinci oluşmadan gerçek sosyalizmin kurulması imkansızdır. Sosyalizmi geri kalmış bir ülkede dayatmak otoriter bir komünizmle sonuçlanacaktır. Bunu önlemek için Rus sosyalistler daha uzun ama daha güvenli olan "kapitalist yolu" seçmelidir. Siyasi mücadele bir taraftan işçiler arasında ajitasyon yoluyla, diğer taraftan liberaller ve toplumun tüm ilerici güçleriyle yakın bir iş birliği içinde yürütülmelidir. Sosyalist devrimle otokrasiyi yıkmaya gelen siyasi devrim birbirinden ayrılmalıdır. Kapitalist sanayileşmenin en üst seviyelerine ulaşılması için harcanacak süre zarfında işçi sınıfını hukukun üstünlüğü ve siyasi özgürlük gibi konularda eğitmek gerekmektedir.¹⁰³

Rusya'daki kapitalizm tartışmaları, "Legal Marksizm"'in ortaya çıktığı 1890'larda doruk noktasına ulaşır. Bu hareketin önde gelen figürü Pyotr Struve (1870–1944)'dir. Rusya'nın Ekonomik Kalkınmasına İlişkin Eleştirel Notlar (1894) adlı çalışmada mevcut düzenin gelişimini olumlayan bir yaklaşım geliştirerek öncelikle Rus kültürünün eksikliğinin kabul edilmesi ve kapitalizmin öğrenilmesi gerektiğini belirtir. Maliye Nazırı Sergey Witte'nin kapitalist sanayileşme programını destekleyen ekonomi bazlı bir düşünce akımı olan Legal Marksizm, üniversiteler ve diğer yüksek öğretim kurumlarından destek alarak kendi süreli yayınlarını ve temsilcilerini yaratır. Savunucuları arasında Rus din felsefinin yeniden doğuşunda önemli pay sahibi olan Nikolay Berdyayev (1871-1944), Sergey Bulgakov (1874-1948) ve Semyon Frank (1877-1950) gibi figürler bulunmaktadır. Legal Marksizm, ekonomik büyüme ve anayasal özgürlüklere önem veren liberal eğilimli bir görüştür. Sosyalizmi uzak bir geleceğin sorunu olarak görür. Struve, Eleştirel Notlar adlı çalışmada Marksizm'i

¹⁰³ Andrzej WALICKI, "RUSSIAN MARXISM", Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010 s. 314-318.

toplumsal gelişimin bilimsel kuramı olarak tanımlamakla birlikte henüz uygun bir felsefi temelden yoksun olduğunu belirtir. Nitekim 1900 yılında Struve önderliğindeki Legal Marksistler'in çoğunluğu SDİP (Sosyal Demokrat İşçi Partisi)'den ayrılarak yükselen liberal hareketin saflarına katılırlar.¹⁰⁴

1890'larda Rus Marksizmi'nin üçüncü bir yorumu birçok bakımdan devrimci popülizm geleneğini süren Vladimir Ulyanov (1870-1924)'dan gelir. Narodnizmin Ekonomik İçeriği ve Onun Bay Struve'nin Kitabındaki Eleştirisi (1895) adlı çalışmasında kendi Marksizm anlayışını ortaya koyar. Eylem planını “nesnelcilikten” (tarihin nesnel yasaları) uzaklaştırarak stratejisinin merkezine parti ruhunu/ilkesini (partinost) ve belirli bir sosyal sınıf uğruna harekete geçme yükümlülüğünü yerleştirir. Marksizm'i, üretici güçlerin asıl rolünü vurgulayan tarihsel determinizmin bir varyantı olarak değil, daha çok bir sınıf mücadelesi kuramı; tarihsel süreci, gereklilik ilkesinden bağımsız, temelinde insan faktörü olan bir mücadele alanı olarak yorumlar. Bu anlayışın ışığında, Plehanov ve Legal Marksistlerin savunduğu “olayların nesnel seyri” fikriyle bireylerin bilinçli iradesini vurgulayan popülistlerin “öznel yöntem” arasındaki çelişkiyi yok etmiş olur. Böylece insanların eylemleri dışında nesnel bir yol düşünülemez ve bilinçli irade toplumsal determinizmden ayrılamaz.¹⁰⁵

Lenin'e göre kapitalizm, “burjuva özgürlüğü” koşullarında geliştirilmiş üretici güçleri temel alan bir sistem olarak değil, ücretli emeğin sınıfsal sömürüsü olarak tanımlanmalıdır. Dolayısıyla Rusya'nın gelecekteki değil, bugününün konusudur ve ona karşı amansız bir mücadele yürütmeyi haklı gösterecek kadar “yerleşmiş ve olgunlaşmıştır”. Lenin popülistlere yönelik bu argümanını Rusya'da Kapitalizmin Gelişimi (1896-1899) adlı çalışmasında ayrıntılı olarak geliştirir. Ancak Rus Marksistleri bu fikre ters düşerler. Genel kaniya göre Rusya kapitalizmin ilk aşamasına girmiştir. Fakat otokrasinin siyasi yenilgisi gerçekleşmediği sürece kapitalizmin “kesin olarak yerleştiği” söylenemez.¹⁰⁶

Lenin'in Marksizm yorumunda çığır açan eseri Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin İkinci Kongresi için 1902'de kaleme aldığı Ne Yapmalı?'dır. Örgütlenme meselesine yoğunlaşan bu çalışma, işçi hareketinin hiyerarşik olarak örgütlenmiş, profesyonel

¹⁰⁴ Andrzej WALICKI, “RUSSIAN MARXISM”, Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010 s. 318-320.

¹⁰⁵ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 318-320.

¹⁰⁶ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 320-324.

devrimcilerden oluşan disiplinli bir öncü partiye ihtiyacı olduğunu savunur. Lenin’e göre örgütlenme, kendiliğinden gelişen güçlerin işleyişine bırakılırsa salt sendikacılığa dönüştürerek piyasa güçleriyle uyumlu hale gelir. Öncü parti, işçilerin sınıf bilincini şekillendirmek için “demirden bir iradeye” ve “doğru bir teoriye” sahip olmalıdır. Bunun nedeni sınıf bilincinin işçilere “dışarıdan” aşılmasına duyduğu derin inançtır. Lenin’e göre işçi sınıfı hareketinin kendiliğinden gelişmesi burjuva ideolojisine tabi kılınması riski taşıdığından “içeriden” gelişmesi gerektiği görüşü kökten yanlıştır. Bu kuram (eğitimsiz işçiler tarafından geliştirilmesi mümkün olmayan) “bilimsel teorinin” önemine inanan Kautsky ve Plehanov’un görüşlerine yakın görüldüğünden Lenin parti içinde Plehanov’un desteğini kazanır. Ancak Lenin’in aklındakinin tamamen merkezîleştirilmiş, yasadışı yollardan örgütlenen, siyasi güç elde etmek için mümkün olan tüm araçları seferber edecek ve bu iradeyi sosyal demokrat kitle hareketinin tüm tabanına yayacak profesyonel devrimciler yetiştirme fikri olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine Plehanov taraf değiştirerek parti içinde Lenin’e muhalif olan “Menşeviklerin” tarafına geçer.¹⁰⁷

Plehanov ve Lenin arasındaki derin farklılıklar, “burjuva devrimi” kuramlarına da yansır. 1917’den önce Lenin, Plehanov’un burjuva-demokratik devrimin sosyalist devrimden önce gelmesi gerektiği görüşünü paylaşır. Ancak işçi partisi ile liberaller arasında pratik sonuçlara yönelik bir devrimci ittifak kurulmasına karşı çıkar. Sınıf çatışması mefhumunu merkezine alarak sömürülen kitlelerin iki parçası olan işçiler ve yoksul köylüler arasında çok daha doğal bir ittifakın oluşacağını düşünür. Lenin’e göre, Anayasal-Demokrat Parti (Kadetler) içindeki liberaller, eski rejimin en güvenilir müttefikleri ve pleb devriminin en tehlikeli düşmanlarıdır. 1905 Devrimi’nden sonra bu görüş, burjuvazi dahil olmak üzere tüm ayrıcalıklı sınıflara karşı işçi ve köylülerin ittifakından oluşan “devrimci bir proletarya diktatörlüğü” fikrinin temelini atar.¹⁰⁸

Benzer bir akıl yürütme Lev Trotski (Lev Bronshtein, 1879-1940) tarafından ekonomik geri kalmışlığın üstesinden gelmek için öne sürülen “sürekli devrim” fikrinde saklıdır. 1905 Devrimi sonrasında geliştirdiği “eşitsiz ve bileşik gelişim” kuramına göre son derece gelişmiş bir kapitalist dünya piyasası koşullarında ekonomik gerilik istisnai bir durumdur. Trotski, her yapıya özgü ileri ve geri unsurların farklı

¹⁰⁷ Andrzej WALICKI, “RUSSIAN MARXISM”, Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010, s. 324-326.

¹⁰⁸ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 326-330.

bileşkeler ortaya çıkardığını savunur. Demokratik devrimi gerçekleştiren ülkelerin sanayide geri kalması veya gelişmiş sanayisi olan ülkelerin demokrasi seviyelerinin geri kalması söz konusu olduğundan ileri kapitalist ülkelerin dahi aynı siyasi süreçlerden geçmediğini ileri sürer. Bu çelişkinin burjuvaziye devrimci bir sınıf olmaktan çıkardığını iddia ederek aşamalı bir devrimin Rusya açısından imkânsız olduğunu belirtir. Trotski'ye göre devrimci güçlerin baş düşmanı, toprak sahibi soylularla otokrasinin himayesi altındaki liberal burjuvazinin gerici ittifakıdır. Dolayısıyla Lenin gibi köylülerin anti-feodal devrimiyle anti-kapitalist proleter devrimin birleşmesi gerektiği sonucuna varır. Lakin Trotski var olan koşullarda “öncü” bir partinin devrimci diktatörlüğü fikrine karşı çıkar. İşçilerin kendileri için konuşmalarına izin vermek yerine, dar bir siyasi elit grubun işçi sınıfı adına karar almasını savunan Bolşevikleri “ikamecilikle” suçlar. Trotski'ye göre Lenin'in merkezîleşme ve disiplin konusundaki ısrarı, “jakobenizmin” tehlikeli bir tezahürüdür.¹⁰⁹

1900'lerin başında Aleksandr Bogdanov (1873-1929) ve Anatoli Lunaçarski (1875-1933) başta olmak üzere Bolşevik fraksiyon içindeki bazı üyeler Marksizm'i, dönemin pozitivizm ve ampirizminin monist bir sentezini sunan Ernst Mach, Wilhelm Ostwald ve Richard Avenarius'un felsefesiyle birleştirme eğilimine yönelirler. Bogdanov'un Ampiriomonizm, Felsefi Denemeler (1904-1906) adlı üç ciltten oluşan çalışmasında ortaya koyduğu felsefi argümanın temel özelliği “nesnel hakikat” ve “insandan bağımsız nesnel dünya” kavrayışlarının kararlı bir şekilde reddedilmesidir. Dolayısıyla Lenin'in “öncülük” (vanguard) kavramını ve Plehanov'un tarihsel determinizm yorumunu reddetmiş olur. Marx'ın nesnelliğinin toplumsal açıdan pratik bir anlamı olduğunu söyleyen Bogdanov, nesnel dünyayı, insan pratiği ve toplumsal açıdan anlamayı önerir. Bogdanov'a göre deneyim ve algı özdeştir. Gerçek dünya kolektif insan deneyiminin bir ürünüdür ve ancak deneyimlenerek algılanabilir. Maddi ve manevi veya nesnel ve öznel arasındaki ikilem, tıpkı bireysel deneyim (psişik) ve toplumsal örgütlenme deneyimi (fiziksel) arasındaki ikilem gibi aşılmalıdır. Bogdanov'a göre bunu gerçekleştirmek için fiziksel ve psişik düzenlerin tek bir öz esasına dayandırılması gerekir. Marx'a atıfta bulunarak bilimsel bilginin gelişim sürecini bir dizi ardışık ideolojik biçim olarak yorumlayan Bogdanov, proletaryaya

¹⁰⁹ Andrzej WALICKI, “RUSSIAN MARXISM”, Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010, s. 330-333.

özgü bir ideolojik anlayışın gelişmesi için fiziksel ve psişik düzenlerin homojen bir biçimde bütünleşmesi gerektiğini ileri sürer. Bogdanov'un ampirist önermeleri takip ederek hakikatin kalıcılığını reddetmesi, toplumsal gelişmenin nesnel yasaları kavramını bilimsellik değil, daha ziyade tarihsel ve toplumsal deneyimlerle açıklaması Plehanov ve Lenin'in tepkisini çeker.¹¹⁰

Lunaçarski ise Nietzsche'den gelen ilhamla Marksizm'in eylem odaklı bir yorumunu Prometeusçu bir etik ile birleştirir. Sosyalizm ve Din (1908) adlı çalışmasında Nietzsche'nin güç istenci kavramı ve Tragedyanın Doğuşu'ndaki mit düşüncesiyle Marksizm arasında birtakım bağlar kuran Lunaçarski, her iki öğretinin temelinde insan gücünün maksimum büyüme fikrinin yattığına inanır. Marx ve Nietzsche'deki "güç istencinin adalet üstünlüğü", "gelecek uğruna bugünü feda etme" ve "bireycilik karşıtlığı" gibi fikirler Lunaçarski'ye göre Bogdanovcu bir kolektivizme açılır. Kolektivist bir ütopyanın gerçekleştirilmesi tamamen yeni bir insanın ortaya çıkmasıyla mümkündür. Böylece Lunaçarski, Nietzscheci üstün insan kavramını sosyalizmle birleştirerek yeni bir insanlık dininin inşa edilmesi gerektiğini belirtir. "Tanrı-yapıcılık" (bogostroitelstvo) adını verdiği bu görüş, Marksizm'i evrensel bir dine dönüştürme gayretiyle Hristiyan milenaryanizm/binyılcılık düşüncesinin sekülerleştirilmiş bir versiyonudur. Buna göre işçi sınıfı Mesih'e, proleter devrim kurtuluş eylemine ve komünist toplum yeryüzündeki Tanrı Krallığı'na denk gelir.¹¹¹

Marksizm'in bu tarz alternatif okumalarına Lenin'in cevabı gecikmez. Mart 1909'da yayımlanan Materyalizm ve Ampiriokritisizm: Gericici Bir Felsefe Üzerine Eleştirel Yorumlar adlı çalışmasında Lenin, Bogdanov'u hedef alarak felsefe tarihini tıpkı Engels gibi materyalizm ve idealizm arasındaki amansız mücadele olarak yorumlar. Lenin'e göre felsefedeki ilerici kamp materyalizmdir. Felsefi idealizm ise gericici olmakla beraber sömürenlerin ve zalimlerin davasına hizmet eder. Materyalizm, dünyanın kavranmasıyla ilişkin herhangi bir şüpheyi uyuşmaz. Buna karşılık agnostisizm kaçınılmaz olarak öznel idealizme, tekbenciliğe ve bağınazlığa yol açar. Materyalist bilgi teorisinde tüm bilgi sınıfa bağlıdır, ancak Marksizm söz konusu olduğunda sınıfın bakış açısı tamamen nesnel gerçekle örtüşür. Gerçek bir Marksist parti bilimsel değerleri kabul ettiğinden hakikati sınıflara gösterendir ve göreceli

¹¹⁰ Andrzej WALICKI, "RUSSIAN MARXISM", Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010, s. 333-335.

¹¹¹ Andrzej WALICKI, **a.g.e.**, s. 333-335.

fikirlerin ortaya çıkmasına izin vermez. Gericilerin en etkili ve en nefret dolu ideolojik aracı dindir, sadece kurumsallaşmış din değil, aynı zamanda mezhepsel olmayan dinsel duygudur.¹¹²

Anarşizmin Rus siyasi tarihinde zengin bir geçmişi vardır. Örgütlü bir toplumsal başkaldırı olarak on dokuzuncu yüzyıl Anarşizmi, Sanayi Devrimi'nin yol açtığı siyasi ve ekonomik merkezileşme fikrine ve Kapitalizmin getirdiği eşitsizliklere bir tepki olarak gelişmiştir. Victor Serge'e göre "Reformizm ve Parlamentarizm gibi burjuvazinin insanlığın çektiği ıstıraplara karşı takındıkları vurdumduymaz tavırları reddeden anarşistler, sömürü ve egemenliğin kaynağı olarak gördükleri devletin kapitalist kurumlarını hedef almışlar; toplumsal bir devrim çağrısı yaparak siyasi ve ekonomik otoritenin ortadan kaldırılmasını ve özgür bireylerin gönüllü iş birliğine dayalı devletsiz bir düzen kurulmasını hedeflemişlerdir".¹¹³ Mihail Bakunin, Pyotr Kropotkin, Emma Goldman ve Alexander Berkman gibi anarşizmin önde gelen kuramcıları Çarlık rejiminde doğup büyümüş ve Rus kültürüyle yetişmişlerdir. Berkman ve Goldman Batı Avrupa ve Amerika'ya göç ederek siyasi mücadelelerine devam etmişler; Bakunin ve Kropotkin ise çoğunlukla sürgünde olmalarına rağmen Rusya'daki radikal siyasi çevreleri derinden etkilemişlerdir. Yüzyılın eşiğinde Rusya İmparatorluğu'nun hızlı bir sanayileşme sürecine girmesi sonucu ortaya çıkan işçi sınıfı içinde birtakım radikal anarşist gruplar oluşmuştur. Bu dönemde anarşizmin farklı felsefi kaynaklardan beslenmesi çeşitli türevlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Nitekim 1917 Devrimlerine kadar anarko-komünizm, anarko-sendikalizm, bireyci anarşizm ve Tolstoy'cu anarko-mistisizm (veya pasifist-anarşizm) dönemin popüler siyasi eğilimleri arasında yer almaktadır.

Yirminci yüzyılın başında William Godwin, Max Stirner ve Pierre-Joseph Proudhon gibi Batılı anarşistlerin düşünceleriyle Bakunin ve Kropotkin süzgecinden geçmiş Rus popülizminin sentezini oluşturan anarşistlerin bir kısmı Rus tarihindeki köylü ayaklanmaları ile on dokuzuncu yüzyıldaki devrimci terör saldırılarını örnek alarak silahlı ayaklanmayı desteklemiştir. Diğer bir kısmı ise özellikle 1905 Devriminin hayal kırıklıklarının ardından fabrika ve işçi kulüplerinde silahsız örgütlenmelere

¹¹² Andrzej WALICKI, "RUSSIAN MARXISM", Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010, s. 335-336.

¹¹³ Victor SERGE, **Mémoires d'un révolutionnaire, 1901-1941**, Éditions du Seuil, 1978, s.18-19.

odaklanmıştır.¹¹⁴ Devrimlere doğrudan destek veren anarşist gruplar, iç savaş sırasında Beyaz Ordu'ya karşı Kızılılarla müttefik olmalarına rağmen Savaş Komünizmi'nin ilan edilmesinin ardından Bolşeviklerden uzaklaşmaya başlamışlardır. Bunun başlıca nedenleri arasında devlet yapısının Komünist Parti etrafında düzenlenmesi, iç savaş sırasında köylülerin hasadına devlet tarafından el konulması, devlete bağlı polis teşkilatı olan ÇEKA'nın kurulması ve birtakım anarşist yayınların yasaklanması sayılabilmektedir. Temelde “devlet” mefhumuna karşı olan anarşistlerin Bolşeviklere karşı giriştiği son başkaldırı 1921'deki Kronstadt ayaklanmasıdır. Şiddetle bastırılan bu ayaklanmanın ardından Anarşizm rejime karşı bir tehdit olarak görülmüş ve anarşistler siyaset sahnesinden tamamen silinmişlerdir.¹¹⁵

Düzensizlik ve ilkesizlik anlamına gelen “anarşi” kelimesini olumsuz çağrışımlardan azat ederek toplumsal özgürlük ve eşitlik gibi kavramlarla birleştiren Pierre-Joseph Proudhon, *Mülkiyet Nedir?* (1840) kitabında¹¹⁶ toplumsal bir değişim için öncelikle devletin siyasi, sermayenin ekonomik ve kilisenin dinsel egemenliğine karşı gelinmesini salık vermektedir. Proudhon'a göre sanat ve din topluma fayda sağlamak için vardır. Ölümünden sonra yayımlanan *Sanatın İlkeleri* (1865) adlı çalışması, yakın dostu Gustave Courbet için yazdığı bir makaleden yola çıkmakta ve sanatın “ahlaki tesis eden” toplumsal rolüne değinmektedir. Benzer bir biçimde Kropotkin, *Gençliğe Sesleniş* (1880) adlı metninde¹¹⁷ kültür ve sanatın toplumsal devrim sırasında kilit rol oynayacağını vurgulamıştır.

Paul Avrich'e göre anarşizmi devrim düşüncesiyle harmanlayan Mihail Bakunin'in erken dönem düşünceleri, “Batılı pragmatist anarşistlerin” aksine, “tinsel ve ahlakçı” bir perspektiften yola çıkmaktadır. Almanya'da *Reaksiyon: Bir Fransız'ın Not Defterinden* (1842) adlı makalesinde, Hegelci bir yaklaşımla tarihin amacının özgürlüğe ulaşmak olduğunu belirten Bakunin, özgürlüğün itici gücünün başkaldırı olduğunu ifade etmiş ve anarşistlere “eylemimiz sadece siyasi değildir, siyaseti dinsel bir kavram gibi görmeliyiz, gerçek ifadesi adalet ve sevgi olan dinsel bir özgürlüğü hedeflemeliyiz” şeklinde seslenerek makalesini meşhur sözleriyle sonlandırmıştır:

¹¹⁴ Paul AVRICH, *The Russian Anarchists*, Princeton University Press, 1971, s. 3-5.

¹¹⁵ Paul AVRICH, *a.g.e.*, s. 4-6.

¹¹⁶ Pierre Joseph PROUDHON, *Mülkiyet Nedir?*, çev.: Devrim Çetinkasap, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

¹¹⁷ Türkçesi: Peter KROPOTKİN, “Gençliğe Sesleniş”, *Yeni Ufuklar Dergisi*, Sayı 121, Haziran 1962, s. 24-32.

“Yalnızca tüm yaşamın dipsiz ve ebedi kaynağı olduğu için yok olan ve yok eden sonsuz Ruha güvenelim. Yıkma arzusu yaratıcı bir arzudur.”¹¹⁸

Anarşist düşüncenin özgürlükçü fikirleri birçok kuramcı tarafından farklı biçimlerde yorumlanmasına yol açmış ve siyasetin alanıyla sınırlı kalmayarak sanatların toplumla kurduğu ilişkinin etik ve estetik açıdan değerlendirilmesini sağlamıştır. Rusya’da on dokuzuncu yüzyılın ortalarından devrimlere kadar Aleksandr Herzen, Nikolay Berdyayev ve Lev Tolstoy gibi filozof ve yazarlar; Aleksandr Blok, Maksimilian Voloşin ve Mihail Osorgin gibi şairler; Nikolay Ge, Aleksey Gan, Aleksandr Rodçenko ve Kazimir Maleviç gibi sanatçılar Anarşizm’den etkilendiklerini açıkça dile getirmişlerdir.

2.3. Rus Modernizmi ve Gümüş Çağın Kültür-Sanat Ortamı

2.3.1. Akademi’den Gezginler Cemiyeti’ne

On yedinci yüzyılın sonlarına kadar, Rusya’daki sanat üretimi büyük ölçüde Rus Ortodoks Kilisesi’nin hizmetine, imparatorluk törenlerine ve Çar’ın kişisel ihtiyaçlarına adanmıştır. Görsel sanatlar, Konstantinopolis’ten getirilen Bizans ikona geleneğinin devamı niteliğindedir. Ancak, Büyük Petro döneminde yürütülen sekülerleştirme siyaseti neticesinde radikal kültürel değişiklikler meydana gelmiş; öncelikle yönetici ve elit kesimlerde Batılı temsil tarzları kabul görmeye başlamıştır. On sekizinci yüzyılın başlarından itibaren soylular arasında Batılı sanatçılara portre siparişi verme ve resim koleksiyonu oluşturma modası hızla yayılmıştır. İvan Şuvalov, Aleksandr Stroganov, Prens Dimitri Galitzin ve Prens Aleksandr Mihayloviç yüzyılın önde gelen koleksiyoncuları arasındadır. “En soylu üç sanatın” Akademisi 6 Kasım 1757’de Saint Petersburg’da Çariçe Yelizaveta Petrovna tarafından kurulmuştur. Denis Diderot’nun sanat danışmanlığını yaptığı Büyük Yekaterina döneminde ise eşî görülmez bir devlet koleksiyonu oluşturulmuş; özel koleksiyoncuların sayısı artmıştır.¹¹⁹ Dolayısıyla sanatın kurumsallaşması, Aydınlanmacı siyasetin ışığında devlet ve özel girişimlerin katkılarıyla gerçekleşmiştir.

¹¹⁸ Paul AVRICH, **The Russian Anarchists**, Princeton University Press, 1971, s. 10.

¹¹⁹ Oleg NEVEROV ve Emmanuel DUCAMP, **Grandes Collections de la Russie Impériale**, Flammarion, 2004, s. 24. Büyük Yekaterina hükümdarlığı süresince aralarında Rembrandt, Franz Hals, Rubens, Caravaggio, Van Dyck, Raffaello, Titian ve Tintoretto gibi sanatçıların eserlerinden oluşan toplam 3996 tablo, 10000 desen, 10000 taş baskı 79784 gravür satın almıştır.

İmparatorluk Sanat Akademisi'nin ilk sergisi 1762'de açılmış, 1765'den itibaren yıllık sergiler düzenlenmeye başlanmıştır.¹²⁰ Bu etkinlikler sayesinde birçoğu yabancı olan akademi üyeleri, “istisnai yabancı sanatçılar”, davetli ve öğrenci sanatçılarla birlikte yapıtlarını kısmen halka açık sergileme imkânı bulmuşlardır.¹²¹ Dimitri Sarabianov'a göre Akademi'nin kurulması Rus sanatının Avrupa sanatına dahil olmasını ve Rus Ekolü'nün doğmasını sağlayan başlıca etkidir.¹²² On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar sadece aristokrat kesime, diplomat ve varıllara hitap eden Rus Akademisi sergileri (tıpkı dönemin Paris Salon sergileri gibi), kamusal alanda gerçekleşmemesine ve sanat tartışmalarını alevlendirmemesine rağmen Saint Petersburg'da düzenlenen önemli kültürel faaliyetlerin başında gelmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Akademi'ye alternatif özel okul ve sanat kurumları ortaya çıkmaya başlamıştır. Baron Sergey Stroganov'un inisiyatifiyle kurulan Stroganov Endüstriyel ve Uygulamalı Sanatlar Okulu 1825'te açılmıştır. Sanatçıları üretime teşvik etmek, onlara ekonomik destek sağlamak ve sanat eğitimi yaymak amacıyla 1820'de kurulan İmparatorluk Sanatçılara Teşvik Cemiyeti, İvan Gagarin, Piyotr Kikin, Aleksandr Dimitriyev-Mamonov gibi bir grup aristokrat mesenin finansal desteğiyle kurulmuş; 1833'te I. Nikolay tarafından tanınmıştır. 1826'dan 1878'e kadar halka açık satış bazlı sergiler düzenleyen kurum, sembolik açıdan Çar'a bağlı kalmış; 1882'de özelleştirilerek Sanatçılara Teşvik Cemiyeti adını almıştır. Akademiden bağımsız kurumların varlığı sanatçılara özgürlük alanı tanıyarak Realizm başta olmak üzere Batı'da gelişmekte olan yeni üslupları deneme fırsatı vermiştir. Nitekim Sanatçılara Teşvik Cemiyeti üyelerinden Aleksey Venetsianov, 1820'lerde küçük bir taşra kenti olan Tver'e yerleşerek özel bir sanat okulu açmış; yetiştirdiği öğrencilerinin başarıları bu sanatçıların Rus sanatı tarihinde Venetsianov Ekolü adıyla anılmasını sağlamıştır. Sarabianov'a göre Rus köylülerinin sade yaşamlarını konu alması bakımından Venetsianov Ekolü on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan Eleştirel Realizm'in öncüsü (lirik/şiirsel evresi) sayılabilmektedir.¹²³

¹²⁰ 1824-1840 arasında Akademi sergileri üç yılda bir düzenlenmiştir. 19.yüzyılın başında öğrenciler ile “profesyonel” sanatçıların sergileri birbirinden ayrılmıştır.

¹²¹ Oleg NEVEROV ve Emmanuel DUCAMP, **Grandes Collections de la Russie Impériale**, Flammarion, 2004, s. 26. Bu dönemde akademi ve özel koleksiyoncu galerileri sanat öğrencileri, diplomatlar ve soylulara haftanın belirli gün ve saatlerinde açıktır. 19.yüzyılın ortalarına kadar önceden randevu almak ve “kıyafet zorunluluğuna” uymak şartıyla bu galeriler gezilebilmektedir.

¹²² John BOWLT ve Dmitrii SARABIANOV (haz.), **Russian and Soviet Painting**, Metropolitan Museum of Art, 1977, s. 17.

¹²³ John BOWLT ve Dmitrii SARABIANOV (haz.), **a.g.e.**, s. 19.

Akademi'ye alternatif olarak kurulan bir başka kurum Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu (MRHMO)'dur. 1843 yılında yenilikçi bir müfredatla açılan okul, ilk yıllarından itibaren Saint Petersburg İmparatorluk Akademisi'yle rekabete girmiştir. 1850'lerin sonunda Çar II. Aleksandr döneminde sansürün gevşetilmesi ve kurumlara özerklik verilmesi gibi seri reformların hayata geçirilmesi, kültür ve sanat ortamına nefes aldırması; yenilikçi üslupların gelişmesine olanak tanımıştır. 1857'de Sanatçılara Teşvik Cemiyeti'nin, 1859'da Akademi ve MRHMO'nun özerk statü kazanması bu okullar içinde çeşitli sanat gruplarının ve üsluplarının görülmesini sağlamıştır. Ancak bu gruplaşma ve yenilikçi üsluplar Sanatçılara Teşvik Cemiyeti veya Akademi tarafından resmi olarak tanınmamıştır.

2.3.1.1. Saint Petersburglu Sanatçılar Arteli

II. Aleksandr'ın 18 Haziran 1863 tarihli üniversite reformu öğrencilere kulüp ve dernek kurma hakkı vermesi 9 Kasım 1863'te Akademi'deki ilk ayırımın (sesesyonun) gerçekleşmesini sağlar. İvan Kramskoy liderliğinde, Akademi hocalarının Odin'in Valhalla'ya Girişi konulu bitirme projesini protesto eden on dört öğrenci, önce konunun değişmesini talep ederler; daha sonra hocaların direktmesi üzerine okuldan ayrıldıklarını ve Saint Petersburglu Sanatçılar Arteli'ni¹²⁴ kurduklarını açıklarlar. Rus sanatı tarihinde “On Dört Ayaklanması” olarak geçen ayrıma hiç şüphesiz Nikolay Çernişevski'nin aynı yıl yayımlanan Ne Yapmalı? adlı romanı ilham verir. Saint Petersburglu Sanatçılar Arteli (daha sonra Sanatçılar Arteli) üyeleri, ekonomik açıdan kooperatif temele dayalı bir komün hayatını yaşam felsefesi olarak benimsediklerini ilan ederler. Yerleşik sanat piyasası düzenini reddederek ikona, tablo ve heykel satışları ile portre, fotoğraf rötuşları ve grafik tasarım gibi siparişlerden elde edilen kârın yüzde yirmi beşinin paylaşılması üzerine kurulu bir örgütlenme modeli oluştururlar. 1871'de dağılmalarına rağmen bu model ileride kurulacak sanatçı kooperatifleri için örnek teşkil edecektir. Evgeny Steiner'e göre Saint Petersburg Arteli'ni bir araya getiren radikal söylemleri değildir. Çünkü sanatçıların birçoğu akademi sergilerinde boy göstermeye ve Akademi içinde görevler edinmeye devam etmişlerdir.¹²⁵ Elitza Dulguerova ise Sanatçılar Arteli'nden Gezginlere uzanan sanat anlayışını “ekonomik özgürlük arzusu”, “sanatı topluma yayma kaygısı” ve

¹²⁴ Rusça'daki “artel” kelimesi Türkçe'ye “çalışma kooperatifi” olarak çevrilebilir.

¹²⁵ Evgeny STEINER, “A Battle For The People's Cause Or For The Market Case: Kramskoi and the Itinerants.” *Cahiers du Monde Russe*, vol. 50, no. 4, 2009, s. 627–646.

“milliyetçiliğin etkisi” şeklinde özetler. Yazara göre Sanatçılar Arteli’ni özgün kılan 1866’dan itibaren düzenlenen ve katılımcı sayısının elliye ulaştığı sanat toplantılarıdır. Bu toplantıların sonucunda Rus resim sanatı siyasileşerek toplumsal bir projeye dönüşmüştür.¹²⁶

2.3.1.2. Gezginler Cemiyeti (*Peredvijniki*)

Gezginlerin Rus sanatı tarihindeki yeri oldukça tartışmalı bir konudur. Dimitri Sarabianov’a göre yerel konuları, Rus kültürüne dair çelişkileri ve güncel sorunları işleyen Gezginler, on dokuzuncu yüzyıla özgü Eleştirel Realizm’in “nesnel evresinin” temsilcileridirler.¹²⁷ Yeni nesil sanat tarihçileri ise cemiyetin Realizm gibi ortak bir estetik programla hareket etmediğini, eleştirellikten uzak çok sesli bir yapısı olduğunu ve dolayısıyla sanatçıları bir arada tutan faktörün daha çok ekonomik olduğunun altını çizmektedirler.¹²⁸ Lakin kuruluş bildirgesi esas alındığı takdirde Gezginler Cemiyeti’nin oluşmasını sağlayan etkenler ekonomik, toplumsal ve ulusaldır. Moskovalı sanatçılar tarafından temelleri atılan ve daha sonra Saint Petersburglu sanatçıların katılımıyla genişleyen Gezginler Cemiyeti’ni sanat eleştirmeni Vladimir Stasov ve 1857’den itibaren çağdaş Rus sanatına ilgi duymaya başlayan ünlü koleksiyoncu Pavel Tretiakov gibi iki güçlü figür desteklemiştir. Cemiyetin tanınmasında önemli rol oynayan Pavel ve kardeşi Sergey Tretiakov koleksiyonlarını 1892’de Moskova şehrine bağışlamış ve böylece ilk çağdaş Rus sanatı müzesinin kurulmasını sağlamışlardır.

Gezginler Cemiyeti üyelerinin 23 Kasım 1870 tarihinde imzaladıkları ortak bildirinin ana hatları şöyledir:

- 1- Derneğimiz gerekli izinlerin alınması şartıyla İmparatorluğun tüm şehirlerinde sergiler açmak için kurulmuştur. Böylece:
 - 1.A- Taşrada yaşayanlara Rus sanatını tanıtmak ve gelişimini göstermek
 - 1.B- Toplumda sanat sevgisini geliştirmek
 - 1.C- Ressamların tablolarının kolayca taşınmasını sağlamak

¹²⁶ Elitza DULGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du reel, 2015, s. 23

¹²⁷ John BOWLT ve Dmitrii SARABIANOV (haz.), *Russian and Soviet Painting*, Metropolitan Museum of Art, 1977, s. 26.

¹²⁸ Andrey SHABANOV, *Art and Commerce in Late Imperial Russia: The Peredvizhniki, a Partnership of Artists*, Bloomsbury Visual Arts, 2019, s. 24-42.

2- Bu amaçları uygulamak açısından, dernek sergi düzenleyebilir, sergi sırasında yapıtların ve yapıtların foto-grafik baskılarının satışlarını gerçekleştirebilir.¹²⁹

Gezginler Cemiyeti'nin oluşum ve etkinliklerine eleştirel bir yaklaşım geliştiren Evgeny Steiner'e göre modern sosyoekonomik yönelimler açısından Gezginler Cemiyeti'nin Avrupa'nın çeşitli yerlerinde kurulan çağdaş sanat kolektiflerinden bir farkı yoktur. Bu önermesini kanıtlamak için 1874'te Paris'te kurulan Empresyonist Ressamlar Derneği ile Gezginler Cemiyeti'ni karşılaştırır. Steiner'in bir başka eleştirisi taşrada yaşayanlara Rus sanatını tanıtmak amacıyla düzenlenen “gezici sergi” fikrinin “yeni” olmadığı yönündedir.¹³⁰ Yazara göre gezici sergi mefhumu 1862'de düzenlenen Büyük Londra Sergisi'nin ilgi görmemesinin ardından ilk olarak İngiltere'de uygulanmış ve Gezginler Cemiyeti kurucularından Grigori Myasoyedov bu modeli Rusya'ya uyarlamıştır. Gezginler, gelir elde etmek için Artel'e üye olmayan sanatçıları, fotoğrafçı ve zanaatçıları sergilerine davet etmişlerdir. Sanatçıların değil, tabloların ülkeyi dolaştığını belirten Steiner'e göre, “Gezginler Cemiyeti tamamen Viyana Sezesyonu gibi ticari kaygılarla kurulmuştur” ve grubun faaliyetlerini milliyetçi söylemlerle “romantikleştiren” bizzat eleştirmen Vladimir Stasov'dur. Steiner'in isabetli eleştirilerine rağmen kuruluş bildirgesi esas alındığında Batılı sanat kolektifleriyle Gezginler Cemiyeti arasında ekonomik kaygılar dışında ortak bir nokta bulunmamaktadır. Faaliyet alanı, sanata yaklaşım ve sanatın toplumsal rolü Gezginleri, Empresyonistlerden ve/veya Viyana Sezesyonu'ndan ayırmaktadır. Empresyonist Ressamlar Derneği'nin kurulma amacındaki vurgu Salon ve Reddedilenler Salonu gibi etkinliklerdeki jüri ve ödül sistemine karşı çıkmaktır. Rus sanatçıların hedefi ise sanatı topluma tanıtmak ve yaymaktır. Dolayısıyla kuruluş amacındaki ulusal ve toplumsal vurgular cemiyetin Batılı muadillerinden ayrıldığı gerçeğini değiştirmez.¹³¹

Valentine Marcadé'ye göre “akademik idealizmi reddeden Gezginler, sanatın ruha hitap ettiğine inanarak bir çeşit misyonerlik görevini yerine getirirler”. 1870'lerde sefalet içinde yaşayan ve çalışan köylüleri konu almaları toplumla iletişime girmeyi

¹²⁹ MAKHROV, Alexey, “Introduction to the Statute of Association of Itinerants Art Exhibitions”, C. ADLAM ve R. RUSSELL, (haz.), **Russian Visual Arts: Art Criticism in Context, 1814-1909**, HRI Online Publications, 2005, s.14-15

¹³⁰ Evgeny STEINER, “A Battle For The People's Cause Or For The Market Case: Kramskoi and the Itinerants.” **Cahiers du Monde Russe**, vol. 50, no. 4, 2009, s. 642-644.

¹³¹ Evgeny STEINER, **a.g.e.**, s. 644.

amaçladıklarını gösterir. Gezginler için taşrada sergi açmak “halka inmek” ve “topluma sanatı götürmek” açısından önem teşkil eder. Yılda en az yedi-sekiz büyük şehre uğrarlar ve en az otuz en çok altmış bin kişiye ulaşırlar. 1880’lerden itibaren isimlerinin aristokrat ve varlıklı kesimler arasında duyulması, şöhretlerinin ve siparişlerin artmasına neden olur. Böylece konuları zamanla Slav masallarına, Slav mitolojisine ve Rusya tarihine kaymaya başlar. Bunları portre siparişleri ve şehir manzaraları gibi konular izler.¹³²

Rusya’daki ilk sanat cemiyetleri 1870’lerde kurulmuş olmasına rağmen tüm ülkede etkin bir şekilde yayılmaları 1890’larda gerçekleşir. Bu minvalde Gezginler Cemiyeti diğer sanatçı kolektiflerine örnek olmakla kalmamış; yirmi yıl boyunca Akademi’nin resmî sergilerine alternatif bir “grup sergisi” mefhumunu aşılampaştır¹³³. Birçok üyesi Akademi’ye bağılı olmasına rağmen belirli bir estetik kanon dayatılmamıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren gelişen grup sergileri hem muhafazakâr hem de yenilikçi sanatçıların uyguladığı bir modele dönüşmüştür. Rus sanat tarihçisi Grigory Sternin’e göre “grup sergileri” yüzyılın eşğinde “alışlagelmiş bir fenomene” dönüşmüştür.¹³⁴

1890’larda Moskova ve St. Petersburg’da gelirlerini sergi giriş ücretleri, eser, fotografik baskı ve basılı yayın satışlarıyla sağlayan, özerk ve ekonomik açıdan bağımsız birçok sanatçı cemiyeti bulunur. Örneğin Akvarel Ressamlar Cemiyeti (1880-1918) belirli bir resim tekniğine yönelik bir oluşumdur. İlk Kadın Sanatçılar Cemiyeti (1882-1917) ve St. Petersburg’lu Kadın Artizanlara Destek Cemiyeti (1892-1914) ise toplumsal amaçlar için kurulmuş sanatçı gruplarıdır. Bunların dışında belirli bir estetik kaygı etrafında birleşen sanatçı toplulukları da bulunur. Saint Petersburglu Ressamlar Cemiyeti, Akademi ve çevresinin etkisiyle neo-klasik üsluba yönelmiştir. Moskovalı Sanatçılar Cemiyeti ise Gezginler veya Akademi’ye oranla daha modern, daha Avrupalıdır. Yüzyıl başındaki sanatçı cemiyetleri arasında en fazla üyesi bulunanı ise Rus Sanatçılar Birliği’dir.¹³⁵ 1903’ten 1923’e kadar etkin olan Sanatçılar

¹³² Valentine MARCADÉ, *Le Renouveau dans l’Art Picturale Russe*, L’Age d’Homme, 1971, s. 12-21.

¹³³ Grigory STERNIN ve Elena BORISOVA (haz.) *Russian Art Nouveau*, Rizzoli International Publications, 1988. s. 34.

¹³⁴ Grigory STERNIN ve Elena BORISOVA (haz.) *a.g.e.*, s. 35. Yazarlara göre Eylül 1899 - Mart 1900 arasında St. Petersburg’da 25 sergi açılmıştır. 1914 yılında sezon boyunca 50 sergi düzenlenmiştir.

¹³⁵ Grigory STERNIN ve Elena BORISOVA (haz.) *a.g.e.*, s. 36. 1913’te Rus Sanatçılar Birliği’nin sergisi Saint Petersburg’da 13.000 kişi tarafından gezilmiş ve 26.000 ruble karşılığında 60 tablo satışı yapılmıştır. Moskova’da 90 tablo 40.000 rubleye satılmıştır. Yine 1913’te Saint Petersburg’daki 41. Gezginler Sergisini 6 haftada 16.400 kişi gezmiş, 86 tablo 41.080 rubleye satılmıştır. Aynı sergi Moskova’da üç buçuk hafta sürmüş, 12.000 ruble karşılığında 49 tablo satılmıştır.

Birliği, Gezginler ve Sanat Dünyası gibi cemiyetlerden ayrılan toplam otuz altı kurucu üyenin oluşturduğu bir girişimdir. Aralarında Viktor Vasnetsov (1848-1926), Viktor Borisov-Musatov (1870-1905), İsak Brodski (1883-1939), Konstantin Korovin (1861-1939), Valentin Serov (1865-1911), Aleksandr Benois (1870-1960) ve Lev Bakst (1866-1924) gibi dönemin ünlü sanatçıları bulunan cemiyetin oluşum sürecine Mihail Vrubel (1856-1910) liderlik etmiştir.¹³⁶ 1905'te yayımlanan birliğin kuruluş amaçları “Rus sanatını tanıtmak”, “üyelerine sanatsal ifade özgürlüğü tanıma” ve “serbestçe satış yapma” şeklinde belirlenmiştir. Gezginlerin gezici sergi geleneğini devam ettiren Rus Sanatçılar Birliği, Moskova ve St. Petersburg dışında Kiev ve Kazan gibi şehirlerde toplam on sekiz sergi düzenlemiştir.

Gezginler'in yarattığı “gezici sergiler modası” zamanla taşraya yayılmış; küçük şehirlerde sanatçı cemiyetleri ve sergi düzenlemek için kurulan sanatçı grupları türemiştir. Bu taşra kentleri gezici sergiler ve sergi turneleri düzenleyenler için “uğranması gereken sanat merkezlerine” dönüşmüştür. Küçük şehirli sanatçılar kısa zaman içinde kendi turnelerini düzenler olmuştur. 1910'lardan itibaren avangard sanat hareketleri St. Petersburg ve Moskova dışındaki taşra kentlerinde eş zamanlı bir şekilde ses getirmeye başlamıştır. Aslen heykeltıraş olan ancak daha çok sergi komiseri vasfıyla tanınan Odessalı Vladimir İzdebski, 1909-1912 yılları arasında iki büyük sergi turnesi düzenlemiştir. Aralık 1909-Temmuz 1910 aralığında Odessa, Kiev, Saint Petersburg ve Riga gibi şehirleri dolaşan sergiye Rus sanatçılar dışında Münihli Sanatçılar Derneği (*Neue Künstler-Vereinigung*) üyelerinden yabancı da sanatçılar katılmışlardır.¹³⁷ Şubat-Nisan 1911'deki ikinci turnede ise ekonomik zorluklardan ötürü Münihli Sanatçılar Derneğinden sadece Rus sanatçılara (Kandinski, David Burliuk, Aleksey von Javlenski) yer verilmiştir.¹³⁸

2.3.2. Sembolizm ve Sanat Dünyası Dergisi

Yüzyılın eşiğinde Batı'da kapitalizmin ve sanayileşmenin hızla yayılması, ahlaki ve etik değerlerin, dini inançların ve mevcut sosyal yapıların parçalanmasına ve pozitivistimin krize girmesine neden olmuştur. Nietzsche ve Schopenhauer çizgisinde

¹³⁶ İgor Grabar (1871-1960), Konstantin Korovin (1861-1939), Boris Kustodiyev (1878-1927), Evgeni Lanser (1875-1946), Kuzma Petrov-Votkin (1878-1939), Martiros Saryan (1880-1972), Lev Bakst (1866-1924)

¹³⁷ Birinci turnede 150 sanatçıdan toplam 700 eser sergilemiş; ikincisinde 57 sanatçıdan toplam 400 eser sergilenmiştir.

¹³⁸ Grigory STERNIN ve Elena BORISOVA (haz.) **Russian Art Nouveau**, Rizzoli International Publications, 1988. s. 37.

filizlenen eski ahlaki normların reddi, yaratıcı enerjinin verdiği yaşam zevki ve dünyevi çöküş fikirleri entelektüelleri meşgul etmektedir. Bunun neticesinde sanatçılar Realizmin rasyonellik ve somut gerçekliği yerine Art Nouveau (modern stil) ve Sembolizm'in egzotizm, fantezi ve hayal dünyasına yönelmişlerdir. John Bowl't'a göre Gümüş Çağ Rusyası'ndaki kültürel canlanma, bir taraftan belirsiz ve iç karartıcı siyasi gerçeklikten kaçma arzusu, diğer bir taraftan yeni bir yönde ilerleme ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Nitekim Vladimir Solovyov, Dostoyevski, Tolstoy ve Nikolay Fyodorov gibi filozof ve yazarların öncülüğünde etik, ahlak, metafizik ve din konularında yeni anlayışlar geliştirilmesi söz konusu olmuştur. Gümüş Çağın şair, filozof ve ressamı yaşıadıkları dönemin rasyonalizminden kaçmayı Batılı muadillerinden çok daha fazla arzulamışlardır.¹³⁹

Yüzyılın eşiğinde sanatlardaki eklektizm, Sembolizm'in Batılı sanat tarihçileri tarafından farklı açılardan incelenmesini gerektirmiştir. Michael Gibson'a göre Sembolizm'de "bir ruh halinin" yansımaları görülürken Hans Hellmut Hofstätter, Sembolizm'i "stilistik çeşitliliklerin" ifadesi olarak tanımlar. Jean-Claude Marcadé ise bu tanımlardan farklı olarak Sembolizm'in Realizm'den radikal avangard çıkışlara kadar gelişen modern akımların ve üsluplarının içinde var olmayı sürdürdüğünü iddia eder.¹⁴⁰ Rusya'da Mihail Vrubel ve Viktor Borisov-Musatov bu dönemin huzursuz gerilimini resme yansıtan öncülerdir. Aşk, korku, ölüm, annelik/doğurganlık gibi yaşamın ve ölümün gizemi, ruhların gözünden dünya alemi ve bilinçaltının muamması sembolist resmin başlıca konularıdır. Elitza Dulguerova'ya göre sanat için sanat anlayışıyla din felsefesini sentezleyen Rus sembolistler, sanat ve tasarım üretimlerini ve entelektüel tartışmalarını başta Sanat Dünyası dergisi olmak üzere çeşitli yayınlarla kamusal alana taşımaları bakımından fütürist/avangard sanatçılara farklı bir yol açmışlardır.¹⁴¹

1890'ların başında Rusya'daki sanatsal üslup tartışmalarında bir tarafta sanatın toplumsal yönüne ağırlık veren diğer tarafta sanat-doğa ilişkisini yücelten iki ana tema öne çıkar. Çernişevski'nin etkisiyle başlarda toplumsal konuları ele alan Gezginler,

¹³⁹ John BOWL'T, **Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010, s. 10-12.

¹⁴⁰ Jean-Claude MARCADÉ, "Malevich the Symbolist", **The Russian Avant-Garde, Personality and School, Academic Papers from the Conferences**, The State Russian Museum, Palace Edition, 2003, s. 6.

¹⁴¹ Elitza DUELGUEROVA, **Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)**, Les presses du réel, 2015, s. 43-46

zamanla edebi ve tarihsel temalara yönelerek Eleştirel Realizm içinde farklı alt türlerin oluşmasını sağlarlar. Bir grup sanatçı ise John Ruskin'in sanat-doğa birlikteliğini savunan fikirlerini Empresyonizm'le sentezleyerek manzara resmi geleneğini çeşitlendirirler. 1890'ların sonunda mitolojik konulu manzara resimleri, doğaya temaşa ile bakan lirik eğilimler ve Slav masallarına yapılan atıflarda gerçeklikten çok hayal kurmanın izleri görülmeye başlanır. Vladimir Solovyov'un etkisiyle sanat, din ve doğal yaşamın ütöpik sentezi sanatçıları meşgul ederken entelektüeller arasındaki hâkim düşünce, toplumun “dinsel/tinsel yeniden-doğmaya” ihtiyacı olduğu fikridir. Andrey Bely'e göre Sembolizm sadece basit bir estetik eğilim değil, bir yaşam biçimi ve dünya görüşüdür. Bu metafiziksel yaratı, belirli bir inanca, sezgiye ve hayal gücüne yoğunlaşarak, dinsel ve tinsel keşiflerde, soyut temalarda veya resmin dekoratif detaylarında belirebilmektedir.

Charles Baudelaire ve Paul Verlaine gibi Fransız yazarlardan esinlenen Dimitri Merejkovski, Valeri Bryusov, Zinaida Gippius, Viyaçeslav İvanov ve Konstantin Balmont gibi yazar ve şairler Sembolizm'in Rusya'da yayılmasını sağlamışlardır. Merejkovski, 1893 yılında Saint Petersburg'da (daha sonra makaleye çevrilen) yaptığı bir konuşmada, dönemin eserlerinin “popülist itkilerle yazılmış didaktizminden ve kalitesizliğinden” yakınlarak edebiyatın metafiziğe, idealizme ve tinsel deneyime yönelmesini önerir.¹⁴² Sembolizmin manifestosu sayılan Çağdaş Rus Edebiyatında Geriliğin Nedenleri ve Yeni Eğilimler Hakkında adlı makalesi “ruhsuz pozitivizmi” yererken yeni kuşağın “tanrısal idealizmini” yüceltmektedir.¹⁴³ 1901 yılında Sanat Dünyası dergisinde yazdığı L. Tolstoy ve Dostoyevski başlıklı eleştiri yazısı ise tesadüf eseri Tolstoy'un (Pobedonostsev'in inisiyatifiyle) kilise tarafından aforoz edilmesiyle aynı zamana denk gelir. Bu dönemde muhafazakâr eleştirmenler tarafından “dekadan” ilan edilen Aleksandr Blok ve Andrey Bely kent temasını konu alan ikinci kuşak sembolist yazarlar arasındadır. Sembolistlerin insanın iç dünyasına ve kişisel deneyimlere verdikleri önem estetik özerklik kadar ulusal karaktere de gönderme yapmaktadır. Bu bakımdan geleneksel Rus Ortodoks sanatlarının incelenmesi söz konusu olur. Mihail Nesterov, Viktor Vasnetsov ve Mihail Vrubel gibi ressamların çalışmalarında bu geleneklerin referans alındığı açıkça görülmektedir. Sembolistler için sanat, görünümün ardındaki aşkın bir özü görünür kılması bakımından

¹⁴² John BOWLT, **Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010, s. 21-24.

¹⁴³ John BOWLT, **a.g.e.**, s. 25-26.

Solovyov'un tabiriyle teürjik (büyüsel) bir deneyime dönüşür. Kullandıkları okült semboller, hayal gücünü mantığa, sanatı bilime ve öznelliğe nesnelliğe tercih ettiklerini göstermektedir. Ayrıca dönemin bütüncül sanat (*Gesamkunstwerk*) düşüncesinin ışığında (Art Nouveau ve/veya modern stil) ortaya çıkan “estetizm ve sanatların uyumlu birlikteliğini günlük yaşama yayma hedefi” Sembolistlerin “boyalı basına” önem vermelerini sağlamıştır.¹⁴⁴

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren baskı tekniklerinin gelişmesi, resimli gazete ve dergiler, kartpostal ve posterlerin kozmopolit kent yaşamda hızla yayılmasını sağlamış ve bir “modaya” dönüşmüştür. İngiliz Arts&Crafts hareketinin öncülerinden William Morris'in 1891'de kurduğu *Kelmscott Press*'in sınırlı sayıda ve yüksek kaliteli dergi ve kitap basımına başlaması, kısa zamanda tüm Avrupa'daki sanat temalı süreli yayınların artmasına ve grafik tasarımın canlanmasına neden olmuştur. İngiliz *Studio* (1893- şimdiki adı *Studio International*'dir), Alman *Pan* (1895-1900; 1910-1915), *Simplicissimus* (1896-1944; 1954-1964) ve *Jugend* (1896-1940), Fransız *La Revue Blanche* (1889-1903), Avusturyalı *Ver Sacrum* (1898-1903) gibi dergiler Art Nouveau stili tasarım ve yüksek kaliteli sanat röprodüksiyonlarıyla öne çıkmaktadır. Bu yeni sanat yayını kültürünün Rusya'daki öncüsü tıpkı bir sanat objesi gibi tasarlanmış Sanat Dünyası (*Mir İskusstva*, 1898-1904, Saint Petersburg) dergisidir. Avrupa güncel sanatının yeniliklerini Rusya'ya ve Rus sanatını Avrupa'ya taşımayı hedefleyen Sanat Dünyası, Altın Post (*Zolotoe Runo*, 1906-1909, Moskova) ve Apollon (1909-1917, Saint Petersburg) gibi yüksek kaliteli sanat yayınlarına öncülük etmiştir. Bu dergiler Avrupa ve Rusya'daki sergiler ve sahne sanatları hakkında haber ve yorumlar sunmakla birlikte edebiyat eleştirilerine ve estetik tartışmalara alan açmıştır.¹⁴⁵ Dönemin basım teknikleri ucuz ve küçük yayınların da ülke genelinde yayılmasını sağlamıştır. 1910'ların başında sanat haberleri, deneysel şiirler ve çeşitli eleştiri yazıları içeren fütürist yayınlar illüstrasyonlarla bezenmiş kitapçıklar veya resimsiz dergilerden oluşmakta ve genelde ucuz malzemeden üretilmektedir.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Hanna CHUCHVAHA, **Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917): Print Modernism in Transition**, Brill, Londra, 2015, s.34-38

¹⁴⁵ Güncel sanata yoğunlaşan bu dergilerin dışında farklı yayınlar da mevcuttur. Sembolist yazar Valeri Bryusov'un editörlüğünü yaptığı *Terazi* (*Vesi*, 1904-1909) ve bir başka Sembolist dergi *Yeni Yol* (*Noviy Put*, 1903) daha çok edebiyata odaklanırken, *Rusyanın Sanat Hazineleeri* (*Hudojestvenie Sokrovişça Russii*, 1901-1907) ve *Eski Yıllar* (*Starye Godu*, 1907-1916) sanat tarihine odaklanmıştır.

¹⁴⁶ Hanna CHUCHVAHA, **a.g.e.**, s. 39-40

Sanat Dünyası dergisi, sahne sanatları, müzik, edebiyat ve plastik sanatlarda Rus kültürünün yeniden canlanmasına katkıda bulunmakla birlikte modern kent ruhuna uygun yeni bir kozmopolit bakış açısı geliştirerek “moda belirleyicisi” konumuna gelmiştir. İlk sayısından itibaren *Gesamkunstwerk* düşüncesinin etkisiyle Wagner, modern sanatın kurucusu; Çaykovski, modern Rus müziğinin kült ismi ilan edilmiştir. 1904 yılında finansal sorunlar nedeniyle kapanmasına rağmen dergi etrafında oluşan Sanat Dünyası Cemiyeti, 1920’lerin sonlarına kadar sergiler düzenlemeye devam etmiştir. Derginin veya cemiyet üyelerinin ortak bir estetik görüşü olmamasına rağmen kurucularından Sergey Dyagilev ve Alexandre Benois’nın sanat hakkındaki düşünceleri bu döneme damgasını vurmuştur.

Derginin ilk dört sayısında Sergey Dyagilev, Karmaşık Sorular başlığı altında yüzyıl eşiğindeki estetik tartışmalara odaklanır. Sanatın kendine yeterli olması, kendine hizmet etmesi ve en önemlisi bağımsız olması gerektiğini ifade eden Dyagilev, realistlerin dışsal koşullara bağıllığını eleştirmekte ve figüratif temsilleri aşmayı arzulamaktadır. Dyagilev’in metninde sanat üç temel önerme ile açıklanır: sanat özgürdür; hislerin ifadesidir ve izleyiciye ihtiyacı vardır. Buna göre sanatın ilk kriteri amaç ve işlevsellikten tamamen özgür olmasıdır. Özgürlükten kasıt duyumsal ve bilinçdışı niteliklerdir. Sanatın temeli olan aşkın fikirler ve tinsel değerler insan dehası sayesinde aktarılabilir. Sanatçı, tüm insanlığın ihtiyacı olan müşterek tinsel değerlerin hislerini aktarmalıdır. Sanatçının yaratıcı ifadesi ve izleyici arasında bir uyum olmalıdır. Buradaki sanat kavramının bilinçdışıyla kurulan ilişkisi ve duyumsal niteliği Sembolizme ve üstinsan kavramının bireye verdiği önem bakımından Nietzsche’nin Böyle Buyurdu Zerdüş’teki (ve onun Rusya’daki savunucusu Dimitri Filosofov’un) düşüncelerini çağırıştır.¹⁴⁷

1899 ve 1904 yılları arasında Dyagilev, toplam beş Sanat Dünyası sergisi düzenlemiştir. Bunlardan ilkinde Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Odilon Redon, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, James Abbott McNeill Whistler ve Arnold Böcklin gibi ressamın eserleri bulunmaktadır. Serginin Rus resamlara ayrılan bölümünde sembolist ressam Mikhail Vrubel Rus resminin yeni yıldızı olarak lanse edilmiştir. 1906’da Paris’teki Sonbahar Salonu’nda düzenlenen Rus Sanatı sergisi, Dyagilev için bir dönüm noktası olacak, bu tarihten itibaren uluslararası sanat

¹⁴⁷ John BOWLT, **Russia’s Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010, s. 69. (Dyagilev, Slojnye Voprosi, Naş mnimyı upadok, Mir Iskustvo, 1898)

organizasyonlarına ağırlık verecektir. Bu dönemde ticari sergiler, panayır ve fuarlarla karşılaştırıldığından Dyagilev, düzenlediği sergileri ayrıcalıklı kılmak için kafa yormuştur. Farklı eğilimlere açık ve her bir sanatçının bireysel maharetini öne çıkardığı sergilerindeki dekoratif aranjmanlar basında oldukça ilgi çekmiştir.

Sanat tarihçisi, ressam, illüstratör ve sahne tasarımcısı Alexandre Benois¹⁴⁸ Dyagilev'den sonra Sanat Dünyası dergisinin editörü olmuştur. 1899'da Konstantin Somov'un yapıtları hakkındaki yazısında "iyi bir resmin mutlaka doğru olması gerekmez" sözleriyle biçimsel kesinliktense sanatçının ifadesinin önemini vurgular.¹⁴⁹ 1906 yılında Altın Post dergisinde yayımladığı Sanattaki Sapkınlıklar başlıklı makalesinde¹⁵⁰ ise sanatlardaki bireyselliğin tehlikelilerinden bahsederken sanatın insanları bir araya getirme gücünü "tinsel/kutsal birliktelik (komünyon, inanç birliği)" terimiyle açıklar. Dulguerova'ya göre Benois'nın görüşlerindeki bu sert dönüşün nedeni dönemin din felsefesinden kaynaklanmaktadır. Sanattaki Sapkınlıklar makalesinde toplumdaki ve sanatlardaki çöküşün kaynağını "bireysellik"le açıklayan Benois, "gerçek sanatın köleleştiğini" iddia eder. Benois'ya göre sanat, toplumu yönetmek için "toplumdan kopmalıdır". Sanatçı, "Sezar ve Tanrı arasında" bir seçim yapmalıdır. Nitekim toplumun tinsel/kutsal birliğinden hareketle bir yeniden doğuşa ihtiyacı olduğundan sanatçının, Tanrıyı seçmekten başka çaresi yoktur. "Bireyselliğin karşıtı evrensel inanç birliğidir (komünyon)" ve "geleceğin sanatı, Apolloncu ve mistik bir güzellikle insanları bir araya getirmelidir". Dulguerova'ya göre Sanattaki Sapkınlıklar metninde Benois'nın sanat tarihçi kimliği öne çıkmaktadır. Nitekim Benois, "inanç birliğini" Bizans sanatında bulmakta; "kilise sanatının toplumcu kurallarını" övmektedir. Metnin bütününe bakıldığında ise Vladimir Solovyov'un "özgür teokrasi" ütopyasında insanları büyük bir dönüşüm yoluna sokan "teürjik (büyüsel) sanat" görüşünün ve Nikolay Fyodorov'un "ortak görev" kuramının tınıları sezilmektedir. Neticede Sanat Dünyası dergisinde Dyagilev'in "stil ve teknik inceliği" yücelten görüşlerinin aksine Benois'nın "dinsel/tinsel ve kutsal birliktelik"

¹⁴⁸ John BOWLT, **Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010, s. 70. Aleksandre Benois, 1902'de yayımlanan *19. Yüzyıl Rus Resim Tarihi* dışında 1912 -1917 tarihleri arasında basılan ve yirmi iki ciltten oluşan *Tüm Zamanların ve Tüm Ulusların Resim Tarihi* adlı eserlerin yazarıdır. 1908'den itibaren özellikle Saint Petersburg sanat sahnesinin önde gelen sanat eleştirmenlerindendir. 1907-1908 yıllarında *Haftalık Moskova*, 1908-1917 arasında Saint Petersburg'da çıkan ve Kadetlere (Sosyal Demokratlara) yakınlığıyla bilinen *Söylem* adlı dergilerde yazıları yayımlanmıştır.

¹⁴⁹ John BOWLT, **a.g.e.**, s. 70. (Benois, "K. Somov", (Konstantin Somov), Mir Iskustvo, 1899)

¹⁵⁰ John BOWLT, **a.g.e.**, s. 71.

mefhumuna vurgu yapması Rus Sembolizmi'nin evrensellikten yerelliğe kaydığını göstermektedir.¹⁵¹

Modern Rus resmi içindeki sembolist eğilimler 1899-1907 yılları arasında baskındır. 1904'teki Kırmızı Gül (*Krasnaya Roza*) ve 1907'te Moskova'da düzenlenen Mavi Gül (*Golubaya Roza*) sergileri sembolist ressamı bir araya getirmesi bakımından öne çıkan etkinliklerdir. Özellikle Mavi Gül sergisi, Rus Sembolizmi'nin evrensellikten yerelliğe dönüşümüne tanıklık eder. 18 Mart – 29 Nisan 1907 tarihleri arasında düzenlenen sergideki sanatçıların çoğu Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu mezunudur. Altın Post dergisinin editörlerinden mesen Nikolay Riyabuşinski tarafından finanse edilen serginin komiserliğini entelektüel ve ressam Pavel Kuznetsov gerçekleştirmiştir. Dekoratif ve anti-natüralist eğilimlerle doğum, gün doğumu ve annelik gibi yaşamın mistik unsurları ön plana çıkarılmıştır. Doğum konusunun ele alması özellikle Rus resmi açısından önemlidir. Rusça'da "ressam" sözcüğünün karşılığı olan *jivois* (живописец) kelimesinin kökü *jivo* (живо) canlı, ruhu olan ve yaşayan anlamı taşımaktadır. Bu kökten türeyen *jivot* (живот) karın, göbek anlamına gelmektedir. Dolayısıyla ressam kelime anlamı itibariyle bir nesneyi "doğuran", ona ruh veren bir anlam içermekle birlikte bu sanatsal yaratının (nesnenin) kendine ait bir yaşamı olduğunu imlemektedir. Nitekim Rus avangardına özgü "formalizmin" kökenlerinde Sembolizm mirasının etkileri olduğu ileri sürülebilmektedir.

Sembolist resmin öne çıkan isimlerinden Viktor Borisov-Musatov'un 1907 yılındaki vefatı üzerine düzenlenen Mavi Gül sergisine Nikolay Krimov, Pavel Kuznetsov, Martiros Saryan ve Nikolay Sapunov gibi ressamlar katılmışlardır. Bu sanatçıların mistik ve metafizik konuları Empresyonizm ve Neo-Empresyonizm'in biçimsel yöntem ve teknikleriyle işledikleri görülmektedir. Ayrıca sergi salonunda müzik konserleri düzenlenmiş; Aleksandr Blok, Valeri Briyusov ve Aleksey Remizov gibi şairler şiir okumaları gerçekleştirmişlerdir. Apollon dergisi yazarlarından Sergey Makovski, akademik sergi düzeninin dışına çıkılarak tabloların heykellerle ve sergilendiği mekanla ilişkiye girmesi neticesinde "sinestezik" (estetik sentez) bir deneyimin yaratılmasını "şapele" benzeterek, "Dyagilev sergilerinin görülmeyen bir

¹⁵¹ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 57-87

yenilik potansiyeli barındırdığını” yazmıştır. Buna göre mistik ve “sinestezik” bir atmosfer yaratan şapel etkisi, “yarı-dinsel bir inanç birliğinden” kaynaklanmaktadır.¹⁵²

2.3.3. Avangard Sergiler Bağlamında Devrim Öncesi Oluşumlar ve Estetik Tartışmalar

Din felsefesinin etkisindeki Rus sembolistler sanatlardaki idealizmi yüceltmişler, sanatçıyı kutsal statüye sahip bir yaratıcıya dönüştürmüşlerdir. Lakin 1910'lara yaklaşırken Sembolizm kendi yarattığı kavramların çıkmazlarına düşmüş, belirlediği sınırları kaybederek yarattığı idealleri karikatürize eden yavan bir ifade biçimine dönüşmüştür.¹⁵³ Bu dönemde sanatlardaki yenilikçi eğilimleri destekleyen Rus sanat eleştirmenleri, Modernizm'i on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, Art Nouveau veya modern stil tarzında gelişen Batı taklidi bir “burjuva estetizmi” olarak yorumlamaya ve Sembolizm'i yermeye başlamışlardır.¹⁵⁴ Maria Tsantsanoglou'na göre sembolistler öncelikle betimleyeceği nesneyi seçmeleri ve daha sonra içeriğini en iyi yansıtacağı formu belirlemeleri bakımından imgenin veya sözcüğün gücüne güvenirler.¹⁵⁵ Kendilerini fütürist diye adlandıracak sanatçıların birçoğu ise sanat maceralarına sembolist şiir ve resimleri taklit ederek başlamalarına rağmen 1909'dan itibaren geçmişin sanatıyla keskin bir kopuşu hedefleyerek, “saf” sanatsal ifadeden hareketle, temsili ve simgesel unsurlardan bağımsız estetik değerleri yüceltirler. Böylece hiçbir şey ima etmeden imge, ses ve/veya sözcüğün kendisine güç vakfederler. 1907-1910 yılları arasında Fransız Empresyonizmi ve Neo-Empresyonizmi, Neo-Primitivizm ve Kübizm'in plastik sanatlara getirdiği yenilikler başta Moskova, Saint Petersburg ve Kiev olmak üzere birçok şehirde çeşitli sanat birliklerinin oluşmasına yol açarak sanat ortamındaki tartışmalara yön verir. Dönemin ünlü sanat eleştirmeni Yakob Tugendhold, Georges Seurat'ın Divizyonizm'i bilimsel yöntemlere dayandırmasını, Paul Cézanne'la Vincent van Gogh'un “yaşayan güzelliği resmetmelerini” ve Paul Gauguin ile Pablo Picasso'nun “primitif üsluplarını” yeni Rus resminin kaynakları olduğunu belirterek sanatçıları “Fransız akımlarının sentezine” davet eder.¹⁵⁶ Aynı dönemde Sergey Şukin ve İvan Morozov gibi koleksiyoncuların

¹⁵² Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 97-99

¹⁵³ Vladimir MARKOV, *Russian Futurism: A History*, New Academia Publishing, 2006, s. 4-6.

¹⁵⁴ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 11-13.

¹⁵⁵ Maria TSANTSANOGLU, “Rus Avangardı: Tanım, Tarihsel Arka Plan, Ortaya Çıkış koşulları ve Yeni Estetik”, *Rus Avangardı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek Sergisi Kataloğu*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, s. 27-28.

¹⁵⁶ Jean-Claude MARCADÉ, *a.g.e.*, s. 25.

Fransız resmine yönelmesi Rus sanatçılarının Paris'teki gelişmeleri yakından takip etmelerini sağlar. 1910-1915 aralığında ise özellikle Kübizm ve Fütürizm'e özgü Batılı estetik kuramlar Ruslaştırılarak şiirde “*kak takovost*” (sanatsal ifadenin kendiliğindenliği), resimde “*faktura*” (doku) ve “*sdvig*” (denge ve ahengi bozan kayma, kaydırma, biçimbozumu) gibi estetik kavramlar ortaya çıkar. Rus avangardına özgü bu terimler sanatlarda devrim yapmayı hedefleyen “sol cenah sanatçı-kuramcılar” tarafından farklı anlamlar yüklenerek kullanılır. Rus avangardına özgü bir başka terim de “nesnesiz sanat” ifadesidir. “Soyut sanat” ve “dışavurum” gibi kelimeler, Rusya'daki sol sanat çevrelerinde Batı'ya özgü bireyselliğe işaret ettiğinden kabul görmemiş; bunun yerine Akademik veya figüratif resme karşı çıkan tüm eğilimler “nesnesiz sanat” terimiyle ifade edilmiştir.

Resimde Sembolizm estetiğine karşı ilk çıkışlar Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Ekspresyonizm ve Neo-Primitivizm gibi Batılı modern sanat akımlarına yönelen Rus sanatçıların bir araya getiren Nikolay Kulbin (ileriki yıllarda “Rus Fütürizmi'nin büyük babası” sayılacaktır) ve David Burliuk (ileride Rus Fütürizmi'nin babası sayılacaktır)'un sergilerinde vuku bulmuştur. 1908 yılında Saint Petersburg'da Yelena Guro ve Mihail Matyuşin gibi sanatçıların katılımıyla Üçgen (*Tregolnik*) adlı bir sanatçı grubu kuran Kulbin, Burliuk'la beraber Çağdaş Eğilimler (*Sovremniye Teçeniya*, 1908), İzlenimciler (*İmpresyonisti*, 1909) ve Üçgen (1910) adlı sergileri düzenlemiştir. David Burliuk ise Taç (*Venok*, Moskova, 1907) ve Halka (*Zvieno*, Kiev, 1908) sergilerinin organizasyonunu üstlenmiştir. Aleksandra Exter ve Aristarh Lentulov'la birlikte Taç-Stefanos (*Venok-Stefanos*, 1909, Saint Petersburg) sergisi vesilesiyle aynı ismi taşıyan bir sanatçı grubu oluşturmuşlardır. Her iki grubunun bir araya gelmesi 1910'daki Taç-Stefanos-Üçgen sergisiyle gerçekleşmiştir.¹⁵⁷

Valentine Marcadé'ye göre David Burliuk, 1908'de Kiev'de düzenlediği Halka sergisinde “yüksek sanat”, “akademik estetizm” ve “burjuva sanatı” olarak gördüğü Sembolizm'le dalga geçer ve bu alaycı tavrını tüm sanatsal kariyeri boyunca sürdürür. Örneğin Mavi Gül sergisinde gösterilen yapıtlar *Bakirenin Sezgisi*, *Tefekkür* (Bromirski), *İblis'in Doğumu* (Kuznetsov) ve *Meleğin Kederi* (Milioti) gibi dinsel/tinsel konularla bağlı başlıklarla sunulurken Burliuk'un Halka sergisindeki neo-primitivist çalışmaları, Sanat Dünyası grubunun zarif üretimlerine alışmış Saint Petersburg sanat ortamının tepkisini çekme amacıyla *Keçi*, *Deve*, *Stepteki İnek* ve

¹⁵⁷ MARKOV, Vladimir, **Russian Futurism: A History**, New Academia Publishing, 2006, s. 7-8.

Domuz şeklinde isimlendirmiştir.¹⁵⁸ Nitekim Neo-Primitivizm'in Rus kültürünün özüne yönelen milliyetçi temalarını ve yenilikçi estetiğini övgüyle karşılayan eleştirmen Konstantin Ldov, 30 Nisan 1908 tarihli Borsa Bülteni (*Birjevyje Vedomosti*)'nde yayımlanan makalesinde, Burliuk Kardeşler (David, Ludmila, Nikolay ve Vladimir), Aleksandra Exter ve Aristarh Lentulov'u "sanatçı-devrimciler" ilan ederek estetik ve siyaset arasında bir bağ kurmuştur.¹⁵⁹

Sanattaki yeniliklerin ölçülü bir tarihsel ritimle birbirini takip ettiği Batılı ülkelerden farklı olarak Rusya'da 1910'ların başından itibaren sanatsal bir patlama yaşanmıştır. Klasik sanatın sarsılmaz temellerinin değişmekte olan sanat anlayışını ifade edemeyeceğini öngören genç sanatçıların pervasız cesareti ve savaşçı coşkusu radikal bir sanat hareketine dönüşmüş; eleştirmenler, bu hareketi "sanatsal avangard" olarak isimlendirmişlerdir. Irina Vakar'a göre Rusya'da, ünlü sanatçı ve eleştirmen Alexandre Benois tarafından ortaya atılan bu terim, 1910 baharında düzenlenen Rus Sanatçılar Birliği sergisini incelediği bir makalesinde kullanılmıştır. Bu sergiye katılan ressamı avangard (ilerici anlamında öncü birlik), merkez ve *arrière-garde* (gerici anlamında gerideki birlik) olarak üç gruba ayıran Benois, kendisini ve Sanat Dünyası grubundaki ressamı merkezde konumlandırmıştır. Modern sanatı, klasik sanatın tahribatı olarak yorumlayan Benois, tahrip yolunda oldukça ileri giden Mihail Larionov'un çalışmalarını avangard terimiyle açıklamıştır. Rus eleştiri geleneğinde yirminci yüzyıl avangardları genel olarak "fütüristler", "ilericiler" ve/veya "ultra-ilericiler" terimleriyle betimlenmişlerdir.¹⁶⁰

Netice itibarıyla 1910'lara gelindiğinde David Burliuk'un Kiev ve Saint Petersburg'da düzenlediği sergilerdeki marjinal konumuyla aykırı resimleri ve basında çıkan polemikleriyle tanınan Mihail Larionov'un Moskova sanat ortamında çıkardığı tartışmalar, ikilinin dönemin lider figürlerine dönüşmelerini sağlamıştır. Aynı yıl Moskova'da düzenlenen Karo Valesi sergisinde buluşan avangardların, rahatsız edici ve küstah olduğu kadar bir çeşit parodiyi çağrıştıran eğlenceli ve komik tavırları, yeni bir estetik dilin oluşmasını sağlamıştır.¹⁶¹

¹⁵⁸ Valentine MARCADÉ, *Le Renouveau dans l'Art Picturale Russe*, L'Age d'Homme, 1971, s. 76.

¹⁵⁹ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 125.

¹⁶⁰ Irina VAKAR, "KNAVE OF DIAMONDS, The First Group of the Early Russian Avant-garde", *Tretaykov Online Magazine*, <https://www.tretaykovgallerymagazine.com/articles/special-issue-knave-diamonds/first-group-early-russian-avant-garde>

¹⁶¹ Elitza DUELGUEROVA, *a.g.e.*, s. 126-133.

2.3.3.1. Karo Valesi sergisi (*Bubnoviy Valet*)

Yirminci yüzyıl Rus avangardının önde gelen isimlerini buluşturan Karo Valesi sergisi, 10 Aralık 1910- 16 Ocak 1911 tarihleri arasında Moskova’da bulunan Bolşaya Dimitrova sokağındaki Levisson Malikânesinde düzenlenmiştir. Organizasyon komitesinde Mihail Larionov, Aristarh Lentulov, İlya Maşkov ve Pyotr Konçalovski bulunmaktadır. Sergiye katılan sanatçıların çoğunluğu Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu öğrencisi (veya mezunu), Fransız resmi hayranı ve sanat çevrelerince tanınmış figürlerdir. Natalya Gonçarova, Mihail Larionov, İlya Maşkov, Robert Falk, Aleksandr Kuprin ve Arthur von Vizen’den oluşan “Moskova Grubu”, Altın Post dergisinin 1908 ve 1909’daki düzenlediği sergilere katılmıştır. Burliuk Kardeşler ve Aleksandra Exter ise Moskova Grubuyla daha önce Taç ve Taç/Stefanos sergilerinde boy göstermişlerdir. Aralarında Vasili Kandinski’nin bulunduğu Münihli Yeni Sanatçılar Derneği (*Neue Künstler-Vereinigung*) üyeleri¹⁶² ve Fransa’dan Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote, Henri Le Fauconnier ve Luc Albert Moreau, Karo Valesi Sergisinde yapıtları bulunan yabancı sanatçılardır. Ayrıca 1915’ten itibaren Rus avangardının gelişimine yön verecek Kazimir Maleviç ve Vladimir Tatlin sergiye katılan genç sanatçılar arasındadır.¹⁶³

Karo Valesi sergisi, Rusya’daki sanat pratiklerinin radikalleşmesi açısından bir dönüm noktasıdır. Nitekim Altın Post Dergisi sergilerinin ardından (1908-1909) Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu öğretmenleri ve bu sergilere katılan öğrenciler arasında şiddetli tartışmalar yaşanmıştır. Gezinlerin realist üslubunu ve Sembolizm’in özerk gelişimini savunan öğretmenler, genç öğrencilerini Batı sanatını taklit etmekle suçlamışlardır. Öğrencilerin sert tepki göstermeleri üzerine aralarında Aleksandr Şevçenko ve Mikhail Larionov’un bulunduğu elli kadar öğrenci “radikal sol eğilimleri” yüzünden okuldan uzaklaştırılmışlardır.¹⁶⁴ Karo Valesi sergisindeki

¹⁶² Vladimir Beştejev, Erma Bossi, Adolf Erbslöh, Aleksander Kanoldt, Aleksey Javlenski, Gabriele Münter ve Marian von Verefkin

¹⁶³ Elitza DUELGUEROVA, **Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)**, Les presses du réel, 2015, s. 136. Kataloğa göre bu sergide 38 sanatçının toplam 250 yapıtı sergilenmiştir. Sergi, Aristarh Lentulov’un tüccar akrabası Sergey Lubatçev tarafından finanse edilmiştir. Giriş parası dönemin sergilerine göre oldukça fazladır. Açılış günü bir ruble, diğer günler 50 kopek olarak belirlenmiştir. Ziyaretçi sayısı farklı kaynaklara göre 5000 ila 10000 kişi arasındadır. Serginin ön plandaki sanatçısı sergilediği 33 tabloyla Natalya Gonçarova’dır. Robert Falk, Mihail Larionov, Pyotr Konçalovski, Aristarh Lentulov ve İlya Maşkov’un sayıları 15 ila 20 arasında eser sergilemiştir.

¹⁶⁴ George H HAMILTON, **Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940**, Penguin Books, 1967, s. 307-310.

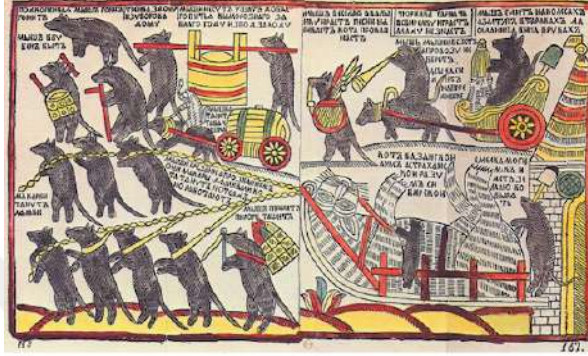
resimler konu ve biçim bakımından eski neslin sanatıyla rekabete girme amacıyla oluşturulmuştur. Nitekim serginin en çok ses getiren eserinden biri, İlya Maşkov imzası taşıyan *Otoportre ve Pyotr Koçalovski Portresi*'dir. Tablonun sol üst köşesinde, piyanonun üstünde bulunan sanat kitapları arasında Cézanne ve Mısır Sanatı'nın bulunması (kitaplar arasında en sağdaki İncil'dir) yeni neslin Fransız resmi ve ilksel (primitif) sanatlara yöneldiğini göstermektedir. Ayrıca çıplak ve kaslı figürlerin eski nesille amansız bir mücadeleye girmeye çabaladıklarının (yerde bulunan ağırlıklarla la çalışmaları) ima edilmesi söz konusudur.



Resim 8. İlya Maşkov, *Otoportre ve Pyotr Koçalovski Portresi*, tuval üzeri yağlı boya, 208 x 270 cm., 1910, Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Genel olarak Karo Valesi sanatçıları Rusya'daki modern sanatın öncüllerini reddederek dönemin Batı sanatı akımlarına kucak açmışlardır. Bu dönemde Köprü (*Die Brücke*) Grubunun etkisinde olan Münihli Yeni Sanatçılar Derneği üyeleri gibi genç Rus sanatçıların büyük bir bölümü popüler kent kültürüne odaklanmışlardır. 1880'lerden itibaren Abramtsevo ve Talaşkino kolonilerinde geleneksel *kustar* sanatı (*kustarnye iskustva*) ve ahşap oymacılığını deneyimleyen Gezginler Cemiyeti üyelerinin aksine Rus neo-primitivistler (1913'den itibaren kendilerini bu şekilde adlandıracaklardır), popüler kent kültürü unsurlarından butik tabelaları ve *lubok* (popüler gravür baskıları) sanatına yönelmişlerdir. On altıncı yüzyılda ortaya çıkan *lubok* sanatı, okuma yazma bilmeyen halka hitap ettiğinden dini, tarihi veya edebi sahneleri en kaba şekilde betimleyen geleneksel ağaç oymalarıdır. Yazılı metin ve görsellerin bir araya geldiği bu resimler, genellikle perspektif kurallarından yoksun,

kimi zaman dekoratif motiflerle süslenmiş çevreyle orantısız çocuksu ve komik figürler içermektedir. Batılı sanatçıların akademik kurallardan kaçarak sanatsal ifadenin saf ve naifliğini ilksel (primitif) kültürlerde aramalarına karşı Rus sanatçılar, Rus kültürünün bir parçası olan *lubok* sanatına yönelmişlerdir. Nitekim bu yaklaşım, modern Batı sanatının deneysel yapı ve biçimlerinin “yerelleştirilmesi” anlamı taşımaktadır.



Resim 9. (Solda) Anonim lubok, *Fareler Bir Kediye Nasıl Gömdü*, ahşap baskı, 18.yüzyıl (Bu resimde Büyük Petro vahşi bir kedi olarak hicvedilmiştir)

Resim 10. (Sağda) Vasili Kandinski, *Dağlarda Amazon*, cam üzerine karışık teknik, 1918

Karo Valesi sergisi, Moskova sanat ortamında skandal yaratması bakımından dönemin basınında genişçe yer bulmuş; sanatçıların kışkırtıcı tavırları hakkında otuzdan fazla makale yayımlanmış ve tartışma alanları sanatın dışına taşmıştır. Rus avangardı üzerine çalışan sanat tarihçilerinin büyük bir bölümü sergiyi, farklı radikal eğilimlerin bir araya geldiği ilk önemli etkinlik olarak değerlendirmişlerdir. Elitza Duelguerova, Mihail Bakhtin'in “karnaval” mefhumu için kullandığı “kronotop” kavramını (kısa bir süreliğine toplumun tüm değerlerini ve iktidarın konumunu tersine çeviren “karnavalın” zaman-mekânı) ödünç alarak Karo Valesi Sergisinin, 1910'ların Moskova sanat ortamındaki değerleri ters çevirmesi bakımından önem teşkil ettiğini belirtmiştir.¹⁶⁵ Benzer bir şekilde John Bowlt, sanatçıların sanat ortamıyla alay ederken rol yaptıklarını iddia etmiş ve avangard sanatçıların “teatrallığı” bir strateji olarak kullandıklarını altını çizmiştir.¹⁶⁶ Jane Sharp ise, serginin tiyatrodan çok

¹⁶⁵ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 146.

¹⁶⁶ John BOWLT, “Faces painted with fanciful patterns”, *Avant-Garde Critical Studies*, Volume: 5-6, Brill, 1991, s. 88-94.

toplumsal bir provokasyon içerdiğini söylemiş; avangard sergilerin skandal çıkarmadaki başarısının büyük bir bölümünün “birey ve kolektif”, “tekil katılım ve genel görünüm” arasındaki gerilimlerden kaynaklandığını ifade etmiştir.¹⁶⁷

Karo Valesi sergisi birçok güçlü, inatçı karakterli ve birbiriyle uyuşmayan sanatçıları bir araya toplamıştır. Serginin ardından sanatçılar Karo Valesi Grubu ve Eşek Kuyruğu Grubu (*Osliny Hvost*) olarak iki cepheye ayrılmışlardır. Robert Falk, Aristarh Lentulov, İlya Maşkov, Aleksandr Kuprin, Vladimir Burliuk, Pyotr Konçalovski ve Lyubov Popova gibi dönemin tabiriyle “Cézanneci (*cézannist*) ve fovist” sanatçılardan oluşan Karo Valesi Grubu, 1917’ye kadar yıllık sergiler düzenlemiştir. Eşek Kuyruğu ise Mihail Larionov’un Karo Valesinden sonra planladığı sergi projesinin adıdır.¹⁶⁸ Natalya Gonçarova, Aleksandr Şevçenko, Mihail Le Dentu, Kazimir Maleviç, Vladimir Tatlin ve Zdaneviç Kardeşler (İlya ve Kiril) grubun üyeleri arasındalardır.

2.3.3.2. Eşek Kuyruğu Sergisi (*Osliny Hvost*)

Karo Valesi ve Eşek Kuyruğu Grubu arasındaki estetik tartışmalar 1911’in son aylarında Moskova’nın Sesi (*Golos Moskov*) Gazetesinin sütunlarında yer alır. Bunlar arasında en bilineni, 11 Aralık 1911 sayısındaki *Valeler ve Kuyrukların Çekişmesi* başlığı altında, Cicim isimli (Fransızca “Chéri” olarak geçmektedir) anonim bir yazarın Larionov’la röportaj yaparak Eşek Kuyruğu grubunun konumuna açıklık getirdiği makaledir. Larionov’a göre Karo Valesi grubunun üslubu fazla “anlatımcıdır” ve “saf resmi” umursamaz. “Genç ve özgür” Eşek Kuyruğu grubununkilerse, “sadece resimsel anlatımla yetinmeyerek, resmin özüne

¹⁶⁷ Jane SHARP, **Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde**, Cambridge University Press, 2005, s. 103-119

¹⁶⁸ Elitza DUELGUEROVA, **Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)**, Les presses du réel, 2015, s. 143-148. Eşek Kuyruğu isminin kökenleri Fransız sanatçı Roland Dorgeles’in Joachim Raphael Boronali takma ismiyle Paris’te katıldığı Bağımsız Sanatçılar Birliği’nin (Mart 1910) 26. Salon Sergisine dayanmaktadır. Dorgeles, serginin ardından, 1 Nisan tarihinde *Fantasio* adlı bir mizah dergisinde Salon Sergisinde gösterilen *Adriyatik’in Üzerinde Uyuyan Güneş* adlı tablonun Montmartre’lı Lolo adında bir eşek tarafından yapıldığını açıklamıştır. Rivayete göre bu olay Avrupa’daki sanat ortamlarında anlatılan eğlenceli bir hikâyeye dönüşmüş ve Rusya’da anlatılır olmuştur. Mayıs 1910’da Vladimir İzdebski’nin Saint Petersburg’da düzenlediği uluslararası sanatçıları bir araya getiren bir sergiyi gezen İlya Repin, Fransız çağdaş sanatını şiddetle eleştirmiştir. Cézanne’in peyzajlarını eşek kuyruğuyla yapılmışa benzeterek, yakın çevresine, “Cézanne’in bu kadar sevilmesini nedenini sanattan anlamayan Rus koleksiyoncular ve sırtlarını Moskovalı sanatçılara dayayarak skandal haberler yapmaktan başka hiçbir şey üretmeyen basındır” demiştir.

eğilmektelerdir”.¹⁶⁹ Duelguerovala, Eşek Kuyruğu sergisinin mekân problemi yüzünden gecikmesi üzerine, bu “sahte röportajın” Larionov tarafından düzenlenmiş bir “halkla ilişkiler çalışması” olduğunu belirtir.¹⁷⁰ Nitekim sadece aralık ayında aynı gazetede Larionov hakkında onlarca makale yayımlanmıştır. Nihayet 11 Mart – 8 Nisan 1912 tarihleri arasında Moskova’daki Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu’nun yeni restore edilen salonlarında düzenlenen Eşek Kuyruğu sergisi, Saint Petersburglu Gençlik Birliği ve Eşek Kuyruğu gibi iki sanat kolektifini bir araya getirir.¹⁷¹

Eşek Kuyruğu grubunun net bir estetik programı olmamasına rağmen sanatçılar, Neo-Primitivizm’in konu ve üslubu etrafında birleşmişlerdir. Örneğin grup üyesi olmamasına rağmen Marc Chagall de sergiye katılanlar arasındadır. Batılı naif ve primitivist ressamın deneylerini Rus kültürüne özgü öğelerle yorumlamaları bakımından Eşek Kuyruğu grubu estetiğinin Karo Valesi’ne oranla “daha yerli” olduğu söylenebilmektedir. Natalya Gonçarova, Larionov’un yapıtları hakkında verdiği bir röportajda, Paul Gauguin’in meşhur Tahiti seyahatini kastederek Batıların Doğu’da keşfettiği ilksel (primitivist) unsurların Rus kültüründe mevcut olduğunu belirtmiştir. Sanat eleştirmenlerinden Maksim Voloşin, Eşek Kuyruğu grubunun gündelik insan hallerini resmetmesini, *lubok* ve *kostar* sanatlarına önem vermesini ve geleneksel Rus motiflerinin stilize edilmiş modern yorumlarını ılımlı karşılamasına rağmen çalışmaların genelini estetik açıdan “çirkin” bulmuştur.¹⁷²

2.3.3.3. Kübofütürizm

1910’ların başında Rus fütürist şairler halka açık düzenledikleri tartışma, şiir ve performans gösterilerinde insanları kışkırtmayı, beklentileri boşa çıkararak toplumun alışkanlıklarını dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Sembolizm’e karşı olmalarına rağmen sanat ve hayatı bir araya getirmek için bütüncül sanat düşüncesinden beslenen fütürist şairler resim yapmaya, ressamlar şiir yazmaya başlamışlar; tiyatro ve bale gibi sahne

¹⁶⁹ John BOWLT, “Jacks and Tails”, *The Journal of the Walters Art Museum*, No. 60/61, 2002/2003, s. 15-19.

¹⁷⁰ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 196-199

¹⁷¹ Elitza DUELGUEROVA, *a.g.e.*, s. 196. Bu sergide Gençlik Birliği’nden 16 sanatçının 100 eseri bulunmaktadır. Toplamda 29 sanatçının 308 yapıtı sergilenmiştir. Maleviç, çoğunluğu gyaşlardan oluşan 23 eserini sergilemiş; Tatlin ise aralarında 24 sahne tasarımının bulunduğu toplam 51 yapıtla sergiye katılmıştır. Natalya Gonçarova’nın ünlü Dört Evanjelistler tablosu açılıştan hemen sonra sansüre uğramıştır. Giriş ücreti açılış günü 50, diğer günler 25 kopek olmak üzere zamanına göre ucuzdur. Mihail Larionov’a göre bu sergiyi 10.000 kişi gezmiştir.

¹⁷² Jane SHARP, “Natalia Goncharova”, *Amazons of the Avant-Garde*, John BOWLT ve Matthew DRUTT (haz.), Guggenheim Museum Publishing, 1999, s. 159.

sanatlarıyla ilgilenmişlerdir. Nikolay Kulbin'e göre her şair aynı zamanda resim yapma kabiliyetine sahiptir. Sanat hayatına resimle başlayan David Burliuk, daha sonraları şiir yazmaya başlamıştır. Yelena Guro, Vladimir Mayakovski, Aleksey Kruçenih ve Sergey Bobrov hem şair hem de ressamdırlar. Birçok fütürist şair, resmin kuramsal diline ait *sdvig* (kayma, biçimbozum) ve *faktura* (doku) gibi terimleri şiire uygulamışlardır. Mayakovski, Velimir Hlebnikov ve Benedikt Livşits gibi fütürist şairlerin çoğu illüstrasyon, el yazısı ve birtakım tipografik denemeler gibi görsel unsurları şiirlerine dahil etmişlerdir. Bu biçimsel çabalar sanatlarda farklı üslupların türemesini sağlamış ve Sembolizm'in tersine eyleme dayalı yeni bir sanatsal görüşün doğmasına ön ayak olmuştur.¹⁷³



Resim 11. (Solda) Marinetti Moskova'da: Marinetti Aleksandrovski Tren İstasyonunda Karşılandı, Erken Sabah Gazetesi, 28 Ocak 1914.

Resim 12. (Sağda) Fütürist Marinetti Politeknik Müzesinde Konuşma Yapıyor, Erken Sabah Gazetesi, 29 Ocak 1914.

Rusya'da İtalyan Fütürizmi hakkındaki ilk makale, Filippo Tommaso Marinetti'nin Figaro gazetesinde (20 Şubat 1909) yayımlanan *Fütürizm Manifestosu*'ndan yaklaşık iki hafta sonra 9 Mart 1909'da yayımlanır. Modern Rus sanatına mesafeli yaklaşan Apollon Dergisi bile Eylül 1910 sayısını Fütürizm'e ayırmıştır. Bu nüshada Milano'daki *Famiglia Artistica*'da düzenlenen bir fütürist sergi hakkında Paolo Buzzi imzalı bir makaleye, Fütürist Ressamlar Manifestosu'nun kısa bir özetine ve Mihail Kuzmin'in Fütüristler adlı tanıtıcı bir metnine yer verilmiştir.¹⁷⁴ Fütürizm terimi Rusya'da hemen kabul görmemiş olmasına rağmen Rus avangardına damga vurur.

¹⁷³ Vladimir MARKOV, **Russian Futurism: A History**, New Academia Publishing, 2006, s. 34-35.

¹⁷⁴ Vladimir MARKOV, **a.g.e.**, s. 36.

Lakin kısa bir süre içinde Ruslaştırıldığından İtalyan Fütürizmi'nden ayrışması söz konusudur. Nitekim Marinetti, 1914'teki Rusya gezisi sırasında kimi sanatçılar tarafından protestolarla karşılanmıştır. Siyasi açıdan anarşizm ve anarko-sendikalizmden beslenen İtalyan Fütürizmi'nin zamanla savaş yanlısı faşizme kaymasının aksine Rus Fütürizmi, mistik bir anarşizme yönelmiş ve evrensel sanat ütopyasına sadık kalmıştır.

Rus Fütürizmi'nin belirli bir estetik programı bulunmaz. İtalyan Fütürizmi'nin akademik geçmişi inkâr etme, deneysellik, tek bir mecranın kurallarıyla sınırlı kalmama ve ulusal sanatı yüceltme vurgularının Rus sanatçılar tarafından benimsenmesine rağmen dönemin yazılı basını “Fütürizm” ve “fütürist” gibi terimleri tüm aykırı sanat ve sanatçılar için gelişi güzel bir şekilde kullanır. Sanatçılar ise kendi pratiklerini diğer fütüristlerden ayıran yeni terimler icat ederler. Hlebnikov ve Hilea grubu sanatçıları “gelecekslavyacılar” (*budetlian* veya *budet+slavianstvo=budetlianstvo*); Larionov ve çevresindekiler “gelecekçiler” (*budusçniki*) gibi terimler türetirler. Şair İgor Severianin “Ego-Fütürizm”; Kazimir Maleviç ise 1913'ten ürettiği resimler için “Kübofütürizm” terimini tercih eder.¹⁷⁵

Rusya'da Fütürizm'in sanatlara getirdiği dinamizm, İtalya'da olduğu gibi ilk olarak şairler tarafından benimsenir. Rus şiirinde birtakım yeniliklerin peşinde olan Burliuk Kardeşler (Nikolay ve David) ve Velimir Hlebnikov gibi yazarlar, Şubat 1910'da Nikolay Evreinov'un Empresyonistlerin Atölyesi adlı derlemesinde “özgür sanatsal üretim” konulu makaleler yayımlamışlardır. Mihail Matyuşin'in İtalyan Fütürizmi'nden etkilenecek kurduğu Vinç (*Juravl*) adlı yayınevinden, Nisan 1910'da çıkan Eleştirmenlere Tuzak (*Sadok Sudei*) adlı almanak, Rusya'daki ilk fütürist yayın olarak geçer. Duvar kağıdına basılan bu kitapçıkta, Burliuk Kardeşler (Nikolay ve David) ve Hlebnikov dışında Vasili Kamenski, Yelena Guro, Sergey Miasoyedov ve Nikolay Ge gibi şairlerin eserleri yer alır. Aynı yıl bu isimlere Benedikt Livşits ve Vladimir Mayakovski'nin eklenmesiyle Hilea Grubu kurulur. Bu grubun en meşhur eserleri Aleksandr Puşkin'den Maksim Gorki'ye kadar geçmişin tüm şairlerinin reddedildiği Halkın Beğenisine Tokat (Aralık 1912) adlı fütürist manifesto ve Eleştirmenlere Tuzak II (*Sadok Sudei II*, Şubat 1913) adlı şiir antolojisidir. Özgür bir şiir yaratmak için kelimelerin fonetiğine, harflerin formlarına ve neolojizme (yeni sözcükler türetme) dayalı deneysel çalışmalara yönelen Rus fütürist şairleri, görsel

¹⁷⁵ Vladimir MARKOV, **Russian Futurism: A History**, New Academia Publishing, 2006, s. 37.

sanatçılarla birtakım iş birliklerine giderek şiir kitaplarının sanatsal bir obje gibi tasarlanmasına ön ayak olurlar. Kruçenih ve Hlebnikov'un Cehennemde Oyun (*Igra v adu*), Eski Sevgili (*Starinnaya lyubov*) ve Tersine Çevrilmiş Dünya (*Mirskontsa*) gibi eserlerinde Larionov, Gonçarova, Tatlin ve Maleviç gibi ressamlar neo-primitivist üslubu andıran illüstrasyonlar gerçekleştirirler. 1913'ten itibaren radikal bir yöne sapan Kruçenih ve Hlebnikov, "kelimenin kendiliğindenliği" kavramına vurgu yaparak mantık ötesi olarak adlandırdıkları *zaum* şiirine yönelirler. Tıpkı dönemin ressamlarının özgürlük ve gerçeklik gibi mefhumları, figüratif tasvir yerine, renk ve çizgilerin saf ifadelerinde aramaları gibi, şairler de "şiirin özünü" kelimenin kendisinden başka hiçbir kavrama referans vermeyen harf, kelime ve seslerin brüt aktarımında ararlar. Fütürist şairlerin çalışmaları dönemin dilbilimcileri tarafından da ilgiyle karşılanır. Nitekim aynı dönemde edebiyat eleştirisi alanında Viktor Şkolovski, Roman Jakobson ve Boris Tomaşevski gibi yazarların çalışmalarından meydana gelen Rus Formalizmi, şiirsel dilin özerkliğini savunarak edebi araçların işlevsel rolüne ve özgün bir edebi tarih anlayışına vurgu yapar. Rus formalistler psikolojik, kültürel ve tarihsel yaklaşımları dışlayarak saf şiirsel dili yüceltmek için bilimsel yöntemler kullanmışlardır.¹⁷⁶

Kübofütürizm'in gelişiminde Gençlik Birliği (*Soyuz Molodyeji*) grubu üyelerinin yayınları ve Saint Petersburg'da düzenlediği sergileri büyük öneme sahiptir. Gençlik Birliği'nin kuruluş ilkelerine ilham veren oluşum 1906-1908 yılları arasında Albert Gleizes, Georges Duhamel ve Alexandre Mercereau gibi sanatçıların (1911'den itibaren Fransız kübistleri olarak bilineceklerdir) Paris yakınlarındaki Créteil'de kurdukları yarı anarşist, yarı sosyalist bir sanat komünü olan Créteil Manastırı (*Abbaye de Créteil*)'dır. Toplumu sanatla canlandırmayı hedefleyen Créteil Manastırı üyeleri, William Morris ve Lev Tolstoy'un düşüncelerinden etkilenmişlerdir. Guillaume Apollinaire, Marcel Duchamp, Alexander Archipenko, Constantin Brancusi ve Filippo Tommaso Marinetti gibi figürler Créteil Manastırı'nı ziyaret ederek sanatçılara destek vermişlerdir. *Kübizm Hakkında* adlı kitabın yazarlarından Albert Gleizes, New York merkezli anarşist bir gazeteye verdiği röportajında Créteil Manastırı'nın 1905 Rus Devriminden etkilenerek kurulduğunu ifade etmiştir.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Vladimir MARKOV, **Russian Futurism: A History**, New Academia Publishing, 2006, s.38.

¹⁷⁷ Nina GURANOVA, **The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde**, University of California Press, 2012, s. 112.

Saint Petersburglu Üçgen Grubu üyelerinden Yelena Guro ve Mihail Matyuşin, İzlenimciler (1909) sergisinin ardından, Créteil Manastırı modeli ve Fütürizm'in gençlik vurgusundan etkilenerek, mesen Levki Jeverjeyiev'in desteğiyle, kolektif üretim, sergileme ve yayın temelli bir oluşum olan Gençlik Birliği'ni kurarlar; 1912'den sonra birliğe Olga Rozanova ve Pavel Filonov gibi ressamalar dahil olur. 1914'e kadar Gençlik Birliği yedi sergi organize etmiş, üç almanak yayımlamış ve halka açık sanat münazaraları düzenlemiştir.¹⁷⁸ Sanatlarda çoğulcu üslupları, Batılı ve evrensel değerleri savunmaları bakımından Karo Valesi grubuna yakın olmalarına rağmen Moskova'da genellikle Mihail Larionov'un (Eşek Kuyruğu) sergilerinde boy göstermişlerdir.¹⁷⁹

Masha Chlenova'ya göre Rus avangardının sanatlardaki soyutlama metodolojisinin ana fikri, kendinden başka hiçbir şeye referans vermeyen "sanatsal unsurların kendiliğindenliği (*kak takovost*)" kavramıdır. 1910'ların başından itibaren Sembolizm'e karşı Rus fütüristleri tarafından geliştirilen bu terim, şiirde harflerin grafik ve ses özelliklerine, müzikte armoninin dışına çıkan sesin ifadeci unsurlarına, tiyatrodan oyuncululuğun duygu aktarımına ve resimde biçim, renk ve *faktura* (doku) gibi "materyel niteliklere" vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla "sanatsal formların özgürleşmesi" fütüristler için dilbilimsel terminolojiyle gösterenin/imleyenin gösterilen/imlenen ile kurduğu anlık ilişkiden sıyrılarak gönderme yaptığı anlamdan kurtulmasını ifade etmektedir. Böylece Rus fütüristler, Sembolizm'in dünyadan koparak formlar aracılığıyla aşkın (transandantal) bir referans verme geleneğini radikal bir biçimde ters çevirmişler ve modern günlük hayata içkin anlık dinamizmi ve deneyimi yücelterek anlamı sabitlikten ve kapalılıktan kurtardıklarını ilan etmişlerdir.¹⁸⁰

Maria Tsantsanoglou, Kübizm'in ve Fütürizm'in "saf" örneklerinin istisnalar dışında Rus avangardında görülmediğini iddia ederek Kübofütürizm'in Rus avangardına özgü bir sanatsal ifade biçimi olduğunun altını çizer. 1910'larda yerel (Eşek Kuyruğu) ve evrensel (Karo Valesi ve Gençlik Birliği) sanat mefhumlarını tartışan Rus sanatçılar,

¹⁷⁸ Jeremy HOWARD, *The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-Garde*, Manchester University Press, 1992, s. 4.

¹⁷⁹ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 217

¹⁸⁰ Masha CHLENOVA, "Early Russian Abstraction as Such", DICKERMAN, Leah (haz.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, Thames & Hudson, 2012, s. 200-203.

öncelikle Kübizm ve Fütürizm gibi akımları Ruslaştırarak yorumlamışlar; daha sonra kavramsal yöntemlere dayandırdıkları Rus yapımı Kübofütürizm'in (*zaum* şiirinin) evrensel bir değer taşıdığını iddia etmişlerdir. Kübizm'in biçimbozum ve prizmatik görünümünü Fütürizm'in hareket ve tekrar etkisinden oluşan dinamizmiyle sentezleyen Rus avangardları, "*faktura*" (doku) ve "*sdvig*" (denge ve ahengi bozan kayma, kaydırma, biçimbozumu) gibi estetik terimlerle açıklamışlardır. Burliuk tarafından Kübizm analizinde kullanılan bu terimler şiir, tiyatro ve müzik (disonans) gibi farklı alanlara yayılmıştır.¹⁸¹

Şubat 1912'de Moskova'daki Politeknik Müzesinde düzenlenen Karo Valesi Cemiyeti sergisi sırasında Kübizm ve Resimde Diğer Eğilimler adlı bir konferans serisine katılan David Burliuk, Kübizm: Yüzey-Düzlem başlıklı bir konuşma yapmış; bu konuşmanın metni, 1913'te Halkın Beğenisine Tokat adlı fütürist almanakta yayımlanmıştır. Burliuk'a göre "yeni sanat", ancak Kübizm'e özgü maddeci bir kavrayışla açıklanabilir: "Eskiden resim sadece görülürdü. Artık dokunuluyor".¹⁸² Dolayısıyla yeni sanatta, resmin ne anlattığı değil nasıl anlattığı, malzemenin nasıl kavrandığı önemlidir:

Resim renklendirilmiş bir uzamdır.

Nokta, çizgi ve yüzey uzamsal biçimlerin unsurlarıdır.

Ararlarındaki genetik bağ resmin düzenini oluşturur.

Uzamdaki en basit unsur noktadır.

Noktalardan çizgi.

Çizgiden düzlem (plan) oluşur.

Tüm uzamsal biçimleri bu üç unsur belirler.¹⁸³

Alıntılanan bu pasajda Batılı modern sanat kuramlarının olduğu gibi aktarılması söz konusudur. Fakat sanat eğitimini Münih'te alan Burliuk'u Batılı muadillerinden (örnek aldığı Münih Modernizmi'nden) ayıran şey, çizgi, renk ve yüzey gibi unsurlara geleneksel ikona sanatından gelen ve materyalin öncüllüğünün altını çizen *faktura*'yı (doku) eklemesi ve Kübizm'in "biçimbozumcu kanonundan" (dekonstrüksiyon)

¹⁸¹ Maria TSANTSANOGLU, "Rus Avangardı: Tanım, Tarihsel Arka Plan, Ortaya Çıkış koşulları ve Yeni Estetik", **Rus Avangardı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek Sergisi Kataloğu**, Sabancı Üniversitesi Yayınları, s. 28.

¹⁸² John E. BOWLT, "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", **The Documents of 20th Century Art**, (haz.), Viking Press, 1976, s. 70.

¹⁸³ John E. BOWLT, **a.g.e.**, s. 71

bahsederken *sdvig*¹⁸⁴ (denge ve ahengi bozan kayma, kaydırma, biçimbozumu) terimini kullanmasıdır:

Resmin doğasını belirleyen unsurlar şöyle sıralanabilir:

I. Çizgi

II. Yüzey

III. Renk

IV. Faktura¹⁸⁵(yüzeyin karakteri)...

...Dengesizlik ahenk karşıtıdır.

Bakışsızlık (asimetri) simetrisinin karşıtıdır.

Dekonstrüksiyon konstrüksiyonun karşıtıdır.

Bir kanon konstrüktif olabilir.

Bir kanon dekonstrüktif/biçimbozucu olabilir.

Konstrüksiyon yerinden edilebilir ya da kaydırılabilir

Yerinden edilmiş konstrüksiyonun kanonu...

... *Sdvig*¹⁸⁶ çizgisel olabilir.

Sdvig düzlemsel olabilir.

Sdvig belirli bir yerde ya da genelde olabilir.

Sdvig renksel olabilir – (saf mekanik bir kavrayış)

Akademik kanonun savunduğu şey: Orantının, akıcılığın simetrisi ya da bunlara eşdeğer ahengi.

Yeni resim gösterdi ki (bu kanonu yıkmayan, buna paralel gelişen) ikinci bir kanon var:

Yerinden edilmiş konstrüksiyonun kanonu.

1) Dengesizlik

2) Orantısızlık

4) Renksel Uyumsuzluk

3) Biçimbozum

Tüm bu kavramlar Yeni Resmin yapıtlarının incelenmesinden ortaya çıkmıştır...¹⁸⁷

Burliuk'un resmi, "renklendirilmiş bir uzam" olarak ele alması rengin maddeye bürünmüş hali olan boyanın (maddesel renk), yüzeyin ve aralarındaki ilişkinin kavramsallaştırılmasını sağlamaktadır. Renklendirilmiş uzam-yüzey tuvalin üzerinde katman veya katmanlar oluşturmak anlamına gelmektedir. Böylece doğanın biçimleri temsil edilebilmekte ve/veya doğaya özdeş organik/örgensel/uyumlu ritimler

¹⁸⁴ John E. BOWLT, "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", **The Documents of 20th Century Art**, (haz.), Viking Press, 1976, s. 69-77.

¹⁸⁵ John E. BOWLT, "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", Denis G. IOFFE ve Frederic H. WHITE, (haz.) **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012, s. 69-75. Yazar *fakturayı* İngilizceye "texture" olarak çevirmiştir.

¹⁸⁶ Yazar *sdvig*'i İngilizceye "displacement" olarak çevirmiştir.

¹⁸⁷ John E. BOWLT, "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", Denis G. IOFFE ve Frederic H. WHITE, (haz.) **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012, s. 76-77.

oluşturulabilmektedir. Burliuk’a göre yüzey-düzlem üzerindeki uygulama doğayla özdeş veya benzer bir şekilde işlemektedir. Nitekim doğanın temsili söz konusu olsa bile ortaya çıkan imge, sanatsal bir yeniden-yaratım (rekreasyon) sonucunda elde edildiğinden doğanın yanılsamalı (illüzyonist) bir yansıması/temsili değildir. Bunu sağlayan *faktura*’nın bizzat kendisidir. Dolayısıyla Rus avangardının temelini oluşturan *faktura* kavrayışı, yüzeyin, boyanın ve/veya yaratma sürecinde kullanılan malzemenin belirleyici unsur olarak ele alınıp kendine has karakterinin öne çıkarılmasıdır. David Burliuk’un yüzey, *faktura* ve *sdvig* kavrayışları, Kübofütürizm’in resim ve şiirdeki kavramsal altyapısını oluşturmakla birlikte 1915’ten itibaren Rus avangardında birbirine zıt konumlanan iki eğilimin oluşmasını sağlayacaktır. Kazimir Maleviç’in Süprematizmi’nde (Pavel Filonov’un Analitizm’i ve Mihail Matyuşin’in Organisizm’i gibi) *faktura*, yüzeye vurgu yapan bir kavram olarak ortaya çıkacak; Vladimir Tatlin ve ondan etkilenen konstrüktivistler (ve prodüktivistler) için *faktura*, konstrüksiyonu oluşturan malzemelerin maddeselliğini işaret etmesi bakımından sanatsal sistemin merkezinde konumlanacaktır.

2.3.3.4. Hedef (Mişen) Sergisi

Eşek Kuyruğu üyelerinden Larionov, Gonçarova, Maleviç, Zdaneviç, Şevçenko ve Le Dantu gibi sanatçılar ve Chagall’in yanı sıra birçok amatör (ve çocuk) ressamın katılımıyla düzenlenen Hedef sergisi, Hlavdila Mihailova’nın Moskova’daki Sanat Salonu adlı galerisinde gerçekleşir. Larionov’un Rayonizm’i ve Maleviç’in Kübofütürizm’i arasındaki rekabet damga vurur. Sergiden önce Maleviç’in Eşek Kuyruğu’ndan ayrılarak Gençlik Birliği ve Karo Valesi Grubu’yla yoluna devam edeceğini açıklaması üzerine Larionov, grubun ahengini bozacağını düşündüğü Maleviç’in “tehlikeli eserlerini” ayrı bir salonda sergiler. Sergi vesilesiyle basılan Hedef adlı kitapçığın giriş bölümünde Larionov, Rayonizm’in (Işıncılık) ilk manifestosu niteliği taşıyan Hedef’e Önsöz başlıklı bir metin yayımlar.¹⁸⁸

Hedef kitapçığının önsöz metni, bireysel başarının reddedilerek kolektif üretimin yüceltilmesi bakımından Hilea Grubu’nun fütürist şairleri tarafından birkaç ay önce yayımlanan Eleştirilenlere Tuzak II (1913) adlı manifestoyu çağırıştırır. Hedef’e Önsöz metni, Maleviç haricinde sergiye katılan yirmi dört sanatçı tarafından imzalanmıştır. Dönemin üslubunu “Kübizm, Fütürizm ve Orfizm” ekseninde ele alan

¹⁸⁸ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 222-264.

Eşek Kuyruğu üyelerinin “özgür sanat” görüşlerini yansıtmaları açısından bu metnin on üç maddelik ilkeleri önem arz eder:

- 1) Bireyselliğe karşı (olumsuz) tavır alınmalıdır.
- 2) Müellifin kim olduğuna bakılmaksızın sadece sanat eseri öne çıkarılmalıdır.
- 3) Kopya/intihal özgün bir sanat eseri olarak kabul edilmelidir.
- 4) Kübizm, Fütürizm ve Orfizm gibi bizden önceki tüm üslupları kabul ettiğimizi, tüm üslupların sentez, karışım ve kombinasyonlarının mümkün olabileceğini ilan ediyoruz! Biz kendi üslubumuzu yarattık. Uzamsal formlar yaratmayı amaçlayan Rayonizm, resmin kendi kurallarıyla yaşamasını sağlayan, kendine yeterli bir üsluptur.
- 5) Biz yüzümüzü Doğu’ya döndük ve ulusal sanatı hedefliyoruz.
- 6) Batı’nın bizi konularına köle etmesini protesto ediyor; bize sürekli aşağılayıcı oryantal formlarla gelen Batı’yı reddediyoruz.
- 7) Ne toplumun bize ilgi göstermesini ne de bizi yok saymasını istiyoruz.
- 8) Tek arzumuz, duyum yoğunluğunun büyük atılımı.
- 9) Her şeyden önce ressam, kendi mesleğini tanımalıdır.
- 10) Her şey tanınmalıdır.
- 11) Yadsımanın kendisi bile eylem uğruna reddedilmelidir.
- 12) Tüm dünyanın resimsel formlarla ifade edilebileceğini düşünüyoruz: yaşam, şiir, müzik, felsefe, vs...
- 13) Biz bir sanat cemiyeti kurmayı reddediyoruz çünkü bugüne kadar bu tarz kurumların hepsi yerinde saymaya mahkûm olmuşlardır.¹⁸⁹

Alıntılanan ilkelerde görüldüğü gibi Eşek Kuyruğu grubu üyeleri, David Burliuk (*Hilea* Grubu) ve Gençlik Birliği üyelerinin sanatsal sistemler olarak gördüğü Kübizm ve Fütürizm’den türeyen yeni akımların ortaya attığı fikir ve tartışmaları görmezden gelmektelerdir. Belirli bir stilistik normdan kaçınmakta, tüm eğilimlere açık kapı bırakmaktadırlar. Onlara göre “özgür sanat”, belirli bir stili/eğilimi kayırmayı ve kopya-orijinal gibi ayrımları reddetmeyi gerektirmektedir. Bireysel sanatçı figürü tamamen reddedilmekte, bireysel yaratıcılığın kolektif üretimin gölgesinde eriyip gideceği düşünülmektedir. Saint Petersburg’da gelişmekte olan fütürist gruplara bir cevap niteliği taşıyan bu bildirinin yardımcı fikri, modern sanatların üsluplardan ibaret olduğuna ikna olan Natalya Gonçarova’dan çıkmıştır. Bu dönemde, temeli bir çeşit üslupçuluğa dayanan Herşeyizm/Herşeycilik kavramını ortaya atan Gonçarova, sanatsal sistemlerin/akımların yerine “üslupların çoğulculuğunu” savunan bir sanat

¹⁸⁹ Denis G. IOFFE ve Frederic H. WHITE, (haz.) “Mikhail Larionov and Natalya Goncharova, Rayonists and Futurists. A Manifesto, 1913”, **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012, s.105-109

görüşü önermiştir.¹⁹⁰ Bu düşüncesinin izleri Hedef'e Önsöz metninin (özellikle onuncu maddede) satır aralarında sezilmektedir. Larionov ve Gonçarova Hedef Sergisinde rayonist yapıtlarını ilk defa sergilemişler; Rayonizm'i bilimlerden beslenen modern bir üslup olarak sunmuşlardır.¹⁹¹

Serginin ardından Haziran 1913'te Larionov ve Goçarova'nın illüstrasyonlarıyla bezenmiş Eşek Kuyruğu ve Hedef adlı bir kitapçık yayımlanır. Bu kitapçıkta Rayonistler ve Fütüristler manifestosu ve Rayonist Resim adlı bildiri yer alır. Rayonist Resim'de Çin sanatından Kübizm, Orfizim ve Fütürizm gibi modern akımlara süregelen problemleri ortaya koyan Larionov, rayonist resmin getirdiği çözümleri açıklar:

Tıpkı müziğin kendi müzik yasalarına göre inşa edilmesi gibi resim de kendi yasalarına göre inşa edilmelidir. Resme özgü ilkeler şunlardır:

Renklendirilmiş çizgi ve *faktura* (doku).

Resim renkli yüzey, doku (renkli yüzey ve tınları) ve bunlardan kaynaklanan duygudan oluşur.

Resmin kendiliğindenliğine özgü terimlerle Rayonizm şu ilkelerden hareket eder:

Parlaklık, varlığını yansıyan ışığa borçludur (uzaydaki nesneler arasında bir tür renkli toz oluşturur). Parlaklık doktrini. Radyoaktif ışınlar. Ultraviyole ışınlar. Yansıma.

Nesneleri gözümüzle veya geleneksel temsil resminin yöntemiyle hissedemeyiz. Aslında nesneleri olduğu gibi algılayamayız. Bir ışık kaynağından çıkan ışınların toplamını algılarız; bunlar nesneden yansır ve görüş alanımıza girer.

Resim uzaysal olanın zamansızlık hissini vermesi bakımından akıcıdır. İçinde dördüncü boyut olarak adlandırılabilir şeyin hissi ortaya çıkar. Çünkü resimden ortaya çıkan tüm hisler boyanın yayılma alanı ve yoğunluğundan kaynaklanır. Bunlar farklı şekillerde uygulansa bile dış dünyanın işaretleridir. Dolayısıyla resim kendi içinde kalırken müziğe eşittir.¹⁹²

Larionov'a göre resim, algı ve hislerden oluşması bakımından müziğe denktir. Renk, çizgi ve dokudan (müzikteki tınının karşılığı) oluşan maddesel faktörler algı ve hisleri harekete geçiren tercümanlardır. Her döneme özgü sanatsal hakikatler o dönemin algısına bağlıdır. Bilimlerden beslenen modern sanatın tüm üsluplarının temelinde

¹⁹⁰ Jane SHARP, "Natalia Goncharova", **Amazons of the Avant-Garde**, John BOWLT ve Matthew DRUTT (haz.), Guggenheim Museum Publishing, 1999, s. 161. Bu terim, Fransızca: *Toutisme*, İngilizce: *Everythingism* Rusça: всечество (vseyoçestvo) olarak geçmektedir.

¹⁹¹ Elitza DUELGUEROVA, **Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)**, Les presses du réel, 2015, s. 257-264.

¹⁹² Denis G. IOFFE ve Frederic H. WHITE, (haz.) "Mikhail Larionov and Natalya Goncharova, Rayonists and Futurists. A Manifesto, 1913" ve "Mikhail Larionov, Rayonist Painting, 1913", **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012, s. 109-118.

ışığın yeniden kavranmasından ortaya çıkan yeni bir algı rejimi yatar. Rayonizm, “nesneler arasındaki uzamdan geçen” ışığın resimsel yorumudur. Resmin duyumunun (veya hissiyatının), ışık algısından kaynaklandığını belirten Larionov, modern resmin “zamansızlık hissini” açılarken Gleizes ve Metzinger’in Kübizm yorumunda Henri Poincaré’den ödünç aldıkları “dördüncü boyut” mefhumu kullanır. Ayrıca Larionov, sanatsal üslubunun mevcut durumunu Realist (Gerçekçi) Rayonizm’den Soyut Rayonizm’e geçiş süreci olarak yorumlaması ve ileriki yıllarda Tinsel Rayonizm’i (metinde *Pneuma-Rayonism* olarak geçer) müjdelemesi, Fransız yazarların Kübizm’in gerçekçilikten soyuta evrilen aşamalarını çağrıştırır.

2.3.3.5. I. Dünya Savaşı Ortamında Fütürist Sergiler

Birinci Dünya Savaşı’nın kasvetli atmosferi Avrupa ülkeleri kadar Rusya’yı da derinden etkilemiştir. Dış dünyayla iletişimin en aza indiği ülkede bazı sanatçılar cephelerde görev almış; bazıları toplum yararına çeşitli sivil kuruluşlarda gönüllü çalışmışlardır. Lakin sanat ortamının içine kapanmasına rağmen sergi sayılarında belirgin bir artış olmuştur. Sanatçılar elde edilen gelirin bir kısmının cephedeki askerlerin ailelerine, kimsesiz çocuklara, şehit ve gazi yakınlarına bağışlandığı sergiler düzenlemişlerdir. Batı modernizminin savaşla sonlanan rasyonelliğine karşı absürt ve mantık dışı ifadelerle yönelen fütürist/avangard sanatçılar ise tepki görmelerine rağmen alaycı ve tahrik edici üsluplarından ödün vermemişlerdir. Savaşın başlamasının ardından, Larionov ve Gonçarova çiftinin Sergey Dyagilev’in davetiyle, Rus Balesi Kumpanyası’na sahne tasarımları gerçekleştirmek üzere Fransa’ya gitmesi, genç nesil sanatçı ve mesenlerin önünü açmış; cemiyet sergilerine alternatif, bağımsız ve yeni oluşumların meydana gelmesini sağlamıştır. Nitekim Ducluerova’ya göre “ekonomik nedenlerden ötürü” devrimlere kadar düzenlenen fütürist sergilerin büyük çoğunluğunun “amatör ruhlu” olduğu söylenebilmektedir.¹⁹³

2.3.3.6. Tramvay V, İlk Fütürist Resim Sergisi

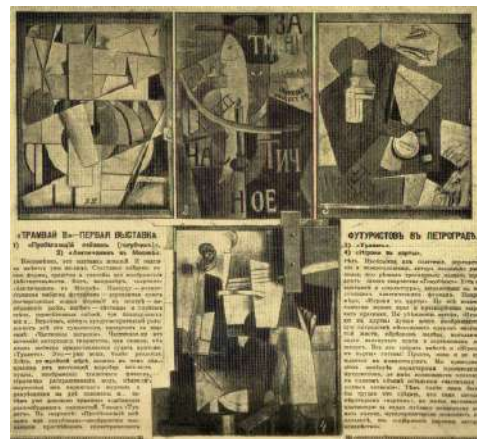
Petrograd’da¹⁹⁴ Sanatçılara Teşvik Cemiyeti’nin salonlarında Gezginler Cemiyeti’nin yıllık sergisiyle eş zamanlı düzenlen Tramvay V sergisi, savaş yüzünden Fransa’dan Rusya’ya dönmek zorunda kalan mesen ve sanatçı Zenia Boguslavskaya ve İvan Puni

¹⁹³ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L’exposition dans l’avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 295-297.

¹⁹⁴ I. Dünya Savaşı’nın milliyetçi atmosferinde Saint Petersburg adı Ruslaştırılarak Petrograd’a dönüştürülmüştür.

(Jean Pougny) çifti tarafından finanse edilir. Kübofütürizm'in resimdeki çeşitli türevleri dışında asamblaj ve kolaj çalışmaları gibi Kübizm'in Paris'teki son yeniliklerinin ağırlıkta olduğu bu sergide kadın sanatçılar çoğunluktadır. Bu dönemde *La Palette* ve *Académie de la Grande Chaumière* gibi Paris'in gözde okullarında eğitim alan Nadejda Udaltsova, Liubov Popova, Aleksandra Exter, Marie Vassilieff (Maria Vasiliyeva) ve dönemin diğer güçlü kadın figürlerinden Gonçarova, Olga Rozanova ve Varvara Stepanova "Amazonlar" adıyla anılmaya başlamışlardır.

Tramvay V vesilesiyle Mayıs 1914'ten itibaren kontr-rölyeplerini sergilemeye başlayan Vladimir Tatlin'in etrafında kolaj ve asamblajlara yönelen sanatçılar bir araya gelir. Bu sergide İvan Puni, heykele özgü unsurları kolaj biçiminde resme dahil etmiş; İvan Kliun ise üç boyutlu resim çalışmalarını "resimsel rölyepler" olarak adlandırmıştır. Nitekim Tatlin'in etkisiyle avangardlar arasında moda olan "resimsel heykeller" Konstrüktivizm'in ilk örnekleri sayılmaktadır. Bu dönemde Tatlin'le yenilikçilik hususunda rekabete giren Maleviç, fütürist şairlerle ortak çalışması olan Güneş'e Karşı Zafer Operası'nın etkisiyle resimde mantık-ötesi bir sanatsal üslup geliştirir. Tramvay V sergisinde 1911-1914 yılları arasında ürettiği resimlerini sergileyen sanatçı, "Alojizm" ve daha sonra "Fevralizm" adını verdiği çalışmalarında kolaj tekniğine yönelerek anlam ve form birlikteliğine karşı çıkar. Aynı dönemde benzer bir eğilim Olga Rozanova'nın yapıtları için de geçerlidir.



Resim 13. (Solda) Tramvay V Sergi Afişi, 1915.

Resim 14. (Ortada) Emmanuel Safinov'un "Tramvay V veya Günün Tükürüğü" başlıklı haberi, Lacivert Gazete (Sinii Jurnal) No.12, 21 Mart 1915 (Röprodüksiyonlar: Alexandra Exter, *Floransa*; Jean Pougny, *Kart Oyuncuları*; Vladimir Tatlin, *Resimsel Rölyef*).

Resim 15. (Sağda) Ogonek Gazetesi, Tramvay V Sergisi Eleştirisi, 15 Mart 1915 (Röprodüksiyonlar: İvan Kliun, *Kaçan Peyzaj*, Kazimir Maleviç, *Moskova'da Bir İngiliz*; Zenia Boguslavskaya, *Tuvalet*; Jean Pougny, *Kart Oyuncuları*)

Tramvay V Sergisinin Sanatçılara Teşvik Cemiyeti gibi prestijli bir salonda Gezginler Cemiyetiyle aynı zamanda gerçekleşmesi, kalabalık bir güruh tarafından gezilmesini sağlar. Ancak bu durum basında fütüristler hakkında çoğunluğu alaycı makaleler ve karikatürlerden oluşan haberlerin yer almasına da yol açar. Nitekim Sergey Şukin'in, rölyefleriyle sansasyon yaratan Tatlin'in bir eserini üç bin ruble karşılığında satın aldığına (dönemin modern sanat eserlerinin ortalama fiyatı iki yüz elli rubledir) dair dedikoduların yükselmesi sanatçının ilgi odağı olmasını sağlar.



Resim 16. Rusya'nın Sesi Gazetesi'nde (*Golos Rusi*) "Tramvay V Fütürist Sergisindeki Tipler" alt başlığıyla yayımlanan karikatür, Petrograd, 1915. (Soldan sağa Zenia Boguslavskaya, Alexandra Exter, Vladimir Tatlin, İvan Puni, Olga Rozanova), Puni Arşini, Zürich.

2.3.3.7. 1915 Yılı Sergisi

Hlavdila Mihailova'nın Moskova'daki Sanat Salonu adlı galerisinde gerçekleşen 1915 Yılı Sergisi, devrim öncesi Rus avangardının farklı eğilimlerini bir araya getirmesi bakımından önem taşımaktadır. 38 katılımcının 263 eserini bir araya getiren sergiye Larionov, Gonçarova (Çiftin Rusya'daki son sergisidir) ve Eşek Kuyruğu Grubu, Burliuk Kardeşler, Karo Valesi Grubu üyelerinden Konçalovski, Lentulov, İlya Maşkov, Robert Falk ve sanat gruplarından bağımsız Chagall ve Kandinski gibi sanatçılar katılmışlardır. Sergiye katılmaya sonradan karar veren Maleviç, Mayakovski ve Tatlin gibi bazı isimlerin yapıtları katalogda yer almamaktadır. Bu etkinlik hakkında yeterli kaynak veya fotoğraf bulunmamakla birlikte sanat tarihçilerinin ortak görüşüne göre, Dada akımıyla aynı yıllarda gerçekleşen sergide hazır nesneler (readymade) ve asamblajlar yoğunluktadır.¹⁹⁵ Sanatçı ve yazar Andrey Şemşurin'in anılarına göre fütürist şair Mayakovski, sarı gömleği, şiir kitabı, şapkası

¹⁹⁵ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 307-317.

ve eldivenleri gibi kişisel eşyalarından oluşan “kendi-portresini” (otoportre/*avtoportret* sözcüğünü bilinçli olarak bozarak *samoportret* kelimesini türetmiştir) sergilemiş; Larionov, kendisine ayrılan duvara bir vantilatör monte etmiştir. David Burliuk, gömlek ve süngerden oluşan bir asamblaj sergileyerek yapıtın künyesine “Burliuk, banyoda” yazmıştır. Sergiye paralel düzenlenen şiir etkinliklerde fütürist şairler yüzlerini boyayarak çıkmışlar; açılış günü “fevralist” (mantık ötesi) Maleviç ve Aleksey Morgunov ceketlerinin yakalarına tahta kaşıklar asarak Moskova sokaklarında “deliler” gibi gezmişlerdir. Ayrıca şair Vasili Kamenski, bir labirentin içinde “gezen canlı bir fare” sergilemek istemiş fakat bu öneri galeri sahibi Mihailova tarafından reddedilmiştir.¹⁹⁶

Elitza Dulgurova’ya göre 1915 yılında düzenlenen sergilerdeki ortak tartışma konusu sanatlardaki “Realizm/Gerçekçilik” mefhumudur. Bu minvalde Kamenski’nin “gezen (gerçek) fare” fikri, Gezginler’in Natüralizm ve Realizm’iyle alay etmek için ortaya atılmıştır. Bu dönemde genç dilbilimci Roman Jakobson, fütüristler arasında süregelen “sanatlarda Realizm” tartışmalarına katılmıştır. 1910’lardan itibaren Kruçenikh, Hlebnikov, Matyuşin ve Maleviç başta olmak fütürist şair ve sanatçılarla dostluklar kuran Jakobson, 1921 yılında yayımlanan *Edebiyat Kuramı* adlı kitabındaki Sanatlarda Realizm başlıklı makalesinde iki farklı “gerçeğe benzerlik” tespit eder. Bu ayrımın kapsamında “muhafazakâr bir kanon kurucu kavrayış” ile “devrimci bir kanon bozucu kavrayış” bulunmaktadır. Jakobson’a göre Gezginler, “Realizm’i” dar bir anlamda kullanmakta; resimleri “temsîlî” ifadelerden oluşmaktadır.¹⁹⁷ Avangardlarsa, “*faktura*/doku” ve “kendiliğindenlik” gibi sanatsal ifadenin “somutluğuna” vurgu yaparak gerçekliği “olduğu gibi” sunmaktalardır. Buna benzer bir yaklaşım, ünlü filozof Alexandre Kojève’in “soyut sanatın mucidi” olarak gösterilen Vasili Kandinski hakkında kaleme aldığı Kandinski’nin Somut Resimleri adlı makalesinde¹⁹⁸ görülmektedir.

¹⁹⁶ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L’exposition dans l’avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 320.

¹⁹⁷ Elitza DUELGUEROVA, *a.g.e.*, s.365

¹⁹⁸ Alexandre KOJÈVE, *Les peintures concrètes de Kandinsky*, Presses Universitaires de France, Revue de Métaphysique et de Morale, No. 2, 1985, s. 149-171.

2.3.3.8. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (sıfır-on)

Petrograd’da Nadejda Dobitşina’nın Sanatsal Büro adlı galerisinde düzenlenen bu sergi, İvan Puni (Jean Pougny) ve Zenia Boguslavskaya çifti tarafından finanse edilmiş; komiserliğini Kazimir Maleviç gerçekleştirmiştir. Sergi afişinde elde edilen gelirin dörtte birinin savaşa katılan sanatçılara destek veren *Sanatçılar Reviri* adlı bir yardım kuruluşuna bağışlanacağı açıklanmıştır. Tramvay V sergisinin “birinci fütürist sergi” adıyla sunulmasından yaklaşık altı ay sonra, 0,10 sergisinin “son fütürist” olarak ilan edilmesi, iki sergi arasında alaycı bir ilişki yaratmıştır. Yedi kadın, yedi erkek sanatçının katılımıyla gerçekleşen sergiye Maleviç, Bogulavskaya, Puni, Kliun, Rozanova ve Menkov “süprematistler” adıyla katılmış; Udaltsova, Vera Pestel, Popova ve Tatlin’den oluşan grup ise kübist resim ve asamblaj çalışmalarını sergilemişlerdir. Sergiye katılan diğer sanatçılar Maria Vasiliyeva, Anna Kirillova, Vasili Kamenski ve Natan Altman’dır. Gün (*Den*) Gazetesi’ne göre ziyaretçi sayısı altı binlere varmış ve Sanatsal Büro galerisinin en kalabalık sergisi olmuştur.¹⁹⁹

Yirminci yüzyılın en önemli sergileri arasında gösterilen 0,10 (sıfır-on) Son Fütürist Resim Sergisinin, basından gelen eleştiriler, yarattığı skandallar, tartışmalar, sanatçılar arası çekişmeler ve birbirini küçük düşürme çabaları açısından dönemin fütürist sergilerinden farkı yoktur. Lakin yarattığı etki, sonrasındaki on yılın sanat tartışmalarına şekil verecek; Maleviç ve Tatlin, Rus avangardının lider figürleri olarak kabul edilecektir. Süprematizm ve Konstrüktivizm (Tatlinizm) 1920’lerde Avrupa’da, 1930’larda ise Amerika’da itibar görerek yirminci yüzyılın Batı sanatı kanonuna eklenecektir.

Kazimir Maleviç’in Süprematizm adını verdiği nesnesiz (doğadaki ve/veya dünyadaki hiçbir nesneye gönderme yapmayan) resimlerinin ilk defa sergilediği 0,10 sergisinin adı birçok spekülasyona konu olur. Evgeni Kovtun’a göre “0”, Maleviç için Mesihçi bir anlam taşımakta ve görsel dilde bir eşğin aşılması Fütürizm’in terk edildiğini müjdelemektedir.²⁰⁰ Aleksandra Şatskih ise, 0 ve 1 gibi sayıların sanatçının “fevralist” (mantık ötesi) döneminden geldiğini ve anlamının sonsuzluğa açıldığını (0 ve 1

¹⁹⁹ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 371. (*Den*, 17 Şubat 1916)

²⁰⁰ Evgenii Kovtun, “The Third Path to Non-Objectivity”, *Great Utopia Exhibition Catalogue*, Guggenheim Museum Publishing, 1992, s. 320-328.

arasındaki sonsuz reel sayılar kadar anlamı olduğunu) iddia etmektedir.²⁰¹ Dönemin tanıklarına göre 0, yeni bir başlangıç; 10 ise sergiye katılması öngörülen sanatçı sayısına denk gelmektedir. Sergi kataloğuna “kendimi sıfıra indirgedim, daha sonra sıfırın da ötesindeki yaratım olan Süprematizm’e doğru, yani yeni Resimsel Realizm’e geçtim” diye yazan Maleviç, bu dönemde Tatlin’in nesne odaklı materyalist bakış açısına karşı konumlanmış olmasına rağmen sadece Süprematizm’i tanıyan sanatçıları değil, sergiye katılan tüm sanatçıların eğilimlerini tanımakta; Tatlin’in asamblajlarından, Vera Pestel, Popova ve Udaltsova’nın post-kübit ve soyut çalışmalarına kadar anlam üretiminin plastik olanaklarını keşfetmeyi arzulayan tüm yenilikleri Süprematizm çatısı altında kucaklamayı hedeflemektedir.

Bu sergi hakkında birçok rivayet ortaya atılmıştır. Tatlin ve Maleviç arasındaki çekişmenin yapıtların son anda yerleştirilmesine yol açtığı bilinmektedir. Kurulum sırasında Maleviç’in süprematist çalışmalarını reddeden Tatlin, Udaltsova, Pestel ve Popova, girişinde “profesyonel ressam salonu” ibaresi bulunan farklı bir odada yapıtlarını sergilemişlerdir. Lakin geleneksel Rus Ortodoks evindeki ikonaların duvarların kesiştiği, “kutsal köşe” (*krasnıy ugol*) denen yere asılmasından hareketle Maleviç’in *Dörtkenar*’ını (Siyah Kare’nin sergideki orijinal adı), Tatlin’in ise *Köşe Kontr-Rölyef*’ini kendilerine ayrılan mekânın köşelerinde konumlandırarak izleyicileri kışkırtmayı amaçlamaları, aralarındaki uyumlu farklılığı vurgulaması bakımından ilginçtir.

Plastik sanatlar hakkında edebi ve felsefi söylemlere mesafeli yaklaşan Tatlin, 0,10 sergisindeki eserleri hakkında bildiri yayımlamayı tercih etmemiş; kendi alanına küçük bir biyografik not ilişirmiştir. Sanat hakkındaki kamusal tartışmaları önemseyen Maleviç ise, aylar süren hazırlık sürecinin ardından *Kübizm’den Süprematizm’e. Yeni Resimsel Realizm* adlı broşürünü yayımlamış; ayrıca Süprematizm’e katıldıklarını açıklayan Boguslavskaya, Puni, Menkov ve Kliun’la birlikte iki sayfalık bir bildiri metni bastırmışlardır. Serginin kapanışından bir hafta önce, 12 Ocak 1916’da Puni ve Boguslavskaya ile birlikte kavramsal altyapısının özenle hazırlandığı *Kübizm ve Fütürizm. Süprematizm* başlıklı bir konferans düzenlemişlerdir.

²⁰¹ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s.18

Basında oldukça ilgi gören bu sergi hakkında 15 tanıtım metni ve 25 makale yayımlanmıştır. Aleksandr Rostislavov sergideki yapıtları Avrupalı post-kübit deneyselciliğin bir uzantısı olarak yorumlaması, Sergey Isakov’un Tatlin’in asamblajlarını övmesi ve Mihail Matyuşin’in Yeni Resimsel Realizm’i (Süprematizm’in diğer adı) heyecanla karşılaması dışında, yorumların çoğunluğu (diğer fütürist sergilerde olduğu gibi) alaycı ve negatiftir. Eleştirilerin en sertisi Sanat Dünyası Grubu ve dergisinin kurucularından yazar Alexandre Benois tarafından kaleme alınmıştır. 9 Ocak 1916 tarihli Söylem (*Reç*) Gazetesi’ndeki “Son Fütürist Sergi” başlıklı makalesinde, sanatların krize girdiğini belirten Benois, 0,10 sergisini “krizin semptomlarından biri”; *Siyah Kare*’yiye, “semptomun ikonu” ilan etmiştir:

Sanat, tutku ve neşe gibi tüm dünyevi, yücelik ve gizem gibi tüm ulvi şeyleri birleştirendir. Fakat Bay Maleviç gibileri tarafından sanat sıfıra indirgenip yıkılmak istenmektedir. Üstüne üstlük bunu kutsal köşeye beyaz fonda bir siyah kare yerleştirerek yapmaktadır...²⁰²

²⁰² Matthew DRUTT (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015, s. 255.

3. DEVRİM ÖNCESİ AVANGARD VE SÜPREMATİZM'İN OLUŞUMU

3.1 Süprematizm Öncesi Kazimir Maleviç (1900-1913)

3.1.1. Kursk'tan Moskova'ya

Kazimir Severinoviç Maleviç, 24 Şubat 1879'da kökenleri Polonya aristokrasine dayanan Katolik bir ailenin çocuğu olarak Kiev'de dünyaya gelmiştir. Babası Severin Maleviç, bölgenin şeker fabrikasında çalışan bir mühendis; annesi Ludvika, el işleriyle ve müzikle ilgilenen bir ev kadınıdır. Devrimden sonra yazmaya başladığı otobiyografisinde²⁰³ Belopol (Harkiv) ve Konotop (Kiev)'ta geçen çocukluğunda köylülerin dünyasına duyduğu hayranlıktan ve babasının işi dolayısıyla fabrika yaşamına olan yakınlığından bahseder. İlkokul çağından itibaren resimle ilgilenen Maleviç, 1896'da Moskova-Kursk-Voronez Demiryolları Şirketinde çalışmaya başlar; aynı yıl ailesiyle birlikte Kursk'a taşınır.²⁰⁴ Kursk'ta tanıştığı amatör ressamlarla birlikte, yıllık sergiler düzenlemek amacıyla, Fransa'daki empresyonist ressam gruplarının cemiyet modelini örnek alan mütevazı bir Sanatçı Birliği kurar. Anılarında bu amatör ruhu nostaljik bir bakış açısıyla ele alan Maleviç, Kursk'taki çalışmalarından övgüyle bahseder ve 1910'a kadar birliğin sergilerine katılmaya devam eder. 1890'ların ikinci yarısında Maleviç, kendi deyimiyle “gazete ve dergilerde röprodüksiyonlarını gördüğü (İlya) Repin ve (İvan) Şişkin gibi

²⁰³ Kazimir Maleviç anılarını yazmaya ilk olarak 1918 yılında başlamıştır. 1923-1925 yılları arasında bu metne bazı eklemeler yapmıştır. 1933 yılında sanatçının yakın dostu, koleksiyoncu Nikolay Hardjiev'in önerisiyle anılarına geri dönmüş ve “Bir Sanatçının Otobiyografisinden Başlıklar” adlı metni tamamlamıştır. Hardjiev “Bir Sanatçının Otobiyografisinden Başlıklar” ve “Maleviç'in Bitmemiş Otobiyografisinin Son Başlığı” adlı sanatçıyla konuşarak kaleme aldığı metinleri ilk olarak 1966 yılında Amsterdam'da yayımlamıştır.

²⁰⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1., s. 24, dipnot 17 Otobiyografisinde Kursk'a taşınmadan önce Kiev Sanat Okulu'na kabul edildiğinden bahsetmesine rağmen okulun arşivlerinde Maleviç'in ismi geçmemektedir. Aktaran:

Gezginlerin” etkisiyle “antik modellerden kopyalar ve açık hava resmi denemeleri” yapar.²⁰⁵



Resim 17. Kazimir Maleviç, fotoğraf, Kursk, c.1900

Yüzyılın eşiğinde işi ve sanatsal çalışmaları dolayısıyla sıklıkla Kiev ve Moskova’da bulunan Maleviç, 1904’te ressam Valeri Kurdyumov’un sanatçı komünü olarak kullanılan Moskova’daki malikanesinde bir atölye kiralar. 1905’te Kursk’ta düzenlenen Moskovalı ve Diğer Şehirlerden Gelen Sanatçılar Sergisi²⁰⁶, satış yaptığı “ilk profesyonel sergi” deneyimidir. Aynı yıl kısa bir süreliğine Kiev’de bulunan Muraşko Sanat Okulu’nda eğitim görür. 1907 yılında ailesiyle birlikte Moskova’ya taşınan Maleviç, düzenli bir şekilde Fyodor Rerberg’in atölyesindeki misafir öğrenci programına katılmaya başlar.²⁰⁷ Otobiyografisinde 1905-1910 arasında eğitim aldığı okullardan, hocalarından ve katıldığı derslerden bahsetmeyen sanatçı, birçok araştırmacıya göre resmin temel bilgilerini Rerberg Enstitüsünde almıştır. Guaş ve suluboya tekniklerini, Empresyonizmdeki renk kullanımını, Sembolizm ve Art Nouveau üsluplarındaki serbest dekoratif unsurları ve Neo-Empresyonizmin renk kuramlarını burada öğrenmiştir. Enstitüdeki hocaları sayesinde 1907’de düzenlenen 14. Moskovalı Sanatçılar Cemiyeti Sergisine katılan Maleviç, bu tarihten itibaren çeşitli siparişler almaya başlar ve böylece Moskova modern sanat sahnesine adım atmış olur.

²⁰⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1., s. 24

²⁰⁶ Rusçası: Выставка Московских и Иногородних Художников (Vystavka Moskovskih i inogorodnih hudojnikov). Bu sergiye katılan sanatçılar arasında Viktor Borisov-Musatov, Moskovalı Sanatçılar Cemiyeti’nden Konstantin Yun ve Fyodor Rerberg bulunmaktadır.

²⁰⁷ Maleviç’in Rerberg Atölyesi’nde aldığı eğitimin tarih aralığı kesin değildir. Andrey Nakov 1905-1909 tarihlerini işaret ederken, Jean-Claude Marcadé bu dönemin 1902-1907 olduğunu iddia etmektedir. Bizim kabul ettiğimiz tarih aralığı araştırmanın güncelliği bakımından Irina Vakar ve Tatyana Mihiyenko’nun belirttiği 1905-1910 yıllarıdır. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 64, dipnot 4

3.1.2. Rerberg Sanat Atölyesi ve Maleviç'in resim tekniği

Saint Petersburg Akademisi mezunu ve Gezginler Cemiyeti üyesi olan Fyodor Rerberg (1865-1938), Rus sanat tarihinde öne çıkan bir ressam değildir. Daha çok sanat tarihi, renk ve perspektif hakkındaki kitaplarıyla bilinen Rerberg, Fransız yazar ve eleştirmen Camille Mauclair'ın 1904 tarihli *Empresyonizm. Tarihi, Estetiği ve Ustaları* adlı kitabını²⁰⁸ Rusça'ya çevirmiştir. Andrey Nakov ve John Bowlt gibi sanat tarihçilerine göre özgün bir sanatsal dili olmamasına rağmen yüzyılın eşiğinde Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Sembolizm ve Art Nouveau stilin izini sürmüş modern bir ressamdır.²⁰⁹ Yüzyılın başlarında özel dersler vermeye başlamış; kendi adını taşıyan sanat enstitü 1906 yılında açılmıştır. Bu kurum İlya Maşkov ve Konstantin Yun'un gibi Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu giriş sınavlarına hazırlık yapan “profesyonel sanatçı” adaylarının uğrak yeridir. Diğer muadillerinden daha pahalı bir kurum olduğundan daha çok Moskova'nın elit kesimine hitap etmektedir. Atölye derslerine katılan misafir öğrenciler arasında Natalya Gonçarova, Mihail Larionov, Vladimir Mayakovski, David Burliuk ve Leonid Pasternak gibi isimler bulunmaktadır.²¹⁰ Okulun işleyişi bir akademiden farksızdır. Birçok hocanın kendi alanında ders verdiği teknik eğitim dışında müfredat programında sanat tarihi ve kuramsal dersler vardır. Rerberg, derslerinde perspektif kuralları, anatomi, renk uyumu ve kombinasyonları, üç boyuttan iki boyuta aktarım, antik ve canlı modellerden kopyalar, doğa çizimleri ve bellekten çizim gibi konulara odaklanır. Aslen doktor olan ve o dönemde Stroganov Tasarım Okulunda litografik baskı eğitimi veren Sergey Goluşev, belli günlerde anatomi derslerine girmektedir. Heykel derslerinden Georgi Motovilov sorumludur. Otton Engels, İvan Gugunov, Moskovalı Sanatçılar Cemiyetinin kurucusu Vasili Komarov ve (ileriki yıllarda Karo Valesi Grubu üyesi olacak) Boris Takke gibi sanatçılar öğretim kadrosu oluştururlar. Teknik dersler sabahları gerçekleşmekte; öğlenden sonraları sanat tarihi ve kuramsal derslere ayrılmaktadır. Ayrıca her dönemin sonunda öğrenci sergileri düzenlenmektedir.

²⁰⁸ Camille MAUCLAIR, *L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904

²⁰⁹ John BOWLT, “Kazimir Malevich and Fedor Rerberg”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), *Rethinking Malevich*, Pindar Press, London, 2007, s. 1-26.

²¹⁰ John BOWLT, *a.g.e.*, s. 11.

Otobiyografisinde resmi yapmayı tek başına öğrendiğini aktaran Kazimir Maleviç, kendini “otodidakt” olarak tanıtır. Dolayısıyla kız kardeşi Viktoria Zaitseva’nın (1895-1984) iddia ettiği gibi Kiev’de bulunan Muraşko Sanat Okulu ve Moskova’daki Rerberg Enstitüsü dönemi hakkında bilgi vermez. Sanatçının 1903-1907 aralığına tarihlendirdiği empresyonist üsluptaki resimlerin 1920’lerin sonunda yapıldığının ortaya çıkmasının ardından birkaç resim, eskiz ve desen dışında erken dönem üretimlerinin günümüze kalmadığı söylenebilmektedir.²¹¹ Maleviç’in Rerberg Enstitüsü dönemine tanıklık eden tek kişi, yakın dostu İvan Kliun’dur. 1903-1908 yılları arasında atölye derslerine katılan Kliun, tıpkı Maleviç gibi anılarında Rerberg’in derslerinden bahsetmemiştir. Mihiyenko’ya göre bunun nedeni, 1910’dan itibaren radikal üsluplara yönelen avangard sanatçıların, geçmişe dönük yazılarında, eğitimlerini ve hocalarının modern üsluplarını hor görmelerindendir.²¹² Ayrıca dönemin sanatçıların eğitim ve sanat kariyerlerinden bahsederken bir çeşit mitleştirme alışkanlığı edindikleri görülmektedir. Kliun’un günlüğünde Maleviç’le ilgili şöyle bir anekdot geçer:

Maleviç’e neden Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulunu bıraktığını sorduğumda, bana şöyle cevap verdi: “Bir gün, bir hoca yanıma gelip bana neden yeşil nüler yaptığımı sordu. Ona böyle sevdiğimi ve böyle gördüğümü söyledim”. Hocayla konuştuktan sonra okulun ne kadar kısıtlayıcı olduğunu anladığını ve bu yüzden ayrıldığını söyledi.²¹³

Halbuki Maleviç, 1904-1907 yılları arasında toplam üç kere Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu giriş sınavlarına girer ve başarısız olur. 1906’dan itibaren Rerberg Atölyesi’nde resim eğitimi almaya başlar. Kliun ve Maleviç’in sessizliğinin aksine birçok araştırmacı Rerberg Atölyesindeki eğitimin kalitesini övmekte; üstelik

²¹¹ 1903-1907 tarihli tabloların 1920’lerin sonunda üretildiğini ilk olarak Amerikalı sanat tarihçi Charlotte Douglas ortaya çıkarmıştır. Charlotte DOUGLAS, “Malevich’s Painting - Some Problems of Chronology”, *The Soviet Union/Union Sovietique Journal*, Volume 5, Part 2, 1978, s.301-326. 2006 yılında Maleviç’in tüm eserlerini toplam dört ciltlik araştırmasında toplayan Andrey Nakov, diğer araştırmacıların (sanat tarihsel bir gelişim yaratma uğruna üretilmiş oldukları iddiasının) aksine 1920’lerin sonunda üretilen yapıtların kaybolan eski resimlerin yeni versiyonları olduğunu iddia etmektedir. Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 1, Thalia Edition, 2007, s. 39.

²¹² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1., s. 64, dipnot 3

²¹³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 64, dipnot 5. Mihiyenko bu anekdot ile Aristah Lentunov’un benzer bir anekdotunu karşılaştırır. İkincisi bir portre resmindeki “yeşil burun” ile alakalıdır. Ayrıca Kliun 1920’lerin sonunda yazdığı özgeçmişinde Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu’na girdiğinden ve sonra ayrılmak zorunda kaldığından bahsetmiştir. Maleviç ve Kliun’un isimleri okulun arşivinde geçmemektedir.

Maleviç'in öğretmenlik yıllarında ustasının renk anlayışından ve kitaplarından oldukça faydalandığını belirterek aralarındaki ortaklıkların altını çizmektedirler.²¹⁴

Kazimir Maleviç'i "kolorist/renkçi" bir ressam olarak ele alan Andrey Nakov'a²¹⁵ göre Maleviç'in "üstün" (süprematist) estetik yaratımı özenli materyel seçimi ve titiz uygulama metotları sayesinde ortaya çıkmıştır. Yaşadığı dönemin zor koşulları sanatçının üretim süreci ve gelişimini etkilemiştir. Tüm kariyeri boyunca tuvaleri israf etmemek için öncelikle desen çalışmaları yaptığı, zorunluğu kaldığı durumlarda eski tuvallerinin üzerine boyadığı bilinmektedir.²¹⁶ Malzeme konusunda genelde titiz davranan Maleviç, otobiyografisinde gerekli boyaları ve tuval bezlerini temin edebilmek için kendi hayatından bazı fedakârlıklar yapmak zorunda kaldığından bahsetmektedir.²¹⁷

Andrey Nakov, dört ciltlik *Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu* adlı çalışmasında, sanatçının incelikli renk kullanımı incelerken restoratör Ann Hoenigswald'ın 1997 tarihli *Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance*²¹⁸ adlı makalesinden yararlanmaktadır. "Yüzey", "astarlı ve astarsız tuval bezi kullanımı", "modern resme özgü boya kavrayışı" ve "cılalama teknikleri" gibi alt başlıklarla sanatçının farklı dönemlerde ürettiği yapıtlarını inceleyen Hoenigswald, Maleviç'in belirli bir uygulamaya sadık kalmayarak renk ve materyel kullanımını birtakım teknik denemeler sonucunda geliştirdiğini ileri sürmektedir. Buna göre astarlı ve astarsız tuval bezlerinden ahşap panellere kadar oldukça geniş bir malzeme çeşitliliği kullanan sanatçı, resimlerinde çoğunlukla 1900'lerin başında Avrupa'nın genelinde tercih edilen astarlı tuvaler üzerinde çalışmış; 1920'lerin sonundan itibaren daha çok keten

²¹⁴ Andrei NAKOV, Maev de la GUARDIA ve Tomás de la GUARDIA, "Devices, Style and Realisation: Professionalism in Malewicz's Painting Technique", *Artibus et Historiae*, Vol. 29, No. 57, 2008, s. 183-239, ve John BOWLT, "Kazimir Malevich and Fedor Rerberg", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), *Rethinking Malevich*, Pindar Press, 2007, s. 1-26.

²¹⁵ Andrei Nakov yaklaşık yirmi yıllık bir araştırma sürecinin ardından 2002 yılında Kazimir Maleviç'in hayatı ve tüm yapıtlarını içeren Tüm Eserleri'ni (*Catalogue Raisonné*) yayımlamış; 2007 yılında yaptığı düzenlemelerle dört ciltlik Kazimir Maleviç, Mutlağın Ressamı (*Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu*) adlı eserini oluşturmuştur. Bu tarihten sonra yayımlanan hemen hemen tüm Maleviç çalışmaları Nakov'un kataloğunda kullandığı tasniflemeyi temel almaktadır.

²¹⁶ Eski tuval üzerine çalışma örneği olarak Siyah Kare gösterilebilir.

²¹⁷ 1910'lardan itibaren Maleviç resim malzemelerini Moskova'da bulunan Avanco mağazından tedarik etmektedir. Daha çok Fransız Lefranc boyalarını tercih eden sanatçı, Rus yapımı Dosekin markasını da kullanmaktadır. İvan Kliun, anılarında, Maleviç'in ailesine para yollamak yerine tüm kazandıklarını resim malzemelerine harcadığını aktarmaktadır. Alman sanatçı Hans von Riesen ise 1962'de yazdığı anılarında "Maleviç'in yazı yazdığı kâğıttan tuvallerine kadar tüm malzemeleri en iyi kalitede olmalıydı" diye yazmıştır.

²¹⁸ Ann HOENIGSWALD, "Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance", *Studies in the History of Art*, Vol. 57, Monograph Series II: Conservation Research 1997, National Gallery of Art Publishing, s. 108-125.

bazlı kalitesiz sert tuval bezlerine geçmek zorunda kalmıştır. Nakov’a göre bunun nedeni sözü geçen dönemde Maleviç’in içinde bulunduğu maddi olanaksızlıklardır. Buna rağmen her iki araştırmacının altını dikkatle çizdiği husus, sanatçının kullandığı malzemelerin doğasına özen göstermesi ve malzemenin dokusuna göre uygulamayı değiştirmesidir. Nitekim sanatçının, renk kontrastlarını vurgularken boyayı emen yüzeylerde renklerin daha mat; yoğun yüzeylerde ise daha parlak görünmesi gibi malzemenin fiziksel özelliklerini göz önünde bulundurduğu anlaşılmaktadır. Örneğin 1915 tarihli *Süprematist Resimde*, tıpkı Larionov’un primitivist dönemindeki uygulamaları gibi, tuvalin ham zeminini boyamadan bırakmıştır.



Resim 18. (Solda ve Ortada) Kazimir Maleviç, *Süprematist Kompozisyon*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 101,5 x 62 cm., Stedelijk Müzesi, Amsterdam

Resim 19. (Sağda) Mihail Larionov, *Venüs*, 1912, tuval üzerine guaş ve yağlıboya, 56 x 73,5 cm., Lüdvig Müzesi, Köln²¹⁹

Maleviç’in kuşkusuz en özgün tarafı yüzey kavrayışı ve düzlem uygulamalarıdır. Yüzyıl başında sanat tarihçisi ve eleştirmen Voldemārs Matvejs’in “*faktura*” (doku) ve “plastik renk ağırlığı”²²⁰ kavramları etrafında açtığı tartışmalara katılmasa da (bu

²¹⁹ Verena FRANKEN, “Report on the content of the archive on the painting Venus (1912) by Mikhail Larionov”, Ludwig Museum, Cologne, 2017. Larionov’un “Venüs serisi” hayat kadınları üzerinedir. Yazara göre Larionov tuvalin sarımsı yüzeyini olduğu gibi kullanması, Rusya İmparatorluğunda hayat kadınlarına (ve hapisten çıkan suçlulara) verilen sarı kimlik kartlarına gönderme yapmaktadır. <http://www.rarp.org.uk/wp-content/uploads/2018/05/AAR0955.M-ML-1332-Archives.pdf>

²²⁰ Voldemārs Matvejs’in (Ruslaştırılmış ismi Vladimir Markov’dur) *Afrika Heykelinde Ağırlık İlkesi* adlı makalesi dönemin kuramsal yaklaşımına ışık tutması bakımından önem teşkil etmektedir. Burada kullandığı “тяжесть/tyajest” teriminin kelime anlamı ağırlık veya yer çekim kuvvetidir. Sanatlardaki soyutlamayı “plastik kütle ve ağırlık oyunu” olarak nitelendiren Matvejs, “ağırlık” kavramını şöyle açıklar: “Kütle gücü, büyüklük ve maddesel sağlamlık tek bir genel hissiyatta birleşir. Buna ağırlık hissiyatı denebilir. Ağırlık nesnel bir niteliğe sahip değildir. Her zaman malzemeye veya fiziksel ağırlığa bağlı değildir. Bir düzlem üç boyutlu bir kütle duygusu taşıdığı anda, biçim veya renkte çağrışım yoluyla hissedilir. Ağırlık hissine algıda ve idrak yoluyla erişilir. Ağırlık dediğimiz şey, malzemenin aşırı gerilimidir ve belirli bir sanat eserinde vücut bulur”. Jeremy HOWARD, Irēna BUŽINSKA ve Z.S. STROTHER (haz.), “On the “Principle of Weightiness” in African sculpture”, **Vladimir Markov and Russian Primitivism**, Routledge, 2015, s. 255.

meffhumları daha sonra kendince yorumlayacaktır) ileriki yıllarda kendine has bir “maddesel renk (*tsvetopis*: renk-boya)” kuramı geliştirmiştir. Hoenigswald’a göre düzlemler arasındaki ton farklılıklarını vurgulamak için renklerin donukluk seviyeleriyle oynayan sanatçı, pigmentlere kurutucu ya da vernik ekleyerek renk yoğunluklarında birtakım çeşitlemeler yapmaktadır. Nakov’a göre Maleviç, on dokuzuncu yüzyıl geleneği olan vernik ekleme tekniğini Fyodor Rerberg’in suluboya derslerinde öğrenmiştir. Sanatçının tonları ayırtırmak, yüzey üzerinde çeşitli ışık yansımaları oluşturmak, bazen de parlaklık ve matlık kontrastı yaratmak için çinko ve kurşun bazlı pigmentleri yan yana kullandığı görülmektedir. Hoenigswald’ın tespitlerine göre Maleviç, süprematist tuvalerin çoğunluğunda düzlemleri kurşun kalemle çizdikten sonra ilk olarak beyaz fonu boyamaktadır. Nakov, bu uygulamayı sanatçının “idealist” estetik kuramlarıyla açıklayarak “maddesizleştirme” (*dématerialisation*) sürecinin bir parçası olarak yorumlamaktadır.²²¹

Maleviç’in ilk boya katmanını sürdükten sonra kurummasını beklemeden ikinci katmanı uygulaması tabloların yüzeyinde çoğunlukla çatlakların oluşmasını sağlamaktadır. Bundan sanatçının hızlı çalıştığı sonucu çıkarılabilmektedir. Süprematist yapıtlarındaki düz ve keskin köşeleri oluşturmak için sanatçının karton ya da cetvel gibi düz malzemelerden yararlandığı tahmin edilmektedir.

Maleviç’in resim tekniğindeki bir başka özgün nitelik, vernik kaplama yöntemidir. Verniklemenin genelde boya katmanını koruma veya renge doygunluk katma gibi iki temel amacı vardır ve geleneksel olarak tüm yüzeye uygulanır. Maleviç ise, vernikleme yöntemini 1920’lerin sonuna kadar hiçbir resminde tüm yüzeyi kaplayacak şekilde uygulamamış, sadece belirli bölgelerde parlak-mat kontrastı yaratmak için kullanmıştır. Nakov’a göre Maleviç, Matvejs’in bahsettiği plastik renk ağırlığı problemini Rerberg Atölyesinde öğrendiği bu teknikle çözmüş; 1908’den itibaren guaş resimlerinde kullanmaya başlamış ve ileriki yıllarda yağlı boya ile uygulamıştır. Maleviç’in son dönemlerinde gerçekleştirdiği *Üç Kadın Figürü* adlı tablosu lokal vernik kullanımının en net örneklerinden biridir.

²²¹ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Thalia Edition, Vol.3, 2007, s.145.



Resim 20. Kazimir Maleviç, *Üç Kadın Figürü*, 1928-1932, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 63 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

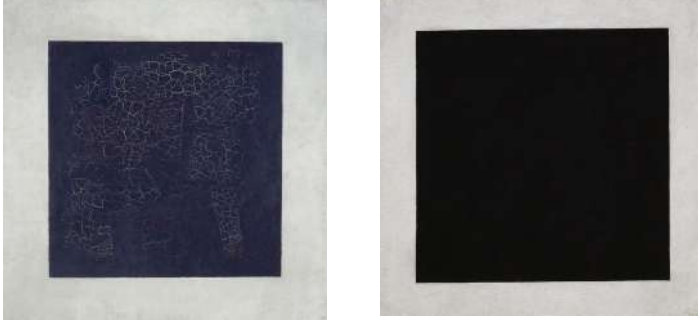
Maleviç'in Rerberg Atölyesinde aldığı eğitim, sadece resimsel uygulamalarına yansımamış, aynı zamanda resmin kromatik etkileri üzerine kafa yorduğu hocalık döneminden (1918 sonrası) kuramsal yazılarına kadar etkisini sürdürmüştür. Lakin İngiliz sanat tarihçisi John Bowl, 1915 tarihli *Siyah Kare* adlı meşhur tablonun günümüzdeki kötü durumunu şöyle özetler: "Maleviç çoğu zaman hocası Rerberg'in kuramlarına harfî harfine uyarmış gibi gözükrken bazen tuhaf hatalar yapmıştır". Daha sonra Rerberg'in 1921 yılında yayımlanan *Modern Sanatçının Renk Paleti* adlı çalışmasından ilginç bir pasaj paylaşır:

Siyah renk, kırmızı, sarı ve mavi karıştırılarak kolayca elde edilebilir... fakat bazı renklerin tehlikeli olduğunu unutmamak gerekir. Örneğin kömür kemiği karası (*Beinschwarz*) sıcak kahverengi bir ton içerir. Bu ton, renk içeriğindeki karbona eklenen işlenmemiş organik pigment kalıntılarının işaretidir. Böylece boyanın içeriği zamanla gün yüzüne çıkarak rengin tahrip olmasına neden olabilir.²²²

Bowl'a göre Rerberg, kitabının birçok yerinde başka bir resmin üzerine yapılan *Siyah Karenin* üzerindeki pullanma ve çatlaklarla solgun kırmızı ve kahverengiye çalan siyah boya sorunu işler gibidir. "Ne kadar renk katmanı üst üste binerse, boyanın uygulandığı yüzey o kadar kırılğan olur" vurgusunu ısrarla tekrarlamaktadır. Nitekim Bowl, 1915 tarihli *Siyah Kare* ile 1924 ve 1929 tarihli *Siyah Kareler* karşılaştırıldığında geç dönem örneklerin üzerindeki çatlak ve pullanma oranlarının

²²² John BOWL, "Kazimir Malevich and Fedor Rerberg", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 22.

normal seviyede olup restorasyon için sorun teşkil etmediğine işaret eder.²²³ 1915 tarihli versiyon ise ilk olarak 1930’da Maleviç tarafından, daha sonra 1990 ve 2001 yıllarında Tretyakov Galeri’de çalışan uzmanlar tarafından restore edilmiştir.



Resim 21. (Solda) Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm., Tretyakov Galeri, Moskova

Resim 22. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 110 x 110 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

3.1.3. Empresyonist/Neo-Empresyonist Dönemi (1905-1909)

Otobiyografisinde 1904 yılında Moskova’ya “empresyonist” bir ressam olarak gittiğini ifade eden Maleviç’in, bu tarihe kadar bilinen resmi bulunmamaktadır. “Resimsel evrimini”, “realist, empresyonist ve primitif” üsluplar üzerinden tarif eden sanatçı için Empresyonizm modern resmin temelini oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Nitekim Rus avangard sanatçılar, Empresyonizm tekniğine özgü saf renk kullanımı ve fırça darbelerinin tuval üzerinde belirgin bir şekilde oluşturduğu dokuları incelemiş ve kavramsallaştırmışlardır. 1910’larda geliştirilen “*faktura* (doku)” ve “resimsel unsurların kendiliğindenliği” kavramlarının kökeninde empresyonist teknik yatmaktadır. Rusçada fonetik açıdan birbirine yakın olan *tsviet* (renk, çiçek) ve *sviet* (ışık, dünya) sözcüklerinin anlamlarından hareketle, avangard sanatçılar rengin kendine ait bir dünyası, bir doğası olduğunu söylemişlerdir.

1905-1909 yılları arasında üretildiği kabul edilen az sayıdaki çalışmaları Maleviç’in “empresyonist dönemi” olarak geçmektedir. Sanatçının Fyodor Rerberg atölyesinde dersler aldığı bu dönemde, üç kere Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu’na başvurduğu ve bu başvuruların reddedildiği bilinmektedir. 1904-1910 yılları arasında Moskova’da açılan resim sergilerini yakından takip eden Maleviç, daha çok modern

²²³ John BOWLT, “Kazimir Malevich and Fedor Rerberg”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s.24

sanattaki yeniliklere ilgi duymaktadır. Jean-Claude Marcadé'ye göre yüz yılın başlarında Sanat Dünyası Cemiyeti ve Rus Sanatçılar Birliğinden Valentin Serov ve Konstantin Korovin gibi açık hava resminin ustaları öne çıkarken, Maleviç'in ilgisini, Claude Monet'nin yenilikçi tekniklerine yönelen Mihail Larionov çekmiştir.²²⁴ Fakat Maleviç'in empresyonist dönemine etkisi bakımından damga vuran sanatçı hiç kuşkusuz Claude Monet'dir. Bu dönemde bir üslup yerine yalın ve mantıklı bir sistem arayışı içine girmeye başlayan Maleviç, boyanın yüzeye vurgu yapan plastik unsurlarını, ışığın değişkenliğini, rengin saf, fırçanın kalın lekeler halinde kullanımını Monet'den almıştır. Örneğin *Kilise* (1905) adlı resmiyle Monet'nin *Rouen Katedrali* (1894) arasındaki benzerlik çarpıcıdır. 1919'da Vitebsk'te yayımlanan *Sanatta Yeni Sistemler: Statik ve Hız* adlı denemesinde Monet hakkında şunları yazmıştır:

Kimse resmin kendisine bakmıyor, fırça darbelerindeki sonsuz hareketliliği görmüyordu. Monet'nin Katedrali'nde, sanatçının duvarların üzerindeki ışık ve gölgeyi resmettiğini zannediyorlardı. Bu doğru değildir. Aslında Monet, katedralin duvarlarında yeşermekte olan resmin yeşermesini sağlar. Monet'nin amacı duvarların üzerindeki ışık ve gölgeyi yakalamak değildir; gölge ve ışıktaki resmi yakalamaktır... Asıl amacı ışık ve gölgeleri iletmek değil, ışık ve gölgelerden oluşan bir tablo yaratmaktır. Resme dair olan böyle incelenmelidir. Resimsel açıdan semaverin, katedralin, balkabağının veya Giocondo'nun bir anlamı yoktur.²²⁵



Resim 23. (Solda) Claude Monet, *Rouen Katedrali, Öğle Vakti Alban Kulesi Girişi*, 1894, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 66 cm., Puşkin Müzesi, Moskova

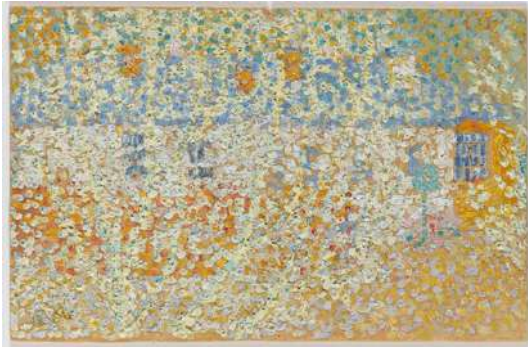
Resim 24. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Kilise*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 60,3 x 44 cm., Özel Koleksiyon

²²⁴ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 18.

²²⁵ Andrei NAKOV, **Malévitch, Écrits**, Ivrea, 1996, s. 323.

Işığın prizma tarafından ayrıştırılması ve kromatik daireler üzerine yaptığı çalışmalar neticesinde “eşzamanlı renk kontrastı yasasını” geliştiren Michel-Eugène Chevreul ve tamamlayıcı renkler kuramıyla kromatik efektlerin insan algısındaki etkileri üzerine çalışan Amerikalı fizikçi Ogden Rood, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransız empresyonist ressamların ilgi odağı olmuşlardır. Bu kuramları resme uyarlayan Georges Seurat, Empresyonizm tekniğine bilimsel bir nitelik kazandırması bakımından Neo-Empresyonizm’in kurucusu kabul edilmektedir.²²⁶ Seurat, onun izinden giden Camille Pissaro ve Paul Signac’ın çalışmalarını yüzyılın başından itibaren Sergey Şukin ve İvan Morozov koleksiyonunda yakından inceleme fırsatı bulan Rus avangardları, kuramlarında resmin yapısal unsurlarını “bilimsel keşiflere” dayandırmışlardır.

Elena Basler, Seurat’ın Noktacılık ve Signac’ın Divizyonim tekniklerini “muhtemelen Rerberg Enstitüsünde tecrübe eden” Maleviç’in saf renk kullanımına yöneldiğini iddia etmektedir. Yazara göre “sanatçı bunu o dönemde bilinçli bir şekilde fark etmemiş olsa bile ileriki yıllarda erişeceği sanatsal tekilliğini bu sadelik ve yalınlık arayışında bulacaktır”.²²⁷ Konudan çok uygulamanın ön plana çıktığı *Köy* (1906), *Kır Evi* (1906) ve *Bir Aile Ferdinin Portresi* (1906) resimlerinde Fransız Neo-Empresyonizmi’nin etkileri açıktır.



Resim 25. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kır Evi*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 19 x 30 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 26. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Köy*, 1906, kâğıt üzerine yağlıboya, 31 x 19,7 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

²²⁶ Osman Erden, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, 2016, s. 72.

²²⁷ Elena BASNER, “The Early Work of Malevich and Kandinsky”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 33



Resim 27. Kazimir Maleviç, *Bir Aile Ferdinin Portresi*, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 68 x 99 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

3.1.4. Sembolist Dönemi (1907-1910)

Maleviç'in Moskova'da geçirdiği dönem (1904-1918) kültürel ve sanatsal bakımdan oldukça zengin ve verimli bir sürece rasgelmektedir. Irina Vakara'a göre 1907'den itibaren Moskova kültür-sanat ortamına dahil olarak kısa sürede avangardın önemli bir figürüne dönüşen Maleviç'in, kültürel etkinlikleri ve sanat kurumlarını yakından takip ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin 1916 yılında Alexandre Benois'ya yazdığı bir mektupta Tretyakov Galerisi'nin 1907 yılında yaptığı alımlara atıfta bulunarak 1915'te müzenin koleksiyonunu yeniden düzenleyen İgor Grabar ve bu vesileyle yapılan alımlar hakkında eleştirel bir dil kullanması, kurumun işleyişine ne kadar hâkim olduğunu göstermektedir.²²⁸ Yüzyılın başlarında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahne alan oyunlar dönemin popüler sanat etkinliklerinin başında gelmektedir. Maleviç'in bu gösterimleri ilgiyle izlediği bilinmektedir. Mektuplarında Çehov'un Konstantin Stanislavski tarafından sahneye konan *Vişne Bahçesi* (*Vişnyövıy Sad*) adlı oyunundan

²²⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2., s. 572. 1890'larda Pavel Tretyakov, kişisel koleksiyonunu Moskova şehrine bağışlarken "bir dilekte bulunarak" müzede sergilenecek çağdaş eserlerin koleksiyona dahil edilmesini istemiştir. Nitekim Mihail Vrubel'in *Pan* adlı eseri bir sergi vesilesiyle 1907 yılında yüksek bir meblağ karşılığında satın alınmıştır. Bunun üzerine Rerberg, 1899 yılında üretilen bu eserin, 1907 fiyatıyla alan Tretyakov Galerisi'nden sorumlu Moskova Şehir Duması'nı eleştiren bir yazı yazmıştır. 1915 yılında ise İgor Grabar'ın komiserliğinde sanatlardaki yeni eğilimlere odaklanan bir sergi düzenlenmiştir. Bu vesileyle Kuznetsov, Goncharova ve Maşkov gibi sanatçıların modern eserleri koleksiyona girmiştir. Bu dönemde modern sanat toplum tarafından fazla yenilikçi, avangard sanatçılar tarafından ise fazla gerici bulunduğundan toplumun vergileriyle yapılan bu alımlar gazete sütunlarında eleştiri konusu olmuştur.

bahsetmektedir.²²⁹ Dolayısıyla 1906'dan itibaren Moskovalı Sanatçılar Cemiyetinin ve Rerberg Enstitüsündeki hocalarının, Mihail Vrubel, Viktor Borisov-Musatov ve Sanat Dünyası grubu çizgisinde Sembolizm ve Art Nouveau'ya yönelmesi, sanatçının gözünden kaçmamıştır.



Resim 28. (Solda) Moskova Sanat Tiyatrosu, fotoğraf, c.1904

Resim 29. (Sağda) Anton Çehov'un *Vişne Bahçesi* adlı oyunu, yönetmen Konstantin Stanislavski, fotoğraf, 1903

Maleviç'in sembolist dönemi 1907-1910 arasına tarihlendirilmekte; farklı üsluplardaki üretimleri sarı, beyaz ve kırmızı seriler şeklinde tasnif edilmektedir. 1906'da yayın hayatına başlayan Altın Post (*Zolotoe Runo*) dergisinin Paris'teki sanat haberlerini yüksek kaliteli röprodüksiyonlarla sunması ve Sergey Şukin'le İvan Morozov gibi koleksiyoncuların Fransa'dan yaptıkları toplu alımlar, Rus sanatçıların modern Fransız resmine merak salmasına neden olmuştur. Bu dönemde gizemli, kozmolojik ve ritüelistik öğelerden oluşan Budizm ikonografisi, (özellikle Nabiler) Fransız sanatçılar kadar Rus sembolist ve neo-primitivistler için de ilham kaynağı olmuştur. Batılı sanatçılar, bir çeşit egzotizm arayışıyla Hristiyanlık, Batı mitleri, Budizm ve Hindu sanatının ezoterik imgelerine yönelmişler; Rus sanatçılar ise, Doğu Asya'ya özgü dinsel/tinsel temaları “doğulu” kimliklerini güçlendirmek için kullanmışlardır. Nitekim Maleviç'in Doğu mistisizminin ağırlıkta olduğu sembolist resimlerinde Maurice Denis, Paul Gauguin ve Émile Bernard gibi post-empresyonistlerin üslubunun izleri görülmektedir.

²²⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 191.



Resim 30. (Solda) Émile Bernard, *Sembolik Otoportre (Vizyon)*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 81 x 60 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 31. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Otoportre*, 1907, tuval üzerine yağlıboya/tampera, 63,9 x 70 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Nakov'a göre Maleviç'in Sembolist dönemi dünyaya mistik bir bakış açısıyla bakmaya başlaması ve Moskova'daki yeni eğilimleri yakaladığını hissetmesi bakımından (*Mondiraan'ın imzasının Paris'te Mondrian'a dönüşmesi gibi*) sanat kariyerinde bir dönüm noktasına işaret etmektedir. 1908'e kadar tablolarını Lehçe (*Malewicz*) imzalayan sanatçının bu tarihten itibaren Kiril alfabesine dönmesi (*Малевич*), kendini Moskovalı bir sanatçı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.²³⁰ Esinlendiği sanatçılardan Émile Bernard'ın otoportresiyle Maleviç'in 1907 tarihli otoportresi karşılaştırıldığında sanatçının özgüveninin ön plana çıktığı söylenebilmektedir. Bernard'ın post-empresyonist üslubu andıran otoportresinin arka bölümünde, Âdem ve Havva'ya nemfler eşlik ederken İsa tıpkı bir ikon gibi, başında dikenli tacıyla, acı çekerken tasvir edilmiştir. Bernard bu tabloyu, Pont Aven grubunun dağılması, Van Gogh'u kaybetmenin acısı ve Gauguin'le olan dostluğunun sona ermesinin ardından içine kapanarak dine döndüğü bir dönemde gerçekleştirmiştir. Maleviç'in kendini Muzaffer (*Pantokrator*) İsa gibi ikonlaştırdığı otoportresiyse sanatçının Moskova sanat ortamında kendini tanıtmaya başladığı bir dönemde üretilmiştir. Rüyaı andıran bu sahnede, sanatçıya bir doğa manzarası içinde başlarında haleler bulunan azizeler eşlik etmektedir.

²³⁰ Andrei NAKOV, *Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu*, Vol. 1, Thalia Edition, 2007, s.67.

Irina Vakar’a göre Moskovalı Sanat Severler Cemiyeti’nin 25-26 Mart 1907 yılında düzenlediği sergi-müzayede, Maleviç’in Moskova’daki bilinen ilk sergisidir. Kurdyumov komününde tanıştığı İvan Bohan’la birlikte katıldığı bu etkinliğe, “Bronislav Kazimiroviç Maleviç” takma adıyla (Émile Bernard’ın bazı resimlerini Ludovic Nemo takma adıyla imzaladığı bilinmektedir) beş desen çalışmasını yollayan Maleviç, aynı cemiyetin Aralık 1907-Ocak 1908’de düzenlediği Yirmi Yedinci Periyodik Sergisinde, *Kış* ve *Kırmızı Çatılar* adlı resimleriyle katalogda *Panel* ismiyle geçen bir eserini sergilemiştir.²³¹ Fakat Maleviç’in Moskovalı Sanat Severler Cemiyetiyle alakası kısa sürmüş, 1907’den itibaren Rerberg Enstitüsündeki hocalarını örnek alarak Moskovalı Sanatçılar Cemiyetiyle yakınlaşmaya başlamıştır.²³² Bahsi geçen çalışmaların isimlerinin manzara resmini çağrıştırması dikkate alındığında (*Kış* ve *Kırmızı Çatılar*) sanatçının “empresyonist dönemiyle” tutarlı bir ilişki kurulabilmektedir. *Panel* adlı çalışma ise bilinmezliğini korumaktadır. Ancak Irina Vakar, Andrey Nakov’un 1908’e tarihlendirdiği ve “panel için hazırlanmış dekoratif motifler” olarak adlandırdığı çalışmalara atıfta bulunarak Maleviç’in Moskova’daki ilk sergilerine sembolist üsluptaki çalışmalarıyla katılmış olabileceğini ima etmektedir.



Resim 32. (Soldan sağa) Kazimir Maleviç, *Dekoratif Motif*, *Kadın Büstü*, *Memento Mori*, *Hayat Ağacı Altında İki Kadın*, 1908, kâğıt üzerine çini mürekkebi ve guaş, Rusya Devleti Sanat ve Edebiyat Arşivi, Moskova

Sembolist resmin Rusya’daki öncülerinden Viktor Borisov-Musatov’un ani ölümü anısına, Mart-Nisan 1907’de gerçekleşen Mavi Gül sergisini, 1924 tarihli *Mimarlık Üzerine Notlar* adlı denemesinde “mistik bir deneyim” ve “estetizmin zirvesi” olarak tanımlayan Maleviç, yazısının devamında Sembolizmi, “burjuva estetizmi” olarak

²³¹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 406. Mart ayındaki serginin katalogundaki desen çalışmaları 36-37-38-39-40 ismiyle geçmekte, yanlarında “müzayede için” ibaresi bulunmaktadır. Aralık 1907 – Ocak 1908 sergisinin katalogunda geçen yapıtlar günümüzde kayıptır.

²³² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, Vol 2, s. 572.

yaftalamış; Mavi Gül sergisindeki sanatçıların resmin yapısal işleyişini görmezden gelerek yapıtın sadece izleyici üzerindeki etkisine odaklanmalarını eleştirmiştir: “Sergide resimden değil, aromalardan konuşuluyordu. Aromalar koklanıyor fakat nasıl oluştukları hakkında sorular sorulmuyordu.”²³³

Süprematizm kuramını geliştirdiği devrim yıllarında resmin yapısal unsurlarını vurgulamak adına sembolist dönemini görmezden gelen Maleviç, otobiyografisinde bahsettiği “resimsel evriminde” ve restrospektif sergilerinde sembolist çalışmalarına yer vermemiştir. 1930’larda figüratif resme döndüğü dönemde ise Ukraynalı ressam Lev Kramarenko’ya yazdığı mektubunda iki sembolist resim üzerinde çalıştığından bahsetmektedir.²³⁴ Nakov’a göre, Maleviç’in 1907’ye tarihlendirdiği (1930’da üretildiği tahmin edilmektedir) *Mavi Portre* adlı tablosunun şasesinde “*Mavi Portrenin eskizi Mavi Gül tarafından reddedildi*” yazarak “sergiye başvurduğunu ima etmesi”, Sembolizm akımını kendi geçmişine işleme arzusundan kaynaklanmaktadır.²³⁵



Resim 33. Kazimir Maleviç, *Mavi Portre*, (1907), c.1930, tuval üzerine yağlıboya, 46.5 x 34.5 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

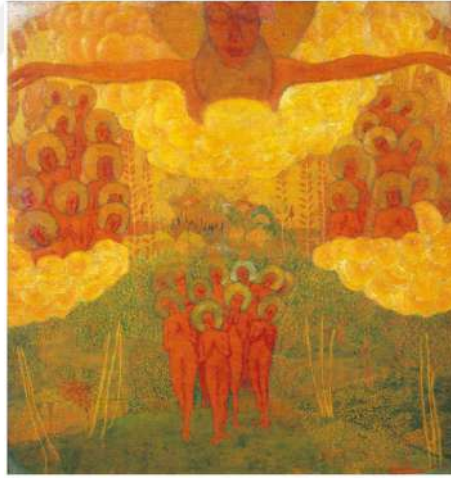
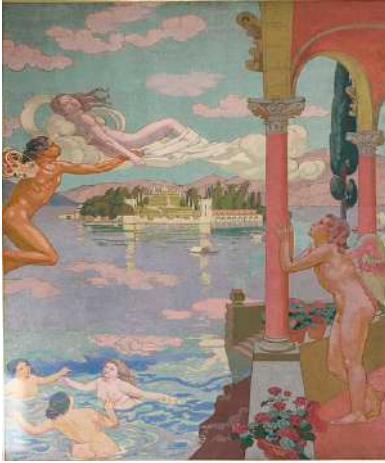
²³³ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s.112

²³⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, s.243 1930’larda Maleviç empresyonist üslupta gerçekleştirdiği portrelerde Sembolizm’in tınıları sezilmektedir. Fakat hangi tabloları kastettiği bilinmemektedir.

²³⁵ Andrei NAKOV, *Kazimir Malevich, Le Peintre Absolu*, Vol. 1, Thalia Edition, 2007, s. 62. Maleviç’in Mavi Portre eskizini Mavi Gül sergisine yollayıp yollamadığı bilinmemektedir.

Maleviç, aralarında *Gökyüzünün Zaferi*'nin (1907) bulunduğu (kayıtlarda geçen) ilk simbolist çalışmalarını 1908'in sonlarında düzenlenen 16. Moskovalı Sanatçılar Cemiyeti Sergisinde sergilemiştir. Marcadé'ye göre *Gökyüzünün Zaferi*'nde Doğu felsefesi ve ezoterizme yönelen Maurice Denis ve Nabilerin etkisi görülmektedir. Nitekim bu dönemde, Denis'nin yapıtları birçok kere Altın Post Dergisine konu olmuş; hatta sanatçı, 1909'da koleksiyoncu İvan Morozov'un evindeki müzik odasına *Psike'nin Öyküsü* (1909) adlı freskini yerleştirmek için Moskova'da bulunmuştur.²³⁶

Gökyüzünün/Cennetin Zaferi'nde hayali manzara ile evrensel doğa unsurları, ezoterik ve sembolik bir senteze tabi tutularak biçimsel ve renksel ritimler tasvir edilmiştir. Böylece Nabilerin geleneği oryantal bir estetiğin ışığında yorumlanmıştır. Sarı renk kullanımı Budist bir mistik tefekküre açılmaktadır. Güneş ışığı Buda-İsa'nın resimsel türevine dönüşmekte, insanın içsel güneşinin ışığı olarak her yeri aydınlatmaktadır. Sarı rengin kahverengi ve kırmızı tonların üzerine altın parıltılarla yayılması ikonik bir uzamın ortaya çıkmasına yol açar. Bu uzam Ortodoks ikonasına benzer şekilde imgenin kendisinin görünmesini sağlar. Burada artık görünen dünyanın temsilinden Budizm-Hıristiyanlık sentezini andıran öte dünyanın hakikatinin özüne doğru bir yolculuk başlar.²³⁷



Resim 34. (Solda) Maurice Denis, *Psike'nin Öyküsü*, 1909, panel üzerine yağlıboya, Morozov Koleksiyonu, Moskova

Resim 35. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Gökyüzünün/Cennetin Zaferi*, (*Fresk Eskizi*), 1907, karton üzerine tampera, 72.5 x 70 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

²³⁶ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 26.

²³⁷ Jean-Claude MARCADÉ, "Malevich the Symbolist", Irina KARASIK (haz.), **The Russian Avant-Garde, Personality and School, Academic Papers from the Conferences**, The State Russian Museum, Palace Edition, 2003, s. 6.

Polonya asıllı, Ukrayna’da yetişmiş bir taşralı olarak Maleviç’in Moskova sanat ortamına girişinde ve Sembolizm’e yönelmesinde Rerberg Atölyesi ve çevresinin önemli katkıları olmuştur. Rerberg’in en iyi öğrencileri arasında olmamasına rağmen 1909 yılında ismi ve çalışmaları basında zikredilmeye başlanmıştır. Nitekim Sergey Glagol takma adlı (Rerberg Enstitüsündeki hocalardan Sergey Goluşev olduğu tahmin edilmektedir) bir eleştirmen, Maleviç’in desen çalışmalarını “başarılı” bulmuştur. Aynı yılın sonunda Maleviç, Moskova Sanat Tiyatrosunun onuncu yıl kutlamaları vesilesiyle sahnelenen Leonid Andreyev’in *Aforoz* (*Anathema*) adlı oyunu için litografik baskı siparişi almıştır. Aleksandra Şatskih’e göre, Andreyev gibi ünlü ve prestijli bir sanatçının Maleviç gibi tanınmamış bir “öğrenciye” sipariş vermesi, “bugüne kadar hala gizemi çözülememiş bir muammadır”.²³⁸ Irina Vakar ise, bu siparişin gerçekleşmesini sağlayan kişinin, Andreyev’in yakın dostu ve Rerberg Enstitüsünde litografi dersleri veren Sergey Goluşev olduğunu iddia etmektedir.²³⁹



Resim 36. (Solda) Kazimir Maleviç, *Aforoz Baskıları*, 1909-10, Andrey Nakov Kataloğu No. F-121

Resim 37. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Aforoz İllüstrasyonları*, 1910, Andrey Nakov Kataloğu No. F-125

Resim 38. (Sağda) *Aforoz*'un başaktörü Vladimir Katçalov, kartpostal, Moskova Devlet Tiyatrosu, 1910

1880'lerin ikinci yarısından itibaren Émile Bernard ve Paul Gauguin, post-empresyonist teknikleri Sembolizm'e özgü konulara uyarlamışlardır. Japonizm'in (derinliği çizgisel perspektif yerine renk katmanlarıyla oluşturma) etkisiyle ortaya çıkan post-emresyonist teknikler arasında en bilinenleri Sentetizm ve Emayecilik

²³⁸ А. С. Шатских, **Казимир Малевич**, Слово, 1996, s. 18-19.

²³⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 573.

(*Cloissonnisme*)’tir. Émile Bernard’ın keşfi olduğu iddia edilen Emayecilik tekniği, tüm yüzeyin belirli bir renkle boyanması (*peinture à-plat* veya *aplat*) sonucunda yüzey üzerine eklenecek diğer boya katmanlarının konturlarla ayrıştırılması üzerine kuruludur. Pont-Aven döneminde, Gauguin ve Bernard, bu tekniği Sentetizm olarak adlandıracaklardır. Emayecilik’e benzer bir şekilde Sentetizm, yüzeye eklenen renk katmanlarıyla oluşturulan figürlerin iki boyutluluğunu vurgulamaktadır. Bu dönemde Nabiler arasında ikona resmine yakınlığıyla bilinen Maurice Denis’nin çalışmalarında Gauguin ve Bernard’ın etkileri görülmektedir. Sembolizm’in resim sanatındaki manifestosu olarak kabul edilen *Yeni Gelenekçiliğin Tanımı*’nda (1890) Denis, sanatı, “doğanın ve insanda yaşama sevinci uyandıran her şeyin doğasının kutsal kılınması” şeklinde tanımlar. Sanat ve Eleştiri (*Art et Critique*) dergisinde yayımlanan bu metnin devamında “tablonun, bir süvari atına, çıplak kadına veya bir hikâyeye dair bir resimden önce, esasen belli bir düzene göre bir araya getirilmiş renklerle kaplı bir düzlem olduğunu unutmamak gerekir” uyarısında bulunur. Nitekim Maleviç’in sarı serisinde, Maurice Denis’ye özgü Yeni-Gelenekçilik’in izlerini gören Miroslava Mudrak’a göre, Denis’nin Gauguin etkisinde sembolistlerin ortak temalarına gönderme yaptığı *Yeşil Ağaçlar* (*Kerduel’deki Huş Ağaçları*) adlı tablosu ve Maleviç’in Bizans Ortodoks ayinlerindeki kasideleri andıran *Çiçek Toplayanlar/Cezbedici Gizem*’i arasında bir ilişki kurulabilmektedir.²⁴⁰



Resim 39. (Solda) Maurice Denis, *Yeşil Ağaçlar* (*Kerduel’deki Huş Ağaçları*), 1893, tuval üzerine yağlı boya, 46 x 43 cm., Orsay Müzesi, Paris

Resim 40. (Sağda) Paul Gauguin, *Mavi Ağaçlar*, 1888, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 73 cm., Orsay Müzesi, Paris

²⁴⁰ Myroslava M. MUDRAK, “Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity”, Roland BETANCOURT ve Maria TAROUTINA (haz.), **The Byzantine as Method in Modernity**, BRILL, 2015, s. 37-72.

Bir çeşit ritüel için huş ağaçlarıyla dolu ormanda, beyaz çarşaflar içinde bulunan kadınlardan birinin, bir melek ile karşılaşarak gruptan ayrılmasını tasvir eden *Yeşil Ağaçlar (Kerduel'deki Huş Ağaçları)* tablosu, dönemin edebi ve görsel yapıtlarına sayısız göndermeler içerir.²⁴¹ Bu çalışmasında Gauguin'in *Mavi Ağaçlar*'ından esinlenen Denis, yenilikçi teknikler ve sembolist konuları bir araya getirir. Benzer bir şekilde Maleviç, *Çiçek Toplayanlar/Cezbedici Gizem*'de diriliş, yenilenme ve yaratılış temalarını işlemektedir:

Maleviç'in *Çiçek Toplayanlar/Cezbedici Gizemi* adlı çalışmasında, ıssız bir ormanda perileri çağrıştıran kadın figürlerin gizemli bir ritüel gerçekleştirmesi, adeta Bizans ayinlerindeki diriliş, yenilenme ve yaratılış temalarını çağrıştırmaktadır. Örneğin Yeni Işık Duası'ndaki "dünyaya yeni bir yaşam ve güneşten daha parlak yeni bir ışık bahşedilecektir" cümlesinde yenilenme vurgulanmaktadır. Pasçal Kanonu'nun yedinci kasidesinde, "ölümün reddi, Hades'in yıkımı ve ebedi bir yaşamın başlangıcı" yani "Yaratılış" kutlanmaktadır. Diriliş'in altıncı kasidesinde ise, "tıpkı senin kutsal doğumunda olduğu gibi, bir bakirenin yemininin bozulmamış olması gibi, bize cennetin kapılarını açtınız" sözleri geçmektedir.²⁴²

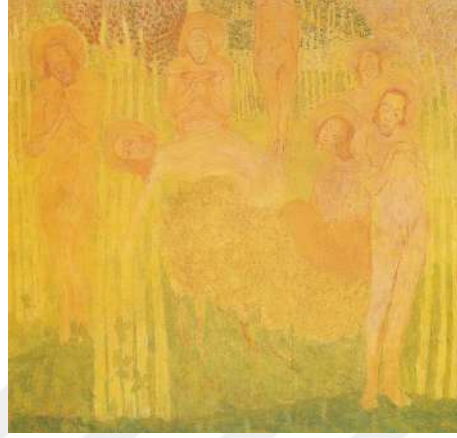


Resim 41. Kazimir Maleviç, *Çiçek Toplayanlar/Cezbedici Gizem (Fresk Eskizi)*, 1908, karton üzerine suluboya ve guaş, 23,5 x 25,5 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

²⁴¹ Charles Baudelaire'in *İlişkiler (Correspondances)* şiirinde doğa, insanın manevi dünyayla ilişki kurduğu bir tapınak olarak geçerken, Puvis de Chavannes'ın *Yıkananlar*'ında orman teması, bir çeşit arınma yeridir. Kerduel, bir Orta Çağ romanı olan efsanevi Kral Arthur'un yaşadığı ormanın adıdır. Kelt mitolojisinde huş ağacı, yenilenme, yeniden doğuş, temizlik ve arınmayı simgeler.

²⁴² Myroslava M. MUDRAK, "Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity", Roland BETANCOURT ve Maria TAROUTINA (haz.), **The Byzantine as Method in Modernity**, BRILL, 2015, s. 65.

Mavi Gül sergisinde sergilenen Pavel Kuznetsov'un *Mavi Çeşme* adlı yapıtında kompozisyona mistik bir hava vermek için parlak renkler yerine titrek ışığın tercih edildiği görülmektedir. Maleviç'in sarı serisinin genelinde, Kuznetsov'un üslubunu andıran gizemli ve puslu bir atmosfer arayışı söz konusudur.



Resim 42. (Solda) Pavel Kuznetsov, *Mavi Çeşme*, 1905, tuval üzerine tampera, 127 x 131 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 43. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İsimsiz (Fresk Eskizi)*, *Azizeler*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 69,3 x 71,5 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Kırmızı seri kapsamında ele alınan *Kutsal Kefen (Epitaños)* adlı çalışmasında Maleviç, Mesih'in acılarına ve cenazesine adanmış Bizans ayinlerini konu alan “epitaños ikonalarına” açıkça bir gönderme yapmaktadır. Bizans ritüellerine göre Kutsal Hafta'nın (Paskalya'nın son haftası) cuma günü düzenlenen *Epitaños* ayininde cemaat üyeleri işlemelerle bezenmiş İsa'nın tabutunu taşımaktadırlar. Mudrak'a göre, İsa'nın yeniden doğuşunu ve ruhun ölümsüzlüğünü simgeleyen sahneye oryantal süslemeler ekleyen Maleviç, kompozisyonuna bir çeşit egzotizm katmaktadır. Nitekim kozmik ağacın dibinde yatan figürün yanlarında simetrik olarak yükselen mücevherlerle süslü bitkiler, evrensel bir kozmogoniye açılan (Doğu Asya) Nirvana ritüellerini çağrıştırmaktadır.²⁴³

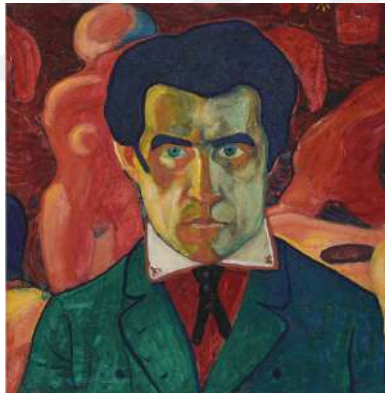
²⁴³ Myroslava M. MUDRAK, “Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity”, Roland BETANCOURT ve Maria TAROUTINA (haz.), *The Byzantine as Method in Modernity*, BRILL, 2015, s. 59-60.



Resim 44. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kutsal Kefen (Epitafios)*, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 23,4 x 34,3 cm., Tretyakov Galerî, Moskova

Resim 45. (Sağda) Anonim, *Epitaphios Ayini*, c. 1300, Bizans Kültürü Müzesi, Selanik

Gauguin'in 1888-1890 aralığında ürettiği *Yeşil İsa* ve *Sarı İsa* adlı resimlerinin bir devamı sayılan *Sarı İsa'yla Otoportre*, sanatçının dinsel konuları işlediği Sembolist çalışmalarındandır. Marcadé'ye göre, 1910'dan itibaren "Gauguin-Matisse çizgisinde Post-Empresyonizm ve Fovizm sentezine" yönelen Maleviç, bu üslubu geç dönem Sembolist resimlerine yansıtmıştır. 1910 tarihli *Otoportre*'sinde Sembolist tema, Matisse'e özgü bir teknikle anlatılmıştır.

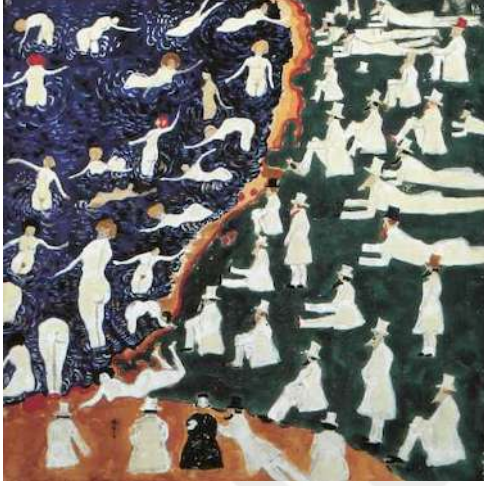


Resim 46. (Solda) Kazimir Maleviç, *Otoportre*, 1910-1911, kâğıt üzerine guaş, 27 x 26,8 cm., Tretyakov Galerî, Moskova

Resim 47. (Sağda) Paul Gauguin, *Sarı İsa'yla Otoportre*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 38 x 46 cm., Orsay Müzesi, Paris

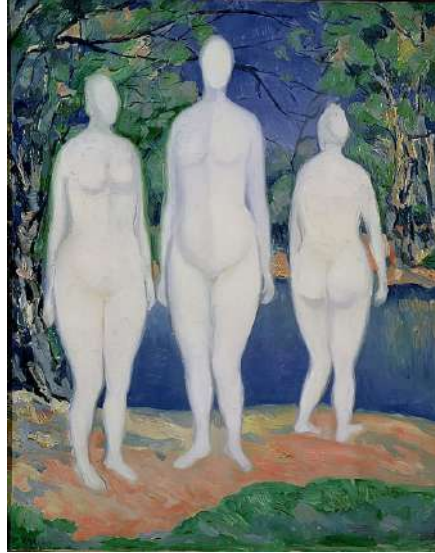
1911'deki Moskovalı Salon Sanatçıları Cemiyeti Sergisinde Sembolist resimlerini son kez sergileyen Maleviç, renk mefhumunun önceliğini vurgulayarak 1907-1910 arasındaki üretimlerini "sarı, beyaz ve kırmızı seriler" halinde tanzim etmiştir. Sarı ve kırmızı serilerde mistik ve dinsel konular hakimdir. Beyaz seride ise, sanatçının ağırlıklıla monden konulara değindiği söylenebilmektedir. *Yıkananalar*, *Üç Kadın*

(1909) dışında, mizah ve erotik öğeler içeren 1908 tarihli *Yıkananlar* ve *Dinleniş*, *Silindir Şapkalı Sosyete*'de, Gauguin ve Bernard'ın Emayecilik (*Cloissonnisme*) ve/veya Sentetizm tekniğini andıran yüzey kavrayışı ve iki boyutlu bir tasvir tarzı öne çıkmaktadır.



Resim 48. (Solda) Kazimir Maleviç, *Yıkananlar*, 1908, kâğıt üzerine karışık teknik, 21,5 x 22,3 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 49. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Dinleniş, Silindir Şapkalı Sosyete*, 1908, kâğıt üzerine guaş, 23.8 x 30.2 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 50. Kazimir Maleviç, *Yıkananlar, Üç Kadın*, 1908-9, tuval üzerine yağlıboya, 59 x 48 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

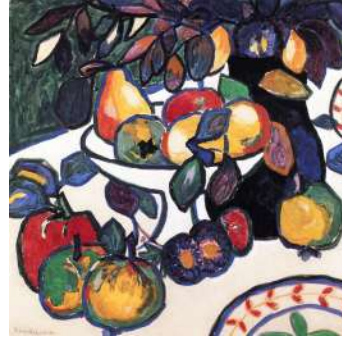
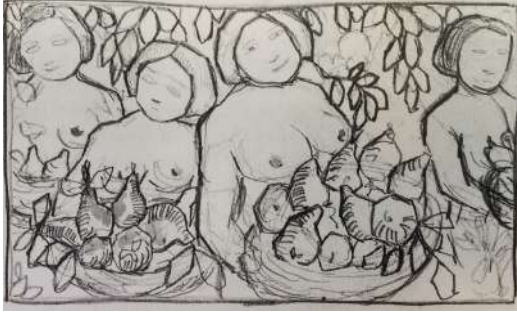
3.1.5. Avangard Sahnesi: Primitivizm ve Konu-Üslup Tartışmaları (1910-1912)

1908 ve 1909 yıllarında Altın Post dergisinin finansörü, mesen ve ressam Nikola Riyabuşinski, aralarında Henri Matisse, Camille Pissaro, Paul Cézanne, Alfred Sisley, Jean Renoir, Edgar Degas, Van Gogh, Paul Signac, Pierre Bonnard ve Odilon Redon gibi sanatçıların eserlerinin bulunduğu Modern Fransız Resmi sergileri düzenlemiştir. Daha önce sadece profesyonellere ve seçkinlere açık olan Morozov ve Şukin koleksiyonları 1908'den itibaren haftanın belirli günleri halka açılmıştır. Akademide ve/veya Paris'teki modern sanat okullarında eğitim görmüş Pyotr Konçalovski, İlya Maşkov ve Aristarh Lentulov gibi ressamlar başta olmak üzere yeni eğilimlere açık birçok genç sanatçı, bu dönemde Cézanne etkisine girmiştir.²⁴⁴ Rus kökenli olup Münih sanat ortamında aktif rol oynayan Vasili Kandinski ve Aleksey von Javlenski, Fransız fovistlerin etkisiyle ekspresyonist üsluba yönelmişler; Rusya'da katıldıkları sergilerde yeni üsluplarını sergileme fırsatı bulmuşlardır. Sembolizm içinde filizlenmeye başlayan post-empresyonist ve primitif üslubun takipçileri Mihail Larionov ve Natalya Gonçarova ise Gauguin'in tarzını Rus kültürüne özgü temalara uygulamaya başlamışlardır. 1910'ların başlarında Cézanne, Matisse ve Gauguin, üslup açısından örnek alınan figürlere dönüşmüşlerdir. Dolayısıyla Modern Rus sanatında ilk avangard etkinlik olarak kabul edilen Karo Valesi sergisinin, (artık akademik estetik atfedilen Sembolizm'e karşı) Fransız resminin yeniliklerine ilgi duyan genç nesil sanatçıları bir araya getirdiği söylenebilmektedir. Sanat ortamındaki yenilikleri yakından takip eden Kazimir Maleviç, bu sergiye Mihail Larionov'un davetiyle katılmış ve Fransız resminin etkilerinin açıkça görüldüğü 1910 tarihli üç çalışmasını sergilemiştir: *Göl Kenarında Yıkananlar*, *Meyve Sepetli Kadınlar* ve *Meyveler, Natürmort*.



Resim 51. Kazimir Maleviç, *Yıkanan Kadınlar*, 1910, karton üzerine guaş, 27,8 x 27,8 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

²⁴⁴ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 53.



Resim 52. (Solda) Kazimir Maleviç, *Meyve Sepetli Kadınlar*, 1910, desen, Anna Leporskaya Koleksiyonu, Moskova (Eserin orijinali günümüzde kayıptır. Andrey Nakov Kataloğu, No. F-125)

Resim 53. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Meyveler, Natürmort*, 1908-9, kâğıt üzerine suluboya, 52,1 x 52,2 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Kazimir Maleviç'in Karo Valesi sergisinin ardından Mihail Larionov ve Eşek Kuyruğu grubuyla yakınlaşmaya başlaması, sanatçının kariyerinde önemli bir eşiğin geçilmesini sağlamıştır. 1906'da Paris'deki Sonbahar Salonu etkinlikleri dahilinde Sergey Dyagilev'in düzenlediği Modern Rus Sanatı sergisinde yer alan Mihail Larionov ve Natalya Gonçarova, yeni Rus resminin lider figürlerine dönüşmüşlerdir.²⁴⁵ Larionov, Rusya'da tanınan medyatik bir kişiliktir. Sanatsal üretimleri dışında sergiler düzenlemekte; gazete ve dergilerde makale, manifesto, bildiri ve röportajları yayımlanmaktadır. Batılı fütürist muadilleri gibi skandal yaratma başarısıyla (*succès de scandale*) öne çıkan Larionov, insanları şaşırtmak, tartışma açmak ve sergilerini basında tanıtmak için çeşitli provokasyonlardan kaçınmamaktadır. Karo Valesi sergisinden önce Maleviç'le Moskovalı Sanat Severler Cemiyeti (1907) ve 14. Moskovalı Sanatçılar Cemiyeti (1907) sergilerinde yan yana gelmişlerdir. Şubat 1911'de düzenlenen Moskovalı Salon Sanatçıları Cemiyeti Sergisi sırasında çıkan meşhur "Valeler ve Kuyruklar tartışması" sonucunda Larionov, Karo Valesi grubunu Batılı üslupları taklit etmekle suçlayarak Eşek Kuyruğu grubuna katılmaya hevesli, primitif konulara ilgi gösteren yenilikçi genç sanatçılar arayışındadır.²⁴⁶ 1912'den itibaren Kandinski'nin etkisine giren Larionov, üslubun öne çıktığı bir çeşit soyutlamaya doğru yönelecek ve Hedef sergisinde rayonist eserlerini sergileyecektir. Nitekim 1957'de gerçekleştirdiği bir röportajda Larionov, Maleviç'le buluşmasını özetlerken üslubun öneminin altını çizmektedir: "Maleviç'in

²⁴⁵ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 55.

²⁴⁶ John BOWLT, "Jacks and Tails", **The Journal of the Walters Art Museum**, No. 60/61, 2002/2003, s. 15-19.

resim hakkındaki düşünceleri benim inançlarımla uyuşmuştu... Realizm'den uzaklaşmak ama her şeyden önce renk problemini çözmek istiyordu".²⁴⁷ Larionov ve Maleviç'in yakınlaşması, 1913'e kadar sürecektir bir ortaklığın tohumlarını atmıştır. Nitekim Maleviç, çoğunlukla Larionov ve Natalya Gonçarova gibi yerel "primitif" konulara yönelmesine rağmen döneme "konu-üslup tartışmaları" damga vurmuştur. Maleviç'in sanatsal serüveni hakkında yazan araştırmacılar, sanatçının bu döneme ait çalışmalarındaki üslup-konu önceliği sorunsalını işlemeye devam etmekteledir.²⁴⁸ Andrey Nakov'a göre Mart-Nisan 1912'de Moskova'da düzenlenen Eşek Kuyruğu sergisine, yirmi üç eserle²⁴⁹ katılan Maleviç'in üslubu, Gauguin'in Rus yorumu olarak görülebilecek "Neo-Primitivizm'i" çağrıştırmaktadır. Yazar, Maleviç'in yapıtlarını konuları bakımından "dinsel-köylü" ve "köylü" temaları olmak üzere ikiye ayırmakta; "serginin en ilgi çeken çalışması" olarak Maleviç'in Ogonek Dergisinde basılan "dinsel-köylü temalı" *Köylü Cenazesi* (1911-12) adlı eserini göstermektedir.²⁵⁰ Marcadé ise, resimlerdeki kalın kontur kullanımının altını çizerek konunun ikinci planda olduğunu ve üslup açısından Cézanne-Matisse etkisinin hâkim olduğunu belirtmektedir.²⁵¹ Nitekim 1911 tarihli *Pedikürcü, Bahçıvan ve Yer Cilalayanlar* sergilenen diğer eserler arasındadır.



Resim 54. Kazimir Maleviç, *Köylü Cenazesi*, 1911, Ogonek Dergisi röprodüksiyonu. Eserin orijinali günümüzde kayıptır.

²⁴⁷ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 576

²⁴⁸ Andrey Nakov, Maleviç'in yazılarına dayanarak konunun önceliğini savunurken; Aleksandra Şatskih, Irina Vakar, Tatyana Mihiyenko ve Jean-Claude Marcadé, konunun sanatçı için "ikincil önemde" olduğunu vurgulayarak üslubu öne çıkarmaktadırlar.

²⁴⁹ Eserlerin isimlerine bakıldığında yirmi üç resimden sadece yedisinin köy teması taşıdığı söylenebilmektedir: *Köylü Cenazesi*, *Hasat*, *Kilisede Köylü Kadınlar*, *Köylü Kızlar*, *Köylü Portresi I*, *Köylü Portresi II*, *Serada Çalışanlar* dışında *Portre*, *Hamal*, *Bahçıvan*, *Manzara*, *Pedikürcü*, *Terzi*, *Temizlikçi*, *Taşra Manzarası I*, *Taşra Manzarası II*, *Yer Cilalayanlar*, *Manzara*, *Bulvarda*, *Arjantin Polka Dansı*, *Oturan Kadın* ve iki isimsiz eskiz.

²⁵⁰ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 1, Thalia Edition, 2007, s. 166.

²⁵¹ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 62.



Resim 55. (Solda) Kazimir Maleviç, *Pedikürcü*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 77 x 103 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 56. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Bahçıvan*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 91 x 70 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 57. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Yer Cilalayanlar*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 77,5 x 71 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Jean-Claude Marcadé'ye göre Maleviç'in Larionov'un tarafına geçmesi, yerel konulara ilgi duymasından değil, Cézanne-Matisse-Gauguin tarzındaki “çizgisel yalınlaştırma” ve “renksel özgürlük” arzusundandır. Bu önermesini örneklemek için 1910-1911 tarihli *Bir Kadının Portresi* adlı resmindeki Matisse etkilerini gösterir. Ayrıca Maleviç, Eşek Kuyruğu grubuna katıldıktan hemen sonra Saint Petersburg'da düzenlenen iki Gençlik Birliği (1911 sonu ve 1912 başı) sergisinde *Arjantin Polka Dansı* (1911) ve *Bulvarda* (1911) gibi konudan çok “üslubun öne çıktığı” eserlerini sergilemiştir.²⁵²



Resim 58. (Solda) Henri Matisse, *Madam Matisse, Yeşil Çizgi*, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 40,5 x 32,5 cm., Devlet Müzesi, Kopenhag

Resim 59. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Bir Kadın Portresi*, 1910, karton üzerine guaş, 27,7 x 27,8 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

²⁵² Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 63.



Resim 60. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bulvarda*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 72 x 71 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 61. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Arjantin Polka Dansı*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 117 x 70,5 cm., Özel Koleksiyon

Resim 62. (Sağda) Reklam afişleri, Ogonek Gazetesi, Ekim 1911

Maleviç, otobiyografisinde Rusya'daki güzel sanatların iki temel gelişim ekseninden bahsetmektedir. Bunlardan ilki Fransız ve Rus büyük ustaların yapıtlarının temel alınmasıdır. İkincisi ise “köylü sanatının” sanatçılara etkisidir. Maleviç köylü sanatından bahsederken ikonaları ve *lubok* gibi halk sanatlarını kastederek kendi gelişimini daha çok bu eksen etrafında kurgulamaktadır. Sanatçının tüm yazılarını orijinal dilinde yayımlayan Rus sanat tarihçisi Aleksandra Şatskih, Maleviç'in devrimden sonra yazmaya başladığı anılarına 1930'dan sonra (Nikolay Hardjiev/Khardzhiev'in tavsiyesiyle) yaptığı eklemelerde, köylü döneminden bahsederken Mihail Larionov'un isminin zikredilmediğini hatırlatarak, sanatçının otobiyografisinden bir alıntı paylaşır:

Gelişimim köylü sanatı üzerinden oldu. Primitif tarzda resim yapmaya başladım. İlk dönemde ikona resmini kopyaladım. İkinci dönemim tamamen köylü emekçileri üzerineydi: hasat toplayan, harman zamanı çalışan köylüleri tasvir ettim. Üçüncü dönemimde banliyö janrına geçtim: marangozlar, bahçıvanlar, yıkananları konu ettim. Dördüncü dönem şehirdeki emekçilerdi: yer cilacıları, hamallar, dansçılar...²⁵³

Bu alıntıya yaptığı yorumda Şatskih, otobiyografisinde köylü/proleter geçmişinin altını çizen Maleviç'in “dönemlerindeki uyumlu mantığı” sorgulayarak, sanatçının anılarını temel alan araştırmacıları (Nakov'u) üstü kapalı bir biçimde eleştirir:

Maleviç, sanatsal gelişiminden bahsederken sürekli olarak bir noktadan diğer bir noktaya ilerlediğini ima eder. Sanki hem kendini hem de karşısındakini bu tutarlı yükselişe ikna

²⁵³ А. С. Шатских, **Казимир Малевич**, Слово, 1996, s.21

etmek zorunluluğu hisseder. Halbuki primitivist resimlerin sergi için kısa bir süre zarfında, konu esas alınmadan biçimsel bir itkiyle yapıldığı açıktır. Örneğin *Arjantin Polka Dansı* günlük gazetelerdeki reklamlardan esinlenerek üretilmiştir.²⁵⁴

John Milner’a göre 1913’e kadar (Kübofütürizm öncesinde) üslup arayışındaki Maleviç’in konu bakımından üretimlerini sergilere göre belirlediği iddia edilebilmektedir. Örneğin sanatçının *Kilisedeki Köylü Kadınlar* adlı resminde tasvir edilen figürlerin el hareketleri, Eski İnançlıların ibadet şekillerini göstermektedir. Nitekim yazar, Maleviç’in bu tabloyu Eski İnançlı Sergey Şukin’in dikkatini çekmek için üretmiş olabileceğini belirtir.²⁵⁵



Resim 63. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kilisedeki Köylü Kadınlar*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 97,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 64. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Köylü Eskizi*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 27,4 x 32,2 cm., Pompidou Müzesi, Paris²⁵⁶

Eşek Kuyruğu sergisinin mekân problemi yüzünden iki kez gecikmesi, gruba beklenmedik bir fırsat yaratmıştır. Şubat 1912’de Mavi Süvari (*Der Blaue Reiter*) grubunun Münih’teki Hans Goltz Galerisinde düzenlenen ikinci sergisine Kandinski, Larionov ve Eşek Kuyruğu grubunu davet etmiştir. Bu vesileyle Maleviç ilk defa yurt dışında sergileme imkânı bulmuş ve bu etkinliğe *Köylü Eskizi* (1911) adlı yapıtını yollamıştır.

Larionov’un yakın dostu Vasili Kandinski, yüzyılın başında köy ve köylü temalarına ilgi gösterenlerdendir. Ancak 1910’dan itibaren müzikle ilgilenen sanatçı, soyut resme yönelerek kendine özgü bir sanat kuramı oluşturmuştur. 1911 sonunda Münih’te basılan *Sanatta Tinsellik* adlı kitabının bir bölümü, hemen hemen aynı günlerde Saint

²⁵⁴ A. С. Шатских, **Казимир Малевич**, Слово, 1996, s.22

²⁵⁵ John MILNER, “Malevich: Becoming Russian”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s. 36.

²⁵⁶ Bu çalışma, Vasili Kandinski’nin ikinci eşi Nina Kandinski’nin vasiyetiyle Pompidou Müzesine bağışlanmıştır. Maleviç, eskizin üzerine Rus alfabesiyle “köylü eskizi” yazmış; çalışmasını Latin/Leh alfabesiyle “K.Malw” olarak imzalamıştır.

Petersburg’da düzenlenen Rus Ressamlar Kongresinde, Nikolay Kulbin tarafından okunmuştur. Sezgisel yaratım gücünü “işsel gereklilik” prensibi etrafında geliştiren Kandinski’nin görüşleri, Larionov çevresinde kabul görmüştür. Eşek Kuyruğu grubunun sözcüsü olarak kongreye katılan Sergey Bobrov’un *Yeni Rus Resminin Temelleri* adlı kuramsal metnindeki “saf resimsel yasalar” arayışı ve “saf metafiziksel öz” vurguları Kandinski’nin kitabındaki görüşlerini savunur niteliktedir. Gençlik Birliği üyelerinden Elena Guro ise Kandinski’nin yaklaşımını “fazla öznel ve bireysel” bulmaktadır.²⁵⁷ 1912 baharında, David Burliuk ve (Gençlik Birliği grubu üyelerinden) Voldemārs Matvejs’in Kübizm analizlerinde *faktura* (doku) meselesini ortaya atmaları konudan çok üsluba yönelik bir atılımdır. *Faktura* (doku) kavramı sanatlarda kullanılan malzemenin maddesel özelliklerine vurgu yapmakla birlikte sanatçının malzemeyi değil, malzemenin sanatçıyı yönlendirdiğini ileri sürmektedir. Matvejs’in bu ontolojik bakış açısı, Kandinski’ye karşı, sanatlardaki “bireysellik problemine” getirilen bir çözüm önerisidir.²⁵⁸

Eşek Kuyruğu sergisinin ana fikri Gauguin tarzında bir primitivizmin evrensel ifadesiyle yerel konuların sentezini gerçekleştirmektir. Nitekim Eşek Kuyruğu grubu üyeleri, bir taraftan Karo Valesi grubunun üslupçuluğuna karşı yerel konuları savunmakta; diğer taraftan Fransız resminin etkisi altında yerel konuların en uygun ifadesini aramaktalardır. 1913’te yayımladıkları *Neo-Primitivizm* kitapçığında Larionov, Aleksandr Şevçenko, İlya Zdaneviç ve Sergey Bubrov, bu akımın “Fransız Primitivizmi’nin Rus yorumu” olduğundan ve ulusal konulara eğilmesi bakımından Fransız modelinden ayrıldığını iddia etmişlerdir. Aynı dönemde Natalya Gonçarova, Larionov’un *Tiraspollu Çingene*’si için “onun (Larionov) Gauguin gibi Tahiti’ye gitmesine gerek yoktu. Primitif öğeleri bulmak için Rusya’ya bakmak yeterliydi” demiştir.²⁵⁹ Sergiden sonra Kandinski etkisiyle soyutlamaya yönelen Larionov, primitif dönemiyle Rayonizm arasında bir bağ kurabilmek için Hedef manifestosunda

²⁵⁷ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 1, Thalia Edition, 2007, s. 163.

²⁵⁸ Jeremy HOWARD, Irēna BUŽINSKA ve Z.S. STROTHER (haz.), “On the “Principle of Weightiness” in African sculpture”, **Vladimir Markov and Russian Primitivism**, Routledge, 2015, s. 15.

²⁵⁹ Jane SHARP, “Natalia Goncharova”, **Amazons of the Avant-Garde**, John BOWLT ve Matthew DRUTT (haz.), Guggenheim Museum Publishing, 1999, s.159

“primitivist ressam için konu ikinci plandadır. Bir pırasa ile Meryem arasında bir fark yoktur” ifadesini kullanmıştır.²⁶⁰



Resim 65. (Solda) Mihail Larionov, *Tiraspollu Çingene*, 1903, tuval üzerine yağlıboya, 95 x 81 cm., Özel Koleksiyon

Resim 66. (Sağda) Natalya Goncharova, *Dört Evanjelist Serisi*, (mavi, kırmızı, gri, yeşil) 1911, tuval üzerine yağlıboya, 204 x 58 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Otobiyografisinde Larionov’dan çok çevresiyle ilgilendiği görülen Maleviç’in kendine yakın gördüğü tek figür, sanat ortamının üretken²⁶¹ isimlerinden Natalya Goncharova’dır. Karo Valesi sergisinde sansüre uğrayan *Dört Evanjelist* serisinden itibaren köylü temasına odaklanan Goncharova’nın *Halay Çeken Kadınlar* ve *Elma Toplayan Köylüler* gibi eserlerindeki figürlerin suratları dönemin popüler ikona ve *lubok* resimlerini çağrıştırmaktadır. Nitekim Goncharova’nın 1910’ların başında ürettiği *Güreşçiler*’le Maleviç’in *Yıkanan*’ı karşılaştırıldığında ortak bir estetik dilden söz edilebilmektedir.



Resim 67. (Solda) Natalya Goncharova, *Halay Çeken Kadınlar*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 133 cm., Tarih ve Sanat Müzesi, Serpukov

Resim 68. (Sağda) Natalya Goncharova, *Elma Toplayan Köylüler*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 101 x 71,5 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

²⁶⁰ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 66.

²⁶¹ Jane SHARP, **a.g.e.**, s.138. Goncharova partneri Larionov’un düzenleme kurulunda olduğu Karo Valesi sergisinde 33; Eşek Kuyruğu’nda 56 yapıtını sergilemiştir. 1913’te Moskova’daki retrospektif sergisinde 800, 1914 Petrograd’da düzenlenen retrospektifinde 350 eseri sergilenmiştir.



Resim 69. (Solda) Natalya Gonçarova, *Güreşçiler*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 133 cm., Tarih ve Sanat Müzesi, Serpukov

Resim 70. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Yıkılan*, 1911, kâğıt üzerine guaş, 105 x 69 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

1930’larda otobiyografisine yaptığı eklemelerde, “primitif dönemde” Gonçarova’yla olan yakınlığından açıkça bahseden Maleviç, “Gonçarova ve ben, köylülerin yaşamını konu alan resimler yapardık. Her ikimiz için içerik oldukça önemliydi. Primitif formlardaki karakterlerimiz toplumsal bir içeriğe sahipti” ifadesini kullanmıştır.²⁶² Gonçarova’nın köylü temasına olan ilgisi ve bu temayı ikonlaştırarak yakaladığı dinsel-estetik tavrın Maleviç’te derin izler bıraktığını söylenebilmektedir. Maleviç’in 1920’lerdeki kuramsal yazılarında, şehirli-köylü karşıtlığını temel alan sosyolojik bir bakış açısı geliştirdiği ve Süprematizm’i figüratif resimle sentezlediği geç dönemlerinde, dinsel (ve tinsel) öğeleri sıklıkla köylülükle ilişkilendirdiği görülecektir.

Eşek Kuyruğu grubu içinde Larionov’un Rayonizm’ini reddeden Tatlin ve Maleviç’le çekişme içinde olduğunu belirten Irina Vakar, dönemin mektuplaşmalarından bir alıntı paylaşır: “Dün Larionov, Tatlin’in çalışmalarını eleştirip onunla dalga geçiyordu. Tatlin artık istenmediğini anladı. Maleviç’i de sürekli suçluyor. Kırmızı-siyah renk paletini Bart’dan, koyudan açık renge ton geçişini senden (Le-Dantu’dan), konularını ise Gonçarova’dan aldığını söylüyor.”²⁶³ Maleviç’e Eşek Kuyruğu sergisinden sonra benzer bir eleştirisi Abram Efros tarafından yapılmıştır: “ısrarlı ve tutarlı taklitleri, onun

²⁶² Valentine MARCADÉ, *Le Renouveau dans l'Art Picturale Russe*, L’Age d’Homme, 1971, s. 205

²⁶³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 52. (Moris Fabbri’nin 18 Eylül 1912 tarihli Le Dantu’ya yazdığı mektup)

hocalarını sonuna kadar takip ettiğinin kanıtı”.²⁶⁴ Çağdaşları, Maleviç’in avangard sahnesindeki ilk yıllarında “öğrenmeye aç” ve “yenilikleri sünger gibi çeken” bir karakteri olduğundan bahsetmişlerdir. Dolayısıyla Larionov ve Maleviç’in ikircikli bir ilişkileri olduğu söylenebilmektedir. Her iki sanatçının kavramsal açıdan “resmin kendiliğindenliğine” (resmin özgürleşmesi), biçimsel olarak Kübizm ve Fütürizm’in sentezine vardığı noktada Larionov, daha doğal olduğunu düşündüğü ışığı ve ışık yansımalarını esas alan Rayonizm’e, Maleviç ise Kübofütürizm’e yönelmiştir.²⁶⁵ Sanatçılar arasındaki çekişme, ilk olarak Altıncı Gençlik Birliği Sergisi’nde (Aralık 1912 - Ocak 1913) Larionov’un rayonist, Maleviç’in kübofütürist yapıtlarını sergilemesiyle başlamış; Eşek Kuyruğu grubunun düzenlediği *Hedef* sergisinde (Mart-Nisan 1913) Maleviç’e farklı bir oda tahsis edilmesiyle su yüzüne çıkmış ve bu sergi sonrasında Maleviç’in gruptan ayrılmasıyla sonuçlanmıştır.

Maleviç’e göre resimdeki her şey sistematik hale getirilmelidir. Sanat hakkında uzun uzun konuşmaktan, tartışmaktan, analiz ve karşılaştırmalar yapmaktan hoşlandığı bilinmektedir. Larionov’un çevresinde birçoğu Akademi mezunu, resmin Batı’daki ve Rusya’daki yeniliklerini yakından takip eden entelektüeller ve profesyonel sanatçılar bulmuştur. Bu tartışma ortamı ve derin sohbetler, sanatçının 1920’lerdeki kuramsal yazılarına ve derslerine yansiyacaktır. Maleviç’in sistemli bakış açısının grup içindeki rekabeti alevlendirdiği dönemde, Larionov, kuramsal metinler kaleme alacak entelektüel bir yazar arayışına girmiştir. Nitekim şair Sergey Bobrov’un gruba dahil olarak Neo-Primitivizm’in kuramsal altyapısını, Aleksandr Şevçenko’nun sergi broşürünü ve Larionov’un Rayizm/Rayonizm (Işıcılık) kuramına editörlük yapması, dolaylı olarak Maleviç sayesinde gerçekleşmiştir.

Bu dönemde Larionov çevresinde Rayonizm dışında tartışılan bir başka kavramsal bakış, sanatta ilerlemeye inanmayan, Güzel’in dolaylı bir kavram olduğunu ve “üslupların bir kıyafet gibi kolayca değişebileceğini” savunan Herşeyizm/Herşeycilik’tir. Buna göre sanat tarihindeki tüm üslupların çağdaş (modern) sanatta yeri vardır. “Yeni” sadece bir üslup olabilir. Dolayısıyla Herşeycilik, resmin kendi sınırları içinde ulaşabileceği son noktadır. Kübizm ve Fütürizm’in Rus avangardı içinde yayılmaya başladığı bu dönemde Herşeycilik gibi resmin öznel

²⁶⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 52.

²⁶⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, Vol 2, s. 578.

üsluplar üzerinden kavramsallaştırılması Maleviç için kabul edilemez. 1912 sonlarında artık farklı üsluplarda yapıtlar üretmekte ustalaşan Maleviç, Larionov çevresinde geliştirilen “ulusal yorum” (Neo-Primitivizm) ve “üslupların çoğulculuğu” (Herşeycilik) gibi fikirlerin tam tersini, “üslupların evrensel birliğini” savunmaktadır. Bunun neticesinde “sanatın evrimini” farklı bir şekilde kavrayarak evrensel bir “sisteme” yönelmeye başlayacaktır.

Larionov ve Maleviç’in çağdaşı şair Aleksandr Vvedenski (1904-1941)’nin sanat hakkındaki sorgulamaları ikilinin anlaşmazlığının özüne ışık tutar niteliktedir:

Resim sanatında hangisi daha önemlidir? Bir yapıtın niteliği mi? Yaratıcı yeniliği mi?

Bir ressam nasıl değerlendirilmeli? Yaratığı şaheser üzerinden mi? Yaratığı sanatsal sistem üzerinden mi?

Bir ressam nasıl boyamalı? Güzel mi? Doğru mu?²⁶⁶

Bu sorulara Larionov ve Maleviç özelinde cevap verildiği takdirde ilk cevapların Larionov, ikincilerin ise Maleviç tarafına ağır bastığı söylenebilmektedir. Düşünce yapılarındaki keskin ayırım, Rus avangardında ikinci bir evreye girildiğinin sinyallerini vermektedir. Kabaca 1907’de başlayan ilk evrenin “nitelik, yetenek ve yeni estetik/anti-estetik” üzerine kurulu düşünce yapısının sözcüleri Mihail Larionov ve Natalya Gonçarova’nın yerini, sanata bakış açısını “yaratıcı yenilik, sistemler analizi ve uygulama” temelinde kuran Kazimir Maleviç, Vladimir Tatlin ve Pavel Filonov gibi figürler alacaktır.

Larionov’un çevresinden Maleviç’in hayatına giren diğer önemli şahsiyetler, Vladimir Tatlin ve Aleksey Morgunov’dur. Morgunov, Maleviç’e fevralist ve süpramatist dönemlerinde eşlik etmiş; devrimden sonraki iş birlikleri çeşitli kurumlarda devam etmiştir. Maleviç’in Tatlin’le olan ilişkisi ise oldukça karmaşıktır. Çağdaşlarının aktardıklarına göre sanat kariyerleri süresince birçok kez karşı karşıya gelen bu ikilinin tartışmaları, anlaşmazlıkları ve çekişmeleri sayısız hikâyeye konu olmuştur. Bunlardan en bilinenleri 0,10 sergisi öncesindeki kavgaları²⁶⁷ ve Maleviç’in Supremus

²⁶⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 578. Dipnot 96.

²⁶⁷ Vladimir Vejtle, iki ciltlik *Rus Düşüncesi, Yazar ve Düşünürlerden Oluşan Rus Diasporası* adlı yapıtında 0,10 sergisi ve devrim sonrası müze alımları sırasında Tatlin ve Maleviç’in yumruk yumruğa kavga ettiklerini aktarmaktadır. Fakat Mihiyenko’ya göre bu olay hurafeden ibarettir. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, Vol 2, 2015, s. 153-155. Varvara Stepanova, anılarında “Tatlin’in düzenlediği Mağaza sergisinde Maleviç’i sergiden kovduğunu” aktarmaktadır. Başka kaynaklara göre Maleviç ve Morgunov açılışa katılarak sergiyi protesto etmişler ve eserlerini çekmişlerdir. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, Vol 2, 2015, s. 174. 1991’de verdiği bir röportajda Nikolay Hardjiev, Maleviç ve Tatlin arasındaki çekişmeyi şöyle aktarır: “İkisi de çok güçlü karakterlerdi. Kral

grubu döneminde Tatlin hakkındaki aşağılayıcı söylemleridir.²⁶⁸ Fakat, ilginç bir şekilde, her iki sanatçının hayatındaki dönüm noktalarında kaderleri bir şekilde kesişmiş ve yan yana gelmişlerdir. Özellikle yeni sanatın savunusu söz konusu olduğu İZO-Narkompros ve GİNHUK'un yapılanma süreçlerinde birbirlerine destek olmuşlardır. Aralarındaki rekabete rağmen Maleviç, Tatlin'in sanatsal çizgisini yakından takip etmiş, birçok yerde sanatçıdan övgüyle bahsetmiştir.

3.1.6. Kübofütürist Dönemi (1912-1914)

1909'un sonlarında Mihail Matyuşin ve eşi Yelena Guro tarafından, tüm üsluplara açık bir sanat kolektifi olarak kurulan Gençlik Birliği, 1911'den itibaren Kübizm ve Fütürizm'in sanatlara getirdiği yeniliklerin etkisiyle bir çeşit yeniden yapılanmaya gitmiştir. 1912 tarihli *İkinci Gençlik Birliği Almanagi*'nda Umberto Boccioni'nin kaleme aldığı *Fütürist Resim: Teknik Manifesto* (1910) Rusça'ya çevrilmiş; cemiyete yakın figürlerden şair Velimir Hlebnikov giriş yazısında, “gençlerin eski sanata karşı başkaldırısı” ifadesini kullanarak Fütürizm'in yükselişini ilan etmiştir. 1913 yılının başında Saint Petersburg'da düzenlenen Altıncı Gençlik Birliği sergisinde ise Matyuşin, Guro, Rozanova, Filonov ve Matvejs gibi cemiyet üyelerine Hilea grubu (Vladimir Mayakovski, Hlebnikov, Aleksey Kruçenih, Burliuk Kardeşler, Vasili Kamenski ve Benedikt Livşit) ve Eşek Kuyruğu grubu (Larionov, Gonçarova, Maleviç, Morgunov, Kliun ve Tatlin) eşlik etmiş ve böylece “yeni sanat” adı altında kalabalık bir “sol cephe” oluşturulmuştur. Bu vesileyle yayımlanan *Üçüncü Gençlik Birliği Almanagi* içinde Olga Rozanova imzalı *Gençlik Birliği Manifestosu* yer almaktadır. Bu bildiride cemiyet, “fütürist düşüncenin genç ruhunu yaşatma” ve “sanatla hayatı birleştirme” ilkelerinin savunucusu olarak tanıtılmıştır. Nina Gurianova'ya göre *Fütürist Resim: Teknik Manifesto* ile *Gençlik Birliği Manifestosu* arasında nüanslar dışında belirgin bir fark yoktur. İtalyan versiyonundaki “evrensel dinamizm” terimi, Rozanova'ın metnine “evrensel zamanın hızlı akışı” ve “sürekli yenilenme” olarak; “atavizm ve kültürün göze indirdiği tülün kaldırılması” vurgusu

tacını paylaşmayı reddederler, birbirlerinden nefret ederlerdi. Maleviç, Petrograd Sanat Müzesi direktörlüğünü Tatlin'e önerdiğinde, Tatlin, sen öneriyorsan bunun altında bir şey olmalı. Bu yüzden reddediyorum demişti. Tatlin, Maleviç'in cenazesinde bu adam ölü taklidi yapıyor olabilir ifadesini kullanmıştı. Daha sonra tabutun defnedilişi sırasında göz yaşlarına boğulmuştu”. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, Vol 2, s. 408.

²⁶⁸ Supremus grubunun yazı işleriyle ilgilenen Nadejda Udaltsova, anılarında “Maleviç dediği gibi, Tatlin'in bir düşünce insanı olmadığını” düşündüğünü aktarmıştır. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 408.

ise “dünyayı açık gözlerle görmek” şeklinde yansımıştır. Nitekim söylem bakımından İtalyan ve Rus Fütürizmi arasında bir fark yok gibidir.²⁶⁹ Ancak Filippo Tommaso Marinetti’nin Şubat 1914’teki Rusya ziyareti, İtalyan ve Rus Fütürizmi arasındaki farklılıkların ortaya konması açısından önem teşkil etmektedir.

Saint Petersburg’daki *Sokak Köpeği* adlı kabarede gerçekleşen meşhur münazara toplantısında Marinetti, Fütürizm nezdinde primitif konulara yönelen Rus sanatçıları eleştirmiştir. Fütürist şairlerin “Hilea”²⁷⁰ ismi altında buluşması, bir çeşit mit yaratma özlemini çağrıştırdığından Rusları, gelecek tahayyülünden yoksun olmakla ve geleneğin restorasyonuna bağlılıkla suçlamıştır. Şaire göre, İtalyan fütüristlerin “müzeleri yıkma” arzusu, “klasik” geçmişlerinden kopmayı hedeflemektedir. Nitekim Rus sanatçılar, kendi tarihine özgü estetik dogmalardan kurtulmak için geçmişe bakmalı ve özgün kalabilmek için Batılıların empoze ettiği değerleri reddetmelidirler. Gelecekçiler (*Budusçniki*) ise (Rus fütüristler kendilerini İtalyan fütüristlerden ayırmak için bu terimi kullanmaktadırlar) “Rusları taklitçilikle suçlayan” Marinetti’nin kendi değerlerine (evrensel değerler temelinde kurulan Fütürizm’e) ihanet ettiğini iddia ederler. İtalyanların teknoloji ve makine takıntısı gelecekle değil, günümüzün teknolojik yanılısamalarıyla alakalıdır. Gelecek vurguları, fütürist zırhla savunulan “ütopik romantizmden” başka bir şey değildir.²⁷¹

Devrim öncesinde Rus Fütüristlerin teknoloji karşıtı eğilimleri genellikle çarpıcı bir modernizm karşıtlığıyla tanımlanabilmektedir. İtalyan Fütüristlerinin aksine Rus Fütüristler, tehlikeli bir cazibeye sahip olan modern şehir yaşamı ve makineler dünyasına karşı ihtiyatlı yaklaşmışlar ve bu konuları Kübizm’e özgü biçimbozumla ve şiirsel bir ifadeyle temsil etmişlerdir. Rus fütürist ressamların konuları arabalar, tren veya uçaklar gibi teknolojik araçlar yerine daha çok neo-primitif üslubun bir uzantısı sayılabilen köy yaşamının dinamikleri veya bisiklet, bıçak bileyicileri, dikiş makineleri, semaverler ve marangozlar gibi şehir yaşamının gündelik nesnelere/sahnelerine odaklanır. Gurianova’ya göre, bunun nedeni farklı ideolojik bakış açılarından kaynaklanmaktadır. İtalyanlar tamamen fütürist tutkularıyla ütopyacı

²⁶⁹ Nina GURIANOVA, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, 2012, s.101

²⁷⁰ Hilea, Antik Yunan tarihçi Herodot’un Türkçede *Herodot Tarihi* olarak geçen eserinde, Dinyeper Nehri’nin kuzey bölgesine verdiği addır. Rus fütürist şairler Hilea Grubunu, 1910’da Burliuk Ailesi’nin (günümüzde Ukrayna’nın Karadeniz kıyısında bulunan) Herson kentindeki yazlık evlerinde buluştukları bir gün kurmuşlardır.

²⁷¹ Nina GURIANOVA, *a.g.e.*, s. 102.

olmayı seçerken, Ruslar geçmişi tamamen reddetmeyerek “ilkelliği” içselleştirmişler; uygarlığın ve/veya modernitenin unsurlarını yapıbozumuna uğratarak eleştirel bir söylem geliştirmişlerdir. Maleviç’in Aleksey Kruçenih’in şiir kitabı *Patlama (Vzorval)* için gerçekleştirdiği *Bir Adamın Aynı Anda Tren ve Uçak Kazasında Ölümü* (1913) adlı illüstrasyonu modern teknolojinin Rus fütüristleri için ne ifade ettiğini gösteren örnek bir çalışmadır.²⁷² Tolstoy’un modernitenin toplumsal dönüşümlerini konu alan *Anna Karenina* adlı eserinde, kahramanın kendini tren yoluna atarak intihar etmesi gibi, modernizmin çelişkileri devrim öncesi Rus sanatında sıkça rastlanan bir konudur.



Resim 71. Kazimir Maleviç, *Bir Adamın Aynı Anda Tren ve Uçak Kazasında Ölümü*, 1913, litografik baskı, 11,8 x 17,5 cm., Aleksey Kruçenih, *Patlama (Vzorval)*, 1913, Rusya Devleti Sanat ve Edebiyat Arşivi, Moskova

Maleviç’in 1912’de Kübofütürizm’e yönelmesinde bir taraftan Eşek Kuyruğu grubunun Saint Petersburglu Gençlik Birliğiyle kurduğu ortaklığın, diğer taraftan Burliuk ve Matvejs gibi kuramcıların Kübizm yorumunun büyük payı vardır. Bu dönemde Gençlik Birliği üyeleriyle yakın ilişkiler geliştiren sanatçı, Gleizes ve Metzinger’in *Kübizm Hakkında* adlı kitabını Rusça’ya çevirmekle uğraşan Matyuşin’in etkisine girmiştir. Fransız yazarlara göre Kübizm’in “üç evresi” bulunmaktadır: 1) Geometrik sadeleştirmeyi temel alan “Cézanne evresi”; 2) biçimbozumcu soyutlamanın nesneden uzaklaştığı “Analitik evre” ve 3) kolaj tekniğinin resme uygulandığı “Sentetik evre”. Marcadé’ye göre 1912’den itibaren evrensel bir sanat sistemi arayışındaki Maleviç, resimlerinde Kübizm’in evrelerini harfiyen uygulayarak Neo-Primitivizm’den Kübofütürizm’e “yumuşak bir geçiş yapmıştır”.²⁷³ Cézanne’ın 15 Nisan 1904 tarihli Émile Bernard’a yazdığı mektubunda şu pasaj geçmektedir:

²⁷² Nina GURIANOVA, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, 2012, s. 103.

²⁷³ Jean-Claude MARCADÉ, *Malévitch*, Edition Hazan, 2016, s. 72.

Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle tasvir edilmesine, her bir nesnenin ve yüzeyin doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli... Doğa yüzey değil, derinliktir...²⁷⁴

1912'nin başlarında Eşek Kuyruğu sergisinde gösterilen *Kova Taşıyan Kadın ve Çocuk*'da lubok sanatının tınları sezilmekte, neo-primitif üslup öne çıkmaktadır. *Çavdar Hasadı*'nda ise Cézanne'ın yukarıdaki alıntıda bahsettiği geometrik sadeleştirme söz konusudur.



Resim 72. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kova Taşıyan Kadın ve Çocuk*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 73 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 73. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Çavdar Hasadı*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 74,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

1912 yılın sonlarında gerçekleştirilen Altıncı Gençlik Birliği sergisinde Maleviç, *Hasat Toplayan Kadınlar* ve *Oduncu* gibi kübofütürist eserlerini ilk defa sergilemiştir. Marcadé'ye göre bu eserlerle Fernand Léger'nin 1910'ların başlarındaki (Louis Vauxcelles'in tabiriyle) tübist (Tübizm) çalışmaları arasındaki benzerlik yadsınmaz. Nitekim Léger'nin *Ormandaki Çıplaklar* adlı yapıtındaki geometrik hacimlerle sağlanan soyutlama eğilimiyle Maleviç'in metalik gri kullanımıyla öne çıkan *Oduncu*'su arasında paralellik kurulabilmektedir. Marcadé'ye göre Léger ve Maleviç'in eserlerinde “resimsel alanın fütürist bir makineleşmeyle inşası” sağlanmıştır.²⁷⁵

²⁷⁴ Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Fata Morgana, 2013, s. 22.

²⁷⁵ Jean-Claude MARCADÉ, *Malévitch*, Edition Hazan, 2016, s.74



Resim 74. (Solda) Kazimir Maleviç, *Hasat Toplayan Kadınlar*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 74,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 75. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Oduncu*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 94 x 71,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam



Resim 76. Fernand Léger, *Ormandaki Çıplaklar*, 1909-1911, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 170 cm., Kröller-Müller Müzesi, Otterlo (Hollanda)

Resim 77. Kazimir Maleviç, *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah*, 1912-1913, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 79,5 cm., Guggenheim Müzesi, New York

Elitza Duelguerova'nın aktarımına göre Maleviç'in Eşek kuyruğu grubuyla katıldığı son sergi olan Hedef'te sergilediği *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah* adlı resmi hakkında eleştirmen Yakob Tugendhold şöyle yazmıştır:

Maleviç'teki fütürizm ve ulusalcılık birleşimi çok eğlenceli. Milliyetçi olarak Rus bayrağının renklerini seçmiş, aynı zamanda bir fütürist olarak, mujiklere (Rus köylüleri) kübik ve silindirik formunda demirden zırhlar giydirmiş.²⁷⁶

Hedef sergisine kadar Maleviç, Cézanne çizgisinde geometrik sadeleştirmeyi sürdürmüştür. *Kar Fırtınasından Sonra Köyde Sabah*'da kübist soyutlama eğilimi açıkça görülmesine rağmen figürler ve peyzaj seçilebilmektedir. Ancak bu sergide *İvan Kliun'un Mükemmelleştirilmiş Portresi* ve *Kova Taşıyan Kadın/Dinamik*

²⁷⁶ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe pré-révolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 240.

Dekompozisyon gibi yapıtlarını sergilemesi, sanatçının “bir sonraki evreye” geçtiğinin (Analitik Kübizm’e) habercisidir.



Resim 78. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kova Taşıyan Kadın/Dinamik Dekompozisyon*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80,3 x 80,3 cm., MoMA, New York

Resim 79. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İvan Kliun'un Mükemmelleştirilmiş Portresi*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 111,5 x 70,5 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Maleviç’in insan hareketinin ve enerjisinin dinamik bir sahnesine tanıklık eden *Bıçak Bileyici/Parıltı İlkesi* adlı ünlü yapıtı istisna teşkil etmektedir. Bu eserde Kübizm’e özgü biçimbozucu teknik, tekrara dayandırılmış; hareket süreci momentlere bölünerek fütürist bir anlayışla aktarılmıştır. Mekanik titreşim ve dinamik ritimler, kaleydoskopu andıran parlak renkler ve geometrik şekillerle tasvir edilmiştir. Bu dönemde krono-foto-grafiden esinlenen birçok ressamın çalışmalarını andıran Maleviç’in *Bıçak Bileyici/Parıltı İlkesi*, hareketin çözümlenmesini hedeflemesi bakımından Duchamp’ın *Merdivenden İnen Çıplak No.2*’siyle karşılaştırılabilir; yapıtın başlığı (Parıltı İlkesi) ise, sanatçının kuramlarında geçen kayma/süzülme (*sdvig*) etkisinin kübofütürist varyantı sayılabilmektedir.



Resim 80. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bıçak Bileyici/Parıltı İlkesi*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 79,5 x 79,5 cm., Yale Üniversitesi Galerisi, New Haven

Resim 81. (Sağda) Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak No.2*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 147 x 89,2 cm., Philadelphia Sanat Müzesi

Sanatçının 1913 tarihli yapıtlarının büyük bir bölümünde Pablo Picasso'nun *Klarnetli Adam* ve/veya Georges Braque'ın *Arp ve Keman*'ı gibi Analitik Kübizm'in izleri görülebilmektedir. Marcadé'ye göre Maleviç'in *Lamba (ve Müzik Enstrümanı)* ve *Semaver* adlı çalışmalarının, bu dönemde (1912'de) Paris sanat ortamına damga vuran Öklid dışı geometri ve dördüncü boyut tartışmalarının gölgesinde üretildikleri söylenebilmektedir.²⁷⁷



Resim 82. (Solda) Pablo Picasso, *Klarnetli Adam*, 1911-1912, tuval üzerine yağlıboya, 106 x 69 cm., Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid

Resim 83. (Sağda) Georges Braque, *Arp ve Keman*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 116 x 81 cm., Düsseldorf Müzesi, Nordrhein-Westfalen



Resim 84. (Solda) Kazimir Maleviç, *Semaver*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 85,5 x 62,2 cm., MoMA, New York

Resim 85. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Lamba (ve Müzik Enstrümanı)*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 83,5 x 69,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

1914 tarihli *Moskova'da İngiliz, Reklam Sütunundaki Kadın, Birinci Bölüğe Bağlı Asker* ve *Matyuşin'in Portresi* gibi eserlerinde gazete kupürleri, posta pulu, barometre ve tahta kaşık gibi günlük objelerin kullanılması Sentetik Kübizm'e özgü kolaj tekniğini ve/veya Dada akımının rasyonalizm karşıtlığını çağrıştırmaktadır.²⁷⁸ Fakat

²⁷⁷ Jean-Claude MARCADÉ, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016, s. 81.

²⁷⁸ Jean-Claude MARCADÉ, **a.g.e.**, s. 88.

modern Batı sanatının değerlerine dayanan bu biçimsel analiz, Maleviç'in sanatsal tavrı göz önünde bulundurulduğunda eksik kalmaktadır. Rusya'daki fütürist tartışmaların etkisiyle bu dönemde kendi tabiriyle "mantık ötesi" bir soyutlamaya yönelen sanatçı, çalışmalarını Fevralizm (Alojizm veya Transrasyonel Realizm) olarak adlandıracaktır. Bu doğrultuda *Moskova'da İngiliz* adlı eserin orijinalinde bulunan tahta kırmızı kaşık kolajı Fevralizm'in amblemine dönüşecektir.



Resim 86. (Solda) Kazimir Maleviç, *Moskova'da İngiliz*, 1914, karışık teknik, 88 x 57 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 87. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Reklam Sütunundaki Kadın*, 1914, karışık teknik, 71 x 54 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

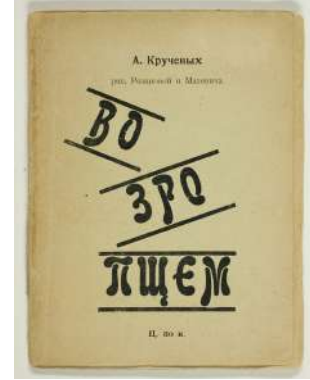


Resim 88. (Solda) Kazimir Maleviç, *Birinci Bölüğe Bağlı Asker*, 1914, karışık teknik, 53,6 x 44,8 cm., MoMA, New York

Resim 89. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Matyuşin'in Portresi*, 1913, karışık teknik, 106,7 x 106,5 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

3.2 Süprematizm'in Biçimsel Gelişimi

1912-1914 yılları arasında Gençlik Birliği sergilerinde yer alan Maleviç, cemiyetin kurucularından Matyuşin ile yaşamının sonuna kadar sürecektir yakın bir dostluk kurmuştur. İkili arasındaki yazışmaların ve entelektüel alışverişin etkisi Süprematizm'in kavramsal altyapısında görülecektir. Bu dönemde Rus avangardının en radikal ifadesi olan Kübofütürizm'e yönelen Maleviç, Hilea Grubundan *zaum* (mantık/sağduyu ötesi) şiirinin yaratıcıları Velimir Hlebnikov ve Aleksey Kruçenih'la yakınlaşmıştır. Şairlerin formalist şiir sistemiyle yakından ilgilenen sanatçı, *Patlama* (*Vzorval*, Resim 65), *Domuzcuklar* (*Porosiata*), *Homurdanalım* (*Vozropşçem*) ve *Kelimenin Kendiliğindenliği* (*Slovo Kak Takovoe*) gibi deneysel çalışmalar için illüstrasyonlar üretmiştir. Aralık 1913'te sahnelenen ve Maleviç, Matyuşin ve Kruçenih birlikteliğinden ortaya çıkan *Güneşe Karşı Zafer Operası* ise radikalliği bakımından "Rus Fütürizmi'nin en büyük eseri" (*opus magnum*) sayılmaktadır. Bu iş birliğinin etkisiyle Kübofütürizm ve *zaum* sentezinin resimsel ifadesini aramaya başlayan Maleviç, önce Fevralizm (Alojizm veya Transrasyonel Realizm)'e yönelmiş ve buradan Süprematizm'in estetik/biçimsel alt yapısını oluşturmuştur.



Resim 90. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bir Konstrüktörün Mükemmelleştirilmiş Portresi*, 1913, litografik baskı, 14,9 x 10,5 cm., Kruçenih ve Hlebnikov'un *Domuzcuklar* (*Porosiata*) adlı kitabı, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 91. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Hasatçı III*, 1913, litografik baskı, Kruçenih ve Hlebnikov'un *Kelimenin Kendiliğindenliği* (*Slovo Kak Takovoe*) adlı kitap kapağı tasarımı, Nakov Arşiv No. F-348

Resim 92. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Homurdanalım*, 1913, litografik baskı, Kruçenih'in *Homurdanalım* (*Vozropşçem*) adlı kitap kapağı tasarımı, MoMA, New York

Maleviç'in *zaum*'la tanışması görsel ve yazınsal ifadelerin iç içe geçtiği fütürist kitap tasarımları gerçekleştirdiği döneme dayanmaktadır. *Zaum* sabit dil yapılarının alışlagelmiş anlamın ve sentaks (söz dizim) mantığının ötesine geçerek şiirde bazen sesi, bazen de tipografiyi merkezine alan deneysel bir ifadedir. *Zaum* manifestosu

sayılan 1913 tarihli *Kelimenin Kendiliğindenliği (Slovo kak Takovoe) Deklarasyonu* adlı metninde Kruçenih, “sıradan dilin ifadeyi raptettiğini, özgür dilin ise özgürleştirdiğini” ileri sürmüştür. Dolayısıyla *zaum* akıldışı, mantıksız ya da tesadüfi olanı savunmamakta, aksine gündelik gerçekliği anlamak için ampirik seviyede kendine has kural ve mantık yapısı önermektedir. Maleviç Matyuşin’e yazdığı bir mektupta Kruçenih’in düşüncelerini paylaştığını ima etmiştir:

Artık eski aklı, mantığı reddedecek seviyeye geldik... Şimdi mantıkötesi (*zaumcu*: transrasyonel) denilebilecek yeni bir anlam ve mantık üretmeliyiz. Bu yeni mantığın kendi kuralları, yapısı ve anlamlarının var olduğunu anlamalıyız... *Zaum*’un kendi kurallarının olduğunu öğrendiğimden beri resimlerin kendine özgü bir varoluş hakkı edinebileceğini düşünüyorum. İlke olmadan bir çizgi bile çizilmemeli. Biz ancak böyle var olabiliriz.²⁷⁹

Temmuz 1913’de Yelena Guro, Aleksey Kruçenih ve Velimir Hlebnikov tarafından hazırlanan *Troe* (Üçler) adlı fütürist kitapçık için tipografiyle uyumlu illüstrasyonlar tasarlayan Maleviç, projenin ana fikri olan yazı karakterleri ve müzik notalarının görsel ifadelerine yoğunlaşmıştır. 1914’te Kruçenih ve Hlebnikov’un *lubok* estetiğine benzer biçimde ağaç baskı yöntemiyle çoğaltılan *Cehennemde Oyun (İgra v Adu)* adlı kitapçığında ise, Olga Rozanova’yla birlikte içeriğe sadık kalarak primitif tarzda kaba ve provoke edici illüstrasyonlar tasarlamışlardır.



Resim 93. (Solda) Kazimir Maleviç, *Troe Kitap Kapağı Tasarımı*, desen, litografik baskı, 18,6 x 18,8 cm., Kruçenih, Hlebnikov ve Yelena Guro’nun *Troe* adlı kitabından, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 94. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Şeytan*, 1914, litografik baskı, 18,5 x 12 cm., Kruçenih ve Hlebnikov’un *Cehennemde Oyun* adlı kitap kapağı tasarımı, MoMA, New York

Resim 95. (Sağda) Kazimir Maleviç ve Olga Rozanova, *Cehennemde Oyun Tasarımları*, 1914, litografik baskı, 18,5 x 12 cm., Kruçenih ve Hlebnikov’un *Cehennemde Oyun* adlı kitabı için illüstrasyonlar, MoMA, New York

²⁷⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 52.

3.2.1 Güneşe Karşı Zafer Operası

Rus Fütürizmi'nin öne çıkan özelliklerinden biri “sanatların sentezi” fikridir. Rusya’da dönemin terminolojisiyle “sinestezi” olarak geçen bu mefhum, şiir, resim, heykel ve mimari gibi farklı disiplinlerin bir araya gelerek hayatla buluşmasını vurgulayan *Gesamkunstwerk* düşüncesinden gelmektedir. Fakat fütüristler bu fikri olduğu gibi almayıp ters çevirerek, sanatın hayatla değil, hayatın sanatla buluşmasını hedeflemişlerdir. Dönemin ünlü tiyatro yönetmenlerinden Nikolay Evreinov, 1912’de yayımlanan *Tiyatronun Kendiliğindenliği* (*Teatr kak takovoy*) adlı manifestosunda “tiyatroda önemli olanın içerik değil form” olduğunu belirtmiştir. “Sembolist çöküş (dekandans)” ile “illüzyonist ve psikolojik natüralizmi” reddederek tiyatronun kendi kurallarını koyması gerektiğini söyleyen Evreinov, böylece izleyicilerin etkinleştirerek kendi hayatlarını değiştirmek için gereken araçları tiyatroda bulabileceklerini öne sürmüştür.²⁸⁰

1911’in sonlarında Evreinov, Nikolay Kulbin ve Arthur Lurie’nin inisiyatifiyle Saint Petersburg’da açılan *Sokak Köpeği* (*Brodyaçaya Sobaka*) adlı kafe-kabare dönemin bohem sanatçı, yazar ve entelektüellerinin uğrak yeri olmuştur. Mayakovski, Hlebnikov ve Meyerhold gibi fütüristlerin sahne aldıkları bu kabare, 1914 yılında Mihail Larionov ve Filippo Tommaso Marinetti’yi bir araya getiren (tercümanlık görevini genç Roman Jakobson’un üstlendiği) ünlü Fütürizm tartışmalarına ve dilbiliminde Rus Formalizmi’nin temeli sayılan Viktor Şkolovski’nin *Dil Tarihinde Fütürizm’in Yeri* adlı konferansına ev sahipliği yapmıştır. *Sokak Köpeği* kabaresinde sahnelenen *serata*ların deneysel havasından sanatsal formların “kendiliğindenliği” düşüncesi fütüristler arasında hızla yayılmış ve Rus Fütürizmi’nin genel kanıya göre zirve noktası sayılan Güneşe Karşı Zafer Operası’nın ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Resim 96. Sokak Köpeği (*Brodyaçaya Sobaka*) Kabaresi Amblemi, Mihailovskaya Bulvarı, No. 5, 1912-1915

²⁸⁰ Masha CHLENOVA, “Early Russian Abstraction as Such”, DICKERMAN, Leah (haz.), **Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art**, Thames & Hudson, 2012, s. 200.



Resim 97. (Solda) Güneşe Karşı Zafer Operası Afişi, Luna Park Tiyatrosu, Gençlik Birliği Yayınları, 1913

Resim 98. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Kitapçığı, Gençlik Birliği Yayınları, 1915

Aralık 1913'te St. Petersburg'daki Luna Park Tiyatrosu'nda sahnelenen Güneşe Karşı Zafer Operası o güne kadar görülmemiş performans, dekor ve kostümlerden oluşmaktadır. Tuhaf karakterler, karton ve metal çubuklardan yapılmış renkli kıyafetleriyle loş ışıklı bir sahnede olağandışı mekanik hareketler yapmakta; akordu bozuk bir piyano eşliğinde anlamsız sesler çıkararak bilinmedik bir dil konuşmaktadırlar. Ana teması yıkım olan Güneşe Karşı Zafer Operası, belirsiz bir zaman ve mekânda geçmektedir. Karakterlerin gelişen bir kişiliği olmamakla birlikte sadece sembolik rolleri bulunmaktadır. Konuşma ve eylemleri tamamen saçma görünmekte ve oyunun genelinde tanımlanabilir bir olay örgüsü yoktur. Hikâyenin konusu "Fütürist Koca Adamların" güneşi kaçırmalarının ardından geçmişi arayan karakterlerle olan mücadelelerini anlatmaktadır. Hikâyenin kahramanı "Gezgin", zaman yolculuğuna atılarak uzam, zaman ve sağduyu düzenine meydan okurken, "III. Niyetin Bir Garip Karakteri" adlı kişi, onun önüne birtakım engeller çıkarmaktadır. Olan bitene kayıtsız "Şişko Adam", eski düzeni, tembelliği ve gericiliği temsil etmekte; güneşin kaçırılmasının ardından yeni ışığın zaferini ve özgürlüğü anlamamaktadır. Tahmin edilebileceği üzere izleyiciler bu oyuna tepki göstermiş; eleştirmenler librettonun (senaristin) akıl hastanesine kapatılması gerektiğini yazmışlardır.²⁸¹

²⁸¹ Rosamund BARTLETT ve Sarah DADSWELL (haz.), **Victory Over the Sun, The World's First Futurist Opera**, University of Exeter Press, 2011, s. 4.



Resim 99. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *Fütürist Koca Adam I*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 27 x 21 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Resim 100. (Ortada) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *Fütürist Koca Adam II*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 16,2 x 8 cm., Edebiyat Müzesi, Moskova

Resim 101. (Sağda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *Gezgin*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 27,2 x 21,3 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Sözlerini Kruçenih'in yazdığı, müziklerini Matyuşin'in bestelediği, sahne ve kostüm tasarımlarını Maleviç'in yaptığı Güneşe Karşı Zafer operası yaratıcılarının tabiriyle “modası geçmiş düşünce biçimlerine, tek bir dişi bile kalmamış sağduyuya ve simetri mantığına başkaldırarak yeni insanların gerçek dünyasındaki yaratıcı uyanışı teşvik etmektedir”.²⁸² Buna göre yapıtın kurucu ögesi eski dünyanın yıkılmasının ve kutsallığın bozulmasının şiirsel ifadesidir. Biçimbozum işlemine tabi tutulan sadece dünya ve nesneler dünyası değil aynı zamanda eski insanın yücelik mefhumudur.



Resim 102. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *III. Niyetin Bir Garip Karakteri*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, akvarel ve Çin mürekkebi, 27,2 x 21,2 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Resim 103. (Ortada) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *Şişko Adam*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, akvarel ve Çin mürekkebi, 26,7 x 21 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Resim 104. (Sağda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımı, *Kavgacı*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, akvarel ve Çin mürekkebi, 27,1 x 21,3 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

²⁸² Rosamund BARTLETT ve Sarah DADSWELL (haz.), *Victory Over the Sun, The World's First Futurist Opera*, University of Exeter Press, 2011, s. 6.

Kübofütürizm ile *zaumun* birleşiminden oluşan bu yapıt Masha Chlenova'ya göre Rus Fütürizmine özgü üç temel prensibi ortaya koymaktadır: 1) Şiir, müzik ve görsel sanatlarda işlenen “kendiliğindenlik” (resmin, kelimenin ve sesin kendiliğindenliği) kavramı 2) Zaman algısının dönüştürülmesi 3) Nesneler dünyasının alışlagelmiş algı sisteminin ötesine geçme.²⁸³

Marcadé'nin “Kant'çı” olarak nitelendirdiği “kendiliğindenlik” kavramını Chlenova, “anlık ilintilemelerden ve önceden verili anlamlardan bağımsız, biçimin potansiyel yeni anlamlar yaratması bakımından özerk ve kendi kendine yeterli halde işlenmesi” şeklinde tanımlamaktadır. Buna göre, Matyuşin müzikleri geleneksel müzikal notasyonun dışında bestelemiş; Kruçenih'in sözleri *zaum* düzen(sizliği)inde anlaşılır dilin dışına çıkmış ve Maleviç'in sıra dışı kostüm ve dekorları sahne sanatlarındaki uzamsal tutarlılığı bozmuştur. Zamanın çizgisel devamlılığının lağvedilmesi ani ve tesadüfi sekanslara indirgenmesiyle sağlanmış, özellikle güneşin kaçırılmasının ardından zamanın ve yer çekiminin salındığı son sahnede “tersine çevrilmiş dünya” (*mirskontsa*)²⁸⁴ mefhumu adeta şekle bürünmüştür. Nesneler dünyası ve alışlagelmiş algı sistemiyle kurulan ilişkinin uzamsal oyunlarla bozulması ve görünenin ötesine geçme arzusu Güneşe Karşı Zafer Operası'nda yaratıcı ve özgün bir şekilde uygulanmıştır.²⁸⁵



Resim 105. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, Birinci Perde, Birinci Sahne 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 11,5 x 11,5 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Resim 106. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Performans Fotoğrafları, Birinci Perde, Birinci Sahne, 1913, Erken Sabah (*Ranee Utro*) Gazetesi, 12 Aralık 1913

²⁸³ Masha CHLENOVA, “Language, Space and Abstraction”, BORCHARDT-HUME, Achim (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s. 66.

²⁸⁴ 1912 yılında Hlebnikov ve Kruçenih tarafından yazılan fütürist kitap *Mirskontsa* (tersine çevrilmiş dünya)'nın illüstrasyonları Larionov, Gonçarova ve Tatlin tarafından hazırlamıştır.

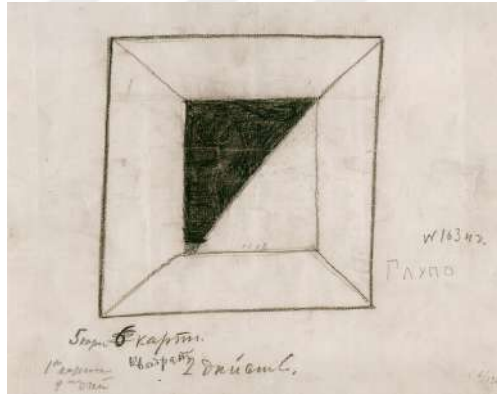
²⁸⁵ Masha CHLENOVA, **a.g.e.**, s. 70.



Resim 107. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, Birinci Perde, Dördüncü Sahne 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 11,5 x 11,5 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Resim 108. (Sağda) Güneşe Karşı Zafer Operası Performans Fotoğrafları, Birinci Perde, Dördüncü Sahne, Erken Sabah (*Ranee Utro*) Gazetesi, 12 Aralık 1913

Sahne sanatları, müzik ve görsel sanatların kesiştiği noktada Kruçenih, Matyuşin ve Maleviç'i bir araya getiren Güneşe Karşı Zafer Operası yaratıcılarının kariyerlerinde bir dönüm noktası olmuş; her biri bu deneyimin o güne kadarki kendi sanatsal üretimlerinin sınırlarını zorladığını kabul etmiştir. 1915'te düzenlenen 0,10 Sergisinde süprematist yapıtlarını sergileyen Maleviç, akımının Güneşe Karşı Zafer Operası çalışmaları sırasında ortaya çıktığını belirtecek ve *Siyah Kare*'yi (fikirini) 1913'e tarihlendirecektir.



Resim 109. Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası Sahne Tasarımları, İkinci Perde, Beşinci Sahne, 1913, kâğıt üzerine grafit, 11,5 x 11,5 cm., Devlet Tiyatro ve Müzikal Sanatlar Müzesi, Saint Petersburg

Güneşe Karşı Zafer Operası'nın kübofütürist şiir ve resmin neo-primitif temalarının aksine geleceğe yönelik spekülasyonlar içermesi, ilk bakışta İtalyan Fütürizmi'ne yakın bir sanat projesi olduğu izlenimini vermektedir. Fakat buradaki gelecek tahayyülü rasyonel bir evrenselliğe değil; Rus Kozmizmi'nin ütöpik hümanizmasına yakındır. Evrenin (kozmosun) “insan eliyle yeniden düzenlenmesi” konusu, müzikten karakterlerin kullandığı evrensel fonetik dile, kostümlerden dekora kadar Fütürizm'in

Rus yorumu olan *zauma* özgü bir biçimcilikle aktarılmıştır. Bununla birlikte, 1914 başlarında Rus sanatçıların çoğunluğu İtalyan Fütürizmi'ne mesafeli yaklaşmaktayken, Matyuşin'in bu akımın manifestolarında geçen bilim ve teknoloji vurgusunu övdüğü; Maleviç'in kendini Marinetti'ye yakın hissederek manifestolarını el yazısıyla kopyaladığı bilinmektedir.²⁸⁶

Güneşe Karşı Zafer Operası'nın Süprematizm'in oluşum sürecinde bir dönüm noktası olduğu söylenebilmektedir. Sahne dekorlarında boşluk hissi vermek için tek renkli geometrik şekiller kullanan Maleviç, "boşluğun görsel ifadesini" ilk olarak bu proje sayesinde deneyimlemiştir. 1914 boyunca *zaum* biçimciliğinin etkisine girerek bir taraftan görsel şiirler üreten sanatçı, diğer taraftan *zaumun* rasyonalizm karşıtlığıyla (sezgisel bir mantık ötesinden) resme özgü kendiliğindenlik mefhumunun sentezinden Fevralizm'i oluşturmuştur. Fevralizm, Şatskih'e göre Süprematizm öncesi "son durak"tır.²⁸⁷ Dolayısıyla süprematist çalışmaların şiirsel ve resimsel uzamın biçimsel kavrayışından kaynaklandığı iddia edilebilmektedir. Süprematizm'in mistik unsurlarının ise ancak 1916'dan itibaren ortaya çıktığı görülecektir.

3.2.2. Fevralizm (1914-1915)

Aleksandra Şatskih, *Black Square, Suprematism and the Origin of Suprematism* adlı kitabında, Maleviç'in Süprematizm'den önce, manifestosu ile birlikte ilan edilen ilk akımının Fevralizm olduğunu iddia etmektedir.²⁸⁸ 1914 başlarında *zaumun* resimdeki denkliliğini araştıran Maleviç, Süprematizm öncesi çalışmalarına "Alojizm" ve "Transrasyonel Realizm" gibi isimler vermiş; fakat bu terimlerin David Burliuk'un himayesi altındaki fütürist çevrelerde sıklıkla kullanılmasından hoşnut olmayarak, kendi akımını oluşturma arzusuyla, Fevralizm isminde karar kılmıştır. Maleviç ve Aleksey Morgunov dışında bu akımın başka bir üyesinin olup olmadığı bilinmemektedir. Fevralizm, Rusçadaki şubat (*fevral*) kelimesinden türetilmiştir. Herhangi bir anlam ifade etmemekle birlikte, tıpkı *zaum* gibi, her türlü kurala, düzene ve "burjuva estetizmine" meydan okumayı hedeflemekte; görsel açıdan biçim-içerik tezatlığını temel almaktadır. Fevralizmin amblemi absürtlük dışında hiçbir anlama

²⁸⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 579. Maleviç'in Marinetti'nin Fütürizm Manifesto'su kopyaları özel bir koleksiyonda bulunmaktadır.

²⁸⁷ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s. 18.

²⁸⁸ Aleksandra SHATSKIKH, **a.g.e.**, s. 19.

gönderme yapmayan kırmızı tahta kaşıktır. Şatskih'e göre "alına kaşıkla vurmak" dönemin popüler deyimlerindendir. Nitekim Maleviç ve Morgunov, ceketlerin yakasına iğnelenen ve zariflik simgesi olan broş yerine kırmızı tahta kaşıklar takarak burjuva estetizmiyle alay etmekteledir.²⁸⁹

Güneşe Karşı Zafer Operası'nın hemen ertesinde, Şubat 1914'te düzenlenen Karo Valesi sergisi açılışında Maleviç, yeni bir evreye girdiğini ima ederek "mantığı reddettiğini" açıklamıştır. Sergi açılışında (Morgunov ile birlikte) yakasında tahta bir kaşıkla dolaşarak performatif bir gösteri yapan sanatçı, *zaumun* mantık-ötesi kavrayışını "görsel şiir" ve "resimlerinde" uygulamaya başladığının sinyallerini vermiştir.²⁹⁰ Maleviç'in bu dönemde ürettiği şiir ve resim çalışmalarında *faktura* (doku) ve *sdvig* (kayma) denemelerine odaklanarak malzemeyi mesele etmesi, sanatçıyı Tatlin'in çizgisine yaklaştırmaktadır. Ayrıca bu yakınlık Vitebsk döneminde bir kez daha açığa çıkacaktır.

Karo Valesi sergisine paralel etkinlik olarak Mart 1914'te Moskova Politeknik Müzesi'nde düzenlenen bir konferans sırasında, sergi açılışında yaptıkları performansı tekrarlayan Maleviç ve Morgunov, Kuznetski Köprüsünde, yakalarında absürtlüğün simgesi addettikleri tahta kaşıklarla dolaşarak Fevralizm'i ilan etmişlerdir. Fevralizm'in hedefi dünyanın rasyonel kavrayışına baş kaldırarak sanatlardaki tüm tabu ve kuralları, aykırı ve tahrik edici eylemlerle alt etmektir.

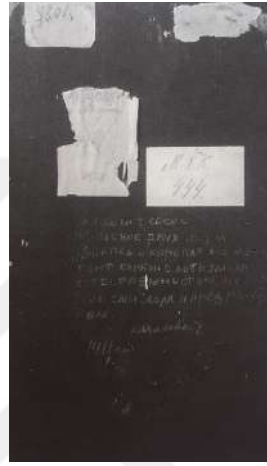


Resim 110. Kazimir Maleviç ve Aleksey Morgunov, Fütüristler Kuznetski'de, Erken Sabah (Raneye Utro) Gazetesi, 15 Mart 1914

²⁸⁹ Aleksandra SHATSKIKH, *a.g.e.*, s. 28-29.

²⁹⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 580.

Aleksandra Şatskih, Maleviç'in 1915 yazına kadar kullandığı Fevralizm terimini "çelişki yaratmaması" bakımından Süprematizm'in anlatısından kaldırdığını iddia etmektedir.²⁹¹ Sanatçının fevralist döneminin en bilinen eseri 1914 tarihli *İnek ve Keman*'dır. Bu tablonun şasesinde ilginç bir ibare geçmektedir: "Keman ve inek gibi birbiriyle hiç alakası olmayan iki formun karşılaşmasıdır. (Bu eser) Doğa, mantık ve küçük burjuva önyargılarından ibaret lojizm (mantıkçılık)'le mücadelenin gözle görülen ifadesidir."



Resim 111. Kazimir Maleviç, *İnek ve Keman*, (1911) 1913-1914, ahşap üzerine yağlıboya, 48,8 x 25,8 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 112. (Solda) Kazimir Maleviç, *İnek ve Keman*, 1919, *Sanatlardaki Yeni Sistemler* adlı broşür içinde, litografik baskı, Vitebsk, MoMA, New York

Resim 113. (Sağda) Yirminci yüzyıl başlarında, E. İvanov tarafından Saint Petersburg'da bulunan bir kasap dükkânı için üretilmiş reklam afişi.

²⁹¹ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s. 31.

Nakov'a göre günlük gazetelerdeki ilanlardan esinlenerek üretilen bu eser, 1915'teki Tramvay V sergisinde *Balkon* adıyla sergilenmiş; 1919'da Vitebsk'te basılan *Sanatlardaki Yeni Sistemler* adlı kuramsal metinde (Süprematizm öncesi) "Alojizm" örneği olarak gösterilmiştir. Bu versiyonunda "doğa, mantık ve burjuva estetizmi karşıtlığı" tekrar vurgulanmıştır. Buna göre, Güneşe Karşı Zafer Operası'ndan itibaren sağduyunun (izleyiciyle ortak bir uzlaşının) reddedilmesi, Maleviç için, sanatsal, etik ve siyasi bir stratejiye dönüşmüştür. Sanatçının bu dönemde ürettiği çalışmaları, görsel imge, harf, numara ve buluntu objelerin "tutarsız birlikteliğine" vurgu yaparak absürtlüğü olumlamakta ve izleyicinin beklentilerini yanıtsız bırakarak kışkırtmaktadır. Maleviç, Aralık 1914'te katıldığı *Savaşa Karşı Kadın Sanatçılar* sergisinde²⁹² *Aklın Kavrayamadığı* ve *Aklın Kavradağı* adlı çalışmalarıyla (bu eserler günümüzde kayıptır) katılmış; 1915'teki Tramvay V sergisinde *Bu Eserlerin Ne Anlattığı Sanatçı Tarafından Bilinmemektedir* (günümüzde kayıptır) adlı bir seri sergilemiştir. Yapıtların isimlerinden anlaşıldığı üzere, sanatçının amacı, sanatın üretim ve alımlama süreçlerini kavramsal bir açıdan sorgulamaktır. Alışlagelmiş ifade biçimlerinin reddedilmesi, bu yapıtların anlamsız olduğunu değil, anlamının açık uçlu olduğunu; rasyonel bir düşünce biçimiyle değil, sezgisel bir itkiyle üretildiğini göstermektedir.

Şatskih'e göre sanatçının Ağustos 1915'te yayımlanan *Akademisyenlerin Gizli Günahları* (*Tainye paroki akademikov*) adlı metni, Fevralizm'in manifestosu sayılabilmektedir. Fakat aynı dönemde yeni sanat sistemi üzerinde çalışan Maleviç'in Süprematizm'e varması, Fevralizm'in öneminin yitmesine neden olmuştur.

Sanatçının aklına/mantığına sadece günlük hayatta ihtiyacı var fakat sanatçılar bunu resimlerinde kullanmaktalar.

Sizi tehlikeye karşı uyarıyorum. Şimdilerde mantık sanatı susturmuş, dört duvarlı boyutlar kutusuna hapsedmiş. Beşinci ve altıncı boyutları öngörüp kaçtım. Çünkü beşinci ve altıncı boyutlar sanatın içinde nefessiz kalacağı bir küp oluşturur.

Geç olmadan kaçın...

En yüksek sanat eseri akıl kullanılmadan üretilir.

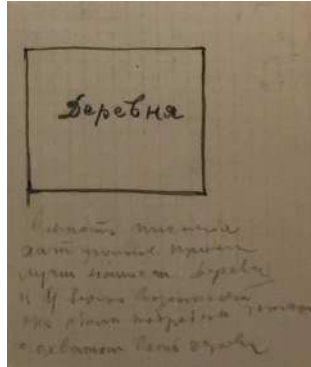
Alın size bir örnek: Şimdi bir dana ayağı yedim. / Sibiry'a'yı boydan boya dolaştıktan sonra mutluluğa adapte olabilmek inanılmaz zor. / Her zaman telgraf direğini beğenmişimdir. / Eczane.

²⁹² Moskovalı Kadın Sanatçılar Cemiyeti tarafından düzenlenen *Savaşa Karşı Kadın Sanatçılar* sergisi savaşta zarar gören ailelere yardım etmek için planlanmış; erkek sanatçıların sergiye katılmasına sonradan karar verilmiştir.

Tabii ki birçok kişi bunun saçma olduğunu düşünecek ama nafiye. Tek yapmanız gereken bir lavabo bulmak ve iki kibrit çakmak.²⁹³

Buradaki absürtlüğü Dada ve Sürrealizm ile karşılaştıran Bowl't'a göre, Fevralizm bir çeşit "proto-Dada" sayılabilmektedir.²⁹⁴ Alıntılanan pasajda sanatçının "dördüncü, beşinci ve altıncı boyutlardan kaçınmayı" vaaz vermesi, Kübizm kuramında geçen "sözde bilimsel" dördüncü boyut kavramından uzaklaştığını göstermekle birlikte Süprematizm kuramında vurgulanacak sezgisel mantık mefhumuna alan açmaktadır.

1914-1915 yıllarında Maleviç'in fevralist dönemi üretimlerindeki yazınsal ve görsel ifade biçimleri dilin sınırlarını zorlayarak kavramsal bir alana açılmaktadır. Sanatçının Rusçada üç kelimededen oluşan *Bulvarda Kavga* (*draka na bulvare*) adlı çalışması, kısalığına rağmen izleyicide bir aksiyon sahnesi izlenimi vermekte, çerçeve içine alınmış kelimeler görsel bir ritme girerek anlam üretim sürecini imgeleştirmektedir. Görsel anlatım ve yazının bir araya geldiği *Köy* (*Derevnya*)'de ilginç bir not bulunmaktadır: "*Doğanın ücra köşelerindeki kulübeleri çizmek yerine "köy" yazınca bir köyün tamamı en ince detaylarına kadar görünür*". Burada Maleviç sadece nesneler dünyasını terk etmekle kalmamakta aynı zamanda Joseph Kosuth'un 1960'ların sonunda ürettiği *Üç Sandalye* çalışmasındaki kavramsal alana girmektedir.



Resim 114. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bulvarda Kavga*, c. 1914, kâğıt üzerine karakalem, 17,7 x 8,3 cm., Özel Koleksiyon

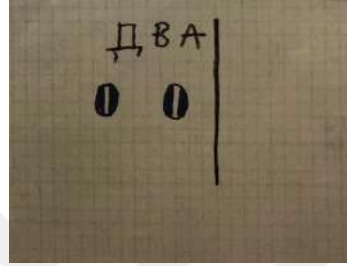
Resim 115. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Köy*, 1915, kâğıt üzerine karakalem, 13,4 x 10,4 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 116. (Solda) Joseph Kosuth, *Üç Sandalye*, 1970, sandalye, fotoğraf, metin, enstalasyon, Pompidou Müzesi, Paris

²⁹³ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s. 32.

²⁹⁴ John BOWLT, "The Cow and the Violon: Toward a History of Russian Dada", Stephen C. FOSTER, (haz.), *The Eastern European Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*, Prentice Hall International, 1998, s. 137-164.

Süprematist döneminde ürettiği *İki Sıfır* adıyla bilinen desende ise, grafik, yazınsal ve sayısal ifadeler bir çeşit kompozisyon anlayışıyla bir araya gelmektedir. Tek başına “boşluk” anlamına gelen fakat başka bir sayının yanına geldiğinde “çokluğu” ifade eden sıfırın muğlaklığı, yazıyla “ikinin” altında, aynı hizada olmamakla birlikte (resmin sağında kalan sıfır solundakine göre hafifçe aşağıdadır) yan yana veya tekrar edilerek kullanılmıştır. Böylece yazıdaki anlam kayması (şiirdeki *sdvig*) ve kompozisyondaki kayma (görsel *sdvig*) arasında bir ritim (ritimsizlikler arası ritim) yakalanmıştır. Sayfanın ortasındaki dikey çizginin sağ tarafında kalan boşluğun ise, kompozisyona bir çeşit gerilim kattığı söylenebilmektedir.



Resim 117. Kazimir Maleviç, *İki Sıfır*, 1915-1916, kâğıt üzerine karakalem, 8,8 x 11,5 cm., Özel Koleksiyon

Yve-Alain Bois’ya göre Maleviç, “sıfırı” kavramsallaştırarak imgelerin süzüldüğü mantık-ötesi (irrasyonel) bir uzam anlayışını ifade etmek için kullanmıştır.²⁹⁵ Nitekim dönemin fütürist şairlerinin muğlak bir simge olan sıfır mefhumuna hayranlık duyduğu bilinmektedir. Örneğin Roman Jakobson, Aleksey Kruçenih’a yazdığı bir mektupta şairin şiirlerine olan hayranlığından bahsederken şu ifadeleri kullanır:

Bana harflerin ileri veya geri, herhangi bir sekansının şiirdir dediğini hatırlıyorum. Şimdiye kadar şiir çelikten bir cam gibiydi... ve sonra Güneşe Karşı Zafer ortaya çıktı ve cam kırıldı. Özgürlük uğruna kırık çömlekten biçim düzenleri yaratıyoruz. Sıfırdan hareketle nasıl bir düzen istersek onu yaratıyoruz. Kimse senin ve benim kadar uzaklara gidemedi.²⁹⁶

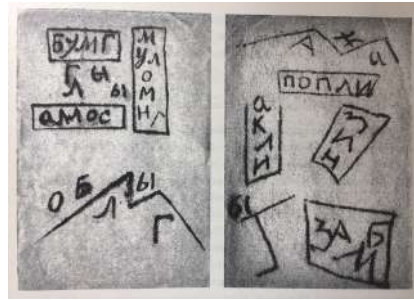
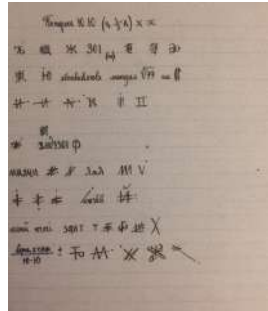
1915’in başlarında Kruçenih aracılığıyla ünlü dilbilimci Roman Jakobson ile tanışan Maleviç, genç şairden oldukça etkilenmiş; Matyuşin’e yazdığı mektubunda düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

²⁹⁵ Yve-Alain BOIS, “Malevitch, le carré, le degré zero”, *Macula I*, 1976, s. 42.

²⁹⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 125.

Beni görmeye yeni bir fütürist geldi. Bir elinde Kruçenih'in, diğer elinde Hlebnikov'un kitapları vardı. Fakat kendi şiirleriyle ortalarında durmayı becerdi. Kelimenin kendiliğindenliğini Kruçenih'tan bile daha iyi anlamış. Eğer bizim fevralist şiirlerimize sadık kalırsa ileride çok başarılı bir fevralist olacak.²⁹⁷

Jakobson ve Maleviç'in münasebetleri uzun sürmemesine rağmen sanatçı, genç yazarın marifetlerini sezmiş olmalıdır ki kendisinden eserleri hakkında yazmasını istemiş ve yakın zamanda Paris'te düzenlenecek sergisine davet etmiştir (bahsi geçen sergi gerçekleşmemiştir). Jakobson'un anılarındaki birkaç detay Maleviç'in Fevralizm'den Süprematizm'e geçişindeki sürece ışık tutmaktadır. Maleviç'i ziyareti sırasında *zaum* hakkında konuştuklarından bahseden Jakobson, kendisinin kendiliğindenlik (*kak takovost*) kavramını "ses üzerinden" kavradığını ve (Kruçenih'in aksine) "harfin kendiliğindenliğine" inanmadığını belirtmektedir: "Maleviç ve Filonov'un *zaum* şiirlerimi beğenmelerinin nedeni yazdıklarımın günlük konuşma dilinin vokal yapısından kaynaklanıyordu. Benim şiirlerimin Kruçenih'ininkiler gibi "dir bul şçil" olmadığını söylemişlerdi".²⁹⁸ Nitekim Jakobson'un *zaum* kavrayışı, harflerin, numaraların ve matematiksel sembollerin (Maleviç'in fevralist kolajları gibi) bir anlama referans vermeden, tesadüfi bir şekilde konumlanması sonucunda dilsel ayrımın (ses-yazı) ikiliğinden kurtularak soyutlanması üzerine kuruludur. Kruçenih'a göre ise *zaum* şiirinde harflerin grafik özelliklerine yapılan vurgu, şiire görsellik/maddesellik katmakta; şiir, resim gibi kurgulanmaktadır.



Resim 118. (Solda) Roman Jakobson, *Yeni Şiir Örneği: "Harflerin İç İç Geçiş'i"*, 1914, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, Velimir Hlebnikov'a yazdığı mektup içinde.

Resim 119. (Sağda) Aleksey Kruçenih, *Harf Konstrüksiyonları*, 1917, Aleksandra Şatskih Koleksiyonu

²⁹⁷ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *a.g.e.*, s. 65.

²⁹⁸ Roman JAKOBSON, *My Futurist Years*, Marsilio Publishers, 1992, s. 23-26. Jakobson'un kastettiği Kruçenih'in fonetik kaidelerle oluşturulmuş Merhem (*Pomada*) adlı *zaum* şiiridir. Şiirin ilk paragrafı şu şekildedir:

dir bul şçil
ubeşşçur
skum
vi so bu
rlez

Aralık 1915'te Petrograd'da düzenlenen 0,10 Son Fütürist Resim Sergisi vesilesiyle basılan broşürde, Maleviç'in soyutlamaya yönelerek nesneler dünyasını reddettiğini ilan etmesi, sanatçının Jakobson'la aynı görüşte olduğunu göstermektedir. Katalogda resimsel düzlemlerini (planlarını) “*beyaz fonda hareket halinde veya dinlenen renk kütleleri*” olarak betimleyen sanatçı, şiirde yakaladığı uzam kavrayışının resme uygulamaktadır. Maleviç'e göre sınırsız uzam, soyutlamanın sunduğu “özgürlüğün” ve nesneler dünyasına karşı “üstünlüğün” temelidir. Nitekim Süprematizm manifestolarında özgürlüğü tanımlarken Maleviç'in uzamsal bir metafor kullandığı görülmektedir:

Kendimi biçimlerin sıfır noktasına büründürdüm... Ufkun çemberini (yüzüğünü) parçaladım ve nesnelerin döngüsünden, doğanın biçimlerinden ve sanatçıyı hapseden ufuk-çemberden kurtuldum.²⁹⁹

Buna göre “dünyanın (veya nesneler dünyasının) ufuk çizgisinin” ötesinde, sanatın sınırsız ifadelerine alan açacak mutlak bir uzam bulunmaktadır. Böylece Maleviç, Kübizm ve Fütürizm'den daha ileriye sıçramayı sağlayacak temel bir dayanak olarak “uzamı” öne çıkarmaktadır. 23 Haziran 1916'da Matyuşin'e yazdığı bir mektupta şiirdeki ve resimdeki uzamsal soyutlamayı şöyle açıklar:

İlk ses vardı, harfler yoktu. Tüm nesneler sesle belirlenirdi. Daha sonra ses bireysel seslere dönüştü ve işaretlerle ifade edilmeye başlandı. Böylece biri diğerlerine düşüncelerini ve tanımlarını aktarabildi.

Yeni şair işte bu sese dönüşü sağladı (paganizme değil). Eskiden sesteki kelime türüyordu, artık kelimeden ses türüyor. Bu dönüş geri kalmışlık değildir. Şair tüm dünyaları ve onların tayin ettiklerini (*anlamları*) terk etmiştir. Ama buradan şiirsel bir unsur olarak kullanılmak üzere sesi çıkarıp almıştır.

Böylece harf bir ifade biçimi olmaktan çıkmıştır artık. Ses notasına dönüşmüştür (düşünce, müzikal değil) ve bu nota-harf muhtemelen müzikten daha zarif, açık ve ifadedir. Harften gelen sesteki harfe geçiş, (*ses*) notadan (*yazılı*) notaya geçişten daha saftır.

Ses fikrine varmak şunu sağladı: artık ses kütlelerini ifade eden nota-harflerimiz var. Bu ses kütlelerinin (eski kelimelerin yerini alan) kompozisyonu keşfedilmeyi bekleyen yeni bir yola açılıyor. Bu yolda harfi tek yönde ilerlemekten çekip çıkarıyor ve ona özgür hareket olanağı sağlıyoruz (Not düşülsün: Bürokratların ve iç haberleşmenin dünyasında çizgilere ihtiyaç vardır). Böylece (*dildeki ikiliklerin dışındaki*)³⁰⁰ üçüncü koşula varıyoruz: Bu resimsel Süprematizm'e benzer şekilde harf ve ses kütlelerinin uzama

²⁹⁹ Andrei NAKOV, **Malévitch, Écrits**, Ivrea, 1996, s. 275.

³⁰⁰ Kastedilen ses-yazınsal ifade ikiliğidir.

dağıtılması. Bu kütleler uzayda asılı kalacak ve bilincimize dünyadan çok uzaklara gitme olanağı verecek.

Süpermatizm'in anahtarları beni henüz tanımlanamayan bu keşfe yönlendirdi. Yeni resimlerim yalnızca bu dünyaya ait değil. Bu dünya sanki karınca basmış bir ev gibi terk edilmiş. Gerçekten de insanın bilincinde uzay tutkusu ve dünyanın kabuğunu sıyırma arzusu yatmakta.

Fütürizm ve Kübizm sadece uzam geliştirmeye çabalar. Fakat biçimleri nesnelerle sınırlı olduğundan evrensel bir uzamın mevcudiyetini kavramaya izin vermez. Bu akımlardaki uzam (*anlayış*) sadece dünyadaki nesneleri birbirinden ayırmaya yarar.

Halbuki beyaz tuval bezinin üzerinde asılı duran resimsel rengin düzlemi doğrudan bilincimize güçlü bir uzam hissi veriyor; beni, kişinin kendi etrafında evrenin noktalarını hissettiği, uçsuz bucaksız bir çöle taşıyor.

Taşıyıcı tuval yüzeyi yok olduktan sonra uzam en güçlü biçimiyle ortaya çıkıyor.

Kimse rengin kime ait olduğunu bilmez- Dünya, Mars, Venüs, Güneş, Ay? Ve renk olmadan dünya imkânsız olurdu. Renk olmasa her şey kör bir adamın nü resmi gibi sıkıcı, monoton, soğuk olurdu. (*Alexandre*) Benois gibi bir gerzek renklerin neşesini bilmez. Halbuki renk uzam yaratıcısıdır.³⁰¹

Buradan anlaşılacağı üzere Maleviç, Süpermatizm'e mistik deneyimlerden veya öte dünyalarla iletişime geçerek değil; dilin sabit, önceden belirli anlamlarının radikal bir biçimde lağvedilmesi sonucunda meydana gelen rastlantısallığın somut incelemelerinden ilham alarak ulaşmıştır. Yukarıda alıntılanan mektupta Maleviç, tıpkı Jakobson gibi, şiirsel ifadenin temelinde “kelimenin kendiliğindenliğinin” değil; “sesin kendiliğindenliğinin” yattığını belirtmekte; ses ile renk arasında “nesnesizlik üzerinden” soyutlamaya dayalı bir ilişki kurmaktadır. Buna göre süpermatist “renk kütleleri”, nesnesizlik dışında hiçbir anlama referans vermeden, sonsuz uzayda tesadüfi bir şekilde süzülen renklendirilmiş maddelerdir. Aynı şekilde şiirdeki “ses kütleleri” grafik olarak yazılı nota-harflerle ifade edilebilmektedir. Temmuz 1916'da gerçekleştirdiği *Yazıt Çizim (Prografaçnik)* adlı çalışmasında Maleviç, ses-harf kümelerinden oluşan grafik bir şiir oluşturmuştur.

³⁰¹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1. s. 88.

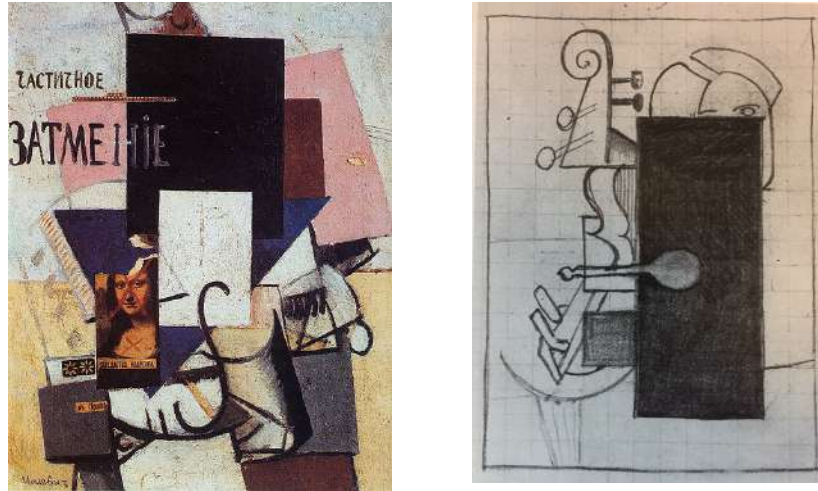
Bu doğrultuda tahta kaşığın süprematist bir düzlemle buluştuğu sahneyi ele alan *Alojik Kompozisyon (F-459)*, *zaumdan* Süprematizm'e uzanan soyutlama serüvenini özetlemektedir.³⁰³



Resim 121. Kazimir Maleviç, *Alojik Kompozisyon Serisi*, 1914-1915, kâğıt üzerine karakalem, Nakov Kataloğu F-461, F-462 ve F-463 (ortadaki desende “terzi (portnoy)”, sağdaki “erler/askerler (praporşik)” kelimeleri geçmektedir)



Resim 122. Oturanların en sağında Vladimir Tatlin, arkasında İvan Kliun ve Kazimir Maleviç ayakta durmaktadır. Maleviç'in yakasında absürtlüğün simgesi kırmızı tahta kaşık bulunmaktadır. Nemçinovka (Moskova yakınları), c.1915



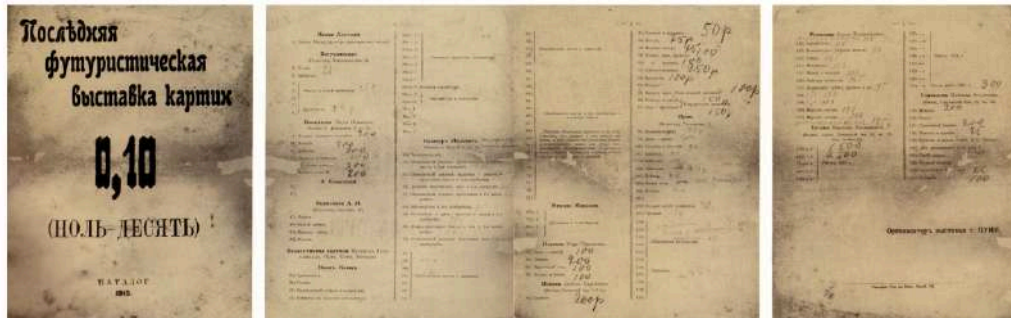
Resim 123. (Solda) Kazimir Maleviç, *Monalisalı Kompozisyon (Yarım Ay/Güneş Tutulması)*, 1914, karışık teknik, 62,5 x 49,3 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 124. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Alojik Kompozisyon Serisi*, 1914-1915, kâğıt üzerine karakalem, Nakov Kataloğu F-459

³⁰³ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s. 241.

3.2.3. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On)

Aralık 1915'te düzenlenen 0,10 sergisiyle Süprematizm, avangard sahnesine gösterişli olduğu kadar barındırdığı çelişkiler bakımından dramatik bir giriş yapmıştır. Sergi komiserliğini bizzat üstlenen Maleviç, serginin adını ve sanatçıları belirlemekle kalmamış, aynı zamanda Olga Rozanova, İvan Kliun, İvan Puni, Zenia Boguslavskaya ve Mihail Menkov'un sergiye "süprematistler" olarak katılmalarını sağlamıştır (sergiye geç katılan Rozanova'nın ismi, katalogda süprematistlerle birlikte geçmemektedir). Bu etkinliğin sansasyon yaratması için çabalayan sanatçı, katalog dışında, sergiye paralel olarak *Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm* adlı bir manifesto hazırlamış (1915 Manifestosu) ve satışa çıkarmış, Menkov ve Kliun ile birlikte sergiyi gezenlere dağıtılmak üzere ortak bir manifesto bastırmış ve Süprematizm'i tanıtan halka açık konuşmalar düzenlemiştir. Fakat bu sergideki yapıtlar ve manifestolarda (1915 Manifestosu ve diğer süprematistlerin manifestoları) geçen ifadeler dikkate alındığında Süprematizm'in net bir tanımının yapılmadığı anlaşılabacaktır.



Resim 125. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On) Katalogu, Petrograd, 1915



Resim 126. (Solda) Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), Sergi Afişi, Petrograd, 1915

Resim 127. (Sağda) Halka Açık Konuşma Afişi, Süprematistler Kazimir Maleviç ve İvan Puni, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), Tenişçev Salonu, Petrograd, 12 Ocak 1916

0,10 sergisinin günümüze kalan fotoğraflarında görüldüğü üzere Maleviç, sergilediği otuz dokuz yapıttan yirmisini, kesişen iki duvara, yerden tavana kaplayacak şekilde asmış; böylece çalışmaların tutarlı bir ilişki içinde girmesini sağlamıştır. Her iki duvarın dibine “Süprematizm resimleri” ibaresi eklenmiştir. Fotoğrafın çekildiği açı, tüm serginin (ve bu bölümün) en sansasyonel çalışması olan, iki duvarın kesiştiği köşede Ortodoks ikonaları andıracak şekilde asılı *Dörtkenar*’ı (*Siyah Kare*’nin sergi kataloğundaki ismidir) merkezine almaktadır. Tabloların duvara olağandışı bir şekilde dağıtılması ve biri hariç hepsinin çerçevesiz olması, beyaz fon üzerindeki geometrik şekillere hareket hissi vermekte; yapıtların izleyiciyi içine çeken uyumlu birlikteliği, (üç boyutlu) yerleştirme (enstelasyon) etkisi yaratmaktadır. Maleviç 1919’da yazdığı *Görsel Sanatlar, Renk ve Hacim Hakkında* adlı metninde sergi ve sergi kuruluşu hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Sergi ideolojik bir meseledir... sanatsal üretimlerin başarılarına genel bir bakış sunmakla birlikte bir dünya görüşünü ortaya koyar... Galerilerde yapıtların asılımı büyük önem teşkil eder... Duvar bir yüzey gibi algılanmalı... bir kompozisyondaki biçimlerin düzeni yüzey üzerinde nasıl değer kazanıyorsa aynı değer eserlerin asılmasında da sağlanmalıdır.³⁰⁵



Resim 130. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), fotoğraf, Petrograd, 1915

³⁰⁵ МАЛЕВИЧ, Казимир Северинович, *Черный квадрат, Ось цвета и объема* // Изобразительное искусство, Азбука, Москва, 2001, s.30 <https://ruslit.traumlibrary.net/book/malevich-kvadrat/malevich-kvadrat.html#s002004>

Dörtkenar'ın tavana doğru iki duvarın kesiştiği yerde çapraz açıyla sergilenmesi görsel olarak birincil, üstün ve yüce bir imge etkisi vermekte, diğer yapıtların onun türevleri olduğu hissini sağlamlaştırmaktadır. İkona sanatına yapılan gönderme, kutsal imge olarak *Dörtkenar*'a metafizik bir kudret vermekle birlikte ikona-kırıcı bir etkiyle eski değerlerin yerini yenilerinin aldığını (yeni ikonaların) ima etmektedir. Serginin kataloğuna göre Maleviç, nesnesiz kompozisyonlarını üç gruba ayırmıştır. İlk olarak *Dörtkenar* gelmekte; ikinci kategoride fevralist (veya mantık ötesi) yapıtların biçim ve içerik tezatlığını vurgulayan isimlerle Kübizm kuramından gelen boyutlar mefhumunun birlikteliğini andıran *Bir Futbolcunun Resimsel Realizmi - Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler* (1915), *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi* (1915) ve *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Realizmi - Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler* (1915) gibi eserler bulunmaktadır.³⁰⁶ Üçüncü kategorideki on yedi tablo ise sadece numaralandırılarak *Dinleniş Halinde İki Boyutlu Resimsel Kütleler* adıyla geçmektedir. Ayrıca bu tabloların yanına şöyle bir not eklenmiştir:

Bazı resimlere isim vererek izleyicinin tablolar ve isimleriyle ilişki kurmasını istemedim. Buradaki amacım resim yaparken gerçek biçimlerin biçimsiz renk kütleleri olduğunu göstererek doğayla hiçbir alakası olmadığını vurgulamak.³⁰⁷

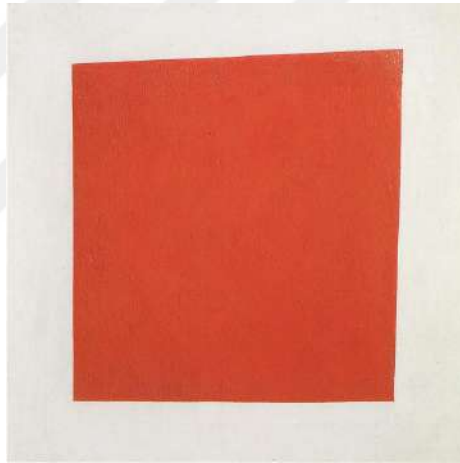
Katalogda *Kolektif resim: Maleviç, Boguslavskaya, Puni, Kliun ve Minkov* adıyla geçen (günümüzde kayıptır) bir yapıt bulunmaktadır. Anatoli Strigalev'e göre katalogda belirmesine rağmen bu eser hiçbir zaman üretilmemiştir. Aleksandra Şatskih ise, üretilmemiş olsa bile bu ortak çalışmanın sanatçılar tarafından Fütürizm'e veda etmek için tasarlandığını iddia etmekte; Maleviç'in Süprematizm'de yakalamak istediği kolektif yapının ilk ürünü sayılabileceğini söylemektedir.³⁰⁸ Bu tarz kolektif çalışmaların farklı türevleri Vitebsk'te UNOVIS grubu tarafından

³⁰⁶ Sergi kataloğundaki eser isimleri şu şekilde listelenmiştir: 39. *Dörtkenar*, 40. *Bir Futbolcunun Resimsel Realizmi - Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler*, 41. *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Realizmi - Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler*, 42. *Dördüncü Boyutta Resimsel Kütlelerin Hareketi*, 43. *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi*, 44. *İki Boyutlu Otoportre*, 45. *Otomobil ve Kadın - Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler*, 46. *Kadın - Dördüncü ve İkinci Boyutlarda Renklendirilmiş Kütleler*, 47. *İkinci Boyutta Renklendirilmiş Kütlelerin Resimsel Realizmi*, 48-59. *Hareket Halindeki Resimsel Kütleler*, 60-77. *Dinleniş Halinde İki Boyutlu Resimsel Kütleler* (Bazı resimlere isim vererek birinin tablolar ve isimleriyle ilişki kurmasını istemedim. Buradaki amacım resim yaparken gerçek biçimlerin biçimsiz renk kütleleri olduğunu göstererek doğayla hiçbir alakası olmadığını vurgulamak)

³⁰⁷ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 563.

³⁰⁸ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s.111. Amsterdam'daki Hardjiev Koleksiyonunda Kliun'a ait olduğu düşünülen 0,10 sergisi kataloğu içinde bu kolektif çalışmanın adı *Fütürizm: Sokak* olarak geçmektedir.

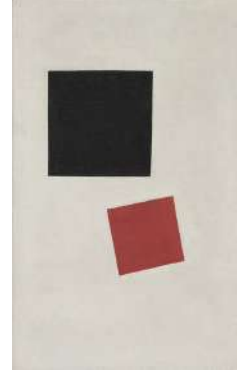
gerçekleştirilecektir. 0,10 sergisinden sonra süprematist resimlerin hiçbirinin aynı isimlerle (*Siyah Kare*, *Siyah Daire*, *Siyah Haç* ve birkaç istisna haricinde) sergilenmemesi Maleviç araştırmacıları için sorun teşkil etmektedir. Örneğin Ekim 1916'da süprematist çalışmaların Moskova'daki ilk sergilenişinde tüm resimler *Resimde Süprematizm* adıyla gösterilmiş; 1917'deki Karo Valesi sergisinde A'dan P'ye harflerle isimlendirilmiştir. 1923'teki Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 sergisinde *Süprematizm Sistemi* başlığı altında sergilenen otuz dört çalışma, numaralandırılarak *Kübo-Süprematist Konstrüksiyon*, *Süprematist Bölüm*, *Süprematist Ayna* ve *Süprematist Yapı* şeklinde listelenmiştir. Dolayısıyla tabloların günümüzdeki isimlerinin birçoğu katalog kayıtlarında geçmemekte; bazıları sanatçının günümüze kalan yazılarına veya tabloların şaselerine düştüğü notlara bazıları da uzmanların ortak görüşlerine dayandırılmaktadır.³⁰⁹



Resim 131. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bir Futbolcunun Resimsel Realizmi – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Küteller*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 44 cm., Chicago Sanat Enstitüsü

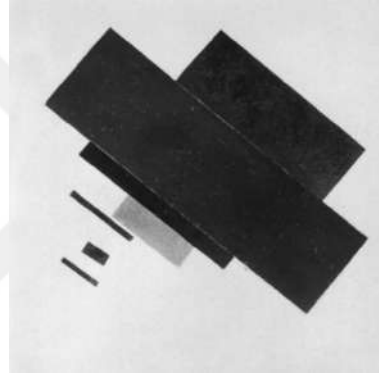
Resim 132. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 53 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

³⁰⁹ Andrey Nakov'un 2002 yılında yayımlanan Maleviç'in Tüm Eserleri (*Catalogue Raisonné*) Maleviç'in eserlerinin listelenmesi bakımından temel teşkil etmektedir. Ancak Aleksandra Şatskih bu listeyi kullanmamakta; makale ve kitaplarında süprematist resimleri sadece tarihlendirmektedir.



Resim 133. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İki Boyutlu Otoportre*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 44 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 134. (Solda) Kazimir Maleviç, *Sırt Çantalı Çocuğun Resimsel Realizmi – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 71,1 x 44,5 cm., MoMA, New York



Resim 135. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Otomobil ve Kadın – Dördüncü Boyutta Renklendirilmiş Kütleler*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, günümüzde kayıptır.

Resim 136. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kadın – Dördüncü ve İkinci Boyutlarda Renklendirilmiş Kütleler*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 87,5 x 72 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

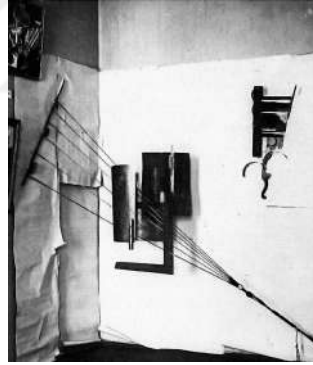
Maleviç'in yapıtları dışında diğer sanatçıların üretimlerinin büyük çoğunluğunun günümüzde kayıp olduğu düşünülmektedir. 2015 yılında 0,10'un yüzüncü yılı için İsviçre'deki Beyeler Vakfının (*Foundation Beyeler*) düzenlediği 0,10'un Peşinde (*In Search of 0,10*) sergisinin küratörü Matthew Drutt, (resimsiz) kataloğa göre 155 yapıttan oluşan etkinliği tekrar düzenlemenin "imkânsız bir görev" olduğunu belirtmiş; "1930'ların başında soyut sanatın müze depolarına kaldırılmasından dolayı eserlerin tahrip olması", "yasadışı satışlarla eserlerin özel koleksiyonlara dağılmasıyla müzeler ve özel kurumlar ve koleksiyoncular tarafından isimlerinin değiştirilmesi", "yapıtların büyük çoğunluğunun isimsiz olması" ve/veya "dönemin sanatçılarının eserlerinin adlarını değiştirmesi" gibi nedenlerden ötürü katılan sanatçıların 1914-

1916 arasındaki üretimlerini sergilemek dışında başka çarelerinin kalmadığını belirtmiştir.³¹⁰ Nitekim George Costakis arşivlerinde bulunan Ogonyök Gazetesi kupürü ve isimsiz bir fotoğrafçının çektiği Kliun'un *Tuvaletteki Kübist Kadın* heykeli dışında süprematistlerin veya Tatlin Grubunun eserlerinin (kontr-rölyefler dışında) görseli bulunmamaktadır.



Resim 137. (Solda) Ogonyök Gazetesi, *Petrograd'da Son Fütürist Sergisi*, Ocak 1916, Yazıda geçen eserler: 1- İvan Kliun, *Tuvaletteki Kübist Kadın*, 2- Olga Rozanova, *Bisiklet*, 3-Olga Rozanova, *Otomobil*, 4- İvan Puni, *Berber*, 5- İvan Puni, *Pencere Temizliği*.

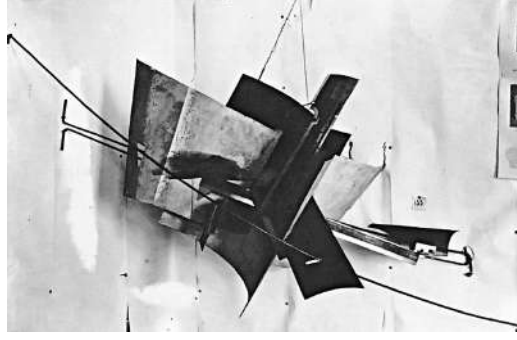
Resim 138. (Sağda) Petrograd Gazetesi (*Petrogradskaya Gazeta*), *Fütüristlerin Sergisi:0,10*, 1 Ocak 1916.



Resim 139. (Solda) İvan Kliun, *Tuvaletteki Kübist Kadın*, 1915, asamblaj, günümüzde kayıptır. (Heykelin solunda "Kübizm, Kliun" yazmaktadır)

Resim 140. (Sağda) Vladimir Tatlin, *Köşe Kontr-Rölyef*, 1915, mukavva, bakır, metal ve ip gibi unsurlardan oluşan asamblaj, 71 x 118 cm., sağında, *Sandalye Ayaklı Kontr-Rölyef*, 1915 (günümüzde bu eserlerin orijinaleri kayıptır)

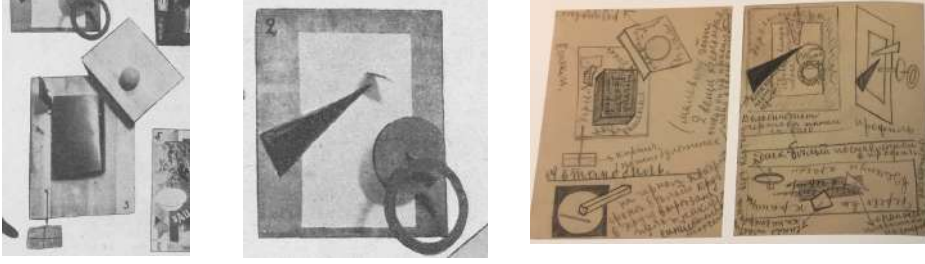
³¹⁰ Matthew DRUTT (haz.), *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Hatje Cantz, 2015, s. 16.



Resim 141. 0,10 sergisi fotoğrafı: Vladimir Tatlin, Köşe Kontr-Rölyef, 1914-1915, en sağda Tatlin'in resimli broşürü.

Maleviç dışındaki sergiye katılan süprematistlerin eserlerinin çoğunluğu tanımlanamadığından nesnesiz sanata yöneldikleri söylenememektedir. Sergide yer aldığı kesin olarak bilinen eserlerden Kliun'un *Tuvaletteki Kübist Kadın* adlı heykelinin Süprematizm'le hiçbir alakası bulunmamaktadır. İvan Puni'nin *Berber* ve *Pencere Temizliği* adlı kübist çalışmalarıyla katıldığı bilinmektedir. Olga Rozanova'nın Costakis koleksiyonunda bulunan günlüğünde geçen ifadeye göre, sanatçının *Otomobil* ve *Bisiklet* adlı çalışmaları "Maleviç tarafından beğenilmiş" ve "Süprematizm başlığı altında" sergilenmiştir.³¹¹ Bu çalışmaların eskizleri, yöntem açısından Vitebsk döneminde El Lissitski'nin geliştireceği Süprematizm-Konstrüktivizm sentezini andırmaktadır. Dolayısıyla sanatçıların sergiye "süprematistler" adıyla katılmalarına rağmen (Olga Rozanova dışında) kübist ve/veya kübofütürist çalışmalar sergilemelerinden Maleviç'in keşfinin dönüştürücü potansiyelini anladıkları ve gelecekte Süprematizm'e katılmaya ikna oldukları sonucu çıkmaktadır. Nitekim bu sanatçıların 1915 sonrasında nesnesiz sanata yöneldikleri bilinmektedir.

³¹¹ Maria TSANTSANOGLU, "The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10, Materials From the Costakis Collection at the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki", Matthew DRUTT (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015, s.213.



Resim 142. (Solda) 0,10 sergisi fotoğrafı detayları: Olga Rozanova, Otomobil ve Bisiklet, asamblaj, 1915 (orijinalleri günümüzde kayıptır)

Resim 143. (Ortada) Olga Rozanova, *Otomobil için Eskiz*, 1915, kâğıt üzerine grafit, 13,5 x 10,1 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Costakis Koleksiyonu, Selanik

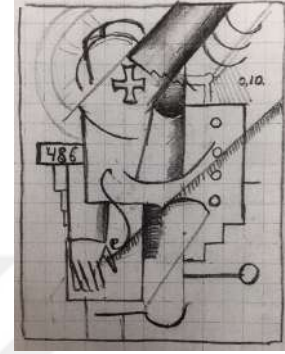
Resim 144. (Sağda) Olga Rozanova, *Bisiklet için Eskiz*, 1915, kâğıt üzerine grafit, 13,5 x 10,1 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Costakis Koleksiyonu, Selanik

Anatoli Strigalev, Maleviç'in 0,10 sergisini tek kişilik reklam kampanyasına dönüştürdüğünü iddia etmektedir. Süprematizm'in yaratıcılığını ortaya koyması dışında bu serginin "Tatlin'in sanat anlayışına karşı" düzenlendiğini ve tüm başarısının Maleviç tarafından benimsendiğini öne süren Strigalev, diğer "süprematistlerin" kübist-kübofütürist çalışmalarının yanına "Süprematizm" yazmakla yetindiklerini belirtmektedir. Strigalev'in burada İvan Kliun'un *Tuvaletteki Kübist Kadın* heykelini örnek göstermesi ilginçtir. Çünkü yazarın belirttiği gibi Kliun, eserinin yanına "Süprematizm" değil, "Kübizm" yazmıştır (Resim 139).³¹²

Maleviç'in Süprematizm'in kavramsal altyapısını oluşturmaya başladığı 1916'dan itibaren (bu yazıların büyük bölümü 1919 sonrasında Vitebsk'te basılmıştır) kendini gizemli bir kişilik olarak yansıtarak birtakım mistik ve tinsel göndermeler yapması, birçok çağdaş araştırmacıyı 0,10 sergisinin ismi hakkında çeşitli spekülasyonlara yönlendirmiştir. Evgeni Kovtun'a göre 0,10 ismindeki "0" Maleviç'in Matyuşin'e yazdığı 29 Mayıs 1915 tarihli mektupta geçen "resimdeki unsurları sıfıra indirgeme", "sıfırın ötesine geçme" ve "Sıfır adlı dergi projesine" dayanmaktadır; "10" ise Tramvay V sergisindeki on sanatçıya yapılan göndermenin sembolik ifadeleridir. Maleviç'in Tramvay V İlk Fütürist Resim Sergisi ve 0,10 (sıfır-on) Son Fütürist Resim Sergisi'nin (sergi) komiseri olması, Kovtun'un bu iki etkinliği birleştirme çabasını açıklamaktadır. Aleksandra Şatskih ise, bu görüşe karşı çıkarak "0,10" özelinde Maleviç'in fevralist dönemindeki şiir ve desen çalışmalarında biçimci bir yaklaşımla

³¹² Anatoli STRIGALEV, "An Excursion Around 0,10 Exhibition", Matthew DRUTT (haz.), *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Hatje Cantz, 2015, s.51.

kavramsallaştırmaya başladığı sayı ve noktalama işaretlerini hatırlatmaktadır. Buna göre bu noktalama işaretleri Güneşe Karşı Zafer Operası kostümlerinde “0”, *Mortar Tugayı Askeri* (1914)’nde “1,0”, *Alojik Kompozisyon* (1914-1915)’da ise “0,10” şeklinde kullanılmıştır. Dolayısıyla “0”ın, virgülün (,) ve 1’in”, Tramvay V sergisinden önce, Maleviç tarafından görsel unsurlar olarak kullanıldığını belirterek 0,10 isminin, sanatçının fevralist döneminin biçimsel-şiişsel bir ürünü olduğunu iddia etmektedir.³¹³



Resim 145. (Solda) Kazimir Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası kostüm tasarımları, *Fütürist Koca Adam II*, 1913, kâğıt üzerine kara kalem, 16,2 x 8 cm., Edebiyat Müzesi, Moskova

Resim 146. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Mortar Tugayı Askeri*, kâğıt üzerine grafit, 1914, Nakov Kataloğu F-452.

Resim 147. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Alojik Kompozisyon*, kâğıt üzerine grafit, 1914-1915, Nakov Kataloğu F-456.

Maleviç’in 0,10 sergisi öncesinde Olga Rozanova’yla kısa süreli tartışması ve Tatlin’le yıllar sürecektir sansasyonel bir rekabete girmesi, Rus avangardı üzerine çalışan sanat tarihçilerini meşgul eden meseleler arasındadır. 1912’den itibaren Kruçenih’in fütürist kitaplarına illüstrasyonlar yapan Rozanova, 1914’ten sonra kolaj tekniğiyle soyut geometrik (nesnesiz) tasarımlara yönelmiştir. Sergi sırasında Kruçenih’a gönderdiği mektubundaki “tüm Süprematizm benim kolajlarımdan ibaret... onları Maleviç’e ne zaman gösterdin?” cümlesini ve Varvara Stepanova’nın günlüğünde geçen “Maleviç’in plastik fikirleri Rozanova’dan geliyor... Onun ulaşmak istediği her şeye Rozanova ulaşmıştı...” notunu alıntılaman Nina Gurianova, Maleviç’in süprematist çalışmalarının Rozanova’dan esinlenerek gerçekleştirdiğini ima etmiştir.³¹⁴ Aleksandra Şatskih’e göre “Maleviç’i itibarsızlaştırma girişimlerinin bir

³¹³ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s.102

³¹⁴ Nina GURIANOVA, *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910-1918*, Routledge, 2000, s. 4.

parçası” olan bu iddia, eksik bilgilerle ortaya atılan tezlerden ibarettir.³¹⁵ Maleviç’in Rozanova’nın çalışmalarını yakından takip ettiği, üstelik 0,10 sergisine bizzat davet ettiği bilinmektedir. Aralarındaki tartışma (Rozanova’nın sergiye geç katılmasından ötürü) isminin katalogda süprematistler arasında geçmemiş olmasındandır. Nitekim Maleviç, 12 Ocak 1916’da düzenlenen konferansta okuduğu metninde Rozanova’yı diğer süprematistlerin arasında zikretmiştir.

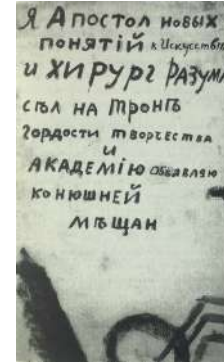
Maleviç’in Tatlin’le olan rekabetiye Süprematizm’le Konstrüktivizm’i zıt kutuplarda konumlayan Rus avangardı çalışmalarının odak noktasıdır. Tramvay V ve 0,10 sergilerinden itibaren Süprematizm ve “Tatlinizm (veya Ön-Konstrüktivizm)” birbiriyle rekabet halindeki sanat görüşleri olarak lanse edilmiştir. 1913 yılında Vladimir Tatlin, kübist heykel ve asamblajlar üretmeye başlayan Picasso’yu, Paris’teki atölyesinde ziyaret etmiş ve yeni eserlerini yakından görme fırsatı bulmuştur. Sanatçının ilk rölyef çalışmalarının Picasso etkisiyle üretildiği iddia edilse de Rusya’daki *faktura* tartışmalarının alevlendiği sırada, sahne tasarımlarından gelen uzam kavrayışının ışığında gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulmalıdır. Kübist kolajların devamı sayılabilen ve çeşitli materyallerden oluşan Tatlin’in asamblajları, kübofütürist sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanmış ve “resimsel heykeller” olarak adlandırılmıştır. 1915 yılında düzenlenen 1915 Yılı ve Tramvay V sergilerine birçok sanatçı “resimsel heykellerle” katılmış ve 0,10 sergisine kadar “yeni sanatın” en yaratıcı ve yenilikçi üslubu olarak görülmüştür.³¹⁶ Maleviç ise, 0,10 sergisinin diğer adını “Son Fütürist Resim Sergisi” olarak belirleyerek resimsel heykeller gibi “moda eğilimlerin” karşısına “nesnesiz sanatı” çıkarmayı hedeflemiştir. Bunun üzerine

³¹⁵ Şatskih, “Maleviç’i itibarsızlaştırma girişimleri” olarak 1970’lerden beri Konstrüktivizm hakkındaki kitaplarında Maleviç’e karşı eleştirel bir tavır sergileyen Anatoli Strigalev’in yazılarını ve 2000’lerin başında Olga Rozanova’nın monografisini hazırlayan Nina Gurianova’yı işaret etmektedir. Yazara göre işin aslı Rozanova’nın sergi kataloğunda süprematist sanatçılar arasında adının zikredilmemesi sonucu Kruçenih’a yazdığı mektupta öfkeli ifadeler kullanmasıdır. Stepanova ve Rodçenko’nun 1918’deki çıkışları ise fütüristler arasındaki tartışmalarda sıkça rastlanan suçlamalardır. Ayrıca Olga Rozanova’nın (Gurianova’nın Maleviç’ten önce ürettiğini iddia ettiği) “düzlemsel Süprematizm” (planar suprematism) adlı çalışmaları, sergiden birkaç gün önce, sanatçının süprematist gruba girmek için gerçekleştirdiği resimlerdir. Kostakis Koleksiyonundaki belgeler Şatskih’in tezini onaylamaktadır. Şatskih’e göre Süprematizm’in gelişimini başka akım ve sanatçılarda aramak Fevralizm’den Süprematizm’e geçişteki kavramsal süreci ıskalamak anlamına gelmektedir.

³¹⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 131-136. *Tramvay V* sergisi sonrasında gazetelerde o güne kadar hiçbir Rus sanatçının eserini koleksiyonuna katmamış olan Şukin’in Tatlin’in bu sergide gösterilen rölyefini 3000 Rubleye satın aldığı (o dönemde yaşayan fütüristlerin eserlerinin ortalama değeri 300 Ruble’dir) dedikodusu sanat çevrelerinde en çok konuşulan konu haline gelmiştir. Udaltsova’nın anılarından aktaran

harekete geçen Tatlin, açılışa saatler kala Popova, Udaltsova ve Vera Pestel’le birlikte yapıtlarını ayrı bir salonda sergilemeye karar vermiş ve Maleviç’i küçük düşürmek için salonunun girişine “profesyonel sanatçılar” ibaresini eklemiştir. Sanat eserlerinin açıklanmasına, kuramsal yazılara ve sanatsal polemiklere ilgi duymayan Tatlin, yaşamı boyunca kendisine atfedilen “Tatlinizm”, “Konstrüktivizm” ve “Prodüktivizm” gibi sanat akımlarının tümünü reddetmiştir. Sanatının sözcülüğünü devrim sonrasında Nikolay Punin yapmıştır. 0,10 sergisi vesilesiyle kendisinin kısa bir biyografisi ve kontr-rölyeflerinin tanıtımını yapan küçük bir broşür yayımlanmıştır.

Maleviç ve Tatlin arasındaki gerginlik 0,10 sergisinden sonra da devam etmiştir. Mart 1916’da Tatlin’in Moskova’da düzenlediği Mağaza sergisi, Şatskih’e göre Maleviç’in 0,10 sergisindeki aşağılayıcı tavırlarına bir cevap niteliğindedir. Maleviç’in süprematist çalışmalarını sergilemesine izin vermeyen Tatlin, böylece Süprematizm’in Moskova’daki tanıtımına engel olmuştur. 26 Mart 1916 tarihli Erken Sabah (*Raneye Utro*) Gazetesinde çıkan bir makaleye göre Maleviç, bu sergiye üzerinde “*Ben, sanattaki yeniliklerin havarisi ve aklın cerrahı olarak sanatsal yaratının tahtına oturup ilan ederim ki: Akademi dar kafalıların ahıdır*” cümlesi bulunan bir afişle gelmiş; altına “0,10” yazarak açılış boyunca etrafta dolaşmış ve Kliun’la birlikte resimlerini sergiden çekerek sergiyi protesto etmiştir.³¹⁷

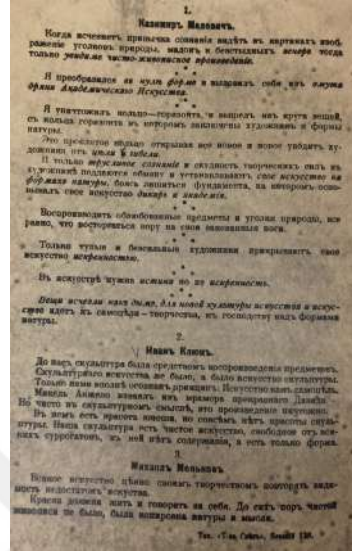


Resim 148. (Solda) Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On), Tatlin Broşürü, Petrograd, 1915

Resim 149. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Ben, Sanattaki Yeniliklerin Havarisi*, Mart 1916, kâğıt üzerine karakalem ve guaş, 26,5 x 15,1 cm., Khardjiev-Chaga Vakfı Koleksiyonu, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

³¹⁷ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s.128-129

0,10 sergisi vesilesiyle süprematistler farklı manifestolar yayımlamışlardır. Sergi sırasında Maleviç, Kliun ve Menkov'un ayrı ayrı yazarak ortak imzaladıkları kısa bir manifesto dağıtılmıştır. Açılışa birkaç gün kala sergiye süprematistlerle katılmaya karar veren Puni ve Boguslavskaya ise, farklı bir manifesto yazmışlardır:



Resim 150. Kazimir Maleviç, İvan Kliun ve Mihail Menkov'un ortak bildirileri, Aralık 1915

1. Kazimir Maleviç:

Ne zaman ki doğanın temsilleri, Meryem ve Venüs gibi insanın görmeye alıştığı tasvirler kaybolur, işte o zaman saf resmi görürüz.

Kendimi biçimin sıfırına dönüştürdüm ve Akademik sanat çöplüğünün girdabından kurtardım.

Ufku çemberini parçaladım ve nesnelerin döngüsünden, doğanın biçimlerini ve sanatçıyı hapseden ufuk-çemberden kurtuldum. Sürekli yeni şeylere açılan bu kahrolası çember sanatçıyı yıkma amacının dışına sürüklüyor. Sanatçının açgözlü bilinci ve yaratıcı güç eksikliği hilekarlığa boyun eğiyor ve altyapısını kaybetmekten korkan yaban ve akademi sanatı, doğanın biçimlerini temel alıyor.

Sevdiği nesneleri ve doğa manzaralarını yeniden üretenler ayakları zincirle bağlanmış mutlu bir hırsız çağırıştırıyor.

Sadece sıkıcı ve güçsüz sanatçılar sanatlarını samimiyetin arkasına saklarlar.

Sanatın samimiyete değil, hakikate ihtiyacı var.³¹⁸

³¹⁸ Nina GURIANOVA, **The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde**, University of California Press, 2012, s.78 Lev Tolstoy'un *Sanat Nedir?* adlı kitabında “evrensel sanatın” ilkeleri “özgünlük”, “açıklık” ve “samimiyet” olarak belirlenmiştir. Bu ilkeler başta Alexandre Benois olmak üzere yüzyılın başlarındaki entelektüeller tarafından benimsenmekle birlikte fütüristlerin hedefi haline gelmiştir. Genelleme yapmak gerekirse Rus avangardında sanattaki özgünlük “kolektif üretimle, asamblaj tekniği veya hazır nesne kullanımıyla”, açıklık “gizemli veya ütöpik yıkıcılıkla”, samimiyet ise “yeni bir hakikatle” değiştirilmiştir.

Yeni sanat kültüründe nesneler bir duman gibi yok oldu ve şimdi sanat doğanın formlarına üstün gelmek için kendi amacı olan yaratıcılığa doğru hareket ediyor.

2. İvan Kliun:

Bizden önce heykel nesnelerin tekrar üretiminin aracıydı.

Heykelsi sanat yoktu. Sadece heykel sanatı vardı.

Sanatın sonu kendindedir. Bu ilkeyi yaşatanlar sadece bizleriz.

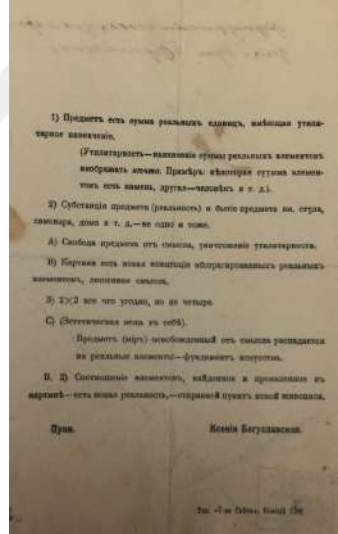
Michelangelo mermerden güzel bir David yonttu. Fakat saf heykelcilik açısından bu çalışma oldukça vasattır.

Sanatta gençliğin güzelliği vardır. Fakat heykelde güzel diye bir şey yoktur. Bizim heykellerimiz saf sanat ve böylece yapay eklemelerden bağımsız. Sanatımızın içeriği yok, sadece biçimi var.

3. Mihail Menkov:

Yaratıcılığı bakımından her sanat değerlidir. Fakat dış görünüşü tekrar eden sanat kusurludur.

Resim kendisi için yaşamalı, kendisi için konuşmalıdır. Eskiden saf sanat yoktu sadece doğanın ve düşüncelerin kopyaları vardı.³¹⁹



Resim 151(Resim 151) İvan Puni ve Zenia Boguslavskaya'nın ortak bildirileri, Aralık 1915

1) Nesne işlevselliği belirleyen gerçek unsurlardan oluşur. (İşlevsellikte gerçek unsurlar bir şeyi betimler. Örneğin bir taş, bir kişi veya bir şey, başka şeylerin toplamıdır.)

2) Nesnelerin özüyle (hakikat) iskemle, semaver, ev vb. varlığı aynı şey değildir.

A) Bir nesnenin anlamından bağımsızlığı işlevselliğinin yok edilmesiyle sağlanır.

³¹⁹ Matthew DRUTT (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015, s.233

B) Resim yeni kavrayışa göre gerçek unsurların soyutlaşmış, anlamından bağımsızlaşmıştır.

3) 2 x 2 dört dışında her şeydir.

C) (Estetik şeyin kendisi)

Anlamından bağımsız nesne (dünyası), gerçek unsurlardan ayrılır – Sanatın temeli.

B.2) Keşfedilen ve açığa çıkarılan unsurların korelasyonu yeni gerçekliktir, yeni resmin başlangıç noktasıdır.

Puni. Zenia Boguslavskaya.

Bu kısa manifestolardaki Maleviç'in bölümü, *Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm*'deki yedi paragrafından yapılan alıntılardan oluşmaktadır. Kliun ve Menkov'un yazıları, Maleviç'in manifestosundaki söylemleri tekrarlamaktan ileri gitmemektedir. Puni ve Boguslavskaya'nın manifestoları ise tıpkı diğerleri gibi "yeni sanatı" kucaklamakla yetinmektedir. Görüldüğü gibi söz konusu metinlerin hiçbirinde "Süprematizm" kelimesi dahi geçmemektedir. Dolayısıyla *Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm* adlı manifestonun sadece "Süprematizm'in ismini" ilan ettiği söylenebilmektedir. Üstelik bu metin "zamanı geldiğinde Süprematizm'den, resimden, heykelden ve müzikal kütlelerin dinamizminden bahsedeceğim..." cümlesiyle bitmektedir.³²⁰

0,10 sergisi hakkında birçok eleştiri yazısı kaleme alınmıştır. Ancak Sanat Dünyası Dergisi (ve grubu) kurucularından Aleksandr Benois'nın 9 Ocak 1916 tarihli Söylem Gazetesinde (*Reç*) yayımlanan *Son Fütürist Resim Sergisi* başlıklı makalesi, "Siyah Kare" ismini belirlemesi bakımından öne çıkmaktadır. Bu makale aynı zamanda dönemin entelektüellerinin Fütürizm'e karşı olan tutumlarını özetlemektedir. Benois'nın söz konusu makalesi, basında çıkan diğer alaycı eleştirilerden farklıdır. Yazara göre, ilk bakışta fütüristlerin sanatsal yaratıcılığının ciddiye alınacak bir tarafı yok gibidir. Aralarından bazıları yetenekli olmalarına rağmen emeklerini ve zamanlarını boşa harcamaktadırlar. Artık sanatlarda "gericilik, ilerencilik veya ultra-ilerencilik" gibi kavramlara inanmadığını belirten Benois, kendilerini "ultra-ilerici" olarak tanıtan fütüristlerin çalışmalarını "soğuk" bulmaktadır. Önermesini örneklerken Tatlin'in sahne tasarımlarını öven yazar, sanatçının işlerinde birtakım "konstrüktif" unsurlar olduğunu fakat çalışmalarının sıkıcı olduğunu söylemekte; "Picasso taklidi" resimsel heykelleri "çocukça" bulduğunu belirtmektedir. Makalesine Maleviç'in

³²⁰ Andrei NAKOV, *Malévitch, Écrits*, Ivrea, 1996, s. 276.

(yukarıda alıntılanan) kısa manifestosundaki pasajları inceleyerek devam eden Benois, “bildiriyi okuyan biri, bu kışkırtıcı kaba şakaların köpek havlamasından farksız olduğunu ve ciddiye alınmaması gerektiğini derhal anlayacaktır” diye eklemiştir. Yazısının gelişme bölümünün zirve noktasında “bu havlamanın” aslında “ciddiye alınması gerektiğini” söyleyen yazar, “hepimiz Hristiyanlığı hor gören Romalılar gibi dekadanz ve dünya yaşlı bir fil gibi ölüme doğru yavaşça ilerliyor” demekte ve zamanın “yozlaşmış felsefesini” tutarlı bir şekilde yansıtmayı bakımından “annelerin kollarından çocuklarını alıp cepheye yollayan” ve “milyonlarca kişinin hayatına mâl olan” zihniyetle fütüristlerin tavırlarını ilişkilendirmektedir.³²¹

Dünya üzerinde yücelik ve tutku, gizem ve neşe gibi tüm dünyevi ve ulvi şeyleri birleştiren sanatı Bay Maleviç gibiler sıfıra indirgeyip yıkmak istemekteler. Üstüne üstlük bunu ulvi bir şeymiş gibi kutsal köşeye beyaz fonda bir siyah kare koyarak yapmaktalar... Bu mekanik bir konstrüksiyonu andıran Amerikanizmin yıkım kültüründen başka bir şey değil. Bu anlayış kibir, şefkat ve sevgi dolu ne varsa yıkmanın peşindedir. Beyaz fonda siyah kare boşluğun, hiçliğin ve karanlığın kültürüdür...³²²

Dönemin önde gelen entelektüellerinden Aleksandr Benois’nın sanat görüşü Hristiyan ahlakı ile modernist estetizmin bir çeşit sentezini andırmaktadır. Nitekim bu makale, sanatlardaki “yıkıcılığa” karşı açıkça tavır alan yazarın, fütüristlere ilk çıkışı değildir. Benois, 1912’de Rus kübistleri eleştirdiği ünlü *Kübizm ve Kukuizm* makalesinin ardından David Burliuk ile polemige girmiştir.³²³ Irina Vakar’a göre fütüristler, aslında yeniliklere açık bir yazar/sanatçı olan Benois’yı kendi taraflarına çekmeyi becerememişlerdir.³²⁴ 1913-1914’te düzenlenen Gençlik Birliği sergilerinde Maleviç’in çalışmalarını öven Benois’nın 0,10 sergisi hakkındaki sert eleştirilerine kulak veren sanatçı, yazara cevap niteliğinde uzun bir mektup yazmıştır. Mayıs 1916 tarihli mektubunda, Benois’ya eski bir makalesini (Yaklaşmakta Olan Barbarlığın Ayak Sesleri³²⁵) hatırlatarak onun açık sözlülüğünü takdir eden Maleviç, Benois’nın

³²¹ Matthew DRUTT (haz.), *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Hatje Cantz, 2015, s.254

³²² Matthew DRUTT (haz.), *a.,g.,e.*, 255

³²³ Elitza DUELGUEROVA, *Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Les presses du réel, 2015, s.182

³²⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 514-517.

³²⁵ Gümüş Çağ’ın sembolist yazarlarından Dimitri Merejkovski 1906 yılında kaleme aldığı “Yaklaşmakta olan Barbarlık” (Griduşiyi kham) adlı metninde Rusya’nın “tinsel zenginlik” ve “tinsel kölelik” olarak iki ideolojik kutba ayrıldığını belirtmiştir. “Tinsel zenginlikle” Sembolizm’i işaret eden Merejkovski, tinsel kölelikle otokrasinin pozitivist bürokrasisini, kilisenin paralize olmuş halini ve şiddet yanlısı Karayüzler gurubunu kastetmektedir. 1914’te Fütürizm’i eleştirdiği bir makalesinde Benois, Merejkovski’nin metnine atfen “Yaklaşmakta olan Barbarlığın Ayak Sesleri” başlığını

kendisine ihanet ettiğini ima etmektedir: “Gericiliğe inanmadığını söylemiştin... Benim savunucularımdan biri olacaktın...”. Maleviç şöyle devam eder:

(Benois'nın eleştirisi metnindeki *fil metaforuna atıfla*) Bahsettiğin fil çoktan Rus kurt köpekleri tarafından öldürüldü. Çünkü amacı bizim yüzyılımızın genç nesillerini geçmişin katakomplarına gömmektir. Fakat bu artık işlemez. Çünkü Barbarlar art arda gelmeye devam ediyorlar: Monet, Courbet, Gauguin, Van Gogh, Millet ve Cézanne... Bakınız Bay Benois, bu gelenler gerçekten barbar mı? Onlar yeniyi inşa etmek istiyorlar. Geçmişten kurtulmaya çalışıyorlar... Her elli yılda bir teknolojinin yaratıcı dahiliği sanatı zenginleştirmiştir. Bir de Sanat Dünyası'nın ait olduğu çağa ne kattığına bakınız! Petro'nun zamanından esinlenen birkaç üniforma süslemeleri... O yüzden sadece şimdiki zamanın meyvelerini veren sanatı destekliyorum. Geçmişle ve hiçbir ustanın yapıtıyla alakası olmayan (siyah) karemi bu yüzden seviyorum... Babaları dinlemedim. Onlara benzemedim... Sizi anlıyorum siz de bir baba olarak çocuklarınızın size benzemesini arzuluyorsunuz... Benim felsefem her elli yılda bir eski şehirleri ve köyleri yakmak, doğayı sanatın alanından atmak ve sanatlardaki aşk ve samimiyeti yıkmak. Fakat hiçbir zaman yaşamın kaynağı olan insanı öldürmek değil... Benim (siyah) karemden (Yunan Tanrıçası) Psike'nin gülümseyen suratını göremeyeceksiniz...³²⁶

0,10 sergisi hakkında olumlu eleştiriler de yayımlanmıştır. 25 Aralık 1915 tarihli *Söylem* gazetesindeki Aleksandr Rostislavov imzalı makalede (Kliun'un heykeli dışında) yapıtlardan övgüyle bahsedilmiştir. Ancak yazar, manifestoları kastederek metnin sonuna “... sanatçıların yenilikçiliği tartışılmaz fakat sanatlarının biçimselliği dışında sanatı algılayış ve kavrayış şekilleri henüz kaotik bir mayalanma evresinde değil mi?” cümlesini eklemeyi ihmal etmemiştir. Benzer bir analiz, Maleviç'in yakın dostu Mihail Matyuşin tarafından yapılmıştır. Ocak 1916'da *Fütüristlerin Sergisi Hakkına* başlığıyla yayımlanan bu değerlendirme, sanatçıları yakından tanıması ve modern resme bakışını sergilemesi bakımından önem teşkil etmektedir. Makalesine modern sanatların Akademi karşıtlığını vurgulayarak başlayan sanatçı, bilim ve sanatlar arasında bir bağ kurmakta ve “Süprematizm” ismini “akademik” bulduğu için tasvip etmediğini ima etmektedir:

kullanmış; barbarlığı Fütürizm'le ilişkilendirmiştir. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, a.g.e., Vol 2, 514.

³²⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, s. 82.

Rusya, İtalya ve Fransa’da gençliğin esip gürleyen fırtınalı gücünün ilham verici kaynağı Fütürizm, uzun zamandır yaratıcılığı yerin dibine gömen Akademizm’in büyük müze girişimcilerine karşı zorlu bir mücadeleye girişmişti.

Fütürizm tüm dünyanın akışını rapteden ve üzerinde insanlığın boş laflarının ve zevksizliğinin altın kuralları yazan mermer tabletleri şiddetle çatlattı. Çatlağın arasından yeni toplumun ve yeni sanatın sevinci ortaya çıktı. Akademi canavarı tarafından zapt edilen ve hor görülen tüm nesnellikler, açılmış alanlarda taze taze filizlendi.

Böylece şeylerin özünün muazzam yaratıcı olduğu ortaya çıktı.

Fakat yalnızca birkaçı ileri gitmeye cesaret edebildi. İlk soru, uzam hakkındaydı:

Nereden? ve Nereye?

Cevap zaten Nikolay Lobaçevski, Bernhard Riemann, Henri Poincaré, Maxime Böcher, Maurice Boucher, Charles Howard Hinton ve Hermann Minkowski’den gelmişti: Zaman ve uzamın yeni algıları ve boyutları.

Geleceğin hakiki çocuklarından, fütüristlerden sadece birkaçı... cesurca uzay, kütle, hacim, titreşim ve hareketin ilmini ileri taşıyabildi...

Maleviç’in Yeni Resimsel Realizmi’ni yeniyi arayıp bulanları selamladığımız gibi karşılıyoruz. Fakat nedense Yeni Resimsel Realizm yerine Süprematizm gibi akademik bir isim tercih edilmiş.³²⁷

Linda Henderson’a göre teozofiyle yakından ilgilenen Mihail Matyuşin’in fütüristlerin etkilendiği matematikçiler arasında Hinton’un kitaplarını Rusçaya çeviren ve “dördüncü boyut” hakkındaki yazılarıyla tanınan Pyotr Uspenski’yi saymaması ilginçtir. Yazar bunun nedeninin, Uspenski’nin *Dördüncü Boyut* kitabının 1914’deki ikinci baskısının girişinde fütüristleri eleştirmesinden kaynaklanmış olabileceğini söylemektedir.³²⁸ Nitekim yazısının ilerleyen bölümde, Maleviç’in “yeni sanatın kâşifi” olduğunu dile getiren Matyuşin, sanatçının “dördüncü boyut kavramını henüz anlayamadığını” belirterek, tabloların isimlerinde mistik öğelerin ifşa edilmesini eleştirmektedir:

Maleviç, resimde renge özgürlük tanınması, materyalin kendine has doğasının açığa çıkarılması ve materyalin kendine özgü bir tarihi olması gibi meseleleri yeni ve güçlü bir şekilde ele alıyor. Bu yeniliklerle sanatçının nasıl başa çıktığı ise ayrı bir konu. Bunu

³²⁷ Matthew DRUTT (haz.), *In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting*, Hatje Cantz, 2015, s.258

³²⁸ Linda Dalrymple HENDERSON, “Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later”, Christina LODDER (haz.), *Celebrating Suprematism*, Brill, Vol. 22, 2019, s. 46.

cesaretle ifade etmesi sanatçının artısı. Fakat güçlü bir bedene³²⁹ bürünmeden gizemli işaretleri açığa çıkarmayı seçmesi ve yeni boyutun koşullarını tam olarak kavrayamaması sanatçının eksisi. Fikirlerini hayata geçirirken sanatçının karşılaştığı en büyük zorluk hiç kuşku yok ki biçimin olumsuzlanmasının renge zarar vermesi. Rengin bir takım kare ve dikdörtgenlere boca edilmesi yerine, biçime göre çok daha üstün bir şeye dönüşmesi gerekirdi. Mesela rengin dinamikleri ve hareketleri ifade edilebilirdi.³³⁰

Görünüşe göre Matyuşin, “Süprematizm” yerine “Yeni Resimsel Realizm” fikrine daha yakındır. Sanatçının bu dönemdeki estetik arayışları “uzamsal Realizm’in” renklerle çeşitlendirilmesi üzerine kuruludur. Matyuşin’in “organik sisteminde” doğadan kopuş yoktur, sadece yeni sorular ve değerler sistemiyle doğanın farklı bir şekilde kavranması söz konusudur. Dolayısıyla Matyuşin’in Maleviç’i eleştirirken Süprematizm ile kendi sistemini karşılaştırma çabasına girdiği söylenebilmektedir.

3.2.4. Supremus Dönemi

Maleviç, Güneşe Karşı Zafer Operası sırasında tecrübe ettiği sanatların sentezi düşüncesi doğrultusunda Süprematizm’i resim, şiir, heykel, müzik, tasarım, tiyatro ve mimari gibi farklı sanat disiplinlerini kapsayan bir sistem olarak inşa etmeye karar vermiştir. Maleviç’in fevralist döneminde, *Akademisyenlerin Gizli Günahları (Tainye paroki akademikov)* adlı metinde, Kruçenih ve Kliun’la ortaya attığı “sıfıra varma” ve “sıfırın ötesine geçme” hedefi, rasyonalizm karşıtlığından gelmekte; sanatlarda yeni bir başlangıca işaret etmektedir. Kendiliğindenlik mefhumunun *zaum* şiirindeki anlam muğlaklığına, resimdeki biçim-içerik tezatlığına denk gelen bu hedef, görsel ve yazınsal ifadelerin özgürleşmesine işaret etmektedir. Benzer bir şekilde Süprematizm, rasyonalizm karşıtlığına paralel olarak “sezgisel mantık” fikriyle ortaya çıkmış; ilk meyvelerini “nesnesiz sanata” ulaşarak vermiştir. 0,10 sergisinin ardından Süprematizm, sanatlardaki “yeni eğilim” olarak görülmeye başlanmış; birçok sanatçı nesnesiz sanatı denemeye koyulmuştur. 1916 yılı boyunca akımının Moskova’daki ilk gösterimi olan Karo Valesi Cemiyeti sergisi (Kasım 1916) için yoğun bir çalışma sürecine giren Maleviç, bir taraftan manifestosunu genişleterek *Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e: Yeni Resimsel Realizm*’i ortaya çıkarmış; diğer taraftan

³²⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 514-517. Matyuşin “beden” tabirini Pavel Filonov hakkında yazdığı bir makalede kullanmıştır. Irina Vakar’a göre her iki makalede, Tanrı ile Tanrı konumuna eşit görülen üstün insanın evrende tek bir bedende buluşması kastedilmektedir.

³³⁰ Matthew DRUTT (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015, s.258

Supremus adını verdiği üretimlerine yoğunlaşmıştır. Sonbahar aylarına doğru etrafında Süprematizm'in yaratıcı potansiyeline ikna ettiği, farklı disiplinlerde çalışan bir sanatçı grubu oluşturan sanatçı, söz konusu sergi vesilesiyle Supremus adlı bir derginin yayımlanacağını ve aynı ismi taşıyacak bir cemiyetin kurulacağını ilan etmiştir. Şubat Devrimi ve maddi olanaksızlıklar nedeniyle cemiyet ve dergi projeleri gerçekleşmese de Maleviç'in Supremus çalışmaları ve Kasım 1916'da basılan *Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm* metni "bağlamında" Süprematizm'in sistemli ve tutarlı bir şekilde ortaya konmaya başlandığı, teori ve pratiğin eş zamanlı ilerlediği görülecektir.

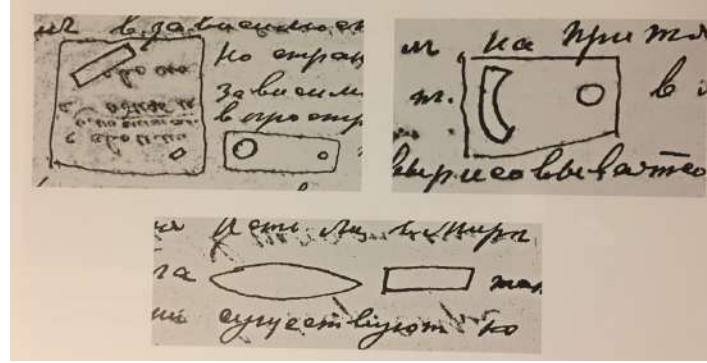
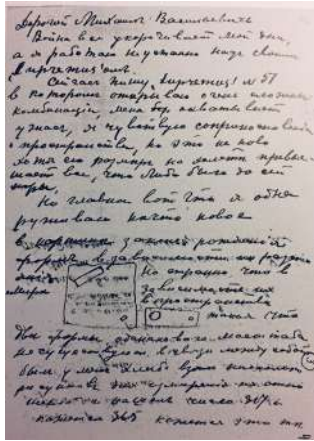
Savaşın devam ettiği 1916 yılında Maleviç, demiryollarında görevli bir asker olarak cephelere gidip gelmek zorunda kalmıştır.³³¹ Bir taraftan müzisyen Nikolay Roslavets'le yakınlaştığı bu dönemde müzik, şiir ve tiyatro gibi farklı sanat disiplinlerinde süprematist ifadenin olanaklarını araştıran sanatçı, diğer taraftan Supremus adını verdiği yeni üretimlerini, şair Velimir Hlebnikov'un etkisiyle, çeşitli tinsel ve mistik okumalarla ilişkilendirmiştir. Vakar'a göre sanatçının gizemli konulara yönelmesinin nedeni cephedeki görevi nedeniyle ölümle burun buruna gelmesidir.³³² Nitekim sanatçının bu döneme ait yazışmalarında ölüm konusunu sıklıkla işlediği görülmektedir. Dolayısıyla Maleviç'in ruh halini yansıtması, Supremus çalışmalarını desenlerle açıklaması ve mistik düşüncelerini paylaşması bakımından Matyuşin'e yolladığı 4 Nisan 1916 tarihli mektubun tamamını ele almak önem teşkil etmektedir:

Özenle ve dikkatle Supremuslarıma çalıştığım bu günlerde savaş ömrümden gün almaya devam ediyorum. Şimdilerde birçok karmaşık kombinasyonunu keşfettiğim Supremus No.51 üzerinde çalışıyorum. Dehşet içerisindeyim, kozmosla bir bağ kurduğumu hissediyorum. Bu yeni bir şey değil ama bu hissin büyüklüğü bugüne kadar tecrübe ettiklerimin çok ötesinde. En önemlisi resimde yeni bir şey keşfettim: biçimlerin meydana gelirken birbiriyle kurdukları mesafeler yasası. Dünyadaki espasta ilişkileri şöyle işler: (Resim 144) aynı ölçekteki iki form birbiriyle bağlantılı şekilde mevcut olamaz.³³³

³³¹ Aynı dönemde (Mart 1916'dan Rusya'nın savaştan çekilişine kadar) teknik ressam olarak askerlik yapan Kurçenih, Erzurum Sarıkamış'taki demiryollarında görevlidir.

³³² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 79.

³³³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 79.



Resim 152. Kazimir Maleviç'in Mihail Matyuşin'e gönderdiği 4 Nisan 1916 tarihli mektubu ve detayı.

Maleviç, burada biçimlerin karşılıklı ilişkilerinden bahsetmektedir. Bu çizimlerde sanatçının farklı ölçekteki dikdörtgen ve daireler arasındaki çekim gücüyle farklı biçimler arasındaki çekim gücünü karşılaştırdığı anlaşılmaktadır. Maleviç şöyle devam eder:

Hlebnikov atölyemdeydi. Birkaç desenimi alıp oranlarını ölçtü ve 317 buldu. Bana göre 365 olmalıydı. Bunun nedeni onun temel aldığı değerlerle benimkilerin aynı olmaması. Benim fark ettiğimi fark edecek mi bilmiyorum. No.51 resmimde formlar arasındaki çekim gücü ve konstrüksiyon yasaları açıkça görülüyor. Belki Dünyanın ve biçimlerinin yaratılışıdır, biçimler arasındaki ilişki yasalarını belirleyen, aynı biçimlerin farklı ölçekleri arasındaki çekim gücüdür.

Hlebnikov'un başkentlerin tanımı ve özgün konumlanmaları hakkındaki yazısı aklıma geldi. Bir kişinin çizgilerinin toplamıyla büyük bir yerleşim düğümünün konum biçimlerinin toplamı arasında bir ilişki kurulamaz mı?

Üstelik burada, devleti yapılandırmak için organizmayı beslemek gerektiğine göre, tüm ekonomik değerlendirmelerin yanıldığını gösteren bir olgu vardır.

Başkent, diğer her şeyin yapılandırıldığı biçimdir vb. Hleb'in keşfettiği numaralar Supremus'larda çok büyük bir şeyin yattığını, Dünyanın yaratılış yasalarıyla Supremus'ların yasaları arasında doğrudan bir ilişki kurulabileceğini, her şeyi yaratan ve yönlendiren gücün, yaratıcı yasaların genel ahenginin benim içimden geçtiğini kanıtlayabilir.³³⁴

Irina Vakar'a göre Maleviç'in Hlebnikov'a referans vererek kullandığı mistik görüşleri Matyuşin'i etkilemek için "sakarca" düzenlenmiş birtakım simgeler ve

³³⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 79.

matematiksel formüllerden ibarettir.³³⁵ Örneğin Maleviç, Hlebnikov'un süprematist resimlerdeki düzlemler arasındaki oranları ölçüp "317" değerini bulduğunu, kendi bulduğu rakamın ise "365" olduğunu aktarmaktadır. Buna göre Hlebnikov, ilerleyen yıllarda hesaplamalar konusunda fikir değiştirmiş olmalıdır ki, 1919'da yayımlanan *Evrenin Beyni, Uzam İçinde Zaman* adlı makalesinde şu ifadeleri kullanmıştır:

Maleviç'in desenlerindeki en geniş düzlemle en küçük düzlemin arasındaki oran 365'tir. Düzlemlerin toplamalarında boyama yılı ve boyama günü esas alınmıştır. Bir yıl 365 günden oluştuğuna göre resim alanında zamanın, uzamı yönettiğini fark edilmiştir.³³⁶

Hlebnikov'un matematiksel çıkarımlarının hangi verilere dayandığı, hangi formüllere hesaplandığı ve bu hesapların neden değiştiği bilinmemektedir. Fakat "uzamın, zaman tarafından yönetilmesi" vurgusu ilginçtir. Süprematist soyutlamada uzamdan çok hareketin momentine odaklanıldığından Maleviç'in manifestolarında geçen "hareket halindeki renk kütleleri" ifadeleriyle uyumlu bir fikre varılmaktadır. Hlebnikov'un etkisinde sadece kısa bir süre kaldığı anlaşılan sanatçı, Süprematizm manifestolarındaki "renk temelli düşünce", "rasyonalizm karşıtlığı" ve/veya "sezgisel mantıkla" çelişen bu matematiksel formülleri kuramsal yazılarında kullanmamıştır. Maleviç, 4 Nisan 1916 tarihli mektubuna şöyle devam etmektedir:

Karemi bir yenilikten öte bana ilham veren bir kapı olarak görüyorum. Büyük şeylerin eşliğindeyken onun elinden alınması ve Afrika yasaları gibi ölene kadar bıçaklanmamın verdiği duyguyu hissetmem çok can sıkıcı.

İnsanların savaşı yanlış anlaması bir işarettir. Yıkıcı gücün insanlar tarafından yanlış anlaşıldığını gösterir. Eski kültürü yıkmak yerine insanlar bedenlerini yıkmaktadırlar. Dünyada böyle bedenler³³⁷ var mı merak ediyorum. Kozmosta var olduklarını düşünüyorum ama biz bunu bilemeyiz.

Hleb'in şimdi burada olmaması çok kötü.³³⁸ Onunla resimlerdeki biçimler hakkında konuşmak isterdim. Bilinçdışı yavaş yavaş yok oluyor ve Yasanın açıklığını hissetmeye başlıyorsun.

³³⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.1. s. 79. Irina Vakara'ya göre Maleviç, burada Hlebnikov'un teozofi etkisiyle yazdığı *Öğretmen ve Öğrenci (Kelimeler, Şehirler ve Uluslar)* adlı metne gönderme yapmaktadır. Bu metninde Hlebnikov, dünyadaki başkentlerin ve buna bağlı şehirlerin birbirine uzaklıklarının matematiksel yasalarla belirlendiğini söylemektedir.

³³⁶ Hlebnikov'un *Evrenin Beyni, Uzam İçinde Zaman* adlı makalesinden aktaran Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **a.g.e.**, s. 79.

³³⁷ Resim 152'deki oval ve yatay dikdörtgen şekilleri kastetmektedir.

³³⁸ Vakara'nın aktırdığına göre Hlebnikov 8 Nisan 1916'da askere çağırılmıştır.

No.51 resmimi bir model/tablet olarak adlandırmanın doğru olacağını, birilerinin onda saklı, gizemli Egomuzu göreceğini hissediyorum.

No.51 benim için çok şey ifade ediyor. Ne yazık ki sadece çok az kişi bunu anlayabilir.

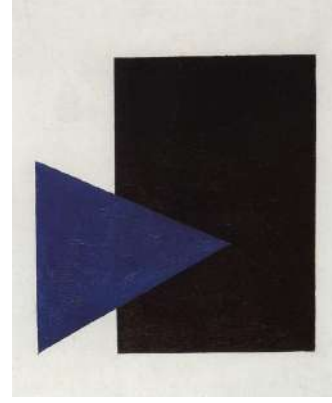
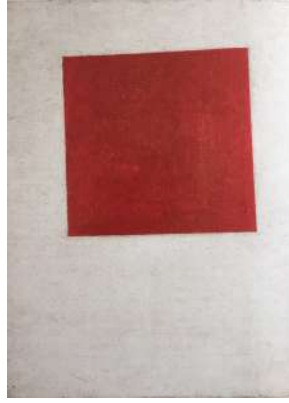
Zincirlerini Koparan Gezgin'deki makalenin duyduğum³³⁹. Bana bir kopyasını yollar mısın?³⁴⁰

Bu pasajda geçen “yıkıcı gücün insanlar tarafından yanlış anlaması” neticesinde “eski kültürü yıkmak yerine bedenlerin yıkılması” formülünü Maleviç, Fütürizm’i savaş ve yıkıcılıkla ilişkilendiren Alexandre Benois’ya yazdığı uzun mektubunda da kullanmıştır. Bakunin’in anarşist düşüncelerini andıran bu ifadeyle “yaratıcı yıkıma” işaret eden sanatçı, Süprematizm’in ikona-kırıcı/ikona-sevici karakterinin altını çizmektedir. Bu doğrultuda 1916’dan itibaren Kübizm ve Fütürizm’in “biçimbozumcu” estetiğinin aksine Süprematizm’in bir çeşit olgunluk evresine girdiği ve kavramsal açıdan “kurucu/yapıcı bir karaktere” bürünmeye başladığı görülecektir. Fütürizm’in geçmişin sanatıyla kopuşu hedefleyen anarşist temelleriyle Rus Kozmizmi’ne özgü bir mistisizmin sentezine yönelen Maleviç, devrim sonrasında Anarşi dergisinde sanat yönetimine dair bir dizi makale yayımlayacak; 1920’lerde ise “üretim” temelleri üzerine inşa edilen komünizm ve kapitalizme karşı “tembellik/dinleniş” üzerinden siyaseten angaje, özgün bir eleştirel söylem geliştirecektir.

Mektubunda *Siyah Kare*’nin evrensel ahengin yaratıcı yasalarını keşfetmek için bir kapı açtığını dile getiren Maleviç, *Supremus No.51* adlı çalışmasının kozmostaki çekim güçleriyle alakalı olduğunu vurgulamaktadır. Oval ve yatay dikdörtgen düzlemler arasındaki ilişkiden bahsederken dünya ve evren düzeni arasında bir fark olduğunu ima eden sanatçı, 1915’te “statik” ve “dinamik” olarak nitelendirdiği çalışmalarını, 1916’dan itibaren “manyetik” ve “kozmetik” gibi sıfatlarla betimlemektedir. Buna göre sanatçının statik ve dinamik çalışmalarını biçimlerin “dünyasal hareketlerine”; manyetik ve kozmik adıyla geçen kompozisyonlarını ise, biçimlerin “evrensel hareketlerine” denk geldiği söylenebilmektedir.

³³⁹ Vakar’ın aktardığına göre söz konusu makale, Matyuşin’in *Fütüristlerin Sergisi Hakkında* adlı eleştiri yazıdır.

³⁴⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 79-80



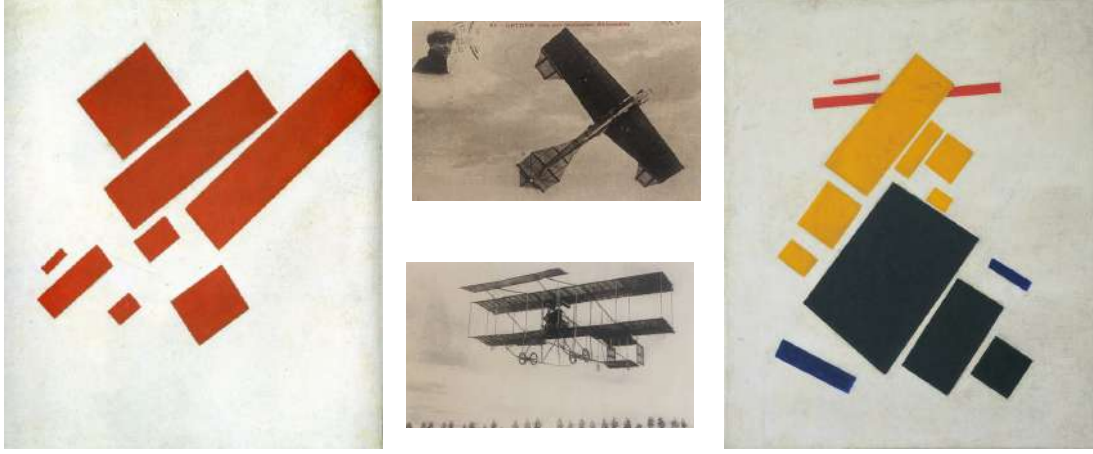
Resim 153. (Solda) Kazimir Maleviç, *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi (Kırmızı Kare)*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm., Özel Koleksiyon (Bu çalışma Resim 126'yla aynı ismi taşımaktadır.)

Resim 154. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Siyah Kare, Mavi Üçgen*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 57 x 66,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

0,10 sergisindeki yapıtların isimleri dikkate alındığında Maleviç'in “statik kompozisyonları”, hareket halindeki renk kütlelerinin “dinleniş” haline (Resim 146 ve 147); “dinamik” kompozisyonlar ise, süzülme etkisi veren çalışmalara işaret etmektedir. Dolayısıyla süprematist üretimlerine Kübizm ve Fütürizm'in biçimsel bir analiziyle ulaşan Maleviç, saf renk kütlelerinin (biçimlerin) hareket özgürlüğünü havalanma, uçma, havada süzülme gibi metaforlarla açıklamaktadır (Resim 148 ve 150). Süprematizm ve Konstrüktivizm arasındaki ortaklıkları vurgulayan John Milner³⁴¹ ve Christina Lodder³⁴² gibi araştırmacılara göre nesnesiz sanatın ilk örnekleri sayılan bu kompozisyonlarla, teknolojik gelişmelerin ışığında, bu dönemde gelişmekte olan havacılık ve uzay mühendisliği arasında ilişki kurulabilmektedir.

³⁴¹ John MILNER, **Kazimir Malevich and the Art of Geometry**, New Haven, Yale University Press, 1996, s. 157.

³⁴² Christina LODDER, “Malevich, Suprematism and Aerial Photography”, **History of Photography**, 2004, s. 25-40.

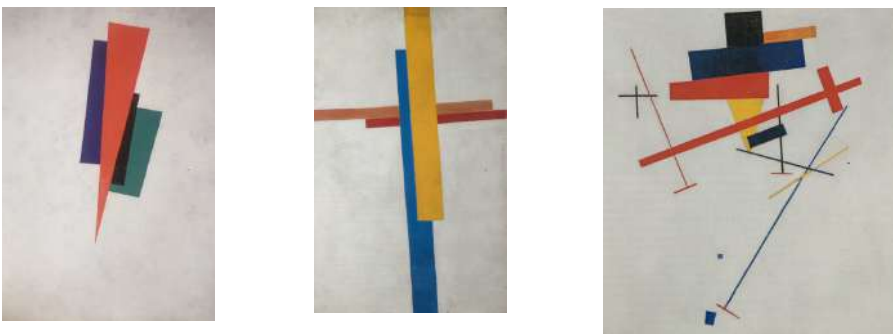


Resim 155. (Solda) Kazimir Maleviç, *Süprematist Kompozisyon, İki Dörtköşeli, Altı Dikdörtgen*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 57,5 x 48,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 156. (Ortada) 1910-1915 tarihli uçak kartpostalları

Resim 157. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Süprematist Kompozisyon, Uçan Uçak*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 57,3 x 48,3 cm., MoMA, New York (Eserin şasesinde 1914 tarihi bulunmaktadır.)

Manyetik ve kozmik kompozisyon/konstrüksiyon serisinin biçimsel mantığının temelinde çapraz açıyla konumlandırılan merkezî bir düzlem ve bu düzlemin ekseni etrafında kütle çekimi etkisiyle bir araya gelme, devinim ve kümelenme hissi veren düzlemler yatmaktadır. Mıknatıs etkisini andıran manyetik kompozisyonlarda düzlemler merkezî düzlemle birleşmekte ve/veya üst üste gelmektedir. Kozmik kompozisyonlarda ise grup halindeki düzlemler, merkezî düzlem etrafında kümelenmekte ve evrendeki galaksileri çağrıştıran bir düzen oluşturmaktadır.



Resim 158. (Solda) Kazimir Maleviç, *Manyetik Kompakt Kompozisyon*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 78,5 x 56,6 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Nakov S-309)

Resim 159. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Manyetik Kompozisyon*, 1916 motifi 1929, kontrplak üzerine yağlıboya, 71,1 x 44,8 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Nakov, S-577)

Resim 160. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Manyetik Konstrüksiyon*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 49,5 x 44 cm., Wilhelm Hack Müzesi, Ludwigshafen



Resim 161. (Solda) Kazimir Maleviç, *Manyetik Kozmik Konstrüksiyon*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 104 x 59,5 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 162. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Süpermatist Resim, Gezegen Konstrüksiyonu*, 1916-1917, tuval üzerine yağlıboya, 97,8 x 66,4 cm., MoMA, New York

Resim 163. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Manyetik Kompakt Takımyıldızı*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 53 cm., Peggy Guggenheim Vakfı, Venedik

Süpermatizm'in kavramsal alt yapısına odaklandığı 1916'dan itibaren Maleviç'in yaptığı mistik ve tinsel okumalar, çalışmalarını evrendeki galaksilerin düzenini oluşturan kütle çekim kuvvetiyle/enerjisiyle birlikte yorumlamasını sağlamıştır. Sanatçının 4 Nisan 1916 tarihli mektubunda “model/tablet” ifadesiyle geçen *Supremus No.51* adlı çalışması günümüzde kayıptır. Fakat Aleksandra Şatskih'e göre yapıtın birkaç fotoğrafı (Resim 152) bulunmaktadır. Supremus serisinden sadece 50, 55, 56, 57 ve 58 numaralı resimler tanımlanmıştır ve üretim tarihleri tartışma konusudur.³⁴³



Resim 164. (Solda) Kazimir Maleviç, *Supremus No.50*, 1915-1916, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 66 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 165. (Ortada) Aleksandra Şatskih bu tablonun *Supremus No.51* olabileceğini söylemektedir.

Resim 166. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Supremus No.55*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 80 cm., Kovalenko Bölgesel Sanat Müzesi, Krasnodar

³⁴³ Alexander Parnis'e göre Supremus serisi en erken Haziran 1917'ye tarihlendirilmelidir. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 77, dipnot



Resim 167. (Solda) Kazimir Maleviç, *Supremus No.56*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 80,5 x 71 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 168. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Supremus No.57*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 80,2 x 80,3 cm., Tate Galeri, Londra

Resim 169. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Supremus No.58, Sarı ve Siyah*, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 79,5 x 70,5 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

1916 yılındaki üretimlerinde Maleviç'in Fevralizm'de görülen biçim-içerik tezatlığından kesin olarak koptuğu anlaşılmaktadır. Süprematizm'de nesnel dünyanın tüm temsil rejimlerini "aşan" sanatçı, kozmik ve manyetik kompozisyonlarla aynı biçimsel mantığı taşıyan Supremus serisi tasarımlarını, evrenin düzeniyle eş değerdeki salt yaratılar olarak ele aldığı görülmektedir. Böylece Nisan 1916'daki desen çalışmalarından "arkitektonik" (hareketli mimari) bir imgeleme varılmış ve süprematist bir kozmolojiye (evrenbilim) ulaşılmıştır. Ancak ilginç bir şekilde Maleviç, hiçbir sergide yapıtlarını Supremus başlığıyla sergilememiş, (birkaç istisna dışında) mektuplarında bahsetmemiş ve Supremus isminden kısa sürede vazgeçmiştir.

Birçok araştırmacıya göre "sanatların sentezi düşüncesi" ışığında Maleviç'in fevralist döneminde ortaya attığı Sıfır Dergisi projesiyle süprematist dönemde filizlenen Supremus Dergisi arasında bir bağ kurulabilmektedir. 1915'in bahar aylarında Maleviç, Kruçenih ile birlikte Moskova yakınlarındaki Kuntsevo kasabasında bir atölye kiralamış ve ilk nesnesiz kompozisyonlarını üretmeye başlamıştır. Bu dönemde Süprematizm fikrine henüz varmamış olan Maleviç, Matyuşin'e yazdığı 29 Mayıs tarihli mektubunda yeni bir dergi projesinden bahsetmektedir:

Aklımıza bir dergi çıkarma fikri geldi ve bunun planlarını yapmaya başladık. Her şeyi sıfıra indirgemeye karar verdiğimiz göre derginin adının “Sıfır” olmasına karar verdik. Ne de olsa hepimiz sıfıra varacağız. Senin düşüncelerini merak ediyoruz. Biz tüm imkanlarımızı seferber edeceğiz...³⁴⁴

Nisan 1916’da Supremus adını verdiği desenlerini gerçekleştiren sanatçı, Ekim 1916’da Supremus dergisinin sorunsuz bir şekilde çıkacağını Matyuşin’e yazdığı bir mektupta müjdelemiş ve sanatçıdan makale istemiştir. Aynı tarihte Apollon Dergisinde (No.9-10) Supremus hakkında bir haber çıkmıştır:

Aylık müzik, tasarım, müzik ve edebiyat dergisi Supremus yeni yılın ocak ya da şubat ayında ilk sayısını çıkaracak. Derginin kurucuları ve katılımcıları arasında Maleviç, Rozanova, Puni, Exter, Kliun ve Menkov gibi isimler bulunuyor.³⁴⁵

5 Kasım 1916’da düzenlenen Karo Valesi Cemiyeti Sergisi, Süprematizm’in Moskova’daki ilk tanıtımıdır. “Resimde Süprematizm” başlığı altında elli dokuz çalışmasını sergileyen Maleviç, cephede olduğu için açılışa katılamamış; 25 Şubat 1917’de Süprematizm’i tanıtan bir konferans düzenlemiştir.



Resim 170. Kazimir Maleviç, Halka Açık Bilimsel Konferans Afişi, 25 Şubat 1917 (Türkçe tercümesi şu şekildedir: Moskova Konservatuvarı Küçük Salon, 25 Şubat Cumartesi, Halka Açık Bilimsel Konferans, Sunucu: K. Maleviç, Tema: Ufku çemberini aşma ve sanattaki yeni fikirler: Kübizm, Fütürizm, Süprematizm 1) Sanattaki yeni fikirler ve otoritelerin karşı tavırları 2) Merejkovski, Benois, Berdiyayev, Kogan ve diğerlerine cevaplar 3) 20. Yüzyılda bizden beklenen yaratıcılık 4) Cézanne ve Van Gogh’un fikirlerinin Kübizm ve Fütürizm’deki uygulamaları 4a) Konstrüksiyon ve Faktura’da Renk/Boya Hakkında 5) Şeylerin/nesnelerin yıkımı ve sanatçının mutlak sanat girişimi 6) Süprematizm’in sanatlarda şeylerin/nesnelerin olumsuzlanması 7) Mimari ve mimarlar 8) Şair sanatçıya göre kelime 9) Resim incelemeleri: Kübizm, Fütürizm, Süprematizm. Kübizm ilkelerine göre çizim deneyimi.)

³⁴⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 65.

³⁴⁵ Nina GOURIANOVA, “Supremus Laboratory House: Reconstructing the Journal”, Matthew DRUTT (haz.), **Kazimir Malevich: Suprematism**, Guggenheim Museum Publications, 2003, s. 43.

Bu dönemde Supremus dergisi için oluşturulan çalışma grubuna 0,10 sergisindeki sanatçılar dışında, Exter, Popova, Roslavets, Davidova, Yurkeviç, Kruçenih ve Hlebnikov gibi isimler davet edilmiş ve Ocak 1917’de yayınlanması beklenen ilk nüshanın konusu Kübizm; ikincisi ise Fütürizm olarak belirlenmiştir. Bu süre zarfında Maleviç “rakibi” Tatlin’in çevresinden Nadejda Udaltsova’yı yıl sonunda gerçekleştirilecek Verbonka tasarımları sergisine davet etmiş ve sanatçıyı süprematist çalışmalara yönlendirerek Supremus grubuna dahil etmiştir. Daha sonra Popova, süprematistlere katılış; dergi ve cemiyet için tasarımlar gerçekleştirmiştir (Resim 164). Matyuşin, gruba dahil olmamasına rağmen dergiye yazı yollamayı kabul etmiştir. Yazıların editörlük işleriyle ilgilenen Rozanova ve Udaltsova, derginin kararlaştırılan tarihte yayımlanması için çabalamışlardır. Ancak Ocak 1917’de düzenlenen bir toplantıda çıkan tartışma yüzünden Puni ve Boguslavskaya’nın gruptan ayrılarak finansal desteği çekmeleri projenin ertelenmesine neden olmuştur.³⁴⁶

Şubat Devrimi derginin yayım tarihinin bir kez daha ertelenmesine yol açmıştır. Bu dönemde grup içinde oluşan çatlaklar, yıl ortasında Popova ve Exter’in ayrılmasıyla sonuçlanmış; daha sonra projenin finansörlerinden Andrey Şemşurin’in çekilmesiyle tamamen rafa kaldırılmıştır. Buna rağmen 1918’in başlarına kadar Maleviç’in finansal destek arayışlarına devam ettiği ve Supremus grubunu bir arada tutmaya çalıştığı bilinmektedir. Supremus dergisi için *Kübizm*, *Fütürizm*, *Mimarlığın Somut-Demir Tokadı* ve *Tiyatro* gibi metinler kaleme alan sanatçı, bu makalelerini Nisan 1918’den itibaren *Anarşi* dergisinde yayımlamıştır.



Resim 171. Lybov Popova, *Supremus Sanatçılar Cemiyeti ve Dergisi Amblem Tasarımları*, 1916, kâğıt üzerine Çin mürekkebi, Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Costakis Koleksiyonu, Selanik

³⁴⁶ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s.149-172

Supremus Sanatçılar Cemiyeti projesi hiçbir zaman gerçekleşmese de gruptaki sanatçıların dergi için hazırladığı metinler Süprematizm'in kavramsal altyapısına katkıda bulunmuş; bu sanatçılar Kasım 1916'daki Verbovka Tasarımları ve Karo Valesi Cemiyeti sergilerine “süprematistler” adıyla katılmışlar ve neredeyse Ekim Devrimi sırasında düzenlenen (21 Kasım-3 Aralık 1917) Karo Valesi Cemiyeti sergisinde son kez bir araya gelmişlerdir.³⁴⁷ Supremus grubunun ne zaman dağıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte Udaltsova'nın söz konusu sergideki resimleri “süprematist” ve “nesnesiz” terimleriyle ayırdığı; Rozanova'nın 1916 sonlarında Kruçenih'a yazdığı bir mektupta “süprematistler arasında Tatlin grubunun daha başarılı olduğuna dair kaygılar var” ifadesinin geçtiği ve Maleviç'in “idealist” ve “mistik” söylemlerinin Supremus grubu içinde rahatsızlık yarattığı bilinmektedir. Udaltsova'nın 22 Kasım 1917 tarihli günlük yazısında Karo Valesi Cemiyeti sergisiyle alakalı şöyle bir not bulunmaktadır:

Süprematizm skandal bir şekilde sona erdi. Maleviç aklını kaçırdı. Biz de onu terk ettik. Umarım dergi basılır ve en azından yaptığımız maddi ve manevi yatırımların karşılığını alabiliriz. Emeklerimize çok yazık oldu. Yine de bu derginin yayımlanacağına inanıyorum.³⁴⁸

Günümüzde Amsterdam Devlet (Stedelijk) Müzesi'ne bağlı Hardjiev koleksiyonunda Supremus Dergisi'nin birinci sayısı için 1917 ortalarında Rozanova tarafından hazırlanmış editör notları bulunmaktadır. Buna göre Kübizm konulu derginin ilk nüshasının giriş yazısının, Maleviç'in Mayıs 1917'de devrimci itkilerle kaleme aldığı *Süprematistlere Selam* adlı metni olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı şöyle yazmıştır:

Yıllar geçmesine rağmen biz yenilikçi ruhumuza sadık kaldık. Benimsediğimiz maddesel yenilikleri yakarak durmadan ilerledik. Onları fırınlarda tekrar eriterek yeni sonuçlara ve biçimsel indirgemelere vardık. Supremus laboratuvar evi (*dom-laboratoria*) sayfalarında bulduğumuz için çok mutluyum. Müşterek yolumuzun istasyonlarında tekrar tekrar bulduğumuzu görüyorum. Her buluşmamızda ateşler yaktık. Bu ateşler yükseldi ve dağıldı. Karo Valesi, Eşek Kuyruğu, Hedef, Gençlik Birliği, Tramvay V, 0,10 ve Mağaza İşte bunlar ateş yaktığımız yerler...³⁴⁹

³⁴⁷ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 4, Thalia Edition, 2007, s. 66.

³⁴⁸ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s.244

³⁴⁹ Nina GOURIANOVA, “Supremus Laboratory House: Reconstructing the Journal”, Matthew DRUTT (haz.), **Kazimir Malevich: Suprematism**, Guggenheim Museum Publications, 2003, s.52

Nina Gurianova'ya göre alıntıda geçen “Supremus laboratuvar evi” ifadesi Supremus grubunun ortak çalışma, araştırma ve üretimlerine bir gönderme yapmaktadır. Nitekim Rus avangardına özgü “burjuva bireyselliğinin reddini” vurgulayan bu ifade, kolektif bir dayanışmasından öte, Supremus adlı resimlerin, derginin ve cemiyetin fikir sahibi Maleviç'in sanat anlayışına işaret ettiğinden temelde tutarsızdır. Maleviç, Süprematizm ve/veya nesnesiz sanatta “yaratıcılığın yeni temellerini” inşa edecek bir sistem görmektedir. Fakat bunu ifade etmek için genel bir terim olan “nesnesiz sanatı” değil, “Süprematizm” ve “Supremus” gibi kendi çalışmalarını çağrıştıran öznel/bireysel terimler kullanmaktadır. Dolayısıyla Şubat ve Ekim devrimlerinin yarattığı karmaşık ve çelişkili atmosferin avangardın toplumsal, felsefi ve estetik görüşlerine etkisinin Supremus Cemiyeti ve dergi projesine yansıdığı söylenebilmektedir.³⁵⁰ Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi “yenilikçiliği” Karo Valesi'nin 1910'daki sergisiyle başlatan Maleviç, devrimle birlikte ortaya çıkan süreçte “sol sanatın” devrimciliğini vurgulamakta; sanat dünyasının kurumsallaşmaya başlayacağı dönemi öngörerek Supremus'u “partizan” bir oluşum olarak yansıtmaktadır. Bu doğrultuda Maleviç'in dergi projelerinin “Sıfır'dan Supremus'a dönüşmesi” sembolik bir değer taşımaktadır. Kavramsal açıdan her iki başlık, “eski kültürün” yıkılmasıyla sanatın hiçlikten yaratılacağı anlamına gelen anarşist bir temelden hareket etmekte; dönüşüm ele alındığında hiçlik (sıfır) ve holizm/bütüncüllük (evren) arasında bir denklem kurulmaktadır. Buna göre anarşist-nihilist “sıfırın” yıkıcılığının, Tanrısal “üstünlüğü/düzeni” ifade eden Supremus'un (kozmosa açılan Süprematizm'in) kurucu/yapıcı karakterine evrilmesi söz konusudur.

Netice itibariyle Güneşe Karşı Zafer Operası'ndan 0,10 sergisine kadar süregelen Süprematizm'in gelişim sürecinde, renk ve biçim gibi resme özgü unsurlara yapılan vurgu, Supremus Dönemi'nden itibaren metafiziksel bir alana açılmaktadır. Nitekim 1915 Manifestosu biçimsel bir analize odaklanırken, Supremus çalışmalarının üretim sürecine denk gelen 1916 Manifestosu'na felsefi ve mistik referansların dahil edildiği görülmektedir. Ancak Maleviç'in Süprematizm'in kavramsal altyapısında kullandığı sayısal-mistik unsurların, resim ve metinlerine derin anlamlar katma çabası kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bu çaba dönemsel farklılıklar barındırmakla birlikte sergiden sergiye, metinden metne değişebilmektedir. 1916'dan itibaren tarihsel veya

³⁵⁰ Nina GOURIANOVA, “Supremus Laboratory House: Reconstructing the Journal”, Matthew DRUTT (haz.), **Kazimir Malevich: Suprematism**, Guggenheim Museum Publications, 2003, s. 52.

tematik bir tutarlılık gütmeden resimlerini ve metinlerini numaralandıran Maleviç, Vitebsk (1919-1922) ve GİNHUK (1922-1927) dönemlerinde, aynı işlemi, sanatının gelişimindeki bilimsel değerler olarak yansıtacaktır. Örneğin 1920'lerin sonunda eski yazılarını 40'dan 49'a tasnif eden sanatçı, sıralamayı "1/40, 1/41, 1/42, 1/45-1/49" şeklinde yapacaktır. Süprematist çalışmalar ise hemen her sergide farklı tema, numara veya harflerden oluşan listelerle belirlenecek; arkitektonik modeller Alfa, Beta, Gama gibi Yunan harfleriyle isimlendirilecektir. Nitekim Maleviç'in kendine özgü sanatsal tavrını her fırsatta farklı bir perspektif ve bağlamda ifade ettiği söylenebilmektedir. Bununla birlikte süprematist resim teori-pratiğinde değişmeyen tek unsurun renk vurgusu olduğu iddia edilebilmektedir. Her ne kadar Supremus serisinde, "biçimler arasındaki düzen" ön plana çıksa da Beyaz Seri'de "renğin önceliği" tekrar vurgulanacaktır.

3.2.5. Beyaz Dönemi

Maleviç, ilk manifestolarından (1915 ve 1916 Manifestoları) itibaren renk mefhumunun önemini altını çizmiştir. Süprematist ressamların genel bir eğilime dönüşmeye başlayan "nesnesiz sanat" ile Süprematizm'i ayırmak için seferber oldukları ve renk üzerinden soyutlamaya dair birtakım çıkarımlarda bulundukları bilinmektedir. Supremus dergisi editörlerinden Udaltsova'nın notlarında soyut ve nesnesiz sanatı ayırmak için "*soyut sanatın yüzünü şeytan görsün, sadece renk gerçektir*" ifadesi geçmektedir.³⁵¹ Olga Rozanova ise, dergi için hazırladığı *Kübizm, Fütürizm, Süprematizm* başlıklı makalesinde, "resim sanatına (*jivopis*) karşı renk-resim (*tsvetopis*)" kavramını ortaya atarak rengin önceliğine dair etkili bir analiz yapmaktadır.³⁵² Bu kavram, Maleviç tarafından benimsenerek geliştirilecek ve 1920'lerdeki derslerinin ana temalarından biri haline gelecektir. Supremus serisinden itibaren evrenin "üstün" yasalarıyla süprematist formlar arasında mistik bir ilişki kurmaya başlayan Maleviç, 1917'de "renk kütlelerinin" ton geçişleriyle beyaz fonda

³⁵¹ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 2, Thalia Edition, 2007, s. 268.

³⁵² Dergi projesinin iptalinden sonra Maleviç'in bu kavramı birçok yazısında kullanması, bu terimin Maleviç tarafından icat edildiği izlenimi vermiştir. 1999'da Guggenheim Vakfı (Venedik-Berlin-New York) ve Londra'daki Royal Academy finansmanıya, küratörlüğünü Matthew Drutt, Zelfira Tregulova ve John Bowl't'un üstlendiği Amazons of the Avant-Garde sergisi, Alexandra Exter, Natalia Gonçarova, Lybov Popova, Varvara Stepanova ve Nadejda Udaltsova gibi sanatçıların yapıtlarını bir araya getirmiştir. Bu vesileyle yayımlanan katalogta sanat tarihçisi Nina Gurianova, yaptığı arşiv çalışmaları sonucunda Olga Rozanova'nın söz konusu makalesine ulaşmış ve bu terimin Maleviç'ten önce Rozanova tarafından kullanıldığını tespit etmiştir. Daha sonra Stepanova'nın günlüklerinde geçen "Maleviç, Süprematizm'i Rozanova'dan esinlenerek oluşturdu" ifadesine dayanarak Süprematizm'in biçimsel kökenlerini Rozanova'nın üretimlerine bağlamıştır.

çözülerek yok olmasını esas alan bir seri üretmiştir. 27 Nisan 1919'da Moskova'da düzenlenen Nesnesiz Sanat ve Süprematizm (10. Devlet Sergisi) sergisinde ise, çözülme işleminin beyaz rengin farklı tonlarıyla uygulandığı “Beyaz Serisini” sergileyen sanatçı, bu vesilesiyle yayımlanan katalog için kaleme aldığı *Süprematizm Manifestosu*'nda (1919 Manifestosu), akımının “renk kültürü içinde” geliştiğini vurgulamıştır. Söz konusu sergide Aleksandr Rodçenko'nun doku (*faktura*) kavramını temel alarak ürettiği *Siyah Serisi*'ni sergilemesi, süprematist ve (ön-)konstrüktivist kavrayışların karşı karşıya gelmesini sağlamıştır. Büyük Savaş ve devrim yıllarında geleceğe dönük yeni bir yaşam biçimini inşa etme söylemiyle rasyonel ve pragmatik düşünce yapılarının sanatçılar arasında yayılmaya başlamasına rağmen Maleviç, din, felsefe ve mistisizmin ışığında metafiziğe yönelerek “nesnelliği” radikal bir şekilde reddetmeye devam etmiştir. Sanatının gelişimini evrimsel bir perspektiften ele alan Maleviç için, “Beyaz Seri” geri dönülmez bir aşamaya işaret etmektedir. Bu seriyi süprematist resmin son evresi olarak gören sanatçı, sergi amaçlı üretimleri dışında resim yapmayı bırakmış; pedagojik ve kuramsal çalışmalarına odaklanarak kendi tabiriyle “kalemi fırçaya tercih etmiştir”.

Maleviç'in Supremus çalışmalarında renk kütlelerinden oluşan biçimler arasındaki çekim güçlerinin ele alındığı; düzlemler arasındaki enerjiyle evrenin düzeni arasında mistik bir ilişki kurulduğu görülmektedir. Dolayısıyla Supremus serisinin geometrik biçimlerin düzenlenmesi üzerine kurulu bir kompozisyon anlayışıyla üretildiği iddia edilebilmektedir. 5 Temmuz 1916'da Aleksey Kruçenih'a yolladığı mektubunda sanatçı, şu ifadeleri kullanmıştır:

Bilimsel olarak sayıların resimde oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Belki bu kelimeler için de geçerlidir. Buradan bir mistisizm çıkar mı bilemiyorum ama asıl olan sayılardır. Biçimlerin konumlanmasındaki kesinlik sayıların ne kadar önemli olduğunu gösterir. Nedense ağaçlar, gökyüzü, arabalar hakkında yazıyorsun ama geometri hakkında bir şey yazmıyorsun. Renk karışımının bir parçasıdır ama rengi ifade etmek için en uygunu geometrik biçimlerdir. Hiçbir ressam rengin ne olduğunu bilmez. Şimdilerde kendimi bunun esasını araştırmaya adanmışım.³⁵³

³⁵³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, s. 92.

Burada görüldüğü gibi Supremus döneminde sanatçı, renklerin “en uygun” ifadesinin geometrik şekillerle aktarıldığını belirtmekte ve renk üzerine yeni bir düşünceye daldığını söylemektedir. 12 Kasım 1916’daysa, Matyuşin’e yazdığı mektubunda, renk düşüncesini kuramsal ve uygulama açısından geliştirmekte olduğunu sinyallerini verir: “Resmin renk üzerinden kavrayışına dair yeni bir sonuca ulaşmak üzereyim ama henüz taslak aşamasında.”³⁵⁴ Nisan 1917’de Moskova Şehri Sanat Konseyi’nin (siyasi suçluların serbest bırakılması için) düzenlediği bir mezat etkinliğine *Renkli Süprematizm* adlı bir eserini bağışlayan sanatçı (hangi yapıt olduğu bilinmemektedir), Kasım 1917’de Matyuşin’e şöyle yazmıştır:

Geçen yaz, atölyemde otururken, renklerle dolu aklımla kozmosta ne kadar büyük olduğumu düşündüm. Uzayın ortasında yapayalnızdım. Beyaz tuvalin üzerindeki tanecikleri fark ettim. Dünya üzerinde yapılması gereken onlarca iş beni aşağı çekmeye çalışıyordu. Kendimi uzayda renkli noktalar ve şeritlerin arkasında saklanırken gördüm. Onlarla birlikte kendimi sonsuz boşluğa bıraktım. İşte geçen yaz, o anda, kendimi uzayın yöneticisi ilan ettim... Şimdilerde dünyanın yöneticileriyle bir araya gelmek üzereyim. Garip ama kurtuluşu ve yalnızlığı hissediyorum... Sana bu mektubu arkadaş olarak yazıyorum, hayır, çok daha üstün bir şey olarak yazıyorum. Belki de gülün bir yüz içindeki saydam, garip bir tabaka olarak. Saydamlıktan süzülen ışıklardan ve parçacıklardan konuşuyorum. Ruhun kendini çarmıha gereceği gecenin karanlığı yakında...³⁵⁵



Resim 172. (Solda) Kazimir Maleviç, *Sarı Düzlemin Çözümlemesi*, 1917-1918, tuval üzerine yağlıboya, 106 x 70,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 173. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Düzlemin Çözümlemesi*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 133 x 78 cm., Özel Koleksiyon

³⁵⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, s. 99.

³⁵⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *a.g.e.*, 107-108. 1917 baharında Hlebnikov kendisine “zamanın kralı”, Maleviç ise “uzayın yöneticisi” vasfını yakıştırmıştır.

Bu pasajda metaforlarla dolu şiirsel bir dil kullanan Maleviç, tuval bezi üzerindeki taneciklerden ilham alarak meditasyonu andıran düşüncelere daldığından bahsetmekte ve kendini evrene dağılan renk şeritleri ve noktalarla birlikte hayal ettiğini söylemektedir. “Uzayın yöneticisi” metaforundan (Supremus çalışmalarının etkisiyle) kendini evrenin merkezinde gördüğü anlamı çıkarılabilmektedir. “Gülen yüz içindeki saydam tabakanın” içinden geçen “ışınlar”, varoluşun ve renklerin ortak kaynağındaki ışığa işaret etmekte; “gecenin karanlığında kendini çarmıha geren ruh” ise, sonsuz evrende (kozmos, karanlık) süzülen ölümsüz ruhun yakında kendini feda edeceğini bildirerek ölüm ve ölümsüzlük arasında tinsel bir denklem kurmaktadır. Vakar’a göre Ekim Devrimi’nden³⁵⁶ sadece üç gün sonra (10 Kasım 1917) yazılan bu mektupta, yaklaşık beş aylık bir sürecin muhasebesini yapan sanatçı, “şimdilerde dünyanın yöneticileriyle bir araya gelmek üzereyim” ifadesiyle³⁵⁷, Bolşeviklerle kurmakta olduğu iş birliğini kastederek “kurtuluşu”, dinsel ve siyasi açıdan ele almaktadır. Sanatsal açıdansa, renkler üzerine gerçekleştirdiği meditasyonlarından bir sonuç çıkardığı sezilmektedir. Bu sonucun resimsel ifadesi ilk olarak Kasım 1917’deki Karo Valesi sergisinde gösterilen *Düzlemin Çözümlemesi* (Resim 172 ve 173) adlı resimlerde ortaya konmuştur.

Maleviç’in tinsel vizyonunu öne çıkardığı Beyaz Dönemi’ni, “peygamberimsi veya Mesihçi evre” olarak nitelendiren Aleksandra Şatskih’e göre, sanatçının 1917’nin ortalarından 1918’e süregelen çalışmalarındaki üretim sürecinde aşkın (transandantal) niteliklerin renk üzerinden vurgulanması söz konusudur. Bu evrede “renklerin sonsuz beyaz boşlukta çözümlemesine yoğunlaşan Süprematizm, evrendeki enerji dinamiğine işaret etmekle birlikte maddesel olmayan zamanla figüratif olmayan uzam görüngülerini (tuval üzerinde) cisimleştirmektedir”.³⁵⁸ 1918 ortalarında yazdığı *Tüm Yaratılanların En İlginç* adlı şiirinde Maleviç, adeta süprematist biçimlerin oluşumunu sağlayan işlemin, “renklendirme” olduğunu ifade etmektedir:

³⁵⁶ Ekim Devrimi, o dönemde Rusya’da geçerli olan Jülyen takvimine göre 25 Ekim 1917, günümüzde kullanılan Gregoryen takvime göre 7 Kasım 1917’de gerçekleşmiştir.

³⁵⁷ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s.253. Şubat Devrimi’nden sonra hemen her iş dalına özgü sendikalar/sovyetler (işçi konseyleri) kurulmuştur. Bu dönemde Maleviç, askerler sovyetine bağlı bir delegedir. Şatskih’e göre Bolşeviklerin bu dönemde sendika ve sovyetlerde etkin olmalarından “Maleviç’in Bolşeviklerle iş birliğine gittiğinin çıkarılması”, “aceleyle” yapılmış abartılı bir ilintilemedir.

³⁵⁸ Aleksandra SHATSKIKH, *a.g.e.*, s.253

Her biçim, zamansal bir ifadeye sahiptir
Renklerin oluşumu/Renklendirme zamanın titreşiminin gücünden gelir
Zamanın hareketi, biçime, şeklini ve rengini verir
Sonuç olarak zamanın hızını renk betimler³⁵⁹

Maleviç'in Supremus döneminden itibaren giderek yalnızlaşmasının iki temel nedeni vardır. Birincisi, etrafındaki sanatçıları nesnesiz sanat yerine Süprematizm çatısı altında buluşturma isteği; diğeryse, devrim yıllarında sanatın topluma yönelik işlevsel ve materyalist anlayışına karşı, sanatçının "mistik idealizme" yönelmesidir. Nitekim Kasım 1917'deki Karo Valesi sergisinde "nesnesiz sanatçılar" (*bespredmetniki*) ve "süprematistlerin" ayrı salonlarda yer aldıkları; 1919'da düzenlenen Empresyonizm'den Nesnesiz Sanata (5. Devlet Sergisi) adlı etkinliğe Maleviç'in katılmadığı bilinmektedir. Nesnesiz sanatçılar terimi, genel bir tanım olmakla birlikte 0,10 sergisinden sonra Süprematizm'in mistisizmini reddederek nesnesiz sanata yönelen sanatçılar için kullanılmaktadır. İleriki yıllarda "konstrüktivistler" olarak adlandırılacak "nesnesiz sanatçılardan" Rodçenko'ya göre, Maleviç'in sanat anlayışı "felsefe ve/veya edebiyat yapmaktan ibarettir".³⁶⁰ İlk olarak Tatlin'in 1916'da düzenlediği Mağaza sergisinde bir araya gelen Maleviç ve Rodçenko'nun rekabetçi olduğu kadar seviyeli bir ilişkileri vardır. Nitekim Maleviç, Rodçenko'nun bu sergideki pergel ve gönye kullanarak ürettiği geometrik kompozisyonlarını överek "Ruslara özgü bir yenilik doğmakta" demiştir.³⁶¹ Ancak 1919'dan itibaren Maleviç, Süprematizm dışındaki nesnesiz sanatı "işlevsellikle"; nesnesiz sanatçılar ise (Verbovka tasarımlarını kastederek) Süprematizm'i "dekoratif olmakla/işlevsizlikle" suçlayacaktır. Genel bir perspektiften bakıldığında süprematist çalışmaların soyutlama yönteminin renk temelinden hareket ettiği ve kuramsal açıdan sezgi, hissiyat, imgelem gibi kavramlarla açıklandığı söylenebilmektedir. Konstrüktivizm'in öncülü olan nesnesiz çalışmalar ise teknik çizgi ve geometrik biçimler gibi zihinsel tasarımlara yakın durmaktadır. Bu doğrultuda Süprematizm ve Konstrüktivizm ayrımının

³⁵⁹ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s. 255.

³⁶⁰ Aleksandra SHATSKIKH, **a.g.e.**, s. 263. Rodçenko birçok bağlamda Maleviç'in sanat uygulamalarına hayran olduğunu fakat felsefesi ve kendisini tasvip etmediğini tekrarlamaktadır. Konstrüktivist döneminde bu akımın temellerinde Maleviç'in nesnesiz sanatına yer verirken, Tatlin'in ismini zikretmez.

³⁶¹ Selim KAHN-MAGOMEDOV, **Alexandre Rodtchenko, Complete Works**, MIT Press, 1987, s. 30.

Rönesans'tan beri süregelen *disegno/colore* (çizgi/renk) ikiliğinin Rus avangardına özgü bir yorumu olduğu iddia edilebilmektedir.



Resim 174. (Solda) Aleksandr Rodçenko, *Kompozisyon*, 1915, kâğıt üzerine mürekkep, 25,5 x 21 cm., (Khan Magomedov, *Rodchenko, Complete Works*, s.27)

Resim 175. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, *Pergelli Kompozisyon*, 1915, kâğıt üzerine mürekkep, 40 x 26,2 cm., Hampshire College Sanat Galerisi

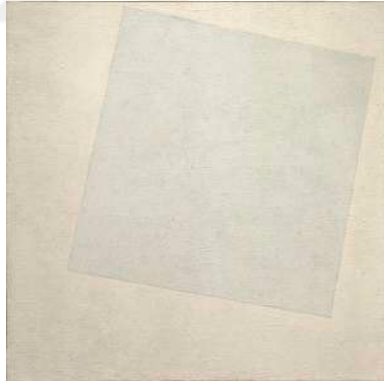
Ekim Devrimi sonrasında sanatlarda önemli bir yön değişikliği olmuş; Bolşevik Devrimi'ni destekleyen sol cenah sanatçıları IZO-Narkompros (Aydınlanma Komiserliği Görsel Sanatlar Bürosu) içinde çeşitli görevler edinmişlerdir. Kasım 1918'de Tüm Rusya Merkez Sergi Bürosu'nun kurulmasıyla tüm satış bazlı ve özel sergiler yasaklanmış; zamanla cemiyet veya dernek temelli grupların yerini “siyasi eğilimli” oluşumlar almıştır. Devrimden sonra Anarşi Gazetesi'nde yayımladıkları makaleleriyle aynı ideolojik çizgide yer alan Rodçenko ve Maleviç, IZO-Narkompros çatısı altında sol sanatın savunuculuğunu yapmışlardır. Bu dönemde “sol sanat” içindeki ideolojik ortaklıklar, nesnesiz sanatçı ve süprematistleri bir araya getirmiş;³⁶² IZO-Narkompros'un düzenlemeyi planladığı Birinci Devlet Sergisi'ne süprematistler ve nesnesiz sanatçılar, “Nesnesiz Sanatçılar Komünü (Komsuprbez)” adıyla katılmak için bir dizi toplantı gerçekleştirmişlerdir. Olga Rozanova'nın Kasım 1918'deki beklenmedik ölümü sonrasında IZO-Narkompros, bu sergiyi erteleyerek Rozanova'nın anısına bir retrospektif sergisi düzenlemeye karar vermiştir (Birinci Devlet Sergisi olarak geçmektedir). Maleviç, Rozanova'yı süprematist bir sanatçı

³⁶² Nadejda Udaltsova'nın evinde gerçekleşen toplantılara nesnesiz sanatçılardan Aleksandr Rodçenko, Varvara Stepanova, Aleksandr Drevin, Lybov Popova ve Aleksandr Vesnin; süprematistlerden Kazimir Maleviç, Nadejda Udaltsova, İvan Kliun ve Mihail Menkov katılmıştır.

olarak gördüğünden, sergi sırasında *Siyah Kare*'nin bir röprodüksiyonunu asmak istemiş; Rodçenko, Drevin ve Stepanova gibi nesnesiz sanatçılar ise “Rozanova'nın Süprematizm'i terk ettiğini” ve “kendine özgü bir sanat dili olduğunu” ifade ederek Maleviç'e tepki göstermişlerdir. Bunun üzerine çıkan tartışmada Nesnesiz Sanatçılar Komünü (Komsuprbez) fikrinden vazgeçilmiş ve ertelenen sergi projesi “10. Devlet Sergisi: Nesnesiz Sanat ve Süprematizm” adıyla Nisan 1919'da gerçekleşmiştir.

Öncesindeki hararetli gelişmelerden sergilenen yapıtlara kadar Nesnesiz Sanat ve Süprematizm sergisinin, Maleviç ve Rodçenko arasındaki rekabete sahne olduğu görülmektedir. Varvara Stepanova'nın günlüklerine düştüğü notlardan anlaşılağı üzere, serginin ertelenmesiyle Maleviç'in *Beyaz Serisi*'ni sergileyeceğini öğrenen Rodçenko, çalışmalarını Süprematizm'e meydan okumak için oluşturmuştur:

Askranov (Ultra Yenilikçiler Cemiyeti)³⁶³ fikri reddedildiği için Anti (Rodçenko'nun kısa adı) çok kızgın. Israrlara rağmen neredeyse Maleviç'le barışmaya razı olmayacak ve sergi mahvolacaktı. Sol sanat organizasyonuna (Sanatçılar Sendikasına) lanet okuyup duruyor. Şimdilerde dokuz siyah çalışma tamamladı. Resimlerinde ne ışık ne renk ne de biçim var. Maleviç'in işleriye beyaz ve karelerden oluşuyor. Anti onu alt edecek.³⁶⁴



Resim 176. (Solda) Kazimir Maleviç, *Süprematist Kompozisyon, Beyaz Üzerine Beyaz*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 79,4 x 79,4 cm., MoMA, New York

Resim 177. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, *Nesnesiz Resim No.80 (Siyah Üzerine Siyah)*, 1918, tuval üzerine yağlıboya ve zift, 81,9 x 79,4 cm., MoMA, New York

³⁶³ Süprematistler ve Nesnesiz Sanatçılar Komünü (Komsuprbez) fikrinin reddedilmesinin ardından nesnesiz sanatçılar, sol sanat vurgusu yapabilmek için Ultra Yenilikçiler (Askranov: Asosiatsiya Kraynik Novatorov) adında bir cemiyet kurmak istemişler fakat bu öneri bağlı oldukları Sanatçılar Sendikası tarafından reddedilmiştir.

³⁶⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 183.

Nesnesiz Sanat ve Süprematizm (10. Devlet Sergisi) sergisi, Maleviç ve Rodçenko'yu karşı karşıya getirmekle kalmamış; Rus avangardının yepyeni bir yola sapmasını sağlamıştır. Maleviç'in *Beyaz Serisi*'ne, *faktura* (doku) oyunlarından oluşan *Siyah Seri*'yle cevap veren Rodçenko, sergideki yapıtlarıyla büyük beğeni toplamış; Osip Brik gibi, rejim yanlısı ajitasyonları ve etkili kuramsal yazılarıyla bilinen, IZO-Narkompros içinde nüfus sahibi bir destekçi kazanmıştır.



Resim 178. (Solda) Kazimir Maleviç, *Beyaz Düzlemin Çözümlemesi*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 70 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 179. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Konstrüksiyon Çözümlemesi*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 70 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 180. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Süprematist Beyaz Haç*, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 88 x 68,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam



Resim 181. (Solda) Aleksandr Rodçenko, *Kompozisyon No.64 (Siyah Üzerine Siyah)*, 1918, tuval üzerine yağlıboya ve zift, 73,5 x 74,5 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 182. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, *Siyah Üzerine Siyah*, 1918, tuval üzerine yağlıboya, 84 x 66,5 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Rodçenko'nun *Siyah Seri*'sinde tonlar arasındaki doku (*faktura*) farklılıklarını görünür kılmak için yağlıboya dışında sanayide kullanılan bir malzeme olan zift/asfaltı kullandığı bilinmektedir.³⁶⁵ Petrol endüstrisinde çalışan işçilerin her gün karşılaştıkları bu malzemenin, Konstrüktivizm'in öncüsü sayılan bir sanatçı tarafından, işçi devriminin hayata geçirildiği bir bağlamda resme dahil edilmesi kavramsal açıdan oldukça anlamlıdır. Varvara Stepanova, kullanılan malzeme ve uygulamanın "olağanüstülüğü" bakımından Rodçenko'nun resme "teknik bir yenilik" getirdiğini iddia etmekte; "renk kullanmadan" (siyahın renk olmadığını kastederek), çeşitli malzemelerin plastisitesine yoğunlaşarak, parlak-mat ve kaygan-pütürlü yüzeylerin bir araya gelmesiyle oluşturulan kompozisyonların, resim sanatındaki tüm algısal etkilerin ötesinde hacim kazandığını söylemektedir.³⁶⁶ Nitekim malzeme odaklı asamblajlardan oluşan Tatlin'in kontr-rölyeplerinin ışığında, resim sanatının limitlerini zorlayan *Siyah Seri*'nin, Konstrüktivizm'in temelini oluşturduğu genel kabul görecektir. Jean-Claude Marcadé'ye göre Rodçenko'nun *Siyah Serisi*, 1910'lardan beri, birçok sanatçı tarafından kavramsallaştırılan *faktura* mefhumunun radikal bir ifadesi olmakla birlikte "yenilikçi" değildir. Bu doğrultuda Maleviç'in renk olmayan (beyaz) *Beyaz Serisi*'ndeki doku oyunları ile benzerlik taşımakta; her iki sanatçının, resmin limitlerini zorlamak için gerçekleştirdiği denemeleri teknik açıdan aynı sonuca varmaktadır. Nitekim Rodçenko'nun "büyük beğeni kazanmasının" nedeninin, Maleviç'in sol sanat içinde "rahatsız edici" mistik ve felsefi söylemlerine alternatif olarak ortaya çıkıp benzer sonuçlara varmasından kaynaklandığı öne sürülebilir.

Maleviç'in *Beyaz Serisi*, sanatçının renk mefhumuna odaklandığı *Düzlem Çözümlemesi* adlı serisinin ardından ortaya çıkması bakımından görsel ve kavramsal açıdan belirgin bir tutarlılık içermektedir. Renklerin tonlar aracılığıyla çözülerek beyaz fonla buluşması esassından hareketle beyazın belirli bir tonunun fondaki tonla buluşması sağlanmıştır. 1915 manifestosunda "nesnesiz sanata" yani "sıfıra" ulaşmak için rasyonel mantığın sezgisel mantıkla aşılması gerektiğini belirten Maleviç, 1916 manifestosunda sezgisel mantığın "hiçlikten geldiğini" eklemiştir. 1917'den itibaren

³⁶⁵ Lüdwig Müzesi tarafından gerçekleştirilen detaylı analiz için "Context: Faktura and Rivalry with Kazimir Malevich": <http://www.gmurzynska.com/attachment/en/5a205486d9edde023e8b4568/TextOneColumnWithFile/5fbbc0645fc1384d5d129780>, s. 2.

³⁶⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 187-188.

(geometrik) nesnesiz sanatla Süprematizm'i ayırmak için (eserlerini Supremus olarak adlandırmaktan vazgeçerek) renk mefhumuna yönelen sanatçı, *Beyaz Serisi*'yle "sonsuzluğa" (ve "felsefeye") ulaşmıştır. Dolayısıyla hiçlikten gelen Süprematizm'in zamansız ve uzamsız bir sonsuzluğa açılması söz konusudur. Maleviç'in ressamlık kariyerinin gelişimine bakıldığında, sanatçının modern sanatın farklı tekniklerini tecrübe ederek Süprematizm'e ulaştığı görülmektedir. Empresyonizm'le başlayan soyutlama işlemi Süprematizm'le noktalanmaktadır. Sanatçının *Beyaz Serisi*'nden sonra resmi bırakarak "Süprematizm felsefesine" yönelmesi, modern sanata özgü soyutlama eyleminin Süprematizm'den öteye gidilemeyeceğine dair eskatolojik bir inançtan kaynaklanmaktadır. 1919 Manifestosunda Maleviç şöyle yazmıştır:

Yüzey-düzlem üzerinde biçimlenen kare, nesnesiz bir yaratı ve rengin Yeni Realizm'i olan Süprematizm'in kaynağını oluşturmuştur.

Süprematizm 1913'te Moskova'da doğmuştur. İlk çalışmalar Petrograd'da sergilenmiş ve dönemin eleştirmenleri, profesyonelleri ve eski ustalar tarafından tepkiyle karşılanmıştır.

Nesnesiz resim basitçe somut nesnelerin Süprematizm'de yeri olmadığı anlamına gelmektedir. Başka hiçbir kastı yoktur... Süprematizm renklerin hareketini renk kültürü içinde ele alır... Eski resimlerde renklerin kaotik bir şekilde karıştırılması estetik sıcaklığa hizmet etmekteydi. Nesneler resmin iskeletini oluşturuyordu.

Saf renk-resme (*tsvetopis*) ulaşmak için yeni bir iskelet yaratmak ve renkleri karıştırmayı bırakmak gerekmektedir.

Sistemli temsillerimizin bilincini oluşturmak için estetik güzellikler, hisler ve psikolojik etmenlerden bağımsız bir renk felsefesi geliştirmek gerekmektedir.

Son zamanlarda insanlığın yolu uzaydan geçmektedir. Rengin semaforu (*işaret bayrağı*) olan Süprematizm uzayın sonsuz derinliğinin içinde konumlanmaktadır.

Gökyüzünün mavisi, Süprematizm'de sonsuzluğun gerçek temsili olan beyaz tarafından alt edilmiştir.

Bu katı, soğuk ve suratsız (süprematist) sistem, felsefi düşünceden geçmekte; tüm gücünü felsefeden almaktadır. İşlevsel tüm renklendirmeler manasızdır. Bilimlerin uygulamalarından veya felsefi düşüncenin indirgemelerinden ibarettir.

Süprematizm, vardığı noktada, renk üzerinden bilimsel olarak geliştirilmiş saf felsefi bir akım hüviyetine sahip oldu. Ayrıca biçimsel olarak uygulanabilir yeni bir süprematist bezeme üslubu oluşturdu.

Bu (dekoratif süprematist formlar) sonsuz uzamın nesnelere yansıtılması ve nesnelerin dönüştürülmesini sağlar.

Süprematist renk felsefesiyle anlaşıldı ki ressam yaratıcı bir sistem yaratmak için nesnelerden vazgeçmelidir...

Sanatçının yapıtı nesnesiz ve iyi yapılandırılmış olsa bile eğer yapıt felsefe yerine sadece renklerin ilişkisi üzerinden temellendirilmişse o zaman sanatçının istenci estetiğin yüzey-düzlem duvarlarına hapsolür.

Eleştirel ve felsefi önermeler yoluyla iradem varlıkta yeni fenomenlerin kanıtını bulduğunda özgür olacağım.

Renk kısıtlamalarının mavi abajurunda (gökyüzünde) bir delik açtım. Oradaki beyazın içine kendimi attım. Pilot yoldaşlar, benim ardımdan derinliklere atlayarak süzülünüz çünkü artık Süprematizm'in semaforlarını (denizcilikte kullanılan işaret bayrakları) diktim...

Süzülünüz. Önümüzde beyaz ve özgür bir uzay/uzam var.³⁶⁷

Bu manifestoda, Süprematizm'in "renk kültürü" içinde gelişen "felsefi bir sistem" olduğunu basit bir dille anlatan Maleviç, beyazın (yapıtlarındaki fonunu) uzayın sonsuzluğunun yerine geçen sembolik bir anlamı olduğunu söylemektedir. Nesnesiz sanata/Konstrüktivizm'e özgü renk anlayışını işlevsel bulduğunu belirterek tasarım alanındaki süprematist dekoratif formların "nesneleri dönüştürücü gücünün" altını çizmektedir. Özgürlüğü, eleştirel ve felsefi kavrayışta bulduğunu belirten sanatçı, bu sayede varlığın özündeki "yeni fenomenleri" keşfetmeyi umduğunu dile getirmektedir. Görüldüğü gibi metnin genelindeki felsefe vurgusu, Süprematizm'e karşı oluşturulan "nesnesiz sanat cephesine" bir cevap niteliğindedir.

Nesnesiz Sanat ve Süprematizm sergisi bağlamında Maleviç ve Rodçenko arasındaki çekişmenin kataloğuna da yansıdığı anlaşılmaktadır. Sergiden önceki tartışmalara ek olarak süprematistler arasında bir ayrım daha yaşanmış ve İvan Kliun, katalogdaki *Renk Sanatı* başlıklı yazısıyla Süprematizm'e tepki göstermiştir.³⁶⁸

Günümüzde resim sanatının cesedi süprematist *Siyah Kare*'yle mühürlenmiş; naaşı bir lahit içinde sanatın mezarlığı olan Resimsel Kültür Müzesinde sergilenmektedir...

Süprematizm'in hareketsiz, katı formları yeni sanat hakkında hiçbir şey söylemez.

Sadece ölü bir cesedin suratını gösterir.³⁶⁹

³⁶⁷ Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch, Vol 2, Le miroir suprématisste*, L'Age d'Homme, 1977, s. 84.

³⁶⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 2, 2015, s. 64. Vakar'a göre Kliun, 1920'lerin başından itibaren "Süprematizm'e/Maleviç'in Süprematizm yorumuna" eleştirel yaklaşmaya başlamış; fakat Maleviç'le kurduğu yakın dostluk devam etmiştir. Buna göre sergi kataloğu bağlamındaki çıkışın dönemsel/kuramsal olduğu söylenebilmektedir.

³⁶⁹ Jean-Claude MARCADÉ, *a.g.e.*, s. 164.

Rodçenko'nun katalogdaki metni, Otto Weininger ve Max Stirner'in nihilist-anarşist yazılarından, Aleksey Kruçenih'in *Gli-Gli* adlı tiyatro oyunundan ve Walt Whitman'ın ölüm konulu şiirlerinden alıntılarla başlamaktadır.

Tüm düşüncemin temeline hiçliği koydum. – Max Stirner, *Ego ve Biricik*

Renkler ortadan kalkıyor, her şey siyaha bürünüyor. - Aleksey Kruçenih, *Gli-Gli*

Bir katil için cinayet, kendini doğrulamadır. Hiçliğin var olduğunu kanıtlar. – Otto Weininger, *Aforizmalar*

Her zaman çaba ve korkusuzluk

Hayat ve ölümün güçlü kıldığı gibi

Ölümler önden giderler, tıpkı ölümlülerin önden gittiği gibi – Walt Whitman, *Ot Yaprakları*³⁷⁰

Bu alıntılardan Rodçenko'nun *Siyah Serisi*'ni oluştururken hiçlik, yıkım ve ölüm temalı pasajlardan ilham aldığı anlaşılmaktadır. Sanatçı şöyle devam eder:

Benim niyetim resimdeki tüm -izm'lerden kurtulmak. Renklerin resminin cenaze töreninde çalan çanlar eşliğinde son -izm'in ebedi dinlenişine tanıklık ediyoruz. Son umut ve son aşk sona eriyor. Ve ölmüş gerçekliklerin evinden ben çıkıyorum.

Önemli olan sentez değil, yenilikçiliktir. Resim beden, yaratıcılık ruhtur. Benim eylemlerim resimde yeniliği yakalamak içindir... Edebiyat ve felsefeyi işin uzmanlarına bırakmak gerekir. Ben resim alanındaki yeni keşiflerin mucidiyim.

Kristof Kolomb ne bir yazardı ne de bir filozof. Sadece yeni ülkelerin, kıtaların kaşifiydi.

Ocak 1919, Moskova, Aleksandr Rodçenko.³⁷¹

Kliun ve Rodçenko'nun metinlerinde doğrudan Süprematizm'i hedef aldıkları görülmektedir. Yazısının genelinde eski resim sanatının öldüğünü, "renk sanatının" yaşamaya devam ettiğini söyleyen Kliun, Süprematizm'i ölmüş resim sanatıyla ilişkilendirmektedir. Akımlara (-izmlere) karşı olduğunu dile getiren Rodçenko ise, "son akım olan Süprematizm'in" sona ermekte olduğunu belirtmekte; resim sanatının eriştiği noktada yeniliklerin ancak teknikle ve çizgisellikle (*disegno*) sağlanabileceğini; bu doğrultuda *Siyah Seri*'nin resme getirdiği yeniliğin *faktura* olduğunu ima etmektedir. Nitekim Rodçenko, 1919 yılından itibaren Konstrüksiyon adını verdiği *faktura* odaklı geometrik çalışmalarının yanı sıra, Kandinski'nin etkisiyle birtakım çizgisel kompozisyonlar üretecektir.

³⁷⁰ Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch, Vol 2, Le miroir suprématisme*, Edition L'Age d'Homme, 1977, s.166-167.

³⁷¹ Jean-Claude MARCADÉ, *a.g.e.*, s.166-167

Jean-Claude Marcadé, Rodçenko'nun metnindeki nihilist ve anarşist göndermelerde “hiçliğe” vurgu yaparak bu kavramı “ölümle” ve “sonla” bağdaştırdığını belirtmektedir.³⁷² Bu doğrultuda anarşizmin siyah bayrağıyla ilişkilendirilebilen *Siyah Seri*, yıkıma vurgu yapmaktadır. Nitekim sanatçı 1921 yılında düzenlenecek 5x5=25 sergisiyle resmin sona erdiğini ilan edecek ve tasarım, mimari ve fotoğrafçılığa yönelecektir. Ancak Rodçenko gibi anarşizmden beslenen Maleviç, renk-resim kavramıyla rengin kendiliğindenliğinin altını çizerek uzayın sonsuzluğunu simgeleyen beyaz fon üzerinde süzülen renklerin özgür hareketini vurgulamaktadır. Dolayısıyla Maleviç için beyaz, hiçlik; hiçlik, özgürlüktür. Beyaz, resimsel bağlamda hiçlik ve holizm/bütüncüllük arasında kurulan denklemin taşıyıcısıdır. Nitekim sanatçının resmi bırakarak pedagojik ve kavramsal çalışmalarına yöneldiği 1920’lerde Süprematizm’in açtığı sonsuz olanaklar konu edilecek, Süprematizm “yaratıcılıkla” eşdeğer sayılacaktır.

3.3. Süprematizm’de Anarşizm ve Mistisizm

3.3.1. Anarşizm ve “Sanatın Kendiliğindenliği”

Anarşinin şafağında yeni sanatı müjdeliyoruz
Anarşinin sancağı, “egomuzun” sancağıdır
ve ruhumuz, özgür bir rüzgar gibidir
Yaratıcı sanatımızın bayrağı ruhumuzun geniş sonsuzluğunda dalgalanacaktır
Cesur ve genç olan sizler, hâkim otoritelerin ellerinize dokunmasına izin vermeyin
Ellerinizi yıkayıp atın onları
Böylece temiz bir şekilde tanışın ve birleşin
Ve günlerin getirdiklerinin farkında olarak dünyayı inşa edin.

Kazimir Maleviç, Yeni Sınırlara, Anarhia (Anarşi) Gazetesi, 27 Mart, 1918

Avrupa’da Kübizm ve Fütürizm’in plastik sanatlara getirdiği estetik yenilikler yeni bir sanat ve dünya görüşünün doğmasına ön ayak olmuştur. Bu akımlara mensup Batılı kuramcılarının ortaya koydukları radikal ve kışkırtıcı söylemler devamlılıktan ziyade bir kopuşa işaret etmektedir. Fransız Kübizmi’nin kuramcılarından Gleizes ve Metzinger ve özellikle İtalyan Fütürizmi’nin sözcüsü Marinetti, geçmişin sanatıyla tüm bağların koparılmasını hedefleyerek yeni bir gerçekliğe işaret ederken bu

³⁷² Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 245.

“sanatsal devrimin” siyasi ayağını, dönemin popüler görüşlerinden, anarşizmde (veya anarko-sendikalizm) bulmuşlardır. Bilindiği gibi Albert Gleizes, Paris yakınlarında bulunan Abbaye de Créteil adında anarşist bir sanat kolonisinin kurucu üyesidir. Marinetti ise Fütürizm Manifestosu’nu yazarken Bakunin’in siyasi görüşlerinden yararlanmıştır. Batılı meslektaşları gibi anarşizmden etkilenen Rus fütüristler, Marinetti’nin faşizm ve savaş yanlısı söylemlerinin aksine Rus kültürüne özgü mistik ve evrensel bir dünya görüşü geliştirmişlerdir. Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde* adlı denemesinde anarşizm etkisindeki “erken avangard” estetiğini “avangardın özerkleşme evresi”, devrim sonrasında Bolşevizm etrafında gelişen sol sanat estetiğini ise “avangardın ütöpik evresi” başlıkları altında incelemektedir.³⁷³ Gurianova’ya göre Mihail Bakunin’in “yaratıcı yıkım” kavramı, Tolstoy’un *Sanat Nedir?*’deki³⁷⁴ “estetik-karşıtı düşünceleri” ve Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* adlı kitabındaki³⁷⁵ “ütopya-karşıtı nihilist görüşlerinin yarattığı yankılar” anarşizmden beslenen birtakım entelektüel ve estetik fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece “anti-teleolojik, anti-işlevsel (anti-ütilitaryen), anti-faydacı(pragmatik), anti-idealist, anti-determinist, anti-pozitivist ve anti-rasyonalist” değerlerden oluşan yeni ve yıkıcı bir “anarşi estetiği” ortaya çıkmıştır.³⁷⁶

Toplumsal dinamiklerle sanatsal pratiklerin “karşılıklı etkileşimini” temel alan “Hıristiyan anarşist” Tolstoy, *Sanat Nedir?* adlı kitabında iyi (etik) ve güzeli (estetik) birbirinin diyalektik karşıtı olarak konumlandırmakta ve geleneksel bir estetik kriter olarak görülen “güzel” kavramını reddederek yaratıcılığı “tinsellik”le ilişkilendirmektedir. Avangardın yıkıcı eğilimlerine net bir şekilde karşı çıkmasına rağmen Tolstoy’un “güzel” kavramını “parçalaması” ve yaratıcılığı “tinsellik”le bağdaştırması fütüristler için bir temel oluşturacaktır. Bu doğrultuda mistik anarşizmin kuramcılarından şair Georgi Çulkov’un çevresindeki sembolistlerin güzeli yücelten “sanat için sanat” söylemine fütüristler, “yaşam için sanat, sanat için yaşam” sloganıyla karşılık vermişlerdir. Yüzyılın eşiğinde tekrar moda olan³⁷⁷

³⁷³ Nina GURIANOVA, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, 2012

³⁷⁴ Türkçesi: Lev N. TOLSTOY, *Sanat Nedir?*, çev.: Sabri Gürses, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

³⁷⁵ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev.: Ergin Altay, Can Yayınları, 2002

³⁷⁶ Nina GURIANOVA, *a.g.e.*, s. 11.

³⁷⁷ Dostoyevski’nin eserleri 1880’lerde küçük bir çevre tarafından okunmuştur. Geniş kitlelere yayılması yüzyılın eşiğinde vuku bulmuştur.

Dostoyevski'nin “yeraltı adamı” karakterinin Nietzsche'ci yaklaşımı, “işlevsellik (*utilitarianism*), faydacılık (pragmatizm), idealizm ve determinizm karşıtlığının” filizlenmesini sağlamıştır. Bu tepkisel tavır, erken Rus avangardına tüm ütöpik ideallerden azade “anarşist bir kanon karşıtlığı” olarak yansımıştır. “Sanatın ideolojisini”, insanın yaratıcı etkinliklerinin toplumsal, felsefi ve siyasi gerçekliklerle kurduğu ilişkiler bütününden oluşan bir “fikirler sistemi” olarak tanımlayan Gurianova, erken avangardın hedefleri ve estetik eğilimleri göz önünde bulundurulduğunda, plastik sanatlar ve edebiyat alanında “tek seslilikten” bahsetmenin mümkün olmadığını belirtmekte; Neo-Primitivizm, Kübofütürizm, Ego-Fütürizm, Rayonizm (Larionov), Organisizm (Matyuşin) ve Süprematizm gibi farklı kavrayış ve pratiklerin ortak noktasının “sanatsal bilincin özgürleşmesi” ilkesi olduğunu söylemektedir.³⁷⁸

Vladimir Mayakovski ve Vasili Kamenski dışında devrim öncesi avangard sanatçıların radikal siyasi gruplarla doğrudan ilişkilerinin olmayışı, Andrey Nakov ve John Bowlt gibi birçok yazarın bu dönemi “apolitik” olarak yorumlamasına neden olmuştur. Halbuki Camilla Gary'in Rus avangardı araştırmalarında bir milat kabul edilen *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* adlı çalışması,³⁷⁹ Gezinler Cemiyeti'nden itibaren sanat, siyaset ve etik arasında ilişki kurması bakımından örnek teşkil etmektedir. Rus sanat tarihçisi Dimitri Sarabianov, daha gerilere giderek, Venetsianov Ekolü realist estetiğini on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan “halka inme politikalarıyla” yorumlamıştır.³⁸⁰ Nitekim Gurianova'ya göre Rus fütüristler, Gray'in bahsettiği siyasi geleneği devam ettirmekle beraber sanatsal tavırlarında örnek aldıkları İtalyan fütüristler gibi “anarşiye” yönelmişlerdir. Ancak İtalyan Fütürizmi'nin siyasi temellerinin aksine Rus Fütürizmi'ne özgü estetiğin kaynağında mistik bir “ontolojik anarşi” arayışı yatmaktadır.³⁸¹ Nitekim savaşa övgüler düzen İtalyan Fütürizmi'ni “kaba, sinik ve küstah” gibi sıfatlarla nitelendiren Kruçenin, Rus Fütürizmi'nin sanatsal yaratıcılığını vurgulayarak “biz yıkıcı ve küstah değil, ciddi ve vakur (tinsel) tavırlara sahibiz” diye eklemiştir.³⁸²

³⁷⁸ Nina GURIANOVA, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, 2012, s. 12.

³⁷⁹ Camilla GRAY, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, 1986

³⁸⁰ John BOWLTL ve Dmitrii SARABIANOV (haz.), *Russian and Soviet Painting*, Metropolitan Museum of Art, 1977, s.18

³⁸¹ Nina GURIANOVA, *a.g.e.*, s. 12.

³⁸² Anna LAWTON ve Herbert EAGLE (haz.), *Russian Futurism Through Its Manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, 1988, s. 70.

Gurianova'nın estetik bir kuram olarak önerdiği “ontolojik anarşi”, felsefî açıdan Rusya'ya özgü “kültürel bir geri dönüşün” ifadesidir. Bu sentez, Büyük Petro ile başlayarak yaklaşık iki yüz yıl süren Batılılaşma siyasetinin sonucunda benimsenen Avrupa merkezli değerlerin, temelinde Bizans ve Doğu felsefeleri bulunan dinsel ve entelektüel düşüncelerin ışığında yeniden gözden geçirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Gurianova, Martin Heidegger'in Nietzsche okumasından hareketle, anarşiyi “düzen ve kaosu birbirine bağlayan kökenlerinin yıkımı ve tekrar inşası arasındaki duraklama anında ortaya çıkan kalıcı bir gerilim” olarak tanımlamaktadır. Buna göre Nietzsche etkisindeki Rus aydınları ve fütüristler Avrupa kültürünün mirasına karşı tamamen yıkıcı olmamışlar; estetik ve felsefî açıdan “yıkımın unsurlarını yeni kültürü oluşturmak için kullanmışlardır”. Böylece sanatsal bilincin özgürleşmesini, Avrupa'dan bağımsız bir şekilde kendi geçmişlerine dayanan “amaçsız ve nedensiz bir varoluş süreci” olarak görmüşlerdir.³⁸³ Nitekim Gençlik Birliği Cemiyeti'nin yöneticilerinden (Matyuşin'in eşi) Yelena Guro, Nietzsche'nin *Şen Bilim*'ine gönderme yaparak sanatlardaki “şen yaratıcılıktan” bahsetmektedir. Hlebnikov'a göre sanat ve yaşam birlikteliği “bir hafız edasıyla” yaşanmalıdır. Sembolistlerin yaşamı sanatsal gerçekliklere dayandırma heveslerinin aksine Rus fütüristlerin savaş ve devrim yıllarının yıkıcılığına bir tepki olarak kendilerini sanat ve yaşamın akışkanlığının “kendiliğindenliğine” bıraktıkları söylenebilmektedir.³⁸⁴

Gurianova'nın “ontolojik anarşi” formülüyle açıkladığı erken dönem Rus avangardı estetiğine özgü “kendiliğindenlik” kavramı, Süprematizm'in gelişimiyle doğrudan ilişkilidir. Yazara göre tarihsel olarak Güneşe Karşı Zafer Operası hazırlıklarına denk gelen dönemde sifra ulaşma hedefiyle sanatsal bir arayışa giren Maleviç, Kruçenih, Hlebnikov ve Matyuşin, soyutlama işlemlerinde “yaratıcı bir yıkım” sürecine girmişlerdir. Bu sürecin resim sanatındaki tezahürü Kübizm'in biçimbozuculuğuyla Fütürizm'in hareket/kayma vurgusu (*sdvig*); şiirdeki karşılığı ise, fütürist üslubun biçimciliğini yansıtan *zaum* şiiridir. İtalyan fütüristlerin “dinamizm, anlık ses ifadeleri ve modern çağın kakofonisini” tercüme ederek kendilerine özgü yeni anlamlar ürettiğini belirten Masha Chlenova, Rus fütüristlerin, *zaum* şiirinde, biçimi öne çıkararak

³⁸³ Nina GURIANOVA, *The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, University of California Press, 2012, s. 14.

³⁸⁴ Nina GURIANOVA, *a.g.e.*, s. 14.

anlama ikincil görev verdiklerini söylemektedir³⁸⁵. Buna göre Kruçenih ve Hlebnikov, Güneşe Karşı Zafer Operası'yla aynı dönemde basılan *Kelimenin Kendiliğindenliği* (*Slovo Kak Takovoe*, 1913) ve *Harfin Kendiliğindenliği* (*Bukva Kak Takavaya*, 1913) adlı manifestolarında şiirsel uygulamalarını tanıtarak şiirin dışına çıkmakta ve görsel sanatlara açılmaktadırlar:

Gelecekçi (budetlian) ressamlar bedenlerini kullanmayı tercih ederler³⁸⁶... Gelecekçi şairler kelimeleri budayarak kullanırlar. Onların tuhaf kombinasyonlardan oluşan sanatsal yaratıları (mantık ötesi dil) en yüksek ifâdeciliğe sahiptir. Böylece modernitenin eskimiş, donuk dilinden ayrılırlar.³⁸⁷

Kelimenin Kendiliğindenliği'nde Sembolizm'i hedef alarak "bizden öncekiler insan ruhuyla (ruh, arzu ve his bilmeceleriyle) uğraşmışlardır... kelimedden çok Psyche'ye önem vermişlerdir" ve "bizim sembol ve düşünce gibi araçlara ihtiyacımız yok" diyen fütürist şairler, dilbilimsel unsurların özerkliğinin altını çizip tüm sanatları kucaklayarak sabit anlamlara gönderme yapmadan biçimci bir özgürleştirmeyi hedeflemektelerdir. Kruçenih, Kazimir Maleviç'in illüstrasyonlarıyla katkıda bulunduğu *Troe* adlı kitapçık için kaleme aldığı *Kelimenin Yeni Yolları (geleceğin dili, Sembolizm'e ölüm)* başlıklı makalesinde, fütüristlere özgü bir rasyonalizm karşıtlığından bahsederken mistisizmi yüceltmekte ve Pyotr Uspenski'nin *Tertium Organum*'una açıkça bir gönderme yapmaktadır:

Bugüne kadar savundukları: rasyonel düşünce kelimenin kurallarını belirler, tersi değil. Biz bu hatayı yüzlerine vurduk ve bağımsız, mantık ötesi, evrensel bir dil oluşturduk. Bizden önceki şairler kelimeye rasyonel düşünceyle yaklaştılar. Biz kelimeleri dolaylı yoldan değil, doğrudan ele aldık. Sanatımızda geleceğin dilinin ilk deneylerini gerçekleştirdik. Sanat psişik evrimin avangardı olarak yürüyor. Günümüzde psişik yaşamımızda üç birim var: duyum, temsil, kavram (ve *idea*) ve dördüncü bir birim şekillenmeye başladı – "üstün sezgi" (P. Uspenski'nin *Tertium Organum*'u). İlan ediyoruz: KELİME DÜŞÜNCE DEN DAHA KAPSAMLIDIR. Kelime (ve unsurları, sesleri) yalnızca sadeleştirilmiş düşünce, basit bir mantık değildir. Her şeyden önce mantık ötesi niteliklere sahiptir (irrasyonel parçaları, mistik ve estetik) ...³⁸⁸

³⁸⁵ Masha CHLENOVA, "Early Russian Abstraction as Such", DICKERMAN, Leah (haz.), **Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art**, Thames & Hudson, 2012, s. 202.

³⁸⁶ Anna LAWTON ve Herbert EAGLE (haz.), **Russian Futurism Through Its Manifestoes, 1912-1928**, Cornell University Press, 1988, s. 61. Rus fütüristlerin kendilerini İtalyan fütüristlerinden ayırmak için kullandıkları terim olan "budetlian" David Burliuk tarafından türetilmiştir. Alıntıda geçen "ressamlar bedenlerini kullanırlar ifadesi" Burliuk'un yüz boyama uygulamasına işaret etmektedir.

³⁸⁷ Anna LAWTON ve Herbert EAGLE (haz.), **a.g.e.**, s. 61.

³⁸⁸ Anna LAWTON ve Herbert EAGLE (haz.), **a.g.e.**, s. 70-71.

Buna göre düşüncenin alanı dil ve anlamla sınırlı olduğundan, “kelimelerin özgürleştirilmesi” fikrinin, dilin vokal ve grafik unsurlarının ontolojik niteliklerine işaret ettiği; anlamının açık uçlu olduğu söylenebilmektedir. Şiirde harflerin ve telaffuza dayalı seslerin ontolojisine yapılan vurgu, kelimeleri anlamlarından azat ettiğinden, söz konusu dil artık belirli bir coğrafya ve kültüre özgü olmaktan çıkıp evrensel bir nitelik kazanmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında Johann Martin Schleyer tarafından geliştirilen Volapük ve Ludwik Lejzer Zamenhof’un uluslararası bir iletişim dili oluşturmak amacıyla icat ettiği Esperanto’nun biçimciliği³⁸⁹ düşünüldüğünde fütürist şairlerin önerisi ütopyaadan uzak, gerçekleştirilebilir bir proje gibi durmaktadır. Kruçenih’in kelimelerin gücüne vurgu yaparak rasyonellik üstü bir mistisizmine ve estetiğe ulaşılabilceğini ima etmesi ontoloji, anarşi ve mistisizm arasında kurulan ilişkiye işaret etmektedir. Dolayısıyla anarko-sendikalizmden beslenen İtalyan fütüristlerin kendi dillerine bağlı kalarak faşizme yönelmelerinin aksine mistik anarşizm etkisindeki Rus fütürist sanatçıların, evrensel değerlere dayalı bir “ontoloji” fikrinde birleştikleri söylenebilmektedir.

3.3.2. Süprematizm’in Oluşumunda Mistisizm ve Dördüncü Boyut

On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başlarında gerçekleştirilen bilimsel keşifler, uzay ve madde varlığın evrensel mefhumlarına dair geleneksel kabullerin değişmesini sağlamıştır. Özellikle 1890’larda x-ray ışınları (Wilhelm Röntgen), elektromanyetik dalgalar (Heinrich Hertz), elektron (Joseph John Thompson) ve radyoaktivitenin (Henri Becquerel) keşfi, dönemin popüler bilim dergilerinde sıklıkla yer bulmuştur. Katı bir cismin ışınlar aracılığıyla şeffaf hale getirilerek görülmeyen özünün ifşa edilmesi ve uzamda yayılan çeşitli enerjilerin görünür kılınması, insanın “en güvenilir” duyu organı olan gözün yetersizliğini kanıtlamış ve insan algısında yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmiştir. Matematik ve fizik dalında yürütülen madde ve uzam araştırmaları sonucunda ortaya çıkan “*n*-boyutlu (çok boyutlu) uzay” ve “dördüncü boyut” gibi kavramlar, bu alanların sınırlarını aşarak çeşitli bilim kurgu romanlarına konu olmuş ve birtakım mistik kuramları açıklamak için kullanılmıştır. 1870’lerden itibaren popüler bilim dergileri ve Okültizm ile ilgili yayınların konusu olan “dördüncü boyut” mefhumu, yirminci yüzyılın başlarına kadar birçok sanatçı ve düşünürün hayal dünyasını derinden etkilemiştir. Örneğin İngiliz teolog Edwin A.

³⁸⁹ Her iki evrensel dil projesi de Almanca ve İngilizce’nin fonetiği üzerine kuruludur.

Abbott'un 1884'te yayımlanan *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*³⁹⁰ (Düzdünya) adlı bilim kurgu romanı dördüncü, beşinci ve altıncı boyutlar gibi "üstün uzamların" tahayyül dünyalarına bir övgüdür. Matematikçi ve filozof Cassius Keyser'in *Mathematical Emancipations* (Matematiksel Özgürleşmeler, 1906) denemesinde "rasyonel inanç sistemi" yoluyla yaratılan "hiper-uzamlar" sayesinde insanın kendi limitlerini aşacağı iddia edilmektedir. Linda Henderson'a göre dördüncü boyutu bir çeşit "hiper-uzam felsefesi" olarak ele alan Charles Howard Hinton, *A New Era of Thought* (Düşüncenin Yeni Çağı, 1888) ve *The Fourth Dimension* (Dördüncü Boyut, 1904) gibi çalışmalarında dört boyutlu uzamın sezgisel kavrama yoluyla insanı hakikate yönlendireceğini ve üç boyutlu "materyalist dünyanın" sorunlarına çare olacağını belirtmiştir.³⁹¹ *Dördüncü Boyut* adlı kitabında dört boyutlu düşüncenin "mekanik, bilim ve sanatlarda" anlaşılması için yeni bir uzam kavrayışının gerekli olduğunu ifade eden Hinton, insanın içe dönük algısını aşarak zihinsel gücünü geliştirebileceğini düşünmektedir. Buna göre dört boyutlu küpün üç boyutlu temsili (*tesseract*) üzerindeki ton ve renk farklılıklarını ayırıştırma üzerine kurulu çeşitli algı egzersizleri önererek dört boyutlu düşüncenin zihindeki temsil olanaklarını kanıtlamaya çalışmıştır. Hinton'un dördüncü boyut hakkındaki yazıları, döneminde oldukça ilgi görmüş; kitapları birçok ülkede yayımlanmıştır. Teozofi alanında Hinton'dan etkilenip onun fikirlerini geliştirenler arasında Amerikalı Claude Fayette Bragdon, Rus mistik Pyotr Uspenski, Alman Rudolf Steiner, Fransız Maurice Boucher, Belçikalı sembolist yazar Maurice Maeterlinck ve İngiliz Charles Webster Leadbeater gibi yazar ve düşünürler bulunmaktadır. Linda Henderson'a göre dört boyutlu uzam kavrayışının modern sanatlarda ortaya çıkardığı yenilikler, Kübizm kuramları ile birlikte yayılmaya başlamış ve özellikle soyutlama ilkelerini mistisizm ve geometrik soyutlama üzerine kuran Kandinski, Mondrian ve Maleviç başta olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir.³⁹²

³⁹⁰ Türkçesi: Edwin A. ABBOTT, **Düzdünya**, çev.: Rana Soydan, Destek Yayınları, 2019. Tutuculuk ve sınıf ayrımı gibi önyargıların hicvedildiği romanın kahramanı iki boyutlu dünyada yaşayan Kare'dir. Rüyasında tek boyutlu Çizgidünya'ya gider. Orada iki boyutlu Düzdünya'nın doğasını anlatmaya koyulur. Fakat Kral ve toplumun tepkisiyle karşılaşır. Uyandıktan sonra üç boyutlu dünyadan gelen Küre ile tanışır ve burada gölge ve derinliği öğrenir. Böylece dördüncü, beşinci ve altıncı boyutların dünyasını anlamak ister.

³⁹¹ Linda Dalrymple HENDERSON, "The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture", **Configurations, Volume 17**, Numbers 1-2, 2009, The Johns Hopkins University Press, s. 131-160.

³⁹² Linda Dalrymple HENDERSON, **a.g.e.**, 132. Bu makalede yazarın incelediği sanatçılar Kazimir Maleviç, Pablo Picasso, Juan Gris, Marcel Duchamp ve Tony Robbin'dir.

Hinton'un dördüncü boyut tezlerini Rusya'da tanıtan kişi, yazarın kitaplarının tercümanlığını yapan Pyotr Uspenski'dir. Hinton'un pragmatik yaklaşımından farklı olarak Uspenski, 1911 yılında yayımladığı *Tertium Organum* adlı kitabında “sonsuzluk hissiyatı”, “dört boyutlu gerçeklik” ve “kozmik bilinç” gibi kavramları semavi dinler, Budizm ve Hinduizm'in mistik unsurlarıyla birleştirerek “görsel algıdan daha gerçekçi” bir hakikat tahayyülü önermektedir.³⁹³ Kitabının girişinde *Tertium Organum*'un Aristoteles'in *Organon* ve Francis Bacon'ın *Novum Organum* kitaplarına bir cevap niteliğinde yazıldığını belirten Uspenski, “bilincin yeni yollarını” ve sezgiyi merkezine alan “üstün mantığı” teozofinin ışığında monist bir felsefi yorumla açıklamıştır. Uspenski'ye göre monizm, bilinç tiplerinin dördüncü ve en üstün evresinde bulunmaktadır. Üçüncü evredeki materyalizm, ruh ve maddeyi ayırması bakımından temelde düalist bir düşünce sistemidir. Bilinç seviyesi geliştikçe dördüncü evreye ulaşacak ve üstün mantık ilkelerini daha net kavrayacak olan insanın “nihai hedefi”, birbirine zıt gibi görülen monizm ve materyalizmin sentezini oluşturmaktır. Uspenski'ye göre “evrenin monizmi ve tekdüzen gerekliliğinin (*The Necessity for Uniformity*)” sentezini kurabilmek için hangi düşünce sisteminden (ister materyalizm ister monizm) yola çıkılacağına bir önemi yoktur. Dolayısıyla hedef, madde ve ruhtan/tinden hangisinin ilk töz olduğunu bulmak değil, ikisinden bir bütün oluşturmaktır.³⁹⁴

Kazimir Maleviç'i Uspenski'nin mistik düşünceleriyle tanıştıran Mihail Matyuşin'dir. 1913'te düzenlenen *Hedef* sergisinin ardından Maleviç, Larionov ve çevresinden tamamen ayrılmış ve aynı dönemde başlayan Güneşe Karşı Zafer Operası hazırlıkları sırasında Matyuşin'le yakınlaşmıştır. Üç yılı aşkın bir zaman aralığında sıklıkla mektuplaşan Matyuşin ve Maleviç'in dostlukları yaşamlarının sonuna kadar sürmüştür. 1913'ten 1915'e kadar sanatsal dilini olgunlaştırma aşamasındaki Maleviç'e maddi ve manevi destekte bulunan Matyuşin, aynı dönemde müzik, resim ve çeşitli yayınlarla ilgilenmekte; modern sanatları kavramsal açıdan birtakım teozofik ve felsefi kuramlarla ilişkilendirmektedir. 1913 sonlarında Gençlik Birliği'yle olan bağlarını kopardıktan sonra hiçbir avangard sergiye dahil olmayan Matyuşin, 1914-1916 yılları arasında fütürist ve süprematist kuramları tümüyle reddederek Bil-Gör

³⁹³ *Tertium Organum* içinde bulunan boyutlar şemasında dördüncü boyutun mantık yöntemi olarak “*Tat tvam asi*”(kozmik bilinçte benliğin önemsizliğinin vurgulandığı “sen O'sun” mefhumu); bilinç modeli olarak ise “*Samadhi*” (zihinsel konsantrasyon) kavramları geçmektedir.

³⁹⁴ P. D. OUSPENSKY, *Tertium Organum, The Third Canon of Thought A Key to the Enigmas of the World*, White Crow Books, 2011, s. 188.

(*Zor-ved*, Rusçadaki görmek ve bilmek fiillerinden türetilmiştir) adlı kendi sanatsal sistemine odaklanmıştır. Popüler bilim yayınları ve teozofiyle ilgilenen Matyuşin, sanatlara önyargısız yaklaşması ve sanatla felsefe arasında bağlar kurması bakımından Rus/Sovyet avangard sanatçılar arasında özgün bir kişiliğe sahiptir. Sanatçının tinsel motivasyonuna ve hislerini nasıl tercüme ettiğine önem veren Matyuşin'e göre, sanatlardaki biçimsel ve stilistik öğeler ikinci plandadır. Dolayısıyla Maleviç, Filonov, Kruçenih ve Hlebnikov gibi çevresindeki gençlere “formalist sanatçılar” olarak bakmakta; her birinin yaratıcılığını övmekle birlikte radikalliklerine mesafeli yaklaşmaktadır.

1912-1913 kışında, Maleviç'in Kübizm'in farklı evrelerini deneyimlemeye başladığı sıralarda Matyuşin, Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in *Kübizm Hakkında* adlı kitaplarının bazı bölümlerini Rusçaya çevirmektedir. 1913'te Gençlik Birliği Dergisi'nde yayımladığı *Kübizm Hakkında'ya Dair* adlı makalesinde kitaptan çevirdiği bazı bölümlerle kişisel olarak tanıdığı Pyotr Uspenski'nin *Tertium Organum*'undan bazı alıntılarını yan yana getirerek kübistlerin dördüncü boyut vizyonu (‘‘üstün geometri’’ ve ‘‘yeni sanat’’) mistik dördüncü boyut kavramı arasındaki bağlantıların altını çizmiştir.³⁹⁵

Pyotr Uspenski'nin ‘‘Dünyanın Gizemlerinin Anahtarı’’ (*Tertium Organum*'un alt başlığı) dediği üstün bilinç ve sezgiden oluşan algı sistemine, dört boyutlu bir evrenin varlığının ön kabulüyle ulaşılabilir. Üç boyutlu ‘‘dünyasal algı’’ bilincin üçüncü evresine tekabül etmektedir ve üstün algı sisteminin sadece bir kısmıdır. Hinton'un dördüncü boyut tezlerinden yola çıkan Uspenski'ye göre, üstün boyutsal uzamın küçük bir parçası olan dünyasal algıda hareket ve zaman eksik anlaşılmaktadır. Bu ‘‘hatalı psişik aygıtın’’ sınırlarını aşır üstün sezgiye ulaşmak için geleneksel dil ve ‘‘üç boyutlu mantığın’’ sınırlarını aşmak ve bilincin dördüncü evresi denilen yeni bir bilinç geliştirmek gerekmektedir. Bilincin dördüncü evresindeki üstün bilinçte ‘‘sezgi’’ baş rol oynamaktadır. Numen ve fenomenler üzerine düşünmek için gereken ‘‘sezgisel araçlar’’ ancak bir ‘‘sanatçının ruhunda’’ bulunmaktadır.³⁹⁶ Bu fikirlerden hareketle Matyuşin, *Kübizm Hakkında'ya Dair* adlı makalesinde, Uspenski'ye gönderme

³⁹⁵ Linda Dalrymple HENDERSON, ‘‘Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later’’, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 64.

³⁹⁶ P. D. OUSPENSKY, **Tertium Organum, The Third Canon of Thought A Key to the Enigmas of the World**, White Crow Books, 2011, s.163

yaparak “sanatçının, diğerlerinin göremediğini gören bir medyum” gibi olması gerektiğini söylemiş ve şöyle devam etmiştir:

Tarih boyunca tüm zamanlarda sanatçılar şövalye gibidirler. Şairler uzamın peygamberidirler. Ölüm pahasına, kendileri feda ederek toplumların gözünü açmışlar ve toplumları eğitmişlerdir. Dünyanın gizemli güzelliklerini toplumlara göstermişlerdir. Yeni dünyada yükselen Kübizm’in bayrağıdır. Zaman ve uzamın yeni öğretilerini aktaran Kübizm’dir.³⁹⁷

Henderson’a göre Matyuşin’in mistik görüşleri Maleviç, Filonov, Kruçenih ve Hlebnikov gibi sanatçılar tarafından farklı derecelerde benimsenmiştir. Nitekim Maleviç’i mantık ötesi evresine (ve dolayısıyla Fevralizm’e) yönlendiren Aleksey Kruçenih, *zaum* şiirinin kökenlerinde Uspenski’nin düşüncelerini bulmaktadır.³⁹⁸ Henderson, Kruçenih’in Uspenski’nin ismini zikretmesinden hareketle “mantık ötesi” mefhumunu, “dördüncü birimdeki üstün sezgiye” ulaşılmasıyla “geleneksel dilin” ve “üç boyutlu görsel mantığın sınırlarının ötesine geçilmesi” olarak açıklamaktadır. Henderson’a göre, Matyuşin, Maleviç, Kruçenih ve Hlebnikov’un kolektif üretimlerinden oluşan Güneşe Karşı Zafer Operası’nın, *zaum* şiirinin, Maleviç’in fevralist ve süprematist dönemlerindeki resimsel ve kuramsal çalışmalarının kökenlerinde “Uspenski’nin sezgisel bilinç düşüncesi” yatmaktadır.³⁹⁹

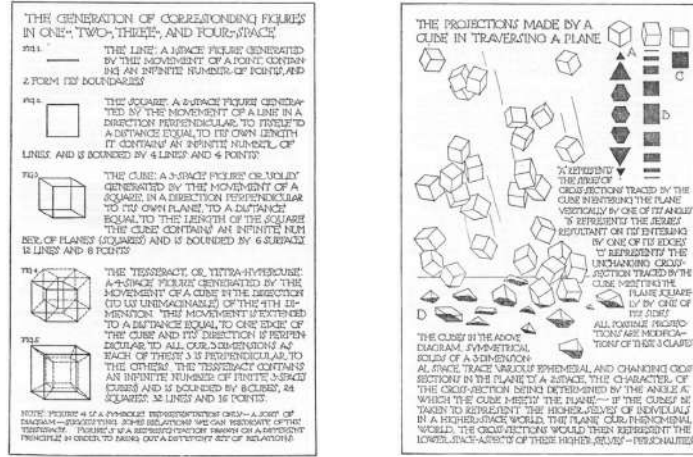
Matyuşin’in Kübizm kuramıyla Uspenski’nin *Tertium Organum*’u arasında kurduğu ilişkinin kültürel referanslarını on dokuzuncu yüzyıl idealist felsefesi, Öklid geometrisinin reddedilmesiyle elde edilen çok boyutlu uzam kuramları, Henri Bergson’un sezgiyi merkezine alan felsefi yöntemi, mistik “kozmik bilinç” kavramı ve dönemin popüler bilim yayınlarıyla ilişkilendiren Linda Henderson’a göre, Uspenski’nin Amerikalı çevirmenlerinden mimar Claude Bragdon’un New York’ta basılan ve dünyadaki teozofi kulüpleri arasında hızla yayılan *Kare İnsan: Üstün*

³⁹⁷ Charlotte DOUGLAS, “Mikail Matiushin and Kazimir Malevich”, **Experiment 6**, BRILL Edition, 2000, s. 12-15. (Alıntı yapılan metin: M. Matiushin, “O knige Gleza i Metsanje “Du Cubisme””, Soyuz molodeji, 3 Mart 1913)

³⁹⁸ Söz konusu alıntı şu şekildedir: “Sanatımızda geleceğin dilinin ilk deneylerini gerçekleştirdik. Sanat psişik evrimin avangardı olarak yürüyor. Günümüzde psişik yaşamımızda üç birim var: duyum, temsil, kavram (ve idea) ve dördüncü bir birim şekillenmeye başladı – “üstün sezgi” (P. Uspenski’nin *Tertium Organum*’u).”

³⁹⁹ Linda Dalrymple HENDERSON, “Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 65.

Uzamın Alegorisi (1912) ve *Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut)* (1913) adlı kitapları Süprematizm’in yorumlamasında dikkate alınması gereken çalışmalardır.⁴⁰⁰



Resim 183. (Solda) Claude Bragdon, *Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut)* adlı kitaptan bir bölüm: “Figürlerin Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Boyuttaki Oluşumu”, Rochester, New York, 1913

Resim 184. (Sağda) Claude Bragdon, *Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut)* adlı kitaptan bir bölüm: “Düzlemden Geçen Küpün Yansımaları”, Rochester, New York, 1913

Çok boyutlu uzam kavrayışının açıklandığı soldaki örnekte Bragdon, birinci boyuttan dördüncü boyuta noktanın hareketinden oluşan çizgi, çizgilerin birleşimiyle oluşan kare, karelerin oluşturduğu küp ve son olarak hareket halindeki küpün “sembolik temsilleri” olan (insan tarafından görülemeyen) hiperküpten bahsetmektedir. Sağdaki örnekte ise hareket halindeki küplerin farklı açılarla iki boyutlu düzlemden geçerken geride bıraktıkları izler incelenmektedir. Linda Henderson’a göre Fevralizm’i terk ederek Süprematizm’e yönelen Maleviç’in, 0,10 sergisi için Mayıs 1915’te üretmeye başladığı resimlerinde “Uspenski’nin sezgisel mantığına” ek olarak “Claude Bragdon’un etkileri görülmektedir”.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Linda Dalrymple HENDERSON, “The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture”, *Configurations*, Volume 17, Numbers 1-2, 2009, The Johns Hopkins University Press, s. 155.

⁴⁰¹ Linda Dalrymple HENDERSON, a.g.e., s. 158.



Resim 185. (Solda) Claude Bragdon, Kare İnsan: Üstün Uzamın Alegorisi adlı kitaptan bir bölüm: “Bireyler: Bireyin (Kübün) Düzlem Üzerindeki İzleri”, Rochester, New York, 1912

Resim 186. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Dördüncü Boyuttaki Renk Kütleleri*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 60 cm., Ludwig Müzesi, Köln

Linda Henderson’ın Süprematizm’i “Bragdon’un etkisinde” bir çeşit “geometrik soyutlama” üzerinden temellendirme çabası tarihsel açıdan tutarlı kaynaklarla desteklenmiş ve görsel bakımdan cazip olmasına rağmen başta Aleksandra Şatskih olmak üzere birçok araştırmacıya göre, Maleviç’in Fevralizm’den Süprematizm’e geçişindeki sanatsal gelişimini yok saymaktadır. Jean-Claude Marcadé’ye göre Linda Henderson’ın süzülen küplerin iki boyutlu zemin üzerinde fiziksel ve matematiksel bir netlik ve rasyonellikle bıraktığı izlerle rasyonel mantığı reddeden ve kuramını renk üzerinden temellendiren Maleviç’in süprematist çalışmalarını ilişkilendirme teşebbüsü anlamsızdır.⁴⁰² Maleviç’in sanatsal gelişimini kuramsal bir bütünlük içinde inceleyen Nakov, sanatçının “geometrik indirgeme” yöntemiyle yorumlanmasına karşı çıkmakta ve Süprematizm’in “hissiyatı” merkezine alan “psiko-sembolik bir renk kuramı” olarak doğduğunu öne sürmektedir.⁴⁰³ Nakov’a göre Maleviç’in metinlerinde veya mektuplarında “siyah ve karenin kültürel mirasına” dair bir açıklama geçmediğinden bu tarz yaklaşımlar yorumsamacılığın (hermenötiğin) veya spekülasyonun sınırları içinde kalmaktadır.⁴⁰⁴ Süprematist çalışmaları “geometrik soyut sanat” anlatısı içinde yorumlayan bir başka deneme John Milner’in *Kazimir Malevich and Art of Geometry* adlı kitabıdır.⁴⁰⁵ Charlotte Douglas’a göre sanatçının yapıtları üzerinde gerçekleştirilen birtakım geometrik ölçümleri temel alarak

⁴⁰² Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch, La lumière et la couleur, Vol 4*, Édition L’Age d’Homme, 1977, s. 23.

⁴⁰³ Andrei NAKOV, *Malévitch, Écrits*, Ivrea, 1996, s. 47.

⁴⁰⁴ Andrei NAKOV, *Kazimir Malevich, Le Peintre Absolu*, Thalia Edition, Vol.2, 2007, s. 22.

⁴⁰⁵ John MILNER, *Kazimir Malevich and Art of Geometry*, Yale University Press, 1996.

süprematist resimler arasında matematiksel bir uyum arayan bu çalışma, “Rus avangardı üzerine yazılan güncel araştırmaları ve Maleviç’in kuramsal yazılarını dikkate almadan” gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Douglas, “Maleviç’in otobiyografik anlatısı ile kurgusal ölçü ve tarihlendirmelerinin” yazarı yanlış yorumlamalara yönlendirdiğini söylemektedir.⁴⁰⁶

Henderson’un Maleviç ve Uspenski arasında kurduğu ilişkiye son dönemlerde sanat tarihçileri mesafeye yaklaşmaktadırlar. Örneğin Aleksandra Şatskih’in *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*⁴⁰⁷ adlı kitabında Uspenski’nin adı bile geçmemektedir. Maleviç’in çağdaşlarıyla yazışmalarını iki ciltte toplayan Irina Vakar ve Tatyana Mihinyenko’nun *Kazimir Malevich, Letters and Documents* adlı çalışmalarında ise “Uspenski ve Maleviç ilişkisi”, Matyuşin, Kruçenih ve Hlebnikov üzerinden ele alınmakta; 1916’dan itibaren sanatçının Mihail Gerşenzon’un etkisine girdiği vurgulanmaktadır. Andrey Nakov ve Jean-Claude Marcadé, “Uspenski ve dördüncü boyut etkisini” 1913-1915 aralığında sanatçının Kübizm, Kübofütürizm ve mantık-ötesi dönemleriyle ilişkilendirmektelerdir. Süprematizm’in kuramsal temelinde Uspenski’nin düşüncelerinin yattığını kabul eden Nakov’a göre Maleviç, 1916’dan itibaren yazarın görüşlerinden ayrılarak “Süprematizm’e özgü bir felsefeye yönelmiştir.

Netice itibariyle Henderson’ın Süprematizm’i Claude Bragdon’un çalışmalarıyla ilişkilendirmesi sanat tarihçileri tarafından kabul görmemekte; Uspenski ve Maleviç arasındaki bağ, sanatçının Kübizm’i deneyimlediği 1913-1915 aralığıyla sınırlandırılmaktadır. Henderson ise, Uspenski etkisini sanatçının mistik ve bilimsel göndermeleriyle ilişkilendirerek Süprematizm’in temeli varsaymaktadır.

Tertium Organum: Dünyanın Gizemlerinin Anahtarı adlı kitabında Pyotr Uspenski, sezgisel düşüncüyü “üstün mantık” olarak tanımlamıştır. Bu üstün mantığa erişebilmek için insanın duyu organlarıyla algıladığı dünya görüşünü terk etmesi gerekmektedir. Yalnızca düşünce yoluyla yeni bir bilince ulaşıldığında üstün algıya varılabilir. “Üstün yeti” sayesinde öncelikle yepyeni bir uzam/uzay anlayışı ortaya çıkacak; renk, biçim ve hareket bambaşka şekillerde kavranacaktır. Uspenski’ye göre bilinç, insanın üstün veya tinsel (spritüel) benliğinde duygu ve duyumları düşünceye dönüştürme işlevi

⁴⁰⁶ Charlotte DOUGLAS, “Kazimir Malevich and the Art of Geometry by John Milner”, **Slavic Review**, Vol. 57, No. 1, Cambridge University Press, 1998, s. 233-234.

⁴⁰⁷ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, New Haven, Yale University Press, 2012

görmektedir. Düşünce ve sezgi yoluyla geliştirilebilen bilinç, insanın neyi, nasıl algıladığını yönetmekte; içsel ve dışsal dünya arasında gerçekte kurulan iletişimi sağlamaktadır. Maleviç'e göre Süprematizm üstünlük (*supremacy*) anlamına gelmektedir. Nesnesiz sanatta resimsel tasarım sezgisel düşünce yoluyla mutlak bir sıfır noktasında "kendiliğindenliğine, kendi amacına ve kendi sonuna" erişmiştir. Dolayısıyla sezgisel mantık sanatlarda yeni bir bilinç geliştirecektir. Maleviç, "bilinç bir tabloya baktığında sadece doğa manzaralarının, Meryem ve arsız Venüs'ün temsilini görme alışkanlığını yitirdiği zaman saf resmi görebilir" derken bilincin doğada gördüğü şeylerin gerçek olmadığını, gerçeğin şeylerin özünde yattığını ve bunun doğayla alakası olmadığını bilince öğretmek gerektiğini ima etmektedir. Maleviç'e göre sanatçı doğaya baktığında doğanın özü olan renk, biçim ve hareketi "sezmeli" ve bu saf özleri görünür kılmalıdır.⁴⁰⁸

Metin ve mektuplarına bakıldığında Maleviç'in dördüncü boyut hakkındaki fikirlerinin net olmadığı anlaşılmaktadır. İlk olarak Ağustos 1915'te yayımlanan *Akademisyenlerin Gizli Günahları (Tainye paroki akademikov)* adlı metninde dördüncü boyut mefhumu Kübizm'e özgü perspektif temelli çizgisellikle ve rasyonel mantıkla ilişkilendirerek reddettiği görülmektedir:

Sizi tehlikeye karşı uyarıyorum. Şimdilerde mantık sanatı susturmuş, sanat dört duvarlı boyutlar kutusuna hapsedilmiş. Beşinci ve altıncı boyutları öngörüp kaçtım. Çünkü beşinci ve altıncı boyutlar sanatın içinde nefessiz kalacağı bir küp oluşturur.⁴⁰⁹

Bu yazının yayımlanmasından birkaç ay sonra 0,10 sergisindeki yapıtlarına "ikinci, üçüncü ve dördüncü boyut" gibi isimler vermiş; daha sonra bu isimlendirmelerden vazgeçmiştir. Kuramsal yazılarında Uspenski'ye hiçbir atıfta bulunmayan Maleviç'in, Matyuşin sayesinde yazarın kitaplarına aşına olduğu ve gazetelerde yayımlanan makalelerini takip ettiği bilinmektedir. Mayıs 1916'da Alexandre Benois'ya yazdığı mektupta Maleviç'in Uspenski'nin ismini parantez içinde alıntılanarak küçümsediği görülmektedir:

⁴⁰⁸ Linda Dalrymple HENDERSON, "Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later", Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 44-80.

⁴⁰⁹ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, New Haven, Yale University Press, 2012, s. 32.

Yeni bir yol ve yeni bir insan arayışına doğru bir hareket olduğu açıktır...Bunun için Hindistan'a ve Afrika'ya gittiler. Katakompları kazdılar. Gömülü kültürlerin mezarlıklarında kırk gün, kırk gece oruç tuttular (sence bir şey bulmuşlar mıdır?). Bir sürü kitaplar yayımladılar (Uspenski), oruç tutmayı tavsiye ettiler, kastor yağı içtiler (ama neticede sadece mideyi boşaltmaya yaramış gibi gözüküyor) ...⁴¹⁰

Süprematizm'in 1915 ve 1916 manifestoları birtakım mistik öğeler barındırmasına rağmen ana fikir biçimsel analiz yoluyla Süprematizm'e ve/veya nesnesiz sanata varılmasıdır. Bu metinlerde dördüncü boyuttan ve Süprematizm'e mistik bir deneyim sonucunda erişildiğinden bahsedilmemektedir.⁴¹¹ Maleviç'in 0,10 sergisinde "dördüncü boyut" konusuna yaptığı gönderme, resimlerin katalogda geçen isimlerinden ibarettir ve bu mefhum kavramsal açıdan geliştirilmemiştir. Hlebnikov'un etkisiyle Supremus Döneminde çalışmalarını numaralandıran sanatçı, Kasım 1917'deki Karo Valesi Cemiyeti sergisinde süprematist çalışmalarını harflerle (A'dan P'ye) listelemiştir. Manifestolarında geçen "sezgisel mantık", "bilinçaltı" ve "bilinçdışı" gibi kavramların Uspenski'den geldiği fikri çekici olmasına rağmen son dönemlerde yapılan araştırmalarda bu terimlerin Kandinski, Burliuk ve Larionov gibi sanatçıların kuramlarında bulunduğu; Henri Bergson felsefesinden etkilenen dönemin Batılı ve Rus kaynaklarında sıklıkla geçtiğinin altı çizilmektedir.⁴¹² Maleviç'in yoğun felsefi söylemlere yöneldiği devrim sonrasında (1918-1923), düşünce yapısının Mihail Gerşenzon etkisine girdiği görülecektir.

3.3.3. Süprematizm Manifestoları: 1915 ve 1916 Manifestoları

Maleviç'e göre sanat kuramı, yaratıcı eylemin bir parçasıdır. Bu bakımdan Süprematizm manifestoları Süprematizm'in oluşum ve gelişimi hakkında önemli ipuçları barındırmaktadır. Süprematizm kuramı, sanatsal, siyasi ve etik değişimlerden

⁴¹⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 85 Irina Vakar Maleviç'in Uspenski'nin "yeni insan arayışına" yaptığı gönderme hakkında Pyotr Uspenski'nin 1914 yılında Londra merkezli bir yayınevi tarafından Hindistan'a yollandığını ve bu seyahatinin izlenimleri Moskova'da çıkan *Yeni Kasım* adlı gazetede, *Yeni İnsan Arayışı* başlığıyla köşe yazıları halinde yayımladığını belirtmektedir.

⁴¹¹ Maleviç'in yaşamının son dönemlerinde asistanlığını yapan Anna Leporskaya, sanatçının 1920'lerdeki dersleri sırasında öğrencilerine *Siyah Kare*'yi ilk keşfettiğinde (kastedilen tarih 1913) mistik bir aydınlanma yaşadığını ima ederek günlerce uyuyamadığından, yemek yiyemediğinden bahsettiğini aktarmıştır. Vakar'a göre Nakov ve Marcadé gibi araştırmacıların Maleviç'in Süprematizm'e gizemli hava vermek için anlattığı bu hikâyeyi gerçekten yaşamış gibi tekrarlamaları manidardır.

⁴¹² Isabel WÜNSCHE, "Creative Intuition, The Russian Interpretation of Henri Bergson's Metaphysics", **Experiment** 23, BRILL, 2017, s. 215-228.

geçtiğinden, sanatçının Süprematizm başlığı altında birden çok manifesto kaleme aldığı görülmekte; içerik açısından Süprematizm fikrinin biçimsel bir analizden bir çeşit dünya görüşüne doğru genişlediği anlaşılmaktadır:

- Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1915 Manifestosu)
- Kübizm'den Fütürizm'e ve Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1916 Manifestosu)
- Bildiri (Beyaz Manifesto veya 1918 Manifestosu)
- Süprematizm (1919 Manifestosu)
- Süprematist Ayna (1923 Manifestosu)
- Süprematizm, Mimarlık (1924-1927)⁴¹³
- Süprematizm (Nesnesiz Dünya, Süprematizm içinde, 1927 Manifestosu)⁴¹⁴

Genel olarak bu manifestoların “Süprematizm hakkında” açıklama yapma amacıyla yazılmadığı, bütüncül bir sanatsal tavır oluşturma gayretiyle sanat yapıtlarına ek olarak üretildiği söylenebilmektedir. Manifesto formatı esas alındığında, devrimlerin örgütlenme söylemiyle sanatsal devrimlerin evrensel geçerliliğinin ütöpic ortaklığından bahsedilebilmektedir. Ancak üslup açısından fütürist manifestoları andıran bu metinlerin polemik çıkarmak için yazıldığı, çoğu zaman Süprematizm'e karşı cephe olarak konumlanan (veya Maleviç tarafından konumlandırılan) fütüristlere, nesnesiz sanatçılara, konstrüktivistlere ve/veya prodüktivistlere karşı üretildiği anlaşılmaktadır. 1923 sonrasında yayımlanan metinlerdeyse (Süprematist Ayna, Süprematizm, Mimarlık ve Nesnesiz Dünya) sanatın dışına çıkılarak bir çeşit “dünya görüşü” ortaya konduğu iddia edilebilmektedir.

Rus fütürist sanatçılar arasındaki yenilikçilik rekabeti söz konusu olduğunda sergi mefhumu, yeni bir stilistik dilin ve/veya sistemin bütüncül halde sunulması anlamına gelmektedir. Bu doğrultuda eserlerin sergilenmesi dışında kavramsal altyapının ortaya konulması, belirli bir estetik görüş etrafında kolektif bir yapının sağlanması ve oluşan bütünün sansasyonel biçimde basında yer alması önem taşımaktadır. 0,10 sergisini düzenlerken Maleviç'in hedefi, bir taraftan Süprematizm'i bütüncül bir şekilde

⁴¹³ Andrei NAKOV, **Malévitch, Écrits**, Ivrea, 1996, s. 247. Andrei Nakov sanatçının 1924-1927 yılları arasında mimarlık üzerine yazdığı yazıların manifesto niteliğine işaret etmektedir. Bu serinin son yazısı Vasmut Yayınları Aylık Mimarlık Dergisinde (Wasmuths Monatshefte für Baukunst) 1927 yılında yayımlanmıştır ve Rusça orijinali günümüzde kayıptır.

⁴¹⁴ Nesnesiz Dünya (Die Gegenstandlose Welt) adlı kitap Bauhaus (Bauhausbücher) koleksiyonunun on birinci cildi olarak yayımlanmıştır. Türkçesi MALEVICH, Kazimir, **Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu**, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013

tanıtmak, sanatsal sistemi etrafında yenilikçi ve kolektif bir dil oluşturmak; diğer taraftan Tatlin ve çevresindeki fütüristleri kışkırtarak kamusal alanda sanatın konuşulup tartışılmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda Maleviç, “yeni keşfini tescilleyecek” bir manifesto hazırlamış; Süprematizm hakkında konferanslar düzenlemiş, bu etkinliklerin basında yer alması için çabalamış ve yarattığı sansasyon bakımından oldukça başarılı olmuştur. Ancak sergi vesilesiyle Maleviç tarafından yazılan ilk manifestonun, sezgisel bilinç mefhumunun ortaya atılması ve Kübizm ve Fütürizm’in biçimsel analizleri sonucunda “nesnesiz sanat” fikrine ulaşılması dışında Süprematizm hakkında bilgi içermediği, dolayısıyla Süprematizm fikrinin sanatçı için henüz olgunlaşmadığı görülecektir. Serginin hazırlık sürecine bakıldığında, Matyuşin’den editörlük desteği ve baskı için maddi yardım alan Maleviç’in, Süprematizm ismine Eylül ayında karar verdiği anlaşılmaktadır. Sanatçı, 24 Eylül 1915 tarihli mektubunda şu ifadeleri kullanmıştır:

Sergi (0,10) hakkında bir takım yeni gelişmeler var. 1 Aralık’ta açılacak. Süprematizm kitapçığı hazırlamak iyi bir fikir olur. Hatta elzem. Moskova’da herkes benimle aynı fikirde. Herkes bir bayrak altında toplanmamız gerektiğini düşünüyor... Süprematizm en uygun isim. Çünkü üstünlük anlamına geliyor.⁴¹⁵

Bir gün sonra yazdığı mektupta, beklenmedik bir gelişme yaşandığının haberini veren sanatçı, manifestonun yeni keşfinin tescillenmesi bakımından önem arz ettiğinin belirtmektedir:

Atölyemde çalışırken ve tüm tablolarım ortalıktayken bir anda kapı açıldı ve (İvan) Puni içeriye daldı. Tüm resimlerim ifşa oldu. Artık yapıtlarımın tescillenmesi için küçük bir kitapçık basmamamız gerekiyor. Müellifin ben olduğunu göstermek için yapıtlarımın (manifestoyla) kutsanması zaruri. Senden derhal bir cevap bekliyorum. Sergi 1 Aralık’ta açılacak. Lütfen bana yardım et. Yakında cepheye gideceğim ve bu benim son sergim olabilir. (Lütfen okuduktan sonra bu mektubu yırtıp at)⁴¹⁶

⁴¹⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 68.

⁴¹⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 68.

Aralarındaki yazışmalardan manifestonun hazırlık sürecinde Maleviç'in Ekim ayında Matyuşin'e bir nüsha yolladığı anlaşılmakta; Gleizes ve Metzinger'in *Kübizm Hakkında* adlı kitabı üzerinden fikir alışverişinde bulundukları görülmektedir:

Kübizm hakkında Gleizes ve kübistlerden farklı yepyeni bir analiz geliştirdim. Onlar “gördüğümüzü değil bildiğimizi resmediyoruz. Bizim için ışık, zihnin anladığı, karanlık, zihnin algılamaya yetmediği” diyorlar.⁴¹⁷

Birkaç güzel kelimedenden oluşan anlamsız cümlelerle boyutlar ve uzamlardan bahsediyorlar.

Çünkü Mesihleri (Picasso) hiçbir şey söylemiyor. (Kübistler) düzlem ve kıvrımın keşfi hakkında açıklama yapmıyorlar. Sezgiye bir gönderme var. Fakat bunun neye yaradığı tamamen okuyucuya bırakılmış... Zaman hakkındaki düşünceleri ise belirsiz ve birçok sanatçının bu konu hakkında bir fikri yok.⁴¹⁸

Aynı mektubun devamında Matyuşin'e cevap niteliğinde, “dediğin gibi metinde Süprematizm hakkında yeterli bilgi yok...ama hakkında daha detaylı yazacağım” ifadesini kullanan Maleviç, editöründen gerekli gördüğü yerleri çıkarmasını, yazım yanlışlarını düzeltmesini ve manifestonun sonuna “*Nesnesiz Sanatın Yeni Realizmi*” ifadesini eklemesini talep etmiştir.⁴¹⁹

3.3.3.1. Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1915 Manifestosu)

Sergi öncesi ve sırasında basılan *Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm*'in iki edisyonu bulunmaktadır. Bu baskılar Petrograd'da Mihail Matyuşin'a ait olan (Gençlik Birliği Dergisi'nin basıldığı) Juravl yayınevinden çıkmıştır. Erken avangard/fütürist manifestolarından bir farkı olmayan metinde şiirsel ve fütürist aforizmalara özgü kışkırtıcı bir dil kullanıldığı görülmektedir. Sistematik bir düzende ilerlemeyen yazınsal üslup, sözlü bir konuşma gibi alçalmalar ve yükselmeler içermekte; genele bakıldığında polemik yaratma amacıyla fütüristlere karşı yazıldığı izlenimi vermektedir.

⁴¹⁷ Vakar burada Maleviç'in Gleizes ve Metzinger'in *Kübizm Hakkında* kitabının Matyuşin tercümesinden yaptığı alıntının yanlış olduğunu vurgulayarak kitaptaki alıntıyı paylaşır: “Kübistler ışığa yeni bir yorum getirmişlerdir. Onların dilinde aydınlatma vurgulanmaktadır. Renklendirme farklı bir biçimde ortaya çıkarmaktır. Parlak renkler zihni büyüler, şaşırtır. Karanlık (renkler) ise zihnin içine girmesi gereken bir mefhumdur”. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 70.

⁴¹⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 70.

⁴¹⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 70.



Resim 187. Kazimir Maleviç, *Kübizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm*, Petrograd, 1916 (Haziran 1915 imzalı manifesto)

Maleviç'in kitapçık içindeki alt başlığı *Kübizm'den Süprematizm'e: Mutlak Yaratı Olarak Yeni Resimsel Realizm* olan manifestosunda, “mutlak yaratı”, “nesnesiz sanat”, “kendiliğindenlik”, “Süprematizm” ve “Yeni Resimsel Realizm” gibi kavramların ortaya atıldığı ve Kübizm ve Fütürizm özelinde sanatsal üslupların “evriminin” analizinin yapıldığı görülecektir:

Süprematizm'den (resim, heykel, söz sanatları (şiir) ve müzik) önce, günümüzün ve geçmişin resmi, doğanın biçimlerinin kölesi olmuştur. Akıl, anlam, mantık ve felsefeden gelen teknik ve teknolojik gelişimler yüzünden sürekli dönüşen nedensellik yasalarına bağlı kalan resim, Süprematizm'e varıncaya kadar özgürce kendi diliyle konuşmayı beklemiştir...

Bugüne kadar kendiliğindenlik (*kak takovost*) mefhumunu gerçek yaşam dışında deneyimleyen hiçbir resimsel girişim olmamıştır...

Resim sadece nesnelerin estetik yönlerine odaklanmış, hiçbir zaman özgün olmamış ve kendi amacını ifade etmemiştir. Ressamlar tıpkı bir savcı veya polis memuru gibi tutanak tutmakla yetinmişlerdir...

Ressamlar avukat, anekdot anlatıcıları, psikolog, zoolog, çiçekçi, arkeolog, mühendis olmuşlar fakat yaratıcı ressam olmamışlardır.

Gezginlerin hareketi Küçük Rusya'nın⁴²⁰ bahçelerindeki kavanozları boyayıp, toz bezi felsefesi yapmaktan öteye gidememiştir.

Bize daha yakın olan gençler ise pornografiye yönelmiş, resme bir yığın düşün ve şehvetli konular eklemiştir.

Resimde hiçbir zaman kendi amacını ifade eden bir Resimsel Realizm olmamıştır...

Yaratıcılık olmamıştır. Güzel kadınlardan oluşan bir tablo yaratıcılığın ürünü değildir...

Yunan heykellerindeki idealleştirme de yaratıcı değildir. Çünkü sanatçı öznel egosunu tatmin etmektedir.

⁴²⁰ Küçük Rusya terimi Volga Nehri'nin güneyinde kalan (günümüzde Ukrayna'nın bir bölümü) bölge için kullanılmaktadır.

Doğanın kopyaları Giotto'nun ikonalarından Gauguin'e kadar uzanır. Bunlar gerçek formlardır.

Sadece biçim renklendirilmiş kütleler halinde sunulduğunda yani doğaya ait şeylerin taklidi ve dönüşümü söz konusu olmadığında yaratıcılıktan bahsedilebilir...

Fütürizm, kadınların baldırlarını veya portre boyamayı yasaklamakla perspektiften uzaklaşmıştır.

Fakat bu yasakları Rönesans'ı veya Eskileri aşmak için değil, varoluşun teknik kazanımları uğruna getirmiştir.

Fütürizm'in saf resimsel kendiliğindenliğe ulaşma ve plastik bir dil yakalama çabası başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü fütüristler figüratif bir temsilden hareket etmiş ve dinamizm elde etme uğruna nesneleri parçalamışlardır...

Kübofütüristler nesneleri meydanlara yığmışlar, onları kırmışlar fakat yakmamışlardır. Ne yazık!

Kübofütüristler çağdaş yaşamın hareketli nesnelerinden etkilenmişlerdir...

Ve onlar için nesnelerin durumu özden ve anlamadan daha önemlidir.

Kübofütüristler akıllı/mantığı reddederek ya da sezgiyi bilinçaltı gibi düşünüp aklın/mantığın önüne koyarak çeşitli biçimlerle tablolarını boyarken akıllı/mantığı kendi amaçları için kullandılar...

Sezgi, bilinçaltının belirli biçimlerinin gerçek görünüşünü ifade edemez.

Fütüristlerin sanatında gerçek hayatın tüm biçimlerini uygunsuz yerlerde görürüz. Bu bilinçsizce yapılmamıştır. Belirli bir nedeni vardır ve bu güncel hayatın kaotik hareketlerinin kışkırtıcı izlenimini vermek içindir. Kübizm'de sezgi, nesnelerdeki farklı güzellikleri görünür kılmaya yarar...

Akıl/mantık, amaç ve bilinç sezgiden üstün mefhumlardır. Akıl hiç yoktan yepyeni bir biçim yaratır ya da ilkel biçimi mükemmelleştirir: El arabasından lokomotif, otomobile ve uçaklara...

Nitekim sezgisel hislere geleceği görme, zamanı geri alma ya da ilerletme gibi üstünlükler bahşedilir.

Bilinç dışının neresinden geldiği bilinmeyen bu hissiyat gerçek hayatın içine birtakım yeni şeyler katar.

Sanatta bu kanıtlanamaz. Sezgi ne nesnelerde estetik bir yenilik aramış ne de bulmuştur.

Amaç mantıksal/akılcı yaratımdan önce gelir ve kendi bilincinde olma sadece bir yöntemdir. Sezgisel yaratı bilinçdışıdır. Ne amacı ne de belirli bir cevabı vardır.

Fütürist resimler konstrüksiyonları gereği hesap, düzen ve nesneler ihtiva ettiğinden buna (sezgisel yaratıya) erişemez.

Burada öz/esas yoktur. Yani resimsel biçimin kendiliğindenliği...

Bana öyle geliyor ki saf rengin hareketi tabloda hiçbir renk kaybı olmadan verilmelidir.

Hareket, at yarışı, lokomotif tek bir ton kalem kullanılarak desenle verilebilir. Fakat kırmızı, yeşil, mavi renk kütlelerinin hareketi verilemez.

Bu yüzden renk kütlelerine kendiliğindenliğine odaklanmak ve onlara uygun biçimler bulmak gerekir...

Resmin dinamizmi renk kütlelerinin nesnelerden çıkarılıp hiçbir anlam içermeyen özerk biçimlere dönüştürülmesiyle oluşan bir başkaldırıdır. Süprematizm yani Yeni Resimsel Realizm, özerk biçimlerin rasyonel biçimlere karşı hegemonyasını ilan etmesidir.

Özetliyorum: Fütürizm, Akademizm'in biçimlerinden resmin dinamizmine doğru bir ilerlemedir.

Kübizm nesnenin parçalanması sayesinde saf resme doğru ilerlemiştir. Bu iki çaba Süprematizm'e varmıştır. Yani yaratıcı aklın uygun biçimlerine karşı zafer kazanılmıştır. Kübist sanat incelendiğinde sorulması gereken soru şudur: nesnelerden gelen hangi enerjiyle resim, üretime ve sezgisel hissiyat coşkuluğuna doğru yönelir?

Görürüz ki (Kübizm'de) resimsel enerji ikincildir. Kübizm'de söz konusu olan renklendirilmiş kütlelerin birbirleri arasındaki karşılıklı ilişkinin estetik konstrüksiyonu değildir. Nesnenin özü, tahayyülü ve anlamının bütüncül bir biçimde temsil etme arzusu kübistlerin çoğuna göre gereksiz kaygılardır.

Sezgisel hissiyat nesnelerde yeni bir güzellik bulmuştur. Yani iki biçimin karşılaşmasından ortaya çıkan uyumsuzluğun (disonans) enerjisi... Kübizm ilkelerine göre, boyanmış bir nesne uyumsuzluğa eriştiği ölçüde tamamlanmıştır...

Nesnelerin içinde nesnelere özgü çeşitli görünümde zamansal momentler bulunur ve bunlar farklı renklendirilirler. Nesnelerin anatomileri ve tüm zamansal görünimleri (Kübizm'de) özlerinden önce gelir. Anatomilerin uyumsuz birliktelikleri doğadan ayrılma hissiyatı verir.

Nesneler ve gerçek dünyaya ait şeyler yeni sanatsal kültüre uğruna bir duman gibi buharlaşmaktadır.

Kübist ve fütürist tablolar, nesne artıklarının ve fragmanların uyumsuzluğunu ve hareketini vurgulamak için üretilmiştir. Fakat sezgi nesnelerin enerjisi tarafından ele geçirildiğinden özerk bir resme ulaşamamıştır...

Kübofütürizm'in birçok ilkesi vardır:

I) Yapay bir resimsel heykel prensibi (biçimlerin modellemesi)

II) Gerçek heykel ya da kolaj, rölyef ve kontr-rölyef prensibi

III) Kelime (kullanımı) prensibi...

Yaratıcı irade/arzu günümüze kadar yaşamdaki gerçek biçimlerle (nesnelere) ilgilenmiştir. Ve bu hapsoluş üzüntüsü yüzünden yaratıcı güç çirkinliğin savaşını vermiştir. Ben bu iradeye/arzuya, yaratıcı güce sanatlarda B.B. diyorum yani Biçim Bozumculuk. Biçim Bozumculuk tüm sanatlardaki özerkliğin koruyucusudur. Resimsel Realizm renk kütleleri, maddeler, taş ve demirden doğacak biçimlerin yeni ışığıdır.

Örneğin Michelangelo David heykelini yontarak, mermere şiddet uygulamıştır. Muhteşem bir taş parçasını sakat bırakmıştır. Michelangelo için esas olan mermer değil David'dir. Michelangelo mermerden bir David ürettiğini söylerse yanılır. Mermer bloktan insani bir biçim çıkarılamaz. Taşa David eklemek yerine taşı biçimlere

indirgemek gerekir. Örneğin bir küp ya da başka bir biçim elde edildiği takdirde mermer David'den çok daha değerli olacaktır.

Aynı şey edebiyat, müzik ve resim için geçerlidir.

Sanatsal yaratı gücü, (tarihsel gelişiminde) sanatı mantığın yoluna sürüklemiş ve sonunda yaratımın sıfır noktasına varılmıştır. En güçlü bireylerde bile gerçek biçimler çirkin görünümüldür.

En güçlüler sıfırın çerçevesinden çıkmadan yok oluş anına kadar çirkinliğin peşinden gitmişlerdir.

Artık kendimi biçimlerin sıfır noktasına büründürdüm (transfiguration) ve 0-1'in ötesine geçtim. Kübofütürizm'in misyonunu tamamladığını gördükten sonra Yeni Resimsel Realizm'e, nesnesiz yaratıya yani Süprematizm'e geçtim.

Zamanı geldiğinde Süprematizm'den, resimden, heykelden ve müzikal kütlelerin dinamizminden bahsedeceğim... Haziran 1915, Moskova.⁴²¹

Maleviç'e göre modern resim sanatı kendi amacına ulaşma, özgürleşme ve saf resme (resmin kendiliğindenliği) ulaşma hedefiyle şeylerin özünü düşünmeye başladığı teleolojik (amaçsal) bir evreye girmiştir. Sanatçılar şeylerin/nesnelerin özünü kavramaya yönelik girişimlerine mantıksal bir itkiyle başlamışlardır. Kübizm ve Fütürizm'deki öz arayışları rasyonel aklın resimdeki mantıksal çıkarımlarıdır. Kübist ve fütüristler "akıl/mantık", "amaç" ve "bilinç" gibi kavramları temel alarak nesneler dünyasına ait bir soyutlamaya yönelmişlerdir. Saf resme ulaşma hedefiyle yola çıkan bu tarz soyut indirgemeler nesneler dünyasından uzaklaşma çabası güttüğünden olumlanabilmektedir. Nitekim Kübizm'in "biçimbozum" ve "renklerin uyumsuzluğu (disonans)" ilkeleri ile Fütürizm'in dinamizm vurgusu sayesinde Süprematizm'e ulaşılmıştır. Kübistler ve fütüristler başta olmak üzere birçok sanatçı, sezgiyi mantığın önüne koymayı denemiş; fakat nesneler dünyasını temel aldıklarından akıl/mantık, amaç ve bilinç gibi mefhumlardan kurtulamayarak başarısız olmuştur. Buna rağmen saf resme giden yolda Kübizm ve Fütürizm'in katkılarının yadsınamayacağını belirten Maleviç'e göre, saf bir resimsel ifade olan Süprematizm'de yaratma gücünün kaynağı akıl/mantık değil sezgisel hissiyattır. Patricia Railing'e göre Maleviç, resmin "evrimsel analiz metodunu" ve "renksel uyumsuzluk (disonans)" mefhumunu David Burliuk'un 1912'de yayımlanan *Halkın Beğenisine Tokat* adlı fütürist almanakta geliştirdiği Kübizm okumasından; "resimsel/nesnel enerji" ve "saf resmin özü" gibi

⁴²¹ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l'art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L'Age d'Homme, 1974, s. 37-43.

terimleri Kandinski'nin "nesnelerin özünü görünür kılabilme formülünden" almaktadır.⁴²² Netice itibariyle nesnesiz sanat fikrinin Kandinski'ye ait olduğu düşünüldüğünde bu manifestonun erken avangarda özgü düşüncelerin bir panoramasını ortaya koyması dışında bir etkisinin olduğu söylenememektedir. Ayrıca Süprematizm'in ilk manifestosunda *Siyah Kare*'nin "ilk süprematist biçim" olduğuna, diğer biçimlerin kareden türediğine, üç ana formun haç, kare ve daire olduğuna ve Süprematizm'e mistik bir deneyim sonucunda varıldığına dair bilgiler içermemektedir.

3.3.3.2. Kübizm'den Fütürizm'e ve Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm (1916 Manifestosu)

Süprematizm manifestosunun üçüncü baskısı ilk iki baskıya göre daha geniş ve özenli bir analiz içermektedir. 0,10 sergisine ek olarak Ocak 1916'da düzenlenen konferans konuşması için hazırlanan bu versiyon, Kasım 1916'daki Karo Valesi Cemiyeti'nin sergisinde, Maleviç'in süprematist çalışmalarının Moskova'daki ilk gösterimi vesilesiyle basılmıştır. *Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm* başlıklı kitapçıkta sanatçının düşüncelerini daha açık, ilkelerini daha net bir şekilde ifade ettiği görülmektedir.



Resim 188. Kazimir Maleviç, *Kübizm ve Fütürizm'den Süprematizm'e: Yeni Resimsel Realizm*, Moskova, 1916 (Aralık 1915 imzalı manifesto)

⁴²² Patricia RAILING, *From Science to Systems of Art*, Artists Bookworks, 1989, s. 38.

Jean-Claude Marcadé, Maleviç'in bu metinde Mihail Larionov ile Eşek Kuyruğu Cemiyeti sergileri sırasında girdiği estetik tartışmalara birtakım göndermelerde bulunduğunu; ayrıca metinde belirtilmemiş olmasına rağmen bazı terim ve metaforların Rayonizm manifestosundan ödünç alındığını söylemektedir.⁴²³ Ayrıca Maleviç'in Alexandre Benois ve Matyuşin'in 0,10 sergisi hakkında yazdıkları eleştirilerin etkisiyle metninde birtakım düzenlemelere gittiği söylenebilmektedir. Bunun en belirgin ifadesi, “*Siyah Kare*” teriminin benimsenmesidir. 1916 Manifestosuna Maleviç, akımının ilkelerini sunarak başlamaktadır:

Bilinç bir tabloya baktığında sadece doğa manzaralarının, Meryem ve arsız Venüs'ün temsilini görme alışkanlığını yitirdiği zaman saf resmi görebilir.

Kendimi biçimlerin sıfır noktasına büründürdüm ve akademik sanat iğrençliğinin girdabından kurtuldum.

Ufkun çemberini (yüzüğünü) parçaladım ve nesnelerin döngüsünden, doğanın biçimlerinden ve sanatçıyı hapseden ufuk-çemberden kurtuldum.

Bu iblis ufuk-çember sürekli yeniyi arayarak ressamı nihai hedeften uzaklaştırmak için vardır.

Yalnızca korkak bilince ve sefil yaratıcılığa sahip, Vahşi ve Akademili, sanatsal temellerden kaçınmanın endişesiyle doğanın biçimlerini temsil etme gafletinde bulunur. Nesneleri ve doğa manzaralarının röprodüksiyonlarını yapmak bir mahkûmun ayaklarına bağlı zincirlere hayranlık duyması gibidir.

Sadece kısıtlanmış ve güçsüz sanatçılar sanatlarını samimiyet üzerine kurarlar. Sanatlarda samimiyete değil hakikate ihtiyaç vardır.

Yeni sanatsal kültürde nesneler bir duman gibi buharlaşmakta ve kaybolmaktadır. Sanat kendi sonuna doğru ilerlemektedir. (Yeni) Yaratıcılık doğanın formlarına karşı hegemonyasını ilan etmektedir.⁴²⁴

İlk manifestodaki gibi eğretileme, kinaye ve kelime oyunları ile bezenmiş, fütürist aforizmaları andıran ilkeler, 1915 Manifestosunda dağınık duran ifadelerin düzenlenmiş versiyonlarından ibarettir. Metnin bütünü ilki gibi tekrar ve doğaçlamalardan oluşmasına rağmen sanatçının bir öncelik sırası belirlediği ve fikirlerini sistemli bir şekilde anlatmaya çabaladığı söylenebilmektedir. 1916 Manifestosu, “*Vahşi Sanatı ve İlkerleri*” ile “*Fütürizm’de Resim*” adlı iki başlıktan

⁴²³ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L’Age d’Homme, 1974, s. 51-73. Marcadé Fransızca tercümesine yazdığı giriş yazısında kitapçığı Madame Larionov’dan temin ettiğini ve metnin içinde bizzat Mihail Larionov tarafından yazılmış çeşitli notların bulunduğunu söylemektedir.

⁴²⁴ Jean-Claude MARCADÉ, *a.g.e.*, s. 51-73.

oluşmaktadır. *Vahşi Sanatı ve İlkerleri* bölümü ilginç bir “Natüralizm”⁴²⁵ eleştirisiyle başlar:

Vahşi, Natüralizm’in temel ilkesini belirlemiştir: bir nokta ve beş kısa çizgiyle kendine benzeyeni çizmiştir.

Bu ilk deneme bilinçte doğanın biçimlerinin taklidinin temelini oluşturmuştur.

Buradan doğaya benzeme arzusu doğmuştur...

Vahşi’nin ilkel desenleri çoğulcu sanatın ve tekrar (temsil) sanatının başlangıcıdır.

Çoğulcudur çünkü (insanı temsil ederken) çizginin inceliklerini, duygusunu, psikolojisini ve anatomiye henüz kavrayamamıştır.

Vahşi kendi içinin ve dışının imgesini görememektedir.

Bilinci yalnızca insan ve hayvanların şemalarını görebilmektedir.

Bilinci geliştikçe temsil modeli karmaşıklaşmıştır.

Bilinci model yaratımı yönüne doğru gelişmiştir. Yeni bir biçim yaratma yönüne doğru değil.

Vahşi’nin tabloları sanat olarak sayılamaz.

Vahşi’nin ilkel şemaları bir yapı iskeleti gibidir. Doğanın taklitlerinden çıkan yeni keşifler etrafına döşenmiştir.

Bu şemalar karmaşıklık bakımından zirve noktasına Antik Yunan ve Roma’da varmıştır.

Bu dönemlerdeki ustalar insanı bir bütün olarak iç ve dış boyutlarıyla temsil etmişlerdir...

Teknik becerilerine rağmen vahşilik fikrinden kurtulamamışlardır.

(Çünkü) modelin yansımaları ayna gibi tuvale aktarmışlardır.

Sanatın bu dönemde zirvesine çıktığına inanmak hatalıdır. Yeni nesillere bu öğretilmemelidir.

Uçakların uçtuğu bu dönemde sanat ve hayat Neron ve Tiziano’nun eski elbiseleriyle bütünleşmemelidir.

Gençler çağdaş yaşamın güzelliklerini bu yüzden görememektedirler.

Çünkü onlara öğretilen geçmiş zamanların güzelliğidir.

İşte bu yüzden realistler, empresyonistler, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm anlayamamıştır...

Akademi’nin kaşeleri ilerlemekte olan zamana dayanamaz.

Biçimler doğar, harekete geçer. Biz sürekli yeni keşifler yaparız.

Bizim keşiflerimizin üstü örtülemez.

Geçmiş zamanların eskimiş biçimleri bizim zamanımızda filizlenmez...

Zamanını izleyenler en yükseğe ulaşır, en büyük, en değerli olur.

On dokuzuncu yüzyıl realistleri Rönesans ve antik Yunan’daki ideal bir estetik peşinde koşanlardan daha değerlidirler... Çünkü onlar Estetizm’in baskısından kurtulmuştur...

⁴²⁵ Maleviç’in Natüralizm ile kastettiği edebiyat (Emile Zola) ya da görsel sanatlarda Realizm ile eş anlamlı kullanılan akım değil; doğanın temsili üzerine kurulu bir anlayıştır.

Biçimlerin idealleştirilmesi sanatçıları ele geçirdiğinde gerçek sanatın tükendiğini kabul etmeliyiz.

Çünkü sanat indirgemeye veya basitleşmeye doğru değil karmaşıklığa doğru ilerlemelidir.

Milo Venüsü bu tükenişin en iyi örneğidir. Gerçek bir kadın değil, bir parodidir.

Michelangelo'nun David'i korkunçtur...

Natüralist sanat Vahşi'nin eseridir. Yeni bir biçim üretmez; gördüğünü yeniden üretir...⁴²⁶

Maleviç, buraya kadar insan ve doğa tasviri içeren tüm figüratif resmi “natüralist” olarak kabul etmektedir. Antik Yunan ve Rönesans'ın resim sanatına katkıları insan bilincinin ve tekniğin basitten karmaşığa doğru ilerlediğini kanıtı olarak sunulmaktadır. Fakat Maleviç'e göre ressam, insan ve doğanın “modellerini” ürettiği sürece yaratıcı sayılamaz. Geçmişin sanatı ile tüm köprüleri atmayı hedefleyen sanatçı, her dönemin kendi sanatı olduğunu ima etmektedir. On dokuzuncu yüzyıl Realizmi'ni, Antik Yunan ve Rönesans'ın “idealist estetiğine” karşı savunması muhtemelen tarihsel olarak kendi dönemine yakın hissetmesindendir. “Biçimlerin idealleştirilmesi” ile “gerçek sanatın tükenmesi” arasında kurduğu ilişki ise tutarlı bir bakış açısı gibi görünmemektedir. Sanatçının birçok metninde bu tarz çelişkilerin bulunması Maleviç'in farklı yorumlanmasına yol açmaktadır. Örneğin ilerleyen bölümlerde “kompozisyon sanatını”, “estetizmin tuzağına düşmekle” itham edecektir. Fütürizm, Süprematizm'in yolunu açtığı için kısmen övülecek fakat hareketi tasvir ederken nesneleri merkezine aldığı için “Natüralizm'in devamı” olarak görülecektir:

Kompozisyon güzel bir dağılımdan oluşan saf estetik temelden oluşur...

Yaratmak, sürekli yeni şeyler üretmektir...

Ressam model üzerinden çalışmadığında yaratıcıdır.

Sanat biçimler ve rengin ilişkisine dayanmayan bir konstrüksiyon yaratma becerisidir.

Estetik beğeni bir temel üzerinde yükselen güzel bir dağılım gibi değil; ağırlık, hız ve harekete yönelmelidir.

Biçimlere hayat ve kendi varoluş haklarını vermek gerekir.

Doğa hayranlık uyandırıcı yaşayan bir tablodur. Biz doğanın yaşayan kalbiyiz. Bu devasa yaşayan tablonun en değerli yapısıyız.

Biz doğal yaşamın devamı, doğanın beyniyiz.

Onu (doğayı) tekrar etmek hırsızlıktır...

⁴²⁶ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l'art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L'Age d'Homme, 1974, s. 51-73.

Ressam özgür bir yaratıcıdır; bir hırsız değil.

Sanatçının yaşama kendi yarattıklarını katması için bazı yetenekler bahşedilmiştir.

Sanatçı yalnızca mutlak yaratım ile bunun hakkını ödeyebilir...

Resimsel yaratımda en değerli şey renk ve *faktura*'dır. Bunlar resmin özüdür...

Saf resim hiçbir zaman amaç olarak belirlenmemiştir. Resimsel biçimin Realizm'ini resmin kendilik amacı olarak düşünmek daha önce kimsenin aklına gelmemiştir. İşte bu yüzden daha önce yaratıcılık diye bir şey yoktur...

Realist akademisyenler Vahşilerin soyundan gelmektedirler.

Bazıları Fütürizm'i ilan ederek akademisyenlerin suratına şamarı basmışlardır.

Modern yaşamın bayrağını taşıyan Fütürizm'in yolunu izlemeyenler eski zamanların rölyefleriyle beslenen mezar kazıcılarıdır.

Fütürizm modern yaşamın yeniliklerini ortaya çıkarmıştır: Hızın güzelliği.

Biz hız sayesinde çok çabuk ilerledik.

Dünün fütüristleri olarak biz hızla ilerledik ve şeylerin doğasıyla yeni ilişkiler kurarak yeni biçimlere vardık.

Geç kalanların mutlaka geçmesinin gerektiği bir yeraltı tüneli olan Fütürizm'i reddettik (aşttık) ve Süprematizm'e vardık.

Fütürizm'i terk ettik ve sanatın mihrabına cesurca tükürdük.

İdollerinin üzerine tüküremeyenler korkaktırlar. Öyle değil mi?

Şimdi size diyorum ki eğer (idollerinize) tüküremezseniz ne yeni gerçeği ne de yeni güzellikleri görebileceksiniz.

Dün göğsümüz dik Fütürizm'i savunuyorduk.

Bugün ona tükürmekten gurur duyuyoruz.

Fütürizm'i eskidiği ya da tükendiği için terk etmedik. Hayır. Fütürizm'in keşfettiği hızın güzelliği sonsuzdur. Birçokları bunu keşfedecektir.

Fütürizm'in hızı sayesinde biz kendi amacımıza doğru ilerledik. Düşünce hızla değişir.

Hala fütürist olanlar geçmişten uzaklaşmakta ve hedeflerine yaklaşmaktadırlar.

Fütüristler büyük bir adım atmışlar; bedeni/teni reddederek makineyi yüceltmişlerdir.

Beden/ten ve makine yaşamın adaleleridir.

Bunlar yaşamı iten bedenlerdir.

Burada iki dünya iç içe geçmektedir.

Beden/ten dünyası ve demir dünyası.

Bu iki biçim işlevsel aklın/mantığın yöntemleridir.

Burada ressamın şeylerin biçimlerine karşı tavrını açıklamak gerekmektedir.

Bugüne kadar ressam nesnelerin arkasından koşmuştur.

Aynı şekilde Fütürizm modern yaşam yarışının makinesini izler.

Eski ve yeni (nesne ve makine) sanatın modern yaşamdaki yarışını Fütürizm temsil etmektedir.

Şimdi asıl soru sorulmalıdır: Resim sanatı kendi varoluşsal sorularına cevap vermeyi amaç edinecek midir?

Hayır. Çünkü uçak ve otomobiller takip edildiği taktirde sürekli teknik yaşamın (teknonjinin) yeni biçimlerinin beklentisiyle yaşamak zorunda kalırsınız.

Şeylerin biçimlerini takip edildiği taktirde ise resmin özerkliğine, yaratıcılığa giden yol tıkanacaktır.

Resim yaşamın biçimlerinin farklı durumlarını ifade etme yöntemi olmalıdır...

Şeylerin (teknolojiyle) hızlı değişimi yeni natüralistler olan fütüristleri bu değişimi temsil etmeye itmiştir. Bu yüzden tablolarındaki hareket mutlaka sabit nesnelerden başlar ve hızlanır...

Fütüristler mantığı reddedip bilinç altından gelen bir sezgiye yönelmişlerdir.

Tablolarında bilinç altından gelen sezginin biçimlerini yaratmak yerine işlevsel mantığın biçimlerini kullanmışlardır.

Onların tablolarında bilinç altından gelen bir konstrüksiyon görmüyoruz... Bilinçli bir konstrüksiyon görüyoruz.

Sezgi bilinç dışından gelen ve kendinden başka bir şey anlatmayan biçimler ortaya koyar...

Fakat işlevsel mantık ile eğitilmiş zihinlerde bilinç, hislerle anlaşılamaz ve nesnelerin ilgasını anlayamaz.

Sezgisel yaratının işlevsel bir amacı yoktur.

Sezgisel yaratı hiçlikten çıkar.⁴²⁷

Maleviç bu bölümün başında insanın “doğanın yaşayan kalbi” ve “beyni” olduğunu söylemekte; sonunda ise Yeni Resimsel Realizm’in *ex nihilo* (hiçlikten doğan) karakterini vurgulamaktadır. Burada insanın doğanın en önemli parçası olarak üstün bilinç evresine ulaştığını; Tanrı gibi “hiçlikten yaratan” bir güce sahip olduğunu ve dolayısıyla artık doğayı taklit etmesine gerek olmadığını belirtmektedir. Böylece Süprematizm’in sezgilerle düşünen “üstün insan merkezli” bir görüş olduğu söylenebilir. Nitekim yaşadığı zamanın bilinç seviyesini olumlayan Maleviç’e göre, teknolojinin kendine has “üstünlükleri” vardır:

İşlevsel mantıkla yaratılan biçimler temsil ve tasvir içeren tablolardan üstündür.

Çünkü yaşamaktadırlar. Yeni yaşam tarzları yaratmaktadırlar.

Bunlar Tanrı’nın yarattığı kristaller gibi yeni varoluş biçimleridir.

Burada mucizevi bir durum söz konusudur.

Sanatsal yaratıcılıkta da mucizelere ihtiyaç vardır.”⁴²⁸

⁴²⁷ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L’Age d’Homme, 1974, s. 51-73.

⁴²⁸ Jean-Claude MARCADÉ, *a.g.e.*, s. 61-66.

Sanatçı Süprematizm'in yapı taşları ve resmin yaşayan "organizmaları" olan renkler hakkında ilginç benzetmeler kullanmakta; renklerin yarattığı "hissiyatının" önemini vurgulamaktadır:

Resimdeki renkler, tonlar insanın organizmasına önceden yerleştirilmiştir.
Alevlendikleri zaman yüce bir hal alırlar.
Sinir sistemimi renklendirirler.
Bazen de tonlar beynimi yakar.
İyi niyetliler tarafından renkler baskıya uğramışlardır. Renklerin ruhu zayıflatılmış,
neredeyse söndürülmüştür.
İyi niyetliler yenildiklerinde renkler nefret ettikleri nesneleri kaplamışlardır.
Bilinçte renkler olgunlaşmışlardır fakat biçimleri henüz olgunlaşmamıştır.
...Renkler özerklik kazanmışlardır...
Renklendirilmiş yüzey-düzlem yaşayan gerçek bir biçimdir.⁴²⁹

1916 Manifestosu'nun *Fütürizm'de Resim* bölümündeki Kübizm ve Fütürizm analizleri 1915 versiyonunun hemen hemen tekrarıdır. Fakat rengin öneminin altının çizilmesi ve Süprematizm hakkında detaylı bilgiler vermesi bakımından önem taşımaktadır:

(İlya) Repin'in *Korkunç İvan* tablosundaki renkleri çıkardığınızda yine aynı korkunçluğun hissini verir.
Konu her zaman renkleri öldürür ve bunu fark etmeyiz bile.
Renkler ressamın yaşam kaynağıdır.
Artık saf renklerin biçimlerine ulaştım.
Süprematizm saf resimsel renklerin sanatıdır ve (Süprematizm'in) özerkliği tek renge indirgenmesini engeller.
Saf ressam olmak isteyen sanatçılar konu ve nesneleri terk etmelidirler.
Nesnesiz Süprematizm'e yani Yeni Resimsel Realizm'e yani mutlak yaratıya ulaşmak için dinamizm halindeki resimsel kütleler, nesnelerden ayrılıp renklerin kendiliğindenliğine doğru ilerlemektedir. Resimsel biçimler konu ve içerikten ayrılıp biçimlerin kendiliğindenliğine doğru ilerlemelidir...
Sezgi, yeni mantıktır ve biçimleri bilinçli bir şekilde yaratır...
Süprematizm yeni bir uygarlığın başlangıcıdır: Maymunun yenildiği gibi Vahşi de yenilmiştir.
(Siyah) Kare bilinçaltının bir biçimi değildir. Sezgisel mantıkla yaratılmıştır.
Yeni sanatın yüzüdür.

⁴²⁹ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l'art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L'Age d'Homme, 1974, s. 66-69.

(Siyah) Kare yaşayan soylu çocuktur.
Sanattaki saf yaratımın ilk adımıdır.
(Artık) Sanat dünyamız yenilenmiştir. Nesnesiz ve saftır.
(Artık) Her şey kaybolmuştur. Geriye sadece yeni formların yükseleceği madde kütlesi kalmıştır. Süprematizm’de biçimler doğada yaşayan biçimler gibi yaşayacaktır.
Eskiden tek mantık vardı o da akılsal olandı artık iki mantık var. (İşlevsel mantık ve sezgisel mantık)
Eskiden sadece nesnelerin gerçekliği vardı. Renklendirilmiş resimsel birimlerin biçimlerden, kültürlerden bağımsız birbirleriyle olan ilişkilerini anlatan resimler yoktu.
Her biçim özgürdür.
Her biçim dünyadır...
(Akademik) İdealizm işkence aracı, estetik hissiyat zorunluluğudur.
İnsan formunun idealleştirilmesi (insan bedenine ait) yaşayan birçok çizginin ve kas sisteminin yok edilmesidir.
Estetizm sezgisel hissiyatın artığıdır.
Hepinize sesleniyorum: Sevgiyi reddedin, estetizmi reddedin, bilgeliğin valizlerini bir kenara atın. Çünkü yeni uygarlık (düzeninde) sizin bilgeliğiniz anlamsız ve gülünç.
Bilgeliğin zincirlerini kopardım ve renklerin bilincini özgürlüğe kavuşturdum.
Yüzyılların çürümüş derisini üzerinizden atın. Böylece bize daha kolay yetişebilirsiniz.
Biz süprematistler yolu açtık.
Çabuk olun!
Çünkü yarın bizi tanıyamayabilirsiniz. Moskova 1915.⁴³⁰

1916 Manifestosu’nun özeti sayılabilecek bu parçalı alıntılarının geneline bakıldığında saf sanatın yeniliklerini sonsuz bir uzam kavrayışıyla açıklayan Maleviç, Süprematizm’in biçimlere şeklini veren renk kütlelerinden ortaya çıktığını belirterek “kontrol edilemez nesnesiz düzlemlerin verdiği hareket hissiyatını” öne çıkarmaktadır. Buna göre kübist kompozisyonlarda parçalanmış biçimler arasındaki “uyumsuz birliktelikten” kaynaklanan enerji ve Fütürizm’e özgü “hareket” hissiyatı Süprematizm’in temelini oluşturmuştur. Ancak Maleviç’e göre resmin özü renktir. Saf resim sadece renkle ifade edilebilir. Hareket ve renk hissiyata özgü kavramlardır. Geometrik biçimler saf renklerin ifade edilebilmesi için kullanılan indirgeme işlemine denk gelmektedir. Fakat Süprematizm sistemi söz konusu olduğunda sanat “basitlikten karmaşıklığa doğru ilerlemelidir”. Akıl/mantıktan sezgiye “geçiş” ancak “bilinç ve amacın terk edilmesiyle” mümkündür. Nesneler dünyasından azade mutlak bir sıfır

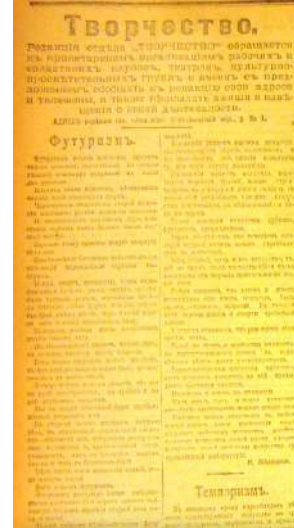
⁴³⁰ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 1: De Cézanne au suprématisme*, L’Age d’Homme, 1974, s. 69-73.

temelinden (yani sonsuz uzamdan) hareketle sıfırın ötesine geçilmesi ancak Süprematizm’le, nesnesiz sanatla, diğer adıyla Yeni Resimsel Realizm ile mümkündür. Böylece “biçimin kendiliğindenliğine” veya “renklendirilmiş kütlelerin kendiliğindenliğe” ulaşılmaktadır. Nitekim biçimsel analizler üzerinden yaratma eyleminin kaynağını inceleyen sanatçı, ilk manifestoda olduğu gibi yaratıcı gücün kaynağı olarak sezgisel bilinci merkezine almaktadır. Bilinçdışı ve bilinçaltı gibi terimleri rasgele kullandığı izlenimi veren Maleviç, sezgiyi bu ikisinden ayırmaktadır. *Siyah Kare*’nin bilinçaltından değil, sezgisel mantıkla yaratıldığının altını çizmesi rasyonel mantık ile sezgisel mantığı ilk manifestoya göre daha net ayırdığını göstermektedir.

3.3.4. Maleviç’in Anarşi (*Anarhia*) Gazetesi Yazıları

1918’in başlarında, aralarında Kazimir Maleviç, Aleksey Gan, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko ve Aleksey Morgunov gibi sanatçıların bulunduğu Genç Sol Sanatçılar Birliği Federasyonu üyeleri, siyasi arenada oldukça güçlü bir konuma sahip olan Moskova Anarşist Gruplar Federasyonu’yla yakınlaşmış ve kendilerini “anarko-fütürist” ilan etmişlerdir.⁴³¹ Bu dönemde Moskovalı anarşistlerin yayın organı Anarşi Gazetesi’nde, (*Anarhia*), anarko-fütüristlerin yazılarına yer verilen *Yaratıcılık* (*Tvorçestvo*) adı altında bir köşe oluşturulmuştur. Avangard sanatçı ve şairlerin bu gazetenin sütunlarında çeşitli makaleler yayımlayarak Bolşevik yönetimin kültür-sanat politikalarını eleştirmeleri, sanatsal devrimi sadece “anarşist estetiğin” prizmasından ele almadıklarını, aynı zamanda anarşist hareketin politik gündemiyle de ilişkilendirdiklerini göstermektedir. SSCB yıllarında yazdığı otobiyografisinde Kazimir Maleviç, “uzun süre boyunca devrimci mi yoksa sanatçı mı olacağıma karar verememişim” ifadesini kullanmıştır. Bu cümleden, sanatçının siyaset ve sanatı ayrı alanlar olarak kabul ettiği, ikisinin bir arada yürütülemeyeceğini düşündüğü çıkarılabilmektedir. Ancak Maleviç’in sanatsal serüveninde, avangard sanata özgü “yaşamı dönüştürme” düşüncesinin, Güneşe Karşı Zafer Operası’ndan son dönem figüratif resimlerine kadar geçerli olduğu söylenebilmektedir.

⁴³¹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 108.



Resim 189. (Solda) Günlük Gazete Anarşi, Moskova Anarşist Gruplar Federasyonu Yayın Organı, 12 Mart 1918

Resim 190. (Sağda) Anarşi Gazetesi, *Yaratıcılık* bölümü ve Kazimir Maleviç'in *Fütürizm* başlıklı yazısı, 12 Mart 1918

Birçok avangard sanatçı gibi devrimleri heyecanla karşılayan Maleviç, değişen siyasi ortamın sanatları olumlu etkileyeceğini düşünmüş; sanatsal ve siyasi mücadelesini “sanatları özgürleştirme” adına sürdürmüştür. Süprematizm’in modern Batı sanatı kanonu içinde “soyut sanat” adı altında sınıflandırılması, birçok araştırmacının bu akımı “özerklik arayışıyla”, “mistisizm, metafizik veya felsefeyle” ilişkilendirerek “apolitik” bir boyutta değerlendirmesine yol açmıştır. Halbuki Süprematizm’in dönüşümleri izlendiğinde mistik/felsefi unsurlar kadar siyasi unsurların da var olduğu; hatta sanatçı için sanat, siyaset ve felsefenin bir bütün olduğu ileri sürülebilmektedir. Nitekim Ekim Devrimi’nin ardından Bolşeviklerin kültür-sanat politikalarını fütürist-anarşist bir üslupla yeren Maleviç, anarşist grupların rejim tarafından dağıtılmasının ardından (1920’lerde) Süprematizm’in mistik/felsefi/metafiziksel temellerini kullanarak Bolşevizm’i eleştirmeye devam edecektir. Şubat Devrimi’ni izleyen aylarda Maleviç’in sahip olduğu unvanlar şu şekildedir: Moskovalı Sol Cenah Sanatçı-Ressamlar Birliği üyesi, Genç Sol Sanatçılar Birliği Federasyonu üyesi, Moskovalı Askerler Sovyeti Vekili, Kültür ve Eğitim Ofisi Sanat Şubesi Başkanı (Ağustos 1917’den itibaren), Kremlin ve Diğer Anıtları Koruma Kurulu Komiseri (Kasım 1917’den itibaren).⁴³² Dolayısıyla sanatçının, bir sol cenah sanat savunucusu olarak

⁴³² Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, New Haven, Yale University Press, 2012, s. 240-241.

devrim yıllarından itibaren siyaseten angaje olduğu, Şubat Devrimi'nde Geçici Hükümetle, Ekim Devrimi'nin ardından Bolşeviklerle ve anarşistlerle iş birliklerine gittiği görünmektedir.

Şubat Devrimi'nin ardından anarşist grupların çoğunluğu “yeraltı yapılanmaları” sıfatından kurtularak şiddet karşıtı resmî örgütlere dönüşmüştür. Birçok anarşist örgüt gibi Moskova Anarşist Gruplar Federasyonu, Bolşeviklerin seçim sistemi ve siyasi partiler aracılığıyla iktidarın belirlendiği “devlet sistemi” yerine, doğrudan seçmenlerine karşı sorumlu işçi ve asker vekillerin katılımıyla “merkezi olmayan özerk sovyetler (veya konseyler) federasyonunu” taahhüt eden “proleter toplumsal devrimini” desteklemiştir. Dolayısıyla Bolşeviklerin “sovyetler sistemi” vaadi, “siyasi özerklik” ve “özyönetim” gibi yapısal modeller içermesi bakımından anarşistler tarafından memnuniyetle karşılanmıştır. Ancak bu örgütlenmeler (Komünist Parti'nin Moskova ve Petrograd Sovyetleri üzerindeki hakimiyetinden başlayarak) Komünist Parti denetimine tabi kılındığı; 1919'dan itibaren bizzat Lenin ve Komünist Parti tarafından atanan komiserler tarafından merkezileştirilerek yozlaştırıldığından, anarşistlerle Bolşeviklerin arası açılmıştır.⁴³³

Ekim Devrimi'nden birkaç gün önce, Anarşi Gazetesi editörleri, sovyetlerden oluşacak hükümet sisteminin liberallere karşı üstün geleceğini umarak “*Anarşi Düzenin Anasıdır*” başlıklı bir başyazıda, “tüm devrimci güçlerin birleştirilmesi” çağrısında bulunmuşlardır. Devrimin ardından tüm basın yayın organları kapatılmış; birkaç ay sonra “devrimi savunan yayınlar” tekrar basılmaya başlanmıştır. Böylece Anarşi Gazetesi Mart 1918'de yayın hayatına geri dönmüştür. Bu dönemde Bolşevikler, işçi sovyetlerinden destek aldıklarını iddia etmişler; “proletarya diktatörlüğü” adını verdikleri siyaseti uygulayarak yeni bir “devlet aygıtı” oluşturmaya koyulmuşlardır. Nitekim tüm devletçi yönetim biçimlerinin özünde karşı-devrimci olduğunu savunan anarşistlere göre, Bolşevikler “bürokrasinin diktatörlüğüne” sapmaktadırlar.⁴³⁴ Bu doğrultuda hükümeti dolaylı yoldan eleştirmeye başlayan Anarşi Gazetesi, “tehlikeli” bulunduğundan kısa süre içinde (Haziran 1918) kapatılacaktır.

⁴³³ Nina GURIANOVA, “Revolution Is Creativity: Some Aspects of Moscow Anarchist Periodicals in the Context of Avant-Garde Aesthetics (1917–1918)”, *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 4, No. 2, Special Issue **Anarchist Modernism in Print**, Penn State University Press, 2015, s. 245-269

⁴³⁴ Nina GURIANOVA, **a.g.e.**, s. 250

Nina Gurianova'ya göre dönemin anarşizm kuramlarında “yaratıcılık” kavramının, “devrimin” bağlayıcı koşulu olan “bağımsızlık” kavramıyla eş anlamalı kullanılması bakımından özgün bir yeri vardır.⁴³⁵ Böylece yaratıcılıkla anarşist ideoloji arasında içkin bir ilişki kurulmuştur. Örneğin 1 Mayıs 1918 nüshasında şöyle ifadeler geçmektedir:

Özgürlüğe giden yol, kitlelerin bağımsız yaratıcılığından geçer...

Yaratıcılık, özgürlük için gerekli koşuldur ve gerçek özgürlük, bağımsız yaratıcılık tarafından belirlenir. Peki bu ne demektir? Herkesin en yüksek kişisel gelişime yönelik arayışının başkalarıyla uyum içinde hareket etmesini sağlayan anlaşmadır. . . çünkü ilerlemenin ana faktörü karşılıklı yardımdır...

Bireylerden oluşan kitleler pasif ve kayıtsız kaldıkları sürece bilinçleri kendini göstermez ve halk ortak iyiye ulaşamaz. Ancak yaratıcı çalışma toplumun en alt katmanlarına inmeye başlar başlamaz herkes onun büyümesine kapılır ve insanlar ileriye doğru büyük bir adım atar.

Yaratıcılığın en üst seviyesi, iktidar kurumunun ne kadar gereksiz olduğunun farkına varmamızı sağlar...⁴³⁶

Buna göre Anarşi Gazetesi'nde kültür-sanat makalelerinin bulunduğu köşeye *Yaratıcılık* başlığının verilmesi oldukça anlamlıdır. Sanatsal bağımsızlık ve özgürlük temasıyla ilgili sol cenah sanatçıların çeşitli tavır ve yorumlarına alan açan Anarşi Gazetesi, sanat eğitiminin sorunlarından sanat piyasasına, devrimci sanat kavrayışlarından sanatta ritim ve soyutlama gibi estetik yaklaşımlara kadar değişen konuların tartışılmasını sağlamıştır. Anarşi Gazetesi'ndeki ilk yazısını 23 Mart 1918'de yayımlayan Maleviç, Nisan sonuna kadar editörü Aleksey Gan'a toplam on sekiz makale yollamıştır. Bu makalelerin geneline bakıldığında, “Bolşeviklerin kültür-sanat politikalarının eleştirilmesi”, “sol sanat savunuculuğu” ve “sol sanat içinde Fütürizm-Süprematizm tartışması” gibi üç temel mesele öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanatçının her biri kendi bağlamında incelenmesi gereken “*Sanatın Hedefleri ve Sanattaki Zalimlerin Rolü*”, “*Cevap*” ve “*Betonarmenin Tokadı Olarak Mimarlık*” adlı üç makalesini incelemek isabetli olacaktır. Tepkisel reflekslerle yazıldığı anlaşılan bu makaleler gerek üslup gerekse içerik bakımından Maleviç'in fütürist-anarşist-süprematist tarzını anlamak için örnek teşkil etmektedir. Biçimsel

⁴³⁵ Nina GURIANOVA, “Revolution Is Creativity: Some Aspects of Moscow Anarchist Periodicals in the Context of Avant-Garde Aesthetics (1917–1918)”, *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 4, No. 2, Special Issue **Anarchist Modernism in Print**, Penn State University Press, 2015, s. 252

⁴³⁶ Nina GURIANOVA, *a.g.e.*, s. 253

açından (Marinetti'nin şiir-manifestolarının Rusçadaki yorumuna denk gelen) yazınsal üslubun aforizmalarla dolu ritmik bir uyumda ilerlediği görülmektedir. Avangard sanat akımlarını özgün “sistemler” veya “gerçeklikler” olarak ele alan Maleviç'in, Fütürizm'i övdüğü metinlerinde “Fütürizm sistemine özgü” hareket ettiği; Süprematizm üzerinden Fütürizm'i eleştirdiği pasajlarda, süprematist sisteme özgü düşündüğü söylenebilmektedir. Ayrıca “devrimci sol sanatın savunulması” söz konusu olduğunda, Maleviç'in sanatsal hedefler bağlamında rekabete girdiği sol sanatçılarla aynı cephede yer aldığı görülecektir.

Doğrudan Bolşeviklerin kültür sanat politikalarını hedef alan *Sanatın Hedefleri ve Sanattaki Zalimlerin Rolü* adlı makale, Maleviç, Morgunov ve Gan tarafından imzalanmış ve 23 Mart 1918'de yayımlanmıştır. Bu metinde yazarların Petrograd Sanat Konseyi ve Ermitaj Müzesinin Başkanlığına atanan eleştirmen ve sanatçı Alexandre Benois üzerinden Aydınlanma Komiseri Anatoli Lunaçarski'nin kararlarını eleştirdikleri ve devrimci sanatın sözcülüğüne soyundukları görülmektedir:

Kapitalist köleciliğin zincirlerini kıran toplumsal devrim, henüz estetik değerlerin tabletlere kazınmış yasalarını kırmayı becerememiştir. Yeni bir insanın, yeni kültürel değerlerin oluşturulmaya başlandığı bu günlerde, burjuvanın aşağılık zehrinden uzak durmak gerekmektedir. Bu zehir, burjuva zevklerinin piskoposları, sanat eleştirisinin kralları Benois, Tugendhold ve diğerleri tarafından yayılmaktadır.

Benois gibilerinin onayı olmadan hiçbir sanat eseri değerlendirilememekte hatta gün yüzü görememektedir.

Vrubel, Musatov, Kuznetsov ve Gonçarova gibileri önce çöpe atılmış, ancak yakın bir tarihte tanınmışlardır. Kim bilir tanınmayanların sayısı ne kadardır?

Fırsatçılığı reddeden, aykırı genç yenilikçi sanatçılar zorlu yollardan geçmektedirler.

Zalimlerin onayı olmadan bu sanatçıların yapıtlarının satın alınması mümkün değildir.

Halbuki eser satışı, sanatçının karnını doyurabilmesi ve hayatını idame ettirebilmesi için gereken yegâne yoldur.

Sanatın durumu eleştirmenlerin ve koleksiyoncuların keyfi seçimlerine terk edilmiştir.

Tretyakov Galerisi böyle keyfi bir projeyle doğmamış mıdır?

Tüm özel koleksiyonlar ve sergiler tabloların sahipleri tarafından belirlenmemiş midir?

Rus Sanatçılar Birliği, Sanat Dünyası ve Gezginler Cemiyeti gibi imtiyazlı sergilere katılamayan sanatçılar sınırların dışına itilmişlerdir.

Artık burjuvazi karar merci olmamalıdır. Demokratik proletarya kültürü yaratılmaktayken kurnaz Benois'lar Rus sanatının geleceğini ellerinde tutmaya çabalamaktadırlar.

Petrograd Sanat Konseyinin başında yine Benois atanmıştır.

Yeniden sanatın kaderi kurumsal çerçeveye hapsedilmiştir.

Yeniden sanatın zalimleri kazanmışlardır.
Yeniden aynı kişiler karar merci olmuşlardır.
Yeniden tedavülden kalkmış ölülerin iskeletli elleri yenilikçilerin yanan meşalelerine
uzanmış, onları söndürmeye çalışmaktadır.
Bu böyle gitmez!
Sanatın cellatları, yolumuzdan çekilin. Sizin yeriniz mezarlıklardır.
Sanatı kodeslere kapatan sizler, yeniliğin kudretine yol açınız!
Yeni yaşam, kodeslere kapattığınız köleleri özgürleştirmek için bizim gibi yenilikçileri
çağırmaktadır.
A. Gan, A. Morgunov, K. Maleviç⁴³⁷

26 Mart 1918’de Bayan Plamen takma adını kullanan bir yazar, “Yoldaş Fütüristlere Mektup” başlığıyla yayımladığı bir bildiriye, fütürist şair ve sanatçıları “burjuvaziyle iş birliğine” gitmekle ve anarşizme ihanet etmekle suçlamıştır. Maleviç’in *Cevap* adlı metni, adından da anlaşılacağı üzere, bu bildiriye cevap niteliğinde yazılmıştır.⁴³⁸ Bu makalede Maleviç, kurnaz bir hamleyle fütüristlerden ayrılmakta ve “anarşist-süprematist bir anlayışla” Plamen’in tarafına geçerek Fütürizm’i eleştirmektedir:

Makalenizi eğlenerek okudum ve sizi selamlıyorum. Fütürist yoldaşlara yaptığınız
eleştiri gayet yerindedir.
Birtakım kafelerde örgütlenerek⁴³⁹ sanata krallar, askerler, bakanlar atama çabalarının
tümü karşı-devrimcidir.
Beni en çok bu durum üzmüştür.
Fütürizm’de tüm engelleri yakıp yıkacak bir başkaldırının meşalesini görmüştüm.
Fütürist sanatın şafağında başkaldırıcıyı kucaklamıştım.
Böylece kendimi keşfettim ve kafa tasımı aştım, geçmişin mantığını ateşe fırlattım.
Ve tüm sanat alev aldı.
İşte o an itfaiyecilerin telaşını gördüm.
Benois’lar, Merejkovski’ler, Efros’lar, Glagol’lar.⁴⁴⁰ Hepsi pek sevdikleri Venüs’ü
kurtarmak için yangını söndürmeye kalkışmışlardı.
Fütürist şairlerin açıklamasını görünce içim acıdı. Halbuki fütürist şairler modernitenin
seyir halindeki gemisi Venüs ve onun edebiyatından kurtulmuş; denize atlamışlardı.

⁴³⁷ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 2: Le miroir suprématisme*, L’Age d’Homme, 1974, s. 49-51.

⁴³⁸ 29 Mart 1918’te Vladimir Tatlin, Anarşi Gazetesi editörlerine, *Fütüristlere Mektup Adlı Makaleye Cevabım* adlı bir metinle karşılık vermiştir.

⁴³⁹ 1918’in başlarında Moskova’da bulunan Şairler Kahvesi’nde Vasili Kamenski ve Vadim Şerşeneviç gibi fütürist şairlerin inisiyatifiyle Tüm Rusya Şairler Kongresi düzenlenmiş ve bir çeşit “şairler sendikası” oluşturulmuştur.

⁴⁴⁰ Alexandre Benois, Abram Efros, Dimitri Merejkovski ve Sergey Goluşçev (yazar ismi Glagol’dür) gibi dönemin ünlü eleştirmenleri kastedilmektedir.

Dalgalarla Venüs'ü dövmekteydiler. Şimdi ise onun denizde yüzen cesedine tutunmuşlar.

Geminin yönetimini yıkmak yerine, yeni bir yönetim oluşturmuşlar. Devrimi benimsemek yerine gemiyi karaya yanaştırmaya, boğulmakta olan edebiyatı kurtarmaya çalışmışlar...

Şairler Kahvesi boğulmuşların mekânı değil midir?

... Fütürizm nesnelere övgüler düzen ozanların avangardı değil midir?

Ellerinizin içine herhangi bir kelime alınız ve ona iyi bakınız. Şimdi onu farklı incelediğinizi, ondan farklı anlamalar çıkarabileceğinizi düşününüz. Farkı anladınız mı?

Yoksa size hala dünkü anlamaları mı çağrıştırıyor?

Eğer bir kelime aynı kelime kalıyorsa bu onu bir kodese tıkmak anlamına gelmez mi?

Aynı şekilde bir Devlet kurulduğunda, bu Devletten başka bir anlama gelmiyorsa kodesten başka ne kurulmuş olabilir ki?

... Fütürizm'e dönüp baktığımızda bir başkaldırı görüyoruz. Başka bir şey değil. Başkaldırını selamlıyoruz, devrimi selamlıyoruz. Ama bunu eskinin düzenini oluşturan tüm temelleri yıkarak yapıyoruz. Nesnelerin ve devletin küllerinden doğmasına izin vermeden yapıyoruz.

Eski yapıların atıklarından toplumsal yapıların organizması oluşturulduğunda toplumsal dönüşümler muhteşemdir.

Ben, süprematist sanatçı veya kolorologların⁴⁴¹ üyesi olarak temizlenmiş ve arınmış bir temelden çıkarak eski krallıkların tüm atıklarından arındığımızı ve onların küllerini toprağın dibine serpiştirdiğimizi ilan ediyorum. Toprağın diplerine kasıtlı olarak gömdük çünkü bizim artık toprakla, dünyayla ilişkimiz kalmadı.

... kafalarını kelimelerle taçlandırmış şairlerin geçmişte kaldıklarını düşünüyoruz.

Egomuza üstün bir imtiyaz veriyoruz...⁴⁴²

... böylece Egomuz özgürleşiyor.

Bizim üretimlerimiz ne sarayların, şöminelerin, ne kadifelerin, kasidelerin, kelimelerin ne de acıların, mutlulukların şarkısını söylüyor...

Mavi kafesin üzerinde güneşin söndüğü yerlerdeki yeni bir gezegen gibiyiz. Dünyanın sınırlarının ötesindeki mutlak yeniyiz ve nesnelerin tutarsızlığını reddedenleriz.⁴⁴³

Bu makalede görüldüğü gibi Maleviç, kendine yapılan eleştirileri yok saymakta; fütüristlere yapılan eleştiriye fırsata dönüştürerek tartışmayı “Fütürizm-Süprematizm karşıtlığı” eksenine çekmektedir. İfade ve anlam ilişkisini ele alırken “devlet” ve

⁴⁴¹ Maleviç'in “renk uzmanlığını” vurgulamak için türettiği bir terimdir.

⁴⁴² Maleviç'in metinlerindeki “Ego” vurgusu, Max Stirner'in Biricik ve Mülkiyeti (İngilizcesi: Ego and Its Own) adlı kitabından gelmektedir. Başta Rodçenko olmak üzere anarşizmden beslenen birçok avangard sanatçının metinlerinde bu kavramın sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

⁴⁴³ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l'art, tome 2: Le miroir suprématis*, L'Age d'Homme, 1974, s. 51-53.

“Fütürizm” örneklerini vermesi oldukça ilginçtir. “Ellerinizi içine herhangi bir kelime alınız ve ona iyi bakınız. Şimdi onu farklı incelediğinizi, ondan farklı anlamalar çıkarabileceğinizi düşününüz” ve “Bir Devlet kurulduğunda, bu Devletten başka bir anlama gelmiyorsa kodesten başka ne kurulmuş olabilir ki?” cümlelerinden anlaşılacağı üzere Maleviç için yaratıcılık, anlamı yıkmak ve sabit anlamın dışına çıkmaktır. Nitekim Fütürizm’in yaratıcı olmamasının nedeni bir nesneye/anlama işaret etmesindendir. Aynı şekilde devrimcilik, eğer anarşist karakterinden sapıp “sabit bir devlet” anlamına işaret ederse yaratıcılığını ve tutarlılığını kaybedecektir. Buna göre, “Bolşeviklerin devlet kavramına bağlılığı” ile “Fütürizm’in nesneye bağlılığı” arasında dolaylı bir ilişki kurulduğu söylenebilmektedir. Nitekim Fütürizm’in (ve dolaylı yoldan Bolşevizm’in) “devrimciliği” övülmekte; fakat yaratıcılığa ve bağımsızlığa kapalı “fütürist sistem” eleştirilmektedir. Buna karşılık Maleviç’e göre Süprematizm’in yaratıcılığı, sabit anlamın dışına çıkmasında ve yıkıcı-yapıcı anarşist karakterinde saklıdır.

İlk olarak 6 Nisan 1918’de Anarşi Gazetesi’nde yayımlanan *Betonarmenin Tokadı Olarak Mimarlık* metni, Rus Fütürizmi’nin mihenk taşı sayılan *Halkın Beğenisine Tokat* (1912) adlı manifestoya doğrudan gönderme yapması bakımından sol sanat çevrelerinde oldukça ses getirmiş; 7 Aralık 1918’de Sanat Komünü (İskustvo Kommuni) Dergisinin ilk nüshasında tekrar yayımlanmıştır. Moskova’daki çağdaş mimari yapıların eleştirildiği, eğretilme ve iğnelemelerle bezenmiş bu mizah dolu makalenin müellifi “anarşist-fütürist-konstrüktivist” Maleviç’tir:

Sanat geçmişin tünellerinden çıkmak için avangardlara güvenmiştir.

Sanatın bedeni yorulmaksızın yeniden doğar ve iskeletin temellerini daha da güçlendirerek zamana uyum sağlar.

Yeni embriyonların yaratıcı gücünün volkanları eski kabuğun üstüne yenilerini ekler.

Her çağ bir önceki çağdan daha hızlı koşar, daha ağır bir yük taşır ve betonarmeden oluşan yollar inşa eder.

Çağımız tıpkı bir kalp gibi aynı anda dört farklı yöne ilerler. Genişleyerek uzamın sınırlarını genişletir, her yere yayılır.

Tarih öncesi çağ tek bir çizgide ilerler. Sonra iki, daha sonra üç ve şimdiki çağ uzamda dört çizgide aynı anda ilerleyerek dünyadan ayrılmaktadır.

Fütürizm çağdaş şeylerin hızlı değişiminin peyzajlarını çizdi. Betonarme yaşamın dinamiklerini tuval üzerine aktardı.

Böylece resim sanatı modern makine teknolojisinin izinden ilerledi...

... Tüm sanatların yüzü dış unsurlardan arındı. Sadece mimarlık yüzünde dönemin sivilcelerini ve geçmişin sığillerini taşımaya devam ediyor.

En güzel konstrüksiyonlar bile sakatların koltuk değneklerini andıran Grek sütunlarıyla ayakta duruyor. Çiçeklerden oluşturulmuş taçlar binaları süslemeye devam ediyor. Asansörlü gökdelenler, elektrikli lambalar, telefonlar, Venüsler ve nemfler gibi Grek dönemi unsurlarıyla süsleniyor.

Ölmüş Rus stili hiçbir yenilik sunamıyor.

Bazen orijinal tipler türeyip bu stili canlandırmaya çalışıyor. Hız çağıının alanlarına eksantrik önerilerle geliyor.

İşte bakın Beytanyalı Lazarus⁴⁴⁴ tekrar canlanmış, beton ve asfalt üzerinde yürüyor, kafasını kaldırıp elektrik tellerini görüyor; otomobilleri görüp korkuyor ve derhal mezarına geri dönmek için yalvarıyor.

Tramvaylar, otomobiller ve uçaklar ise yeryüzünde şaşkınlıkla dolaşan bu zavallıya bakıp ona merhamet ederek üç kopek atıyorlar.

Elektrikli makinelerin hız çağında Lazarus’u diriltmek ne anlamsız ve komik değil mi?

Bay Orijinaler, cesetleri diriltip, eski erdemlileri canlandırarak gençlik ruhunun önünü kestiğinizi far edin artık.

Gençliğin koşmasını engellemeyin. Yeni bedenin canlı kudretinin önüne geçmeyin...

Sadece hastalıklı ve naif bir orijinal mimar, cesedi betonla kaplayıp çürümüş iskeletini demirle onarmaya çalışır.

Yetenek ve yaratıcı güç eksikliği bizi mezarlıklarda dolaşmaya ve çürümüş cesetleri çıkarmaya zorluyor.

Moskova’da yapılan son binalara bir bakınız. Kazan Garı, Maliye Bakanlığı Binası ve Afanasiyevski Pasajı vizyon eksikliğinin kanıtı değil midir?

... Moskova gibi muazzam büyüklükteki bir şehirde yaşıyor ve tekrar canlanmasını bekliyorum. Bu yüzden Aleksey’in⁴⁴⁵ döneminden kalma malikanelerin yıkılmasına seviniyorum.

Yeni inşa edilecek evlerin çağdaş ana ve babalara, yaşayan ve güçlü bir karaktere sahip olmasını sabırsızlıkla bekliyorum...

Bir konstrüktörün tüm kudretini ortaya koyarak güçlü bir dev gerçekleştirmesini arzuluyorum.

Ama görüyorum ki bizim işimiz Orijinalerle. Demiryollarını izleyerek Novgorod’daki arkeolojik çalışmalarda mezar kazıcılığı yapıp ölümlerin listesini çıkarıyorlar.

Milliyetçilik adı altında kifayetsizliklerini ortaya koyuyorlar...

Garı inşa eden konstrüktör, acaba kendine garın ne anlama geldiğini sormuş mudur?

Görünüşe göre hayır. Garın bir kapı, bir tünel, sinirsel itkiden gelen bir ürperti, şehrin nefesi, yaşayan damarı, çarpan kalbi olduğunu düşünmüş müdür?

⁴⁴⁴ Beytanyalı Lazarus, Yeni Ahit’te Hz. İsa’nın çevresindeki kişilerden biridir. Erken Hristiyanlık döneminde ortaya çıkan birçok efsaneye konu olmuştur. Yuhanna İncili 11. Bölüm’de Hz. İsa’nın isteği üzerine ölümünden dört gün sonra mezarından çıkmasıyla bilinmektedir.

⁴⁴⁵ Aleksey Mihayloviç (1629-1676) 1645-1676 yılları arasında yaşamış Rus Çarı’dır.

Meteorlar gibi hareket eden on iki tekerlekli ekspres trenlerin rüzgarını, trenlerin betonarmeden inşa edilmiş boğazlara girişini, şehrin göbeğine taşıdığı insanları, onların taşıdığı titreşimleri, garın organizmasını oluşturan tüm bunları ve vagonları...

Gar yaşamın volkanıdır. Burada dinlenişe yer yoktur.

Ve Moskova’da hızla kaynamakta olan kaynağın üzerine eski manastırların çatısı dikilmeye çalışılmaktadır.

Demir, beton, çimento ve elektrik sistemleri, ihtiyar bir tipin kendisine âşık olduğunu öğrenen genç bir kız gibi korkuya kapılmışlardır.

Lokomotifler kendilerine uygulanan zalimliği görünce utançtan kızarmışlardır.

Devrimci yıkımın avangardları, bu koca dünyanın eskimişliğini ve kokuşmuşluğunu atmak, devrimin meydanlarında devrime uygun yapılar görmek istemektedirler.

Kaynağını modernlikten alarak uç noktalara varan bizler, makinelerin, motorların krallığının dünyadaki ve kozmostaki hakimiyetini görmek istiyoruz.

Dünyaya inişimizde demiryollarını görmek istiyoruz. Her geçen gün motorlarımız bizi uzayın sonsuz boşluğuna götürmeye hazır bekliyor. Bizler uçanlarız. Dünyadaki her şey uçanlara göre tasarlanmalı. Sütunları, çatıları kaplayan ilahi kadifeleri yıkınız. Buharın gücüne yol veriniz...

Artık yaratıcılık sadece uzaklara giden tasarımlara odaklanmalı.

Bırakın oklar ve uçan evler yükselsin, yazın gelişine hazırlanılınsın.

Cerrahlar bedenimizdeki Grek harabelerini söküp atsin.

Yeni mimarlık, Grek ve Roma’yı reddederek güçlü ve genç yeteneğiyle yeni bir dil oluştursun.

Yıkılan şehirler sizin mucizelerinizi, yeni indirgemelerinizi (*soyutlamalarınızı*) bekliyor.

Fakat lütfen eskimiş İncillerin, Eski Ahitlerin ciltleriyle gelmeyin.

Biz ressamlar yeni konstrüksiyonları savunmak için ayağa kalkmalıyız. Eski mimarlık kurumunu yıkmalı, Greklerden kalanları krematoryumlarda yakmalı ve böylece günümüze uygun imgenin saf yeniliğine biçim vermeliyiz.⁴⁴⁶

Rus Konstrüktivizmi’nin temel fikirlerini yansıtan bu makalede Maleviç, “modern stile” özgü tarihselci yaklaşımlara karşı çıkmakta; çağdaş teknik ve malzemelerle oluşturulan yeni yapıların eski tasarımlara referans vermesini eleştirmektedir. Başka bir deyişle sanatlardaki “paradigma değişikliğinin” altını çizen sanatçı, teknik ve teknolojik gelişimleri kucaklamakta, siyasi ve sanatsal devrim arasında ilişki kurmakta ve yeni yaşamın, yeni sanat, tasarım, mimari ve en önemlisi “yeni bir dünya görüşüyle” temellendirilmesi gerektiği vurgulamaktadır. Maleviç’in bu metni, Vitebsk’te kuracağı UNOVİS grubunun hemen öncesinde kaleme alması açısından

⁴⁴⁶ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 2: Le miroir suprématisiste, L’Age d’Homme*, 1974, s. 56-60.

önem teşkil etmekte; Süprematizm'in yeni bir evreye girmekte olduğunun sinyallerini vermektedir.



4. DEVRİMLERİN KÜLTÜR POLİTİKALARINA ETKİSİ VE SÜPREMATİZM'İN İŞLEVSEL DÖNÜŞÜMÜ

4.1. 1917 Devrimleri ve Kültür Politikalarına Etkisi

Fransız Devrimi başta olmak üzere Batı'da gerçekleşen devrimler toplumsal yapıları dönüştürmüş; uluslar inşa etmiş ve halka kendi kaderini belirleme yolunda umut aşılamıştır. Böylece Batılı halklar için “özgürlük” fikri, vatan mefhumuna bağlı kalmıştır. Dağlar, çöller ve buzul denizleriyle çevrili uçsuz bucaksız Rusya topraklarında, asırlar boyunca hüküm süren otokrasi, dini kullanarak insanların ne kadar talihsiz ve sefalet içinde yaşadıklarını fark etmelerini engellemiştir. Nitekim Rus toplumu için “özgürlük”, ancak dine ve otokrasiye sadakatle elde edilecek “imtiyazlar” anlamına gelmiştir. On sekizinci yüzyıldaki köylü ayaklanmaları (Pugaçev İsyanı) Rusya'da gerçekleşecek olası bir devrimin toplumun ezilen kesimlerinden kaynaklanacağını ilk sinyallerini vermiştir. 1825'teki başarısız Dekabrist Ayaklanması, ülkede ilerleme fikirlerine açık, aydın bir gençliğin var olduğunu kanıtlamış ve entelijansiyanın doğmasını sağlamıştır. Aydın ve entelektüeller, topluma kendi kaderini tayin edebileceğini göstermiştir. Her ne kadar Bakunin, (doğru bir öngörüyle) entelijansiyanın köylü ve işçileri kullanarak iktidarı ele geçirmeyi planladığını söylese de aydınların hak ve özgürlük düşüncesini yayma girişimlerinin toplumda karşılık bulduğu söylenebilmektedir. Nitekim 1860 reformları, ardından gelen karşı-reformlar, 1905 Devrimi'nin hüsrarla sonuçlanması veya Çarlık rejiminin ülkeyi yeniden canlandırma çabaları gibi hiçbir reformcu veya baskıcı siyaset, “devrim fikrini” ortadan kaldırmaya yetmemiştir. Marc Ferro'ya göre, Çarlık rejiminin devrim fikrini bastırmak için aynı derecede istekli olması “devrimin içgüdüsel bir tepkiye, şiddetli bir tutkuya, hatta bir var oluş meselesine dönüşmesini” sağlamıştır.⁴⁴⁷ Nitekim

⁴⁴⁷ Marc FERRO, *La Révolution de 1917*, Albin Michel, 1997, s. 3. Rus Tarihi uzmanı ve Annales Ekolü'nün eşbaşkanlarından Marc Ferro, 1960'lardan itibaren “1917 Devrimleri” ve “Sovyet rejimi” hakkında oldukça özgün bir bakış açısı geliştirmiştir. Ferro'nun tezleri, SSCB tarihinde sadece Stalin rejimiyle sosyalist ideallerden uzaklaşılması sonucunda totalitarizme sapılması, totalitarizmin sadece

Büyük Savaş sırasında “beklenmedik” bir şekilde vuku bulan Şubat Devrimi, özgürlük dışında hiçbir hedefi olmayan bir kitle hareketidir. Ancak devrim sonrasında meydana gelen siyasi bölünmeler sonucunda devrimin devamlılığının tehlikeye girdiğini düşünen Bolşevikler, Ekim ayında düzenledikleri bir darbeyle yönetime el koymuşlardır. Böylece zamanla Çarlık totalitarizminin yerini Sovyet totalitarizmi almış ve “özgürlük” mefhumu, Komünist Parti’ye sadakatle elde edilecek birtakım imtiyazlara dönüşmüştür.

Başbakan Pyotr Stolipin’in 1905 Devrimi’nin başarısızlığını simgeleyen Haziran Darbesi (1907), Rusya’da Marksist entelijansiyanın parçalanmasına neden olmuştur. Bir tarafta, devrimci liderler yurt dışına kaçmış; resmî olarak kapatılan partiler yeraltı örgütlenmelerine yönelmek zorunda kalmıştır. Partilere bağlı bazı militan sosyalist işçiler, başta Moskova ve Saint Petersburg olmak üzere sanayi şehirlerinde birtakım grevler düzenlemek amacıyla “işçi parlamentoları” adıyla gayri-resmî sovyetler (konseyler) kurmaya başlamışlardır.⁴⁴⁸ Diğer tarafta, devrimci terör olaylarından ve hükümetin şiddetli tepkilerinden usanan bir grup (eski Marksist) liberal entelijansiya üyesi, *Vehi* (1909) adlı bir derleme yayımlayarak “dine dönüş” çağrısı yapmaktadır. Bu dönemde Duma Monarşisi, İmparatorluğu ayakta tutabilmek için birtakım reformlara imza atmasına rağmen toplumdaki memnuniyetsizliğin önüne geçmekte yetersiz kalmaktadır. Nitekim dinsel hoşgörü kanunu, basında sansürün azaltılması ve ifade özgürlüğü gibi (görece) serbestlikler, radikal görüşleri besleyerek cemiyet ve örgütlerin artmasını sağlamış; öğrenci hareketlerini tetiklemiştir. Hızlı sanayileşme 1911-1914 yılları arasında şiddetle bastırılan işçi grevlerine neden olmuştur. Stolipin’in devrimci bir terör örgüt tarafından öldürülmesinin (1911) ardından baskı siyaseti fazlasıyla geri gelmiştir. 1905’te Japonya’ya karşı alınan yenilgi, toplum nezdinde oldukça küçük düşürücü bulunmuştur. Bu hezimetin sonrasında birtakım dış siyaset hamleleri gerçekleştiren Rusya, İngiltere ve Fransa’yla bir ittifak anlaşması (1907) imzalamış; Balkan Savaşları sırasında Sırbistan’a destek vererek Avusturya-

Komünist Parti ve Leninizm’le ilişkilendirilmesi ve devrimin sadece siyasi partiler ve sınıf mücadelesi üzerinden okunması gibi üç temel klişeyi yıkmaktadır. Ferro’nun ilk olarak 1967 yılında yayımlanan *Des soviets au communisme bureaucratique, Les mécanismes d’une subversion* (Komünizm Bürokrasisinde Sovyetlerin/Konseylelerin Rolü, Çöküşün Mekanizmaları) adlı çalışmasındaki metodolojisi, sendikalar, fabrika ve mahalle komiteleriyle Kızıl Ordu içindeki yazışmalar gibi “alttan örgütlenme” biçimlerine odaklanarak SSCB tarihi araştırmalarına yeni bir yol çizmiştir.

⁴⁴⁸ Oscar ANWEILER, *The Soviets - The Russian Workers, Peasants, and Soldiers Councils 1905-1921*, Random House, 1974, s. 46-47. Yüzyılın başlarından itibaren grevleri yönetmek için fabrikalarda kurulan sovyetler (işçi konseyleri), Şubat 1917’de sol radikal partilerin desteğiyle işçi, köylü ve askerlerden (hatta liberal burjuvalardan) oluşan devrimci örgütlere dönüşmüştür.

Macaristan ve Osmanlı'yı karşısına almıştır. Arşidük Franz Ferdinand'ın Haziran 1914'te öldürülmesinin ardından Avusturya'nın Sırbistan'a ultimatoma vermesi, Rusya'yı Birinci Dünya Savaşı'na dahil olmaya itmiştir. Büyük Savaş, 1917 Devrimlerinin nedenlerinden sadece bir tanesidir. Nitekim Lenin'e göre Rusya Çarı, savaşa dahil olarak devrime katkıda bulunmuştur. Ancak devrim tarihinden bağımsız düşünüldüğünde, Rusya'nın Büyük Savaş'a katılması, iç savaşla (1917-1920) birlikte toplam yedi yıl sürecek ve milyonlarca insanın hayatına mal olacak amansız bir sürecin başlangıcına işaret etmektedir.

Şubat Devrimi, savaş yüzünden kıtlık çeken Petrograd⁴⁴⁹ şehrindeki vatandaşların, oy hakkı isteyen (burjuva) kadınların⁴⁵⁰ ve gösterileri fırsat bilerek grev yapan militan işçilerin bir araya gelmesiyle başlamış; beş gün süren protestolar sonucunda polis ve askerlerin bir bölümünün direnişçilere katılmasıyla meydana gelmiştir. Böylece ülke çapında Çarlık rejimi tarafından bastırılan köylüler, askerlik müessesesinin ağırlığına ve savaşa karşı olan askerler, sivil haklarını arayan orta sınıf burjuva, işçiler ve (Rus olmayan) azınlıkları bir araya getiren “toplumsal isyan fikri”, Şubat Devrimi'ne yol açmış; Çarlık Rusya'sı Mart 1917'de resmen yıkılmıştır.⁴⁵¹ Rejimin yıkılmasının ardından bir taraftan Kurucu Meclisi oluşturma gayesiyle Geçici Hükümet kurulmuş, diğer taraftan 1905'te kapatılan Petrograd Sovyeti (ve ülkedeki diğer sovyetler), sayıları durmadan artan işçi, asker ve köylü delegelerin katılımıyla tekrar açılmıştır.

Duma delegelerinin liberal kanadıyla ılımlı muhafazakarları bir araya getiren “Geçici Hükümet” ve çoğunluğu ılımlı Menşevik olmak üzere Sosyalist Devrimciler (SD)'le Bolşevik temsilcilerden oluşan “Petrograd Sovyeti”, Ekim ayına kadar süren ikili bir iktidar(sızlık) döneminde karşı karşıya gelmişlerdir. Oluşan yapıda Geçici Hükümet, Petrograd Sovyeti'ne bağlı kılınmıştır. Bu ikili yapının çözmesi gereken başlıca meselesi savaştır. Mart ayında kurulan Geçici Hükümet, “ancak Müttefiklerle kazanılacak bir zafer, yeni rejimin Batı demokrasilerine sağlam bir biçimde bağlanmasını, toplumun birlik içinde yaşamasını ve devrimin seyrinin denetlenmesini

⁴⁴⁹ Birinci Dünya Savaşında Almanya ve Avusturya-Macaristan'a karşı savaşıldığından Petersburg adı Alman kültürünü çağrıştırdığından bu isim Ruslaştırılarak Petrograd olarak değiştirilmiştir.

⁴⁵⁰ Şubat Devrimi, o dönemde Rusya'da geçerli olan Jülyen takvimine göre 23 Şubat 1917, günümüzde kullanılan Gregoryen takvime göre 8 Mart 1917'de gerçekleşmiştir. Şubat Devrimiyle birlikte kadınlar, Rusya'da oy hakkına sahip olmuşlardır. Dolayısıyla Dünya Kadınlar Günü, özgürlükçü bir halk devrimi olan Şubat Devrimi'ne işaret etmektedir.

⁴⁵¹ 3 Mart'ta II. Nikolay kendisi ve oğlu adına haklarından feragat ettikleri ilan etmişlerdir. 4 Mart'ta II. Nikolay'ın kardeşi Gran Dük Mihail Aleksandroviç imparatorluk otoritesini kabul etmediğini ilan etmiştir.

sağlayabilir”⁴⁵² düşüncesinden hareket ederek görünüşte savaş yanlısı bir tutum içindedir. Petrograd Sovyetiyse, “tazminatsız bir barış sağlanana kadar savaşın sürmesi gerektiğini” ima eden “devrimci savunmacılık politikası”⁴⁵³ taraftarıdır. Nitekim savaşın devam etmesi, bir taraftan Şubat Devrimi’nin ilkelerinin hayata geçirilmesine mâni olarak toplumda huzursuzluk yaratmakta; diğer taraftan olası bir “geri çekiliş”, Rusya’nın “ilhak politikalarına”⁴⁵⁴ ters düşmektedir. Nisan ayında işçi sovyetlerinin ülke çapında düzenlediği gösteriler, Birinci Geçici Hükümet sona ermesine (Nisan Krizi) ve Birinci Geçici Koalisyon Hükümeti’nin oluşturulmasına neden olmuştur.⁴⁵⁵

Sürgünden dönerek Nisan ayında Petrograd’a ulaşan Lenin, Bolşeviklere sunduğu Nisan Tezleri’nde “devrimci savunmacılığa, Geçici Hükümete ve parlamenter cumhuriyete kayıtsız şartsız karşı çıkılması gerektiğini bildirerek güvenlik güçlerinin, ordunun, devlet bürokrasisinin derhal ortadan kaldırılmasını, özel mülklerin ve arazilerin millileştirilmesini, işletmelerin işçilere devredilmesini” öne sürmüştü; “İktidar Sovyetlere” sloganını ortaya atmıştır. Nitekim Nicolas Werth’e göre, Lenin’in devrime sıkıca sarılmasının nedenlerinin başında, Rusya’nın başta Almanya olmak üzere uluslararası bir işçi devrimine öncülük edeceğine olan inanıcı yatmaktadır. Ancak Bolşeviklerin bu hedefleri gerçekleştirmek için öncelikle tüm ülke çapındaki sovyetlerde çoğunluğu sağlaması gerekmektedir.⁴⁵⁶

Ekim ayına kadar süren kargaşaların hepsinden Lenin yönetimindeki Bolşevikler kazançlı çıkmışlardır. Başarıları, Lenin’in siyasi taktikleri kadar, “bilimsel” olduğunu kabul ettiği Marksizm inancından kaynaklanmaktadır. Nitekim iktidar, tarihsel gereklilik açısından, işçi sınıfının olmalı ve iktidara giden manevralar buna göre belirlenmelidir. Marc Ferro’ya⁴⁵⁷ göre, “Ekim ayaklanması”, Geçici Hükümete karşı Bolşeviklere bağlı askerler tarafından gerçekleştirilen bir “darbedir” ve ülkenin

⁴⁵² Nicolas WERTH, **1917 Rus Devrimi**, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 63

⁴⁵³ Devrimci Savunmacılık: Askeri taarruzda bulunmadan sadece savunmaya çekilme

⁴⁵⁴ Rusya’nın savaşa girmedeki hedefleri arasında, Ukrayna’nın bir bölümünü Rus topraklarına katma, İstanbul ve Çanakkale Boğazlarını denetim altına alma gibi hedefler bulunmaktadır.

⁴⁵⁵ Şubat Devrimi’nin ardından devrimi gerçekleştiren Petrograd Sovyeti, halkın sözcülüğüne soyunmuş; seçimlere kadar bağımsız ve siyaseti dışarıdan belirleyen bir konumda yer almış ve Birinci Geçici Hükümet’e sözcü yollamamıştır. Nisan Krizinin ardından oluşturulan ikinci hükümette, Petrograd Sovyeti’nden birtakım ılımlı liderler yer almıştır. Bu nedenle ikinci hükümet “Birinci Geçici Koalisyon Hükümeti” adını almıştır.

⁴⁵⁶ Nicolas WERTH, **a.g.e.**, s.69

⁴⁵⁷ Marc FERRO, **Des soviets au communisme bureaucratique, Les mécanismes d'une subversion**, Gallimard, 1980 ve FERRO, Marc, **La révolution de 1917**, Albin Michel, 1967

azımsanmayacak bir bölümü Bolşeviklerin “yönetime el koymasını” kabul etmemiştir. Ancak sovyetler tarafında, “alttan gelen” şiddetli bir devrim arzusu vardır. Dolayısıyla “Ekim Devrimi’nin başarıyla gerçekleşmesinde”, baskıcı ve şiddete dayalı bir iradenin “çifte odağı” bulunmaktadır. Marc Ferro, komünist rejimin totaliter yapısını “yukarıdan inmece devrimcilik” ve “alttan gelen devrimcilikten” kaynaklanan iki tip “bürokratikleşme süreci” üzerinden değerlendirmektedir. Buna göre yukarıdan inmece iradeyi, Çarlık rejimi karşıtı örgütler, partiler, sendikalar ve fabrika komitelerindeki (Lenin’in tabiriyle profesyonel) devrimciler oluşturmuşlardır. Alttan gelen iradeyse Nisan Krizi’yle başlayan ve zamanla “bürokratikleşen” “mahalle sovyetleri” örgütlenmeleriyle ortaya çıkmıştır. Nisan ayından itibaren, büyük şehirlerde, sayıları sürekli artmakta olan işçi sovyetleri dışında, cepheden dönen (çoğunluğu köylülerden oluşan) askerlerin dahil olduğu, “kendiliğinden ortaya çıkan” ve sayıları yüz kişiye kadar ulaşan “mahalle komiteleri (sovyetleri)” kurulmuştur. Bu köylü-devrimci-asger-militanlar, çeteleşmeye benzer bir şekilde, bağlı bulundukları bölgelerde “düzeni/düzensizliği sağlamaktalardır”. İç Savaş Dönemi ve sonrasında, fabrika sovyetleri ve mahalle komitelerinden gelen bu “eğitimsiz” militanlar, toplumdaki statülerini tamamen rejime borçlu olmakla birlikte zamanla devletin “sürekli elemanlarına” dönüşmüşlerdir. 1930’lardan itibaren, Bolşevik devlet aygıtının atar damarı “aparatchik” sınıfını⁴⁵⁸ oluşturmuşlar ve liyakate dayanmaksızın “eski burjuva uzmanların” yerlerini alarak “iktidarın plebleşmesine (avamlaşmasına)” neden olmuşlardır. Marc Ferro’ya göre, Sovyet rejiminin “terör siyaseti”, Bolşeviklerin diğer siyasi partileri kapatmadan önce kurumsallaşmaya başlayan “altyapıda” başlamıştır. Nitekim Sovyet totalitarizminin temeli, Bolşeviklerin “komünist absölütizmi” ile kitlelerin “sovyet absölütizminin” birleşmesiyle oluşan “geniş bir konsensüsten” kaynaklanmaktadır. Böylece devrimin ilk yıllarında ortaya konan özgürlükçü fikirlerden vazgeçilerek zamanla “aile konularında muhafazakâr kanunların çıkarılması”, “sanatlarda akademik formlara geri dönülmesi” ve “antisemitizmin yükselişi” gibi “eski değerlerin” tahsisi “iktidarın plebleşmesi” sonucunda ortaya çıkmıştır.⁴⁵⁹

Şubat Devrimiyle birlikte ortaya çıkan kargaşada şiddet ve terörün, “toplum içinde” yaygınlaşması söz konusu olmuştur. Toprak sahiplerinin Geçici Koalisyonların

⁴⁵⁸ Aparatchik: Komünist Parti üyesi ayak takımı anlamında kullanılmıştır.

⁴⁵⁹ Marc FERRO, *Des soviets au communisme bureaucratique, Les mécanismes d'une subversion*, Gallimard, 2017, s. 278-309.

öngördüğü reformları geciktirmesi, Rusya'nın Büyük Savaş'tan bir türlü çekilememesi ve patronların savaş sırasında işçi ödemelerini geciktirmesi terörün yayılmasının başlıca nedenleridir.⁴⁶⁰ Dolayısıyla Bolşevikler altta yayılan şiddetten “doğrudan” sorumlu değildir. Fakat diğer partilerin aksine (devrim uğruna) “şiddeti durdurmak için hiçbir çaba göstermedikleri” söylenebilmektedir.⁴⁶¹ Yönetim bazında Bolşeviklerin diğer partilerle (SD ve Kadetler) yönetimi paylaşmaya yanaşmamalarıysa devrim şartları göz önüne alındığında farklı bir “terörün/siyasetin” konusudur. Stalin Dönemi'nde “toplumsal terörün” toplumun tüm kesimlerine yayıldığı genel kabul görmektedir. Nitekim Marc Ferro'ya göre “vatandaşların birbirlerini ihbar etmeleri” üzerine kurulu bir toplumsal düzenin “tek sorumlusu” Stalin rejimi değildir.⁴⁶² Lenin Dönemi'nde uygulanan “terör siyasetinin” sonucunda “üstten (belirlenen) ve alttan (kendiliğinden gelişerek bürokrasiye dahil olan)” örgütlenme süreçlerinin toplumsal terörün yayılmasında büyük payı vardır.

Bolşevikler iktidarı ele geçirir geçirmez Lenin'in başkanlığında bir Merkez Yönetim Komitesi oluşturulmuş ve daha sonra Menşevik ve SD'lerle birlikte sosyalist bir Kurucu Meclis'in demokratik seçimlerle belirlenmesi söz konusu olmuştur. Ancak Almanya'yla yapılması planlanan ateşkes antlaşması şartlarına SD'lerin büyük bölümü itiraz etmekteledir. Yapılan ilk demokratik seçimlerde köylülerin oyları belirleyici olmuş; SD'ler birinci, Bolşevikler ikinci parti çıkmıştır. Fakat SD'lerin sol kanadının Bolşeviklere katılmasıyla seçim sonuçları karmaşık bir hal almıştır. Yönetim kademelerinde Bolşevik karşıtı SD'lerin istifalarının ardından Sovnarkom (Halk Komiserleri Konseyi) tek partiden oluşturulmuş; Sosyal Demokrat İşçi Partisi'nin bir fraksiyonu olan Bolşevikler, “Rusya Komünist Partisi” adını almıştır. Parti ilk olarak Tüm Rusya Merkez Yürütme Komitesini (VTsIK), iktidarı oluşturacak Politbüro'yu ve iç meselelerle ilgilenecek Orgbüro'yu belirlemiştir. Politbüro'nun ilk icraatı devrimin bekasını korumak için kurulan gizli polis örgütü ÇEKA (Karşı-Devrim ve Sabotajla Mücadele Olağanüstü Komisyonu)'dır. İlk altı aylık sürede

⁴⁶⁰ Marc FERRO, *La Révolution de 1917*, Albin Michel, 1997, s. 23

⁴⁶¹ Marc FERRO, *a.g.e.*, s. 77-80

⁴⁶² Rus Tarihi uzmanı ve Annales ekolünün eşbaşkanlarından Marc Ferro'nun 1917 devrimleri ve Sovyet rejimi hakkında oldukça özgün bir bakış açısı bulunmaktadır. Genel değerlendirmelerinde hem Sovyet resmi tarihini hem Soğuk Savaş dönemi Amerikan tarihçilerini hem de revizyonist tarihçileri eleştirmektedir. Stephane Courtois'nın editörlüğünü yaptığı “Le livre noir du communisme” (Komünizmin Kara Kitabı) kitabında “Sovyet Rejimini goulaglarla eş tutan” yaklaşıma karşı çıkmaktadır. Ferro'ya göre eğer bir yoldaş ihbar sonucunda goulaga yollanıyorsa Stalin'e değil, onu ihbar eden yoldaşına kızmaktadır. Stalin döneminde kendisine karşı tepkiler zannedildiğinden çok azdır. Bunun kanıtı vatandaşların Stalin'in emriyle II. Dünya Savaşında kahramanca savaşmalarıdır.

seküler eğitimin tahsisi (Çarlık döneminde sadece üniversitelerde geçerliydi), kilise ve devletin ayrılması, sınıf ayrımlarının kaldırılması, toprakların işleyenlere devredilmesi ve milletler eşitliği (azınlıklara özgü ayrımcı yasaların kaldırılması) gibi yasaların çıkarılması dışında takvimin değiştirilmesi ve Rus alfabesinin basitleştirilmesi sağlanmıştır. Almanya ve Avusturya-Macaristan ile imzalanan Brest Litovsk Anlaşması muhalefetin sert tepkilerine yol açmıştır. Buna göre Rusya, Şubat Devrimi'nden sonra bağımsızlıklarını ilan eden Polonya, Finlandiya, Estonya, Litvanya, Beyaz Rusya ve Ukrayna gibi “bölgelerin” bağımsızlıklarını tanımıştır. Ancak Almanya'nın savaşı kaybetmesinin ardından Bolşevikler bu anlaşmanın geçerliliğini yitirdiğini ilan etmişler ve İç Savaş yıllarında söz konusu bölgeler SSCB'ye bağlanmıştır. 10 Temmuz 1918'de Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'nin (RSFSC) ilk anayasası oluşturulmuştur. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği adı ise Ukrayna Sovyetleri, Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan'dan oluşan Transkafkasya Sovyetleri ve Belarus Sovyetlerinin katılımıyla 1922'de ilan edilecektir. Rejimin ilk yıllarındaki “Sovyet”, “Bolşevik” ve “Komünist” gibi kavramların karmaşıklığını Richard Stites şöyle açıklamaktadır:

İlk anayasa metninde geçen “Sovyet”, “Bolşevik” ve “Komünist” gibi kelimeler rejimin devlet aygıtı ve iktidardaki parti olarak ikili karakterini açığa vuruyordu. Başlangıçtan beri Komünist Parti, parti örgütü olarak “sovyet” veya “devlet” çerçevesini kullandı. “Federatif” terimi, milliyet sorununda arzulanan bir çözüme; “Sosyalist” ise kapitalizmin ve piyasanın nihai olarak ortadan kalkışına olan inanca işaret ediyordu.⁴⁶³

İç Savaş Dönemi, kuşkusuz Rusya tarihinin en karanlık yıllarıdır. Devrimlerle başlayan sokak eylemleri, zamanla köy, kasaba ve şehirlere yayılmış; imparatorluğa bağlı bazı bölgeler bağımsızlıklarını ilan etmiş, komünist (Kızıl Ordu) ve anti-komünistlerin (Beyaz Ordu) birbirlerine uyguladıkları teröre anarşist köylülerden oluşan “yeşiller” eklenmiştir. Her bir taraf karşı tarafı sindirmek ve korkutmak için sınırsız şiddet kullanmış, yağma, talan ve infazlar köylerdeki insanların evlerini terk edip ormanlara sığınmalarına neden olmuştur. Böyle bir ortamda ne düzenli tarım ne de sanayi üretimi yapılabildiğinden kıtlık baş göstermiş, para piyasası tamamen çökmüş, şehirlerde karaborsacılar türemiş ve taşra bölgelerinde değiş tokuş ekonomisine geçilmiştir. Bunun üzerine hükümet, bankalar ve ağır sanayinin

⁴⁶³ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 330

kamulaştırıldığı, ticaretin yasaklandığı ve tahıla el koyularak asker ve işçilere öncelik vermek üzere dağıtımın devlet tarafından karşılandığı “Savaş Komünizmi” siyasetine geçmek zorunda kalmıştır. İç Savaş Dönemi’nden Kızıl Ordu galip çıkmasına rağmen 1921’e gelindiğinde ülke harap olmuş haldedir. Dönemin siyasetçileri ve onları izleyen Sovyet resmî tarihçileri, açlık, ölüm ve kıtlık gibi hadiselerin yaşandığı bu süreci, “Kahramanlık Dönemi” olarak adlandırmışlardır. Bu dönemde insanların elindeki tek şey gelecek umududur. Bolşeviklerin tarafında bu umudu yaşatan en önemli kurumlardan biri Proletkült Hareketi’dir. Ancak bu oluşum, yalnızca zor koşulların ve ütopyacılığın, yıkım ve mutluluk vaatlerinin birbirine karıştığı iç savaş kargaşasının ardından eriyip kaybolacaktır.

4.1.1. Aleksandr Bogdanov ve Proletkült Hareketi

Aydınlanma düşüncesinin ışığında Rus İmparatorluğunda halka yönelme (inme) fikirleri on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yeşermiş; Napolyon Savaşları sonrasında siyasi ve ideolojik düşüncelerin etkisiyle etik bir meseleye dönüşmüştür. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren “toplumu eğitme”, bir sosyal sorumluluk olarak görülmekte; topluma hizmet etme vatana hizmet etme anlamına gelmektedir. Yüzyılın sonlarında toplumun farklı kesimlerinden gelen ve farklı ideolojilerden beslenmiş birçok hayırsever, köylü ve işçilere, kadın ve kimsesizlere yönelik eğitim atölyeleri ve meslek programları düzenlemişlerdir. Bunlar içinde en bilineni 1903’ten itibaren Kontes Panina tarafından desteklenen Saint Petersburg’daki Ligovski Halk Evi’dir.⁴⁶⁴ Ancak Çarlık Rusya’sında toplumu eğitmek ve bilinçlendirmek için kurulan tüm eğitim ve kültür kurumlarının yukarıdan inmece bir iradeyle oluşturulmuş münferit inisiyatifler olarak kaldığı iddia edilebilmektedir. Nitekim 1905 Devrimi’ni izleyen yıllarda, özellikle sanayi şehirlerinde yaşayan işçilere yönelik eğitim programlarının daha sistematik bir şekilde yapılandırılması söz konusu olmuştur. Natalia Murray’a göre bunun nedeni, eğitimin bizzat işçiler tarafından “talep edilmesidir”.⁴⁶⁵ Bu dönemde Saint Petersburg’daki sendika ve işçi örgütlerinin içinde “Aydınlanma”, “Bilgi ve Işık Kaynağı” ve “Bilgi” gibi birtakım kulüpler kurulmuş ve “kendi kendine eğitim” (*samobrazovaniye*) sloganı benimsenmiştir. “Halk evleri”, “hafta sonu okulları”,

⁴⁶⁴ Bu kurum 1891’de akşam derslerinin verildiği İmparatorluk Teknik Okulu olarak kurulmuş; yüzyılın başında saraydan bağımsız aristokrat tarafından desteklenmiş ve devrimlere kadar hizmet vermiştir. Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018 s. 45-46.

⁴⁶⁵ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 46.

“akşam okulları”, “halk üniversiteleri” adıyla çeşitli “atölye derslerinin” verildiği kurumlar yaygınlaşmıştır. Bu kurumlarda okuma-yazma eğitimi dışında edebi tartışma toplantıları, şiir günleri ve tiyatro gösterileri gibi etkinlikler düzenlenmektedir.⁴⁶⁶ 1912’den itibaren baskı ve sansürün artması, proletaryaya hitap eden birçok siyasi dergi ve gazetenin elden ele yayılmasını sağlamış ve işçi eğitim kurumlarının radikal siyasete yönelerek yeraltı faaliyetlerinin merkezine dönüşmesine neden olmuştur. SDİP’nin (Sosyal Demokrat İşçi Partisi) Saint Petersburg’daki işçi mahallesi Viborg başta olmak üzere, Rusya genelinde kendiliğinden türeyen işçi kurumlarında aktif rol oynaması ilk olarak 1912-1914 aralığında görülmüş; savaşın başlamasıyla bu tür kurumlardaki faaliyetleri giderek “azalmıştır”. Nitekim işçi eğitim kurumlarının büyük bir çoğunluğu eğitimin özgürleşmesini savunan liberal entelijansiya, çeşitli kooperatifler ve özerk *zemstvo*’lar tarafından finanse edildiğinden hükümet tarafından bir tehdit unsuru olarak algılanmamaktadır. Dolayısıyla Çarlık rejimi, liberal entelijansiya ve Bolşeviklerin Şubat Devrimi’ne hazırlıksız yakalandıkları söylenebilmektedir.⁴⁶⁷ Bolşevik militanların işçi kurumlarında tekrar ortaya çıkmaları ancak Şubat Devrimi’nden sonra vuku bulmuştur. Genel olarak Marksistler, devrimin gerçekleşebilmesi için toplumun belirli bir bilinç seviyesine erişmesi gerektiğini düşüncesinde hemfikirlerdir. Rus Marksistlerin büyük bir bölümü, bu bilince sahip olunması için ilk olarak burjuva devriminin gerçekleşmesi gerektiğini düşünmekteledir. 1905 Devrimi’nin başarısızlığı, Bolşevikler içindeki farklı alt fraksiyonları arasında “devrim bilinci” kavramının tartışılmasına yol açmıştır. Buna göre, Anatoli Lunaçarski ve Aleksandr Bogdanov gibi (Lenin’in tabiriyle) “Sol Bolşevikler”, devrim bilincinin ajitasyon ve propaganda gibi siyasi taktikler aracılığıyla değil; alttan gelen bir “proletarya kültürü” üzerinden temellendirilmesi gerektiğini savunmuşlar; “siyasi devrimden önce bir kültür devriminin gerekli olduğunu ileri sürmüşlerdir”. Bu doğrultuda devrimci bilincin, entelektüellerin yetiştireceği militanlar tarafından yayılması hedefiyle “deneysel işçi okulları” projeleri ortaya atılmış ve bir grup “hitabeti güçlü, parlak işçi” eğitime tabi tutulmuştur. Şubat Devrimi’nin beklenmedik şekilde vuku bulmasının ardından Bolşeviklerin kısa sürede iktidarı ele geçirmesi, henüz olgunlaşmamış bu projenin ivedilikle uygulanmasını sağlamıştır.

⁴⁶⁶ Natalia MURRAY, a.g.e., s. 46-47.

⁴⁶⁷ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s.16-32

“Proletarya kültürü” kavramı, yüzyılın eşiğinde Aleksandr Bogdanov (1873-1928)⁴⁶⁸ tarafından geliştirilmiştir. 1905’ten itibaren yazar Maksim Gorki ve 1912 sonrasında Anatoli Lunaçarski’nin (1875-1933) yayımladığı makaleler “özerk bir proletarya kültürünün” yayılmasında oldukça etkili olmuştur. Bogdanov, Marksist ekonomi üzerinde Tula’daki işçiler üzerine yaptığı araştırmalarında (1895), işçilerin materyel ve zihinsel algılarının kolektif çalışma ve yaşam koşullarıyla doğrudan bağlantılı olduğunu ve kültürel gelişimlerinin “burjuva hegemonya kültüründen” farklı olarak özgün bir “kolektif proletarya kültüründen” geçtiği sonucuna varmıştır. Siyasi görüşleri nedeniyle Çarlık Rusya’sı yönetimi tarafından 1897-1904 yılları arasında sürgüne yollanan Bogdanov, Lunaçarski ve Vladimir Bazarov (1874-1939) gibi genç Marksistlerden etkilenecek SDİP’ne katılmıştır. Bu döneme özgü kuramsal çalışmalarında, Marksizm’in üstyapı kavrayışına “ek unsur” olarak beliren kültür kavramına karşı çıkan Bogdanov, kültürün altyapının bir unsuru olması ve devrim sürecinde kendine özgü bir rol oynaması gerektiğini vurgulamıştır: “Nasıl Aydınlanma düşüncesi ansiklopedistlerin⁴⁶⁹ kültürel altyapısını oluşturmuş ve sonucunda Büyük Fransız Devrimi gerçekleşmişse İşçi Devriminin taşıyıcısı olacak ideolojik bir kültürel altyapıya ihtiyaç vardı”.⁴⁷⁰ Nitekim Bogdanov’a göre, 1905 Devrimi’nin başarısızlıkla sonuçlanmasının nedeni, işçi sınıfının sayıca azlığından değil, kültürel bir sınıf bilincinin olmamasından kaynaklanmaktadır.

Kuramsal ve felsefi görüşleriyle kısa sürede SDİP içindeki Bolşevik fraksiyonun liderlerinden birine dönüşen Bogdanov, Ernst Mach ve Richard Avenarius’un izinden giderek “psişik” ve “fiziksel” alanlardan beslenen “bilimsel bir felsefeye” yönelmiştir. Buna göre, psişik alanının çerçevesi birey, fiziksel alanıkiyse toplumdur. 1904-1906 yılları arasında yayımlanan üç ciltlik *Ampiryomonizm: Felsefe Makaleleri* adlı seride, Bogdanov’un odak noktası, psişik ve fiziksel alanların “örgütlenme deneyimlerinden” yararlanarak aralarındaki karşıtlık ilişkisini ortadan kaldırmak ve Marx, Mach ve

⁴⁶⁸ Aslen olan Alexandr Malinovski ismiyle doğan, bilim insanı, ekonomist ve yazar Bogdanov, 1890’ların sonundan itibaren makalelerini Maksimov ismiyle imzalamıştır. 1897’de *Ekonomi Politik Dersleri* kitabının ardından Tıp Akademisinde okuduğu bir dönemde felsefeye yönelerek dönemin Kantçı düşüncelerine karşı Nietzsche etkisiyle *Doğanın Tarihsel Kavrayışının Temel Unsurları*’nı yayımlamıştır (1899). 1900 yılında üç sene sürecek sürgün hayatı sırasında Lunaçarski ve Bazarov ile birlikte *Dünya’nın Realist/Gerçekçi Kavrayışı Hakkında Denemeler* adlı yayın üzerinde çalışmışlardır.

⁴⁶⁹ Fransız Yazarlar Derneği tarafından, Denis Diderot ve Jean Le Rond d’Alembert’in editörlüğünde 1750-1765 yılları arasında hazırlanan Ansiklopedi’ye Rousseau, Voltaire ve Louis de Jaucourt gibi yüzden fazla “filozof” katkıda bulunmuştur.

⁴⁷⁰ Jutta SCHERRER, “Le Proletkul’t : des origines théoriques à la pratique révolutionnaire”, *Revue des études slaves*, XC/1-2, Paris, s.173. Bu analizi Vperedci Stepan Krivsov, 1928 yılında yayımladığı *Marksizm Hakkında* adlı kitabın *Bogdanov’u Hatırlamak* adlı bölümünde yapmıştır.

Avenarius'un sentezinden bir felsefe yaratmaktır. 1907'den itibaren bu fikirlerin ışığında bir dizi makale yayımlayan Bogdanov, kendi kültürünü oluşturacak bir proletaryanın, SDİP'nin desteğine ihtiyaç duymaksızın güçleneceğini ve iktidarı ele geçireceğini düşünmektedir. Nitekim “proleter kültür hegemonyası”, sosyalist devrimin öncülüğünü yapmalıdır. Bu doğrultuda Lenin liderliğindeki Bolşeviklerin siyasi taktiklerini eleştiren Bogdanov, proletaryanın burjuva üstünde sağlayacağı “siyasi” ve “kültürel” hegemonyanın devrimin gerekli unsurları olduğunu düşünmektedir. Marksizm'in etik ve sezgisel bir yorumuna açılan ampiryomonizm düşüncesine göre irade, enerji ve bilinç mefhumları tinsel karakterli bir kültürün temelleri olarak vurgulanmalı ve bu kültür bizzat proletarya tarafından bilinçli bir şekilde oluşturtulmalıdır.

Bolşeviklerin lideri Lenin, Bogdanov'un (bu dönemde yazar ismi olarak Maksimov adını kullanmaktadır) düşüncelerine karşı çıkmış ve onu Marksizm'e ihanetle suçlamıştır. Lenin'e göre “Sol Bolşevikler” (Bogdanov ve Lunaçarski), *otzovizm*⁴⁷¹, ultimatoculuk (*ultimatizm*)⁴⁷² ve *bogostroitelstvo*⁴⁷³ (Tanrıyapıcılık) gibi “sapkın düşüncelere” yönelerek “örgütün bütünlüğünü bozmaktadır”. Böylece 1909 yılında, Bolşeviklerin merkezî yönetiminden ve (o dönemde Bolşeviklerin yayın organı olan) *Proletariy* dergisi editör ekibinden uzaklaştırılmalarını sağlamıştır. Lenin, 1908-1909'da yazdığı ve Marksist-Leninist felsefenin yapı taşını oluşturan *Materyalizm ve Ampiryokritisizm* adlı kitabında, bizzat Bogdanov'un görüşlerini hedef almıştır. Lenin'e göre “kültür devriminin” gerçekleşmesi için her şeyden önce ekonomik bir temel inşa etmek gerekmektedir. Bunun için öncelikle üretim araçlarının gelişmesi gerektiğinden ekonominin kültüre oranla önceliği söz konusudur. Lenin, kültür devriminin yakın gelecekte olmasa da mutlaka gerçekleşeceği kanısındadır. Nitekim devrim sonrasında “Proletkült Hareketine” mesafeli yaklaşmasının nedeni, “özerk

⁴⁷¹ Geri çağırma anlamına gelen *otozvat* fiilinden türetilerek boykot etme anlamında üretilmiş bir terimdir. Burada kastedilen, Bolşevikler arasında SDİP'nin 1907'deki Üçüncü Duma'daki üyelerinin meclisi boykot etmek amacıyla geri çağırılmasını isteyen Bogdanov liderliğindeki küçük bir gruptur.

⁴⁷² Ultimatoculuk, “otzovizm” gibi Lenin tarafından üretilmiş bir kelimedir. 1907'deki Üçüncü Duma'da, SDİP üyelerinin meclisi boykot etmesi hakkındaki Bogdanovcu görüşü eleştiren Lenin, bu terimi devrimci taktik açısından ikili arasındaki farklılıkların altını çizmek için kullanmıştır.

⁴⁷³ Tanrıyapıcılık, başta Bogdanov ve Lunaçarski olmak üzere “Sol Bolşevikler” tarafından benimsenmiş ruh/tin temelli bir sol görüştür. Sosyalizmin yeni bir “insani din” olarak kavramsallaştırılmasıyla bireylerin kendilerini tüm insanlığı kucaklayacak yüce bir davaya adanmaları fikrinden kaynaklanmaktadır.

statü” talebi yüzünden “saptırılmaya açık bir girişim” olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır.⁴⁷⁴

Bogdanov’a göre, devrime giden yolda elzem olan “proleter kültür hegemonyasının” kurulması için öncelikle bir işçi entelijansiyasının ve ideolojisinin oluşması gerekmektedir. Bu fikirden hareketle 1909-1911 yılları arasında, Capri ve Bolonya’da, Bogdanov, Lunaçarski, Bazarov ve Maksim Gorki’den oluşan küçük bir grubun inisiyatifiyle *Vpered* (Вперед, İleri) adıyla propaganda ve ajitasyon eğitimi verecek iki okul açılmıştır. Bu okullara Rusya’dan getirilen seçilmiş işçilere ekonomi-politik, sosyalizm, sendikalizm, tarih, felsefe, edebiyat ve sanat dersleri verilmiştir. Ders verenlerin arasında tarihçi Mihail Pokrovski ve Lev Trotski gibi isimler bulunmaktadır.⁴⁷⁵ Kısa ömürlü bu deneme, eğitimciler arasındaki ihtilaflar ve Gorki’nin ayrılma kararı sonrasında rafa kaldırılmıştır. Devrim yıllarında (1917-1919) *Vperedçiler* ismiyle anılacak eğitim kadrosu, Capri ve Bolonya’daki öğrenci-işçilerle birlikte “proletarya üniversitesi” ve “proletarya ansiklopedini” oluşturacak bir “proletarya biliminin” alt yapısını hazırlamaya koyulacaklardır. *Vperedçilere* göre, “proletarya kültürü” siyaset ve kültürün doğal bir bütünüdür ve zamanla burjuva kültürünün yerini alacaktır. 1913 yılında Bogdanov, proleter bilim ve proleter felsefenin temellerini oluşturduğu *Evrensel Örgütlenmenin Bilimi* (1913) ve *Tektoloji* (1913-1928)⁴⁷⁶ adlı çalışmalarını yayımlamıştır. Buna göre tüm insanlığı kapsayan örgütlenme deneyimi, işçi sınıfının fabrikalardaki örgütlenme bilinci, işçi kardeşliği ilkesi ve sınıf mücadelesi üzerinden tek bir sistem halinde gerçekleştirilmelidir.

1912-1914 aralığında Bolşeviklerin yayın organı *Pravda* Gazetesi, işçiler tarafından oluşturulan “kendi kendine eğitim” hareketine destek vermek amacıyla hem “özerk bir kültürel altyapının” önemini vurgulamakta hem de “kitlelerin siyasi eğitimine” destek vermektedir. Bu dönemde edebiyat ve sanat alanındaki söylem, “öz-bilinç (*samosoznaniye*)”, “öz-gelişim (*samorazvitiye*)” ve “özerklik (*samostoyatelnost*)”

⁴⁷⁴ Zenovia A. SOCHOR, *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, 1988, s. 222-233.

⁴⁷⁵ Jutta SCHERRER, “Les écoles du parti de Capri et de Bologne : La formation de l’intelligentsia du parti”, *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 19, no.3, Temmuz-Eylül 1978, s. 259-284. Lenin de kendi fikirlerini yaymak için 1911 yazında Paris yakınlarındaki Longuejumeau’da bir okul kurmuştur. Trotski, İtalya’da dersler vermesine rağmen *Vperedçilere* mesafeyle yaklaşmıştır. Scherrer’e göre bunu nedeni (tıpkı Rosa Luxemburg gibi) Bolşeviklerin fraksiyonlara bölünmesine karşı olmasındandır.

⁴⁷⁶ Tektoloji Yunanca “inşa etme”, “yapılandırma”, “konstrüksiyon” anlamına gelmektedir. Bogdanov’a göre tektoloji “şeyler/maddeler”, “insanlar” ve “fikirlere” oluşan evrensel bir örgütlenme bilimidir.

mevhumları etrafında “işçilerin sanatsal üretimlere kolektif katılımları” şeklinde geliştirilmektedir. Bu doğrultuda Aleksandr Potresov (1869-1934) ve Lunaçarski, *Şafağımız* (Naşa Zaray) ve *Mücadele* (Borba) gibi siyasi gazetelerde yayımladıkları makaleler aracılığıyla proletarya kültürü konusunun önceliğini tartışmaya açmışlardır.⁴⁷⁷ Dolayısıyla “proleterya kültürü” fikrinin, Şubat Devrimi’nden itibaren işçilerin Bolşeviklere yönelmesi sonucunda yayılmasına rağmen Sol Bolşevikler’in 1912-1914 aralığındaki işçi sınıfının kendi kültürünü oluşturma eğilimlerine önemli katkı sağladıkları söylenebilmektedir.

Sol Bolşeviklere göre, Şubat Devrimi henüz ergenlik seviyesine erişmemiş bir proletarya tarafından gerçekleştirildiğinden “kültürel devrim” fikrini yakalamak için “proleter kültür örgütlenmesinin” derhal hayata geçmesi gerekmektedir. Lunaçarski, sürgünden döndüğü Nisan 1917’de, Maksim Gorki’nin *Yeni Yaşam* (Novaya Jizn) Dergisi aracılığıyla toplumun kültürel dönüşümü hakkında makaleler yayımlamaya devam etmiştir. 21 Haziran 1917 tarihli *Muzaffer Sosyalizm Kültürü ve Sosyalizmin Zorluğu*⁴⁷⁸ adlı makalesinde işçi sınıfının dört temel örgütlenme biçimini “güçler paralelliği ilkesi” etrafında tasarlamıştır. Her biri diğerlerinden bağımsız ve özerk olan bu örgütlenmeler, “siyasi partiler”, “sendikalar”, “kooperatifler” ve “kültürel örgütlenme” gibi kurumlardan oluşmaktadır. Lunaçarski bu makalesinde, Bogdanov’la birlikte Capri ve Bolonya’da kurdukları *Vpered* Grubunun ilkelerine atıfta bulunmuş ve güncel proleter kültür ve eğitim cemiyetlerinin faaliyetlerini överek bu kurumların özerk bir yapıda birleşmesini önermiştir.

Temmuz 1917’de düzenlenen Bolşeviklerin Altıncı Kongresi,⁴⁷⁹ gelecekte toplumu yönetecek işçilerin eğitim programının tartışılması bakımından bir milattır. Kongrede “proleter işçilerden kurulu bir entelijansiya” oluşturmak için “aktif işçilerin yetiştirilmesi” kararı çıkmıştır. Buna göre işçilerin sadece siyasi bir formasyondan geçmeleri topluma yol göstermeleri için yeterli olamayacağından, yönetici-işçiler çok-düzeyle bir eğitimden geçmelidir. “Yeni entelijansiya”, sanayi işçilerine özgü bir

⁴⁷⁷ Giannarita MELE, “Théorie et organisation des pratiques culturelles à l’époque du Proletkult”, Marc FERRO ve Sheila FITZPATRICK (haz.) **Culture et Révolution**, EHESS, Paris, 1989, s. 44.

⁴⁷⁸ “Kul’tura sotsializma torzhestvuiushchego i sotsializma boriushchegosia - La culture du socialisme triomphant et du socialisme en difficulté’ Культура социализма торжествующего и социализма борющегося

⁴⁷⁹ Altıncı Bolşevik Kongresi 26 Temmuz- 3 Ağustos (8-16 Ağustos) 1917 tarihleri arasında Petrograd’da düzenlenmiştir. *Mejrayontsı* (kelime anlamı “bölgeler arası birlikçiler” olarak çevrilebilir) denilen Menşeviklere bağlı Enternasyonalistlerin, Lev Trotski ve Anatoli Lunaçarski gibi önde gelen yöneticilerin Bolşeviklerin safına geçtiği Nisan-Haziran ayları sonucunda katıldıkları ilk kongre olması bakımından önem arz etmektedir.

kolektivizm kültüründen çıkmalı; entelektüel birikimi ve sınıf bilinci sayesinde, toplumun diğer kesimlerini kucaklamalıdır. Kongre dahilinde, Petrograd Şehri Fabrika Komiteleri İkinci Konferansı sırasında söz alan Lunaçarski, proletaryanın kültürel ve eğitsel örgütlenmesi hakkındaki görüşlerinin resmî olarak kabul görmesini sağlamıştır:

Kültürel ve eğitsel çalışmalar, işçi hareketinin diğer temel girişimleri gibi zaruri önem taşımaktadır. Bu çalışmalar, bizim için, yetişkin eğitimi ve okuma-yazmadan öte, bir arada yaşamanın ve ahenkli bir dünya görüşünün gelişmesini sağlayacaktır.⁴⁸⁰

Böylece (Lenin tarafından 1909-1910'da reddedilen) *Vperedçilerin* düşünceleri bizzat ağır metal ve tekstil fabrikalarından gelen delegelerin oluşturduğu bir komite tarafından onaylanmıştır. Lunaçarski'ye göre artık Petrograd işçileri kültür alanında oluşturulacak özerk bir yapıda örgütlenme gerekliliğinin bilincine varmıştır. Nitekim ilki Petrograd şehrinde olmak üzere, işçi çevrelerinin kültürel faaliyetlerini yönetecek bir “merkezin” kurulması kararlaştırılmıştır. Böylece ilk proletkült örgütü 16 Ekim 1917'de (devrimden bir hafta önce) Birinci Petrograd Şehri Kültürel Eğitim için Proleter Örgütlenmeleri Konferansı sırasında Lunaçarski'nin başkanlığında hayata geçirilmiştir. “Proletkült ismi” ve “özerk statüsü”, yeni kurulan Bolşevik yönetim tarafından (devrimden hemen sonra) 28 Kasım 1917'de tanınmıştır. Moskova Proletkültü ise, 23 Şubat 1918'de Aleksandr Bogdanov'un liderliğinde kurulmuştur.

1919'daki en geniş halinde üç yüz farklı birimde yaklaşık yarım milyon üyesi, yıllar içinde açılıp kapananlar dahil olmak üzere toplam otuz dört farklı yayın organına ulaşan Proletkült Hareketi, İç Savaş yıllarındaki (1917-1920) ekonomik krize rağmen kulüpler, okullar ve atölyeler açmış; korolar ve tiyatrolar kurmuş; propaganda kampanyaları düzenlemiştir.⁴⁸¹ Proletkültçüler, proletaryaya hitap eden ve bizzat proletaryanın ürettiği kültür ve sanat etkinlikleri dahilinde çocuk yetiştirmeden, aile ilişkilerine, ilk öğretimden bilimsel eğitime kadar geniş bir çerçevede proletarya kültürünü oluşturmayı arzulamışlardır. Bu yaklaşımlarıyla Bolşeviklerin kültür politikalarına “kısmen” alternatif bir çizgide örgütlenmişlerdir. Ancak Proletkült Hareketi'nin oluşum ve gelişim süreçleri, İç Savaş Döneminin kaotik ortamına denk geldiğinden devlet kurumlarıyla ve özellikle Narkompros (Aydınlanma komiserliği)'la çıkar çatışmasına girmekten kaçınamamıştır. Bu doğrultuda Sol

⁴⁸⁰ Giannarita MELE, “Théorie et organisation des pratiques culturelles à l'époque du Proletkult”, Marc FERRO ve Sheila FITZPATRICK (haz.) **Culture et Révolution**, EHESS, Paris, 1989, s. 44. (La révolution d'Octobre et les comités d'usines et d'entreprises, Moscou, 1927, vol.1, s. 234)

⁴⁸¹ Richard STITES, **Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution**, Oxford University Press, 1989, s. 71.

Bolşeviklerin “idealist” görüşleri, Bolşeviklerin “pragmatist” fikirleriyle karşı karşıya gelmiş; İç Savaş ortamında tutarlı bir kültür sanat politikasının oluşturulmasına engel olmuştur.

4.1.2. Proletkült Hareketinin Çelişkileri: Özerklik, Faaliyet Alanı, Kültürel Miras ve Profesyonellik

Özerklik meselesi bir talepten öte proletkültlerin oluşumundaki sürecin bir sonucudur. Proletkültler halihazırda Şubat Devriminin ertesinde kurulmuş işçi kulüpleri, sanat atölyeleri ve halk evleri gibi kültürel örgütlerin özerk yapılı düzeninin üzerine inşa edilmiştir. Ekim Devrimi’nin hemen öncesinde, kuruluş aşamasındaki siyasi söylem, otokrasiye, burjuvaziye ve Geçici Hükümete karşı bir tepki barındırdığından proletarya kültürü kavramı “geçmişin kültürel mirasına bir başkaldırı” olarak kavramsallaştırılmıştır. Faaliyet alanı özellikle taşradaki uygulamalarda net olmamakla birlikte “toplumun eğitim ve kültüre olan açlığına” bir cevap vermesi şeklinde oluşturulmuştur. Ancak kuruluşundan itibaren Narkompros’la bir çeşit mücadele girmiştir. Eylül 1917 günlerinin ruhunu ve toplumun kültüre olan susamışlığını *Dünyayı Sarsan On Gün* kitabında John Reed şöyle aktarmaktadır:

Fabrikalarda, Ruslara özgü bir örgüt olan fabrika-atölye komiteleri tecrübe ve güç kazanıyor, eski düzenle savaştıkça kendi tarihsel görevini anlamaya başlıyordu. Bütün Rusya okuma yazma öğreniyor ve *okuyordu* (politika, ekonomi, tarih ne bulursa), çünkü *öğrenmek* istiyordu... Her şehirde, her kasabada, her cephede tüm politik eğilimlerin gazetesi vardı. Bazı yerlerde birden fazla gazete çıkardıkları bile oluyordu. Binlerce örgüt yüz binlerce broşür basıyor, bunları orduya, köylülere, fabrikalara, sokaklara kadar dağıtıyorlardı. Uzun yıllar eğitime susamış olan halkta devrimle birlikte delice bir okuma hastalığı başlamıştı. Yalnız Smolni Enstitüsü’nden ilk altı ay içinde her gün tonlarla, vagonlar dolusu, trenler dolusu basılmış kitap, dergi, gazete sevk edilip yurda dağıtılmıştı.⁴⁸²

Ekim Devrimi sırasında kurulan proletkültler, kendi aralarında bir iletişim ağı kurarak devletin kurumlarından bağımsız bir işleyiş biçimi hedeflemektedir. Petrograd ve Moskova gibi büyük kentlerde “güçler paralelliği”⁴⁸³ ilkesi etrafında sistemli bir şekilde kavramsallaştırılması, Şubat 1917’den itibaren var olan yapı içinde tüm ülkeye büyük bir hızla yayılmasını sağlamıştır. Bu kentlerin tüm ülkeye örnek olmasının en

⁴⁸² John REED, *Dünyayı Sarsan On Gün*, çev. Rasih Güran, Yordam Kitap, 2017, s. 37.

⁴⁸³ Güçler paralelliği ilkesini Anatoli Lunaçarski, 21 Haziran 1917 tarihli yazısında “siyasi partiler”, “sendikalar”, “kooperatifler” ve “kültürel örgütlenme” olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla “kültür”, işçi sınıfının “dördüncü gücü”dür.

önemli nedeni, 1912-1914 aralığından itibaren proletarya kültürünü yaymaya çalışan *Vperedçi* düşünür, yazar ve sanatçıların proletkültlerde bizzat görev almalarıdır. Lunaçarski ve Bogdanov’a destek verenler arasında eleştirmen Pavel Lebedev-Polyanski (Petrograd Proletkültü’nün Lunaçarski’den sonraki başkanı), proletaryadan gelen “sanatçı-işçiler” Pavel Bessalko, Fedor Kalinin ve Vasili İgnatov, editör Platon Kerjentsev, edebiyat eleştirmeni Osip Brik ve dönemin ünlü şairi Vladimir Mayakovski bulunmaktadır.

Kasım 1917’deki Petrograd Proletkültü Merkez Komitesi toplantısında Lebedev-Polyanski, “güçler paralelliği” ilkesini şöyle açıklamıştır:

Parti, proletarya sınıfının siyasi örgütlenmesini
Sendika, proletarya sınıfının ekonomik örgütlenmesini
Proletkült, proletarya sınıfının kültür örgütlenmesini sağlar⁴⁸⁴

Dolayısıyla proletkültçülere göre, bir kültür hareketi olan proletkült, sadece işçi sınıfına ait ve işçi sınıfına hitap eden özerk bir yapıya sahipken bir devlet kurumu olan Narkompros, tüm sınıflara eğitim götürmelidir. Nitekim Narkompros’un Nisan 1918’deki komisyon kararı gereğince, kültürel faaliyet alanlarının proletkültlere bırakılmasına, eğitim işlerinin Narkompros tarafından sağlanmasına karar verilmiştir:

Sovyet iktidarı devletin siyasi örgütlenmesidir. Bu siyasi örgütlenme içinde işçi, köylü ve asker sovyetleri bulunmaktadır. Buna göre farklı sınıflardan gelen siyasi bir bütünlük söz konusudur. Dolayısıyla saf bir proletarya diktatörlüğünden bahsedilemez. Devlet örgütlenmesinde toplumu oluşturan tüm sınıfların eğitiminin denetim ve yönetimi zaruridir... Proletarya şimdiden, sosyalist anlam ve düşünce biçimlerini ve yaşam tarzını (*bit/obyekt*) siyasi güçlerden ve ortaklıklardan bağımsız, tek başına yaratmalıdır. Bu kültürel oluşumda köylü ve fakir küçük burjuva gibi siyasi müttefikleri dahi proletaryanın işine karışmamalıdır.⁴⁸⁵

Bu pasajda görüldüğü üzere proletkültçüler, bir taraftan temel bir görev dağılımı yaparak Narkompros’la aralarındaki farkın altını çizerken “proletarya diktatörlüğü” teriminin yanlış kullanılmasını eleştirmekte; saf proletarya vurgusuyla homojen ve ideal bir işçi sınıfı fikrini öne çıkarmaktadır. Devrimden 1918 baharına kadar geçen sürede, birçok gazete ve dergide “yeni yaşamın” (*noyiy bit*) yapılanması hakkında çoğunluğu radikal olmak birlikte birçok farklı görüş yayımlanmıştır. Proleter şair

⁴⁸⁴ Giannarita MELE, “Théorie et organisation des pratiques culturelles à l’époque du Proletkult”, Marc FERRO ve Sheila FITZPATRICK (haz.) **Culture et Révolution**, EHESS, Paris, 1989, s. 43.

⁴⁸⁵ Giannarita MELE, **a.g.e.**, s. 43-44. (Proleter Kültür Gazetesi (*Proletarskaya Kultura*), No. 3, Ağustos 1918)

Vladimir Kirillov'un "Biz" adlı şiiri, "radikal işçi proletkültçülerin" kararlılığını özetler niteliktedir:

Güzelin cellatlarınsınız siz!" diye, bağıracaksınız bizlere
Biz, isyanın gücü, sarhoşluğun ateşiyle
Yarınlarımız adına yakacağız Rafaelleri, yıkacağız müzeleri
Ayaklarımızla ezeceğiz sanatın yeşermiş çiçeklerini ⁴⁸⁶

Aleksandr Bogdanov, kültürel miras meselesine şair Kirillov kadar radikal bakmamaktadır. Bogdanov'a göre, nesiller arası etkileşim, sınıflar arası etkileşimden farklıdır. Dolayısıyla geçmişin kazanımlarından yararlanmak gerekmektedir. Buna göre burjuva kültürünün "somut ürünleri" faydalıdır. Zararlı olan, burjuva kültürünün düzenleniş biçimidir. Burjuvaya özgü kültürel etkileşimin "sorunlu geleneksel yapısı gereği" okuma-yazma kitlelere reva görülmüş; bilim, elitlere hitap etmiştir. Böylece "temel bilgi" ve "bilim arasında", yani "kitleler" ve "kültür ve bilimi düzenleyen elitler arasında" uçurum oluşmuştur. Devrim sonrasında hedef, "kültür edinme ve üretme biçimlerinin" yeni yollarını bulmaktır.

Proletkült, kendi özünde çelişkili bir yapıya sahiptir. Tanımı gereği hem bir "kitle örgütü" hem de "saf proleter ideolojisi laboratuvarıdır". Kurumsal yapısı, hem "özerk" hem de "merkezî yönetime bağlıdır". Amacı, "burjuva uzmanlar tarafından burjuvaya karşı" bir kültür oluşturmak ve "profesyonelliği ortadan kaldırarak" her proleter işçinin istediği takdirde "işçiliği bırakarak" sanatçı, mühendis, doktor veya siyasetçi olmasını sağlamaktır.

Proletkültçü yöneticilerin büyük bir çoğunluğu siyasi örgütlenmeden geldiklerinden merkezî bir yönetimin gerekliliğine inanmaktadırlar. Kurumun "yoldaş işbirlikçiliği" temelinde oluşturulan "bilinçli demokratik işleyişi" sayesinde kitlelere yayılacaklarını düşünmekte ve merkezî örgütlenme modeli sayesinde bürokratik işleyiş içindeki risklere karşı kendilerini garantör gibi görmekte ve dolayısıyla "merkezî yapı" ve "özerk yerel yönetim" arasındaki çelişkili durumu görmezden gelmektedirler.

Merkezî yapılanma, (30 Ağustos 1918'te Lenin'e düzenlenen suikast girişimin hemen ardından) 15 Eylül 1918'de, Moskova'da düzenlenen Birinci Tüm Rusya Proleter

⁴⁸⁶Tercümesi kafiye oluşturması açısından bazı kelimelerin yerleri değiştirilerek yapılmıştır. Rusçası: Мы во власти мятежного, страстного хмеля;/ Пусть кричат нам: "Вы палачи красоты", / Во имя нашего Завтра - сожжем Рафаэля,/ Разрушим музеи, растопчем искусства цветы. - Владимир Тимофеевич Кириллов, Мы, 1917. <http://russian-poetry.ru/Poem.php?PoemId=13052>

Kültürel Eğitim Konferansında karar bağlanmıştır. Bu konferansın düzenlenmesi için hazırlanan bildiride proletkültlerin tanımı şöyle yapılmıştır:

Parti, sovyetlerin çoğunluğunun devlet nezdinde iktidarda söz sahibi olduğu siyasi çizgiyi belirleyen bir laboratuvardır. Proletaryanın kültürel örgütlenmesiye, devrimci programın ulusal ve uluslararası çapta gerçekleşmesini sağlayan bir laboratuvardır.⁴⁸⁷

Konferansta “güçler paralelliği ilkesinin” resmiyet kazanması için hareketin kurumsal işleyişinin (tıpkı Bolşevik devlet yapılanmasındaki gibi) “merkezî bir komite” tarafından belirlenmesi vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, Temmuz 1918’de kurulan Proletarya Kültürü Gazetesi (*Proletarskaya Kultura*)’nin örgütün sözcülüğünü yapması gerektiği vurgulanmıştır.⁴⁸⁸ Konferans sırasındaki tartışmalarda sendikalar, kooperatifler ve işçi kulüplerinin içindeki tüm kültürel faaliyetlerin proletkültler tarafından organize edilmesi konusunda fikir birliği sağlanmıştır. Komünist Partili bazı işçi delegeler, Proletkült’ün burjuva kültürene karşı tutumunu vurgulamış, ancak “eğitim” söz konusu olduğunda burjuva uzmanların (*spesi*) deneyimlerinden yararlanılmasını onaylamışlardır. Buna göre burjuva uzmanlar proletaryayı eğitmeli fakat proletaryanın kendi kültürünü oluşturmaya karışmamalıdır. Bu toplantıda Bogdanov’un “proletarya bilimi” ve “proletarya üniversitesi” konularını gündeme getirme çabası kabul görmüş fakat kültür ve sanat yönetimi konusundaki ateşli söylemler yüzünden “bilim konusu” ikinci planda kalmıştır.⁴⁸⁹ Bu dönemde kültür ve sanat, bir mücadele alanı ve yeni yaşamın kurucu ögesi olarak görülmektedir. Sanat ve kitlelerin birliğinin, yeni üretimlere yol açacağı ve yeni yaşamda “burjuva sanatının toplumdan uzak duran sanat için sanat söylemine” yer olmadığı hararetle bir şekilde savunulmaktadır. “Proleter sanat” projesi, günlük yaşam ve kitlelerle iç içe girerek sokaklara yayılacak, tüm topluma hitap ederek kolektif üretimlere yol açacaktır. Ancak kitle sanatının nitelikli ve teknik gelişmelere dayalı araştırmacı doğasını öğrenmek için “burjuva uzmanların tedrisatından geçmek gerekmektedir”.

Proletkült içindeki sanat sektörü, burjuva kültürene en düşmanca bakan ve radikal söylemlerden kaçınmayan üyelerden meydana gelmektedir. Dolayısıyla burjuva uzmanların ve entelijansiya bağlı kişilerin katkılarından yararlanmaya “isteksizce” onay verilmiştir. Nitekim “proletarya tiyatrosu” hakkındaki tartışmalarda söz alan

⁴⁸⁷ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 37.

⁴⁸⁸ Proletarya Kültürü Gazetesi kuruluşunun ardından yaz ayları boyunca yerel proletkült gazeteleri, *Proletarskaya Kultura*’nın merkezî rolünü tanıtan iş birliği kampanyaları düzenlemişlerdir.

⁴⁸⁹ Lynn MALLY, *a.g.e.*, s. 37-38.

Platon Kerjentsev, tiyatro ve gündelik yaşam arasındaki yakın ilişkinin altını çizerek yeni aktörler yetiştirilmesi ve prodüksiyon sisteminin değiştirilmesi gerektiğinden bahsetmiş; tiyatroyu devrimin sözcüsü olarak ilan etmiştir. Kerjentsev'in vizyonu ve çabaları sayesinde sanatlardaki “profesyonelliğin ilgası” fikri ilk olarak tiyatro alanında ortaya atılmıştır. Olumlu tarafından bakılacak olursa tiyatro alanındaki bu bakış açısı, avangard deneyselliğin yolunu açarak Proletkült'ün en verimli örneklerinin 1920'lerde gerçekleşmesini sağlayacaktır. Kitlelere hitap eden festivallerin binlerce aktör-seyircinin katılımlarıyla sahnelenmesi, yeni tiyatro tekniklerinin ve kavrayışlarının geliştirilmesini sağlamıştır.

Entelektüeller ve sanat çevrelerinin büyük bir bölümü Şubat Devrimi'ne destek vermiş ve demokratik seçimler sonucunda yeni kurulacak hükümetin Rusya'ya refah getireceğini düşünmüşler; Ekim Devrimi sonrasında hayal kırıklığına uğramışlardır. Çarlık rejiminin ardından Bolşeviklerin başa gelmesiyle entelektüeller, bir kez daha kendilerini toplumdan dışlanmış hissetmekteledir. Bu yüzden birçoğu ilerleyen yıllarda ülke dışına göç edecektir. Radikal görüşlü entelektüeller ve “fütürist” sanatçılar ise, Bolşeviklerle iş birliği yapmak için heveslilerdir. İşçileri eğitmek için donanımlı eğitmen ve sosyalizm düşmanlarına karşı destek arayan Narkompros ve Proletkült, bu entelektüelleri oldukça iyi karşılamıştır. Ancak Bolşevikleri desteklemelerine rağmen Proletkült ve Narkompros içindeki konumları, Parti içindeki bürokratlar ve devlet memurları tarafından sürekli sorgulanmıştır. 2 Şubat 1919'da hükümetin sözcülüğünü yapan *Pravda Gazetesi*'nde yayımlanan bir makalede, komünizm sanatının tanımını yapmakla sorumlu Maksim Gorki, Andrey Belı ve Valeri Bruissov gibi “eski entelijansiya” üyeleri, “anti-sovyet” ilan edilmiş ve bu isimlere devlet nezdinde görev veren Anatoli Lunaçarski hedef gösterilmiştir.⁴⁹⁰ Bazı kesimler tarafından fütüristlerin anlaşılmaz, biçimsel uygulamaları “burjuva sanatı” olarak gösterilmekte fakat estetik tartışmalar henüz uzmanlar arası bir tartışma alanıyla sınırlı kaldığından toplumu bağlamamaktadır. Başta Lunaçarski olmak üzere *Proleterskaya Kultura Gazetesi* editörleri, fütüristlerin sanatını, kitlelere hitap etmediğinden manasız bulmaktalar fakat sanatlardaki çok sesliliği onaylamaktadırlar. Nitekim fütüristlerin ve Proletkült'ün söylem ve hedefleri arasında birçok ortaklık bulunmaktadır. Bu doğrultuda fütüristlerin fikirleri proletkültçüler tarafından ciddiye

⁴⁹⁰ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 75.

alınmaktadır. Mart 1919'daki İkinci Proletkült Konferansında fütüristlerin ortaya attığı “profesyonellik” konusu, proletkült çevrelerinde büyük bir yankı uyandırmıştır. Buna göre, sanat üretimine katılan yetenekli bir işçi, sanatçıya mı dönüşecek? Yoksa işçi olarak mı kalacaktır? Eğer işçi olarak kalacaksa, bu durum kuşkusuz yeteneğini köreltecektir. Sanatçıya dönüşecekse, bu durum şüphesiz “işçilik kurumuna” hainlik olacaktır.⁴⁹¹

1919 yılı boyunca proletkültlerin kontrol edilemez bir hızla yayılması, kaotik bir örgütlenme yapısına doğru evrilmesini sağlamış; yerel uygulamalar, merkezî otoriteden bağımsız, keyfî tanım ve faaliyet alanları içinde gerçekleşmeye başlamıştır. İç Savaşın getirdiği ekonomik problemlerle merkez ve yerel yönetimler arasındaki anlaşmazlıklar yüzünden bu dönemde proletkült örgütleri dalgalar halinde açılıp kapanmaktadır. 1918 sonunda 147 proletkült biriminin varlığından bahsedilmekteyken 1920'de sayılarının 300'ü aştığı görülmektedir. Petrograd Proletkültü'nün gazetelerinden Gelecek (*Gryaduşiy*)'te örgütün önemini vurgulamak için 1384 birimden söz edilmiştir.⁴⁹² Ancak örgütlerin tam sayısının bilinmesi dahi mümkün görünmemektedir. Zira, merkezin haberi olmadan kurulan, kendini bağımsız proletkült olarak tanıtan, halkın katılımı olmadan çalışan, Kızıl Ordu'nun zafer ve yenilgilerini takip edercesine açılıp kapanan proletkültlerden bahsedilebilmektedir. Başta Narkompros olmak üzere sendikalar, fabrika komiteleri, yerel sovyetler ve Komünist Parti'nin farklı departmanlarının “propaganda faaliyeti yürüten proletkültlerin” yayılması için çalışması, yeni kurulan örgüt birimlerinin kuruluş amacının dışına çıkmasını sağlamıştır. Nitekim bazı gruplar daha önceden hazırladıkları projeleri gerçekleştirmek adına; bazıları, merkezde alınan kararları hayata geçirmek için proletkült örgütü kurmuş; bazılarıysa, sadece devletten finansal destek alabilmek amacıyla oluşturulmuştur.⁴⁹³

Proletkült Hareketinin toplumsal karşılığının en üst seviyede olduğu 1918-1919 aralığında Aleksandr Bogdanov, Capri ve Bolonya'daki *Vperedçilerle* birlikte geliştirdiği “Proletarya Üniversitesi” projesini Bolşevik liderlere kabul ettirmek için çabalamıştır. Nitekim 1918 Mart'ında kurulması planlanan Moskova Proleter

⁴⁹¹ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 75-76.

⁴⁹² Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 52.

⁴⁹³ Lynn MALLY, a.g.e., s.52-61

Üniversitesinin yapısı neredeyse Bogdanov'un görüşlerini onaylar niteliktedir. Ancak üniversite yönetiminin Proletkült Moskova Sovyeti ve Narkompros Moskova Bürosundan seçilen delegeler tarafından oluşturulması, iki kurum arasındaki anlaşmazlıkları su yüzüne çıkarmış ve üniversite projesi rafa kaldırılmıştır. Mart 1919'da ismini ünlü Spartakist lider Karl Liebknecht'ten alan ve Bogdanov'un "proleter bilim" fikirlerini izleyen ikinci bir deneme gerçekleşmiştir. Öğrencilerinin çoğunluğunun işçi ve köylü sınıfından belirleneceği bu üniversite projesiyse yalnızca dört ay sürmüştür. Üniversite rektörü N. V. Rogozinski, okulun güncel ekonomik şartlarda faaliyet gösterebilmesi için Sverdlord Komünist Üniversitesiyle birleşmesi gerektiğini düşünmüş ve kurumunu Narkompros'un yönetimine devretmiştir. Karl Liebknecht Üniversitesi üç yıllık bir eğitim programı neticesinde proletaryadan çıkacak entelektüeller yetiştirmeyi vaat etmekteyken Sverdlord Üniversitesi, yalnızca dört ay içinde halkı yönlendirecek ajitatörler yetiştirmeyi amaç edinmiştir. Nitekim bu dönemde Bolşeviklerin sözcülüğünü yapan *İzvestiya Gazetesi*, ülkenin entelektüellere değil ajitatörlere ihtiyacı olduğuna dair yazılarla donatılmıştır.⁴⁹⁴ Netice itibariyle Bogdanov'un düşünceleri etrafında şekillenen proletkült yüksek eğitim programları hayata geçmeden sona ermiştir. Proletkültler dahilinde birtakım taşra kentlerinde bilim ve sanat atölyeleri açılmasına rağmen sayıları 1920'den itibaren hızlı bir düşüşe geçecektir.

Bolşevikler çoğunluğu köylülerden oluşan bir ülkede, proletarya diktatörlüğünü kuracaklarını vadetmişler; Proletkültçüler ise, "proleter bir kurum" kurmak için Bolşeviklerle mücadeleye girmek zorunda kalmışlardır. Bu doğrultuda Komünist Parti ve sendikaların arasında kalmışlardır. Parti, kendini "proletaryanın öncüsü" (vanguard) olarak tanımlamakta; yerine göre proletaryanın tanımını tüm ezilen kesimler için kullanılabilmektedir. Dolayısıyla sadece işçilere hitap etmesi gibi bir iddia taşımamaktadır. Sendikalar ise, fabrikalarda örgütlendiğinden doğrudan işçilere hitap etmektedir. Proletkültler hem kitlelere öncülük etmeyi hem de saf proleter işçi sınıfına hizmet götürmeyi vadettiğinden, bu iki kurumun sentezi gibidir. Ancak Iş Savaş yıllarında bu zor hedefi gerçekleştirmek mümkün görünmemektedir. Proletkült'ün kendini destekleyecek bir işçi güruhuna ihtiyacı vardır. Liderlerine göre,

⁴⁹⁴Karl Liebknecht Üniversitesi üç yıllık bir eğitim programı neticesinde proletaryadan çıkacak entelektüeller yetiştirmeyi vaat etmekteydi. Sverdlord Üniversitesi ise dört ay içinde halkı yönlendirecek ajitatörler yetiştirmeyi amaç edinmişti. Bu dönemde *İzvestiya Gazetesi*nde ülkenin entelektüellere değil ajitatörlere ihtiyacı olduğuna dair yazılar çıkmaktaydı.

sadece sanayi işçileri, “sosyalizmin kolektif ruhunu” ifade edebilmektedir. Hızla yayılması kontrol edilmesini zorlaştırmış; yereldeki keyfî uygulamalar, yönetsel sorunları beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Parti’nin Merkez Yönetimi tarafından baskı görmeye başlaması gecikmemiştir. Proletkült Hareketine ilk müdahale Mayıs 1919’da düzenlenen Birinci Tüm Rusya Yetişkin Eğitimi Kongresinde yapılmıştır. Buna göre “okuma-yazma eğitimi” ve “komünist bir nesil yetiştirme” gibi “birincil hedefler”, yetişkin ve meslek eğitimi programlarına dahil edilerek merkezileştirilip Parti’nin denetimine geçirilmiştir. Buradaki “nesil yetiştirme” vurgusu, kültür alanına girdiğinden Proletkült’ün özerk yapısı artık resmî olarak tehlike altındadır. Ayrıca kongre sırasındaki söylemlerde, “Parti ve devletin tek bir kurum gibi telaffuz edilmesi” söz konusu olmuştur. Kararların uygulanması 1920’de vuku bulmuş; bu tarihten itibaren eğitim, kültür ve sanat gibi sektörler Narkompros’a bağlı oluşturulan Politik Eğitim Merkez Komitesine (*Glavpolitprosvet*) bağlanmıştır.⁴⁹⁵

4.1.3. Proletkültlerde Özerkliğin İlgası

Kuruluşundan itibaren merkez ve yerel birimler arasındaki çekişmeler başta olmak üzere kendi iç meseleleriyle uğraşan Proletkült Hareketi, aynı zamanda, sendika ve yerel parti komiteleri gibi devletin diğer organlarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Lenin’in Narkompros Merkezî Yönetiminde görevli eşi Nadejda Krupskaya, Proletkült’ün Narkompros’tan bağımsız, özerk bir kurum olarak kurulmasını başından beri eleştirmekle beraber Mayıs 1919’da düzenlenen Birinci Tüm Rusya Yetişkin Eğitimi Kongresinde yaptığı konuşmada, bu kurumun kitle örgütüne dönüşmedeki başarısını kabul etmiştir. Haziran 1919’da Narkompros ve Proletkült yöneticileri ekonomik şartlar yüzünden faaliyet alanlarını revize etmek için toplanmıştır. Buradan çıkan kararlara göre, yerel birimlerde yetişkin eğitimi söz konusu olduğunda Proletkült, Narkompros’un altında çalışacak; kültürel faaliyetler söz konusu olduğunda finansmanın karşılanması şartıyla bağımsız etkinlikler düzenleyebilecektir. Bu anlaşma uygulamada ise kısmen işlemiştir. Halk proletkültlere daha yakın olduğundan yerel proletkült yöneticileri Narkompros’un kararlarını harfiyen yerine getirmemişlerdir. Narkompros Merkezî Yönetimi yereldeki memurlardan şikâyet mektupları almasına rağmen savaş nedeniyle radikal kararlar vermekten kaçınmıştır.

⁴⁹⁵ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 77.

İç savaşın ardından Proletkült meselesini bizzat ele alan Lenin, bu kurumu devlet bürokrasisine bağlayacaktır.

Linn Mally'e göre Lenin'in Proletkült'e müdahale ederek Narkompros'a bağlamasının nedeni, Proletkült'ün SSCB'de ve uluslararası düzeyde bir güce dönüşmesine karşı duyduğu endişeden kaynaklanmaktadır. Nitekim Ağustos 1920'deki İkinci Enternasyonal (Komintern) Kongresinde, Uluslararası Proletkült Departmanı'nın kurulduğunu öğrenen Lenin, Proletkült kurumunun yasal konumu ve finansmanı hakkında soruşturma açılmasını, üyeler, yöneticiler ve kültürel programlar hakkında rapor hazırlanmasını istemiştir.⁴⁹⁶

Eylül 1920'de seferberliğin sona ermesiyle iç savaşın Kızıl Ordu tarafından kazanılacağı anlaşılmıştır. Proletkült delegeleri artık ajitasyon politikalarına gerek kalmadığını düşündüklerinden daha uzun soluklu planlar ve daha kaliteli kültürel faaliyetlere yönelmeyi tartışmak üzere Ekim 1920'de Moskova'da bir ulusal kongre düzenlemeye karar vermişlerdir. Bu toplantıyı fırsata çevirmek isteyen Komünist Parti Merkez Komitesi, Proletkült'ü devletin kültür bürokrasisinin içine dahil etmeye karar vermiştir. Bu karar Sovyet tarihinde uzun müddet boyunca Lenin'in Bogdanov'a karşı zaferi olarak yorumlanmıştır.

5-12 Ekim 1920'de düzenlenen Proletkült Ulusal Kongresi'nde Lenin, Lunaçarski'den Proletkült'ün Narkompros'a bağlandığını açıklamasını istemiştir. Lunaçarski ise Proletkült'ün özerkliğini savunan bir konuşma yaparak "Narkompros'un kontrolünde bağımsız bir örgüt" formülünü kullanmıştır. Bunun üzerine Lenin, doğrudan Politbüro ve Proletkült Merkez Komitesi üyesi Valerian Pletnev ile irtibata geçmiş; kongrenin son gününde alınan karara bağlanarak Proletkült Narkompros'a bağlı bir organa dönüştürülmüştür. 1920 sonbaharında Komünist Parti Merkez Komitesi, birçok kere toplanıp proletkültlerin geleceğini tartışmıştır. Buradan çıkan karar, 1 Aralık 1920 tarihli *Pravda* gazetesinde Gregori Zinovyev tarafından hazırlanan "Proletkültler Hakkında" başlıklı bir makalede yayımlanmıştır. Bu makalede Proletkült'ün liderleri, eylemleri ve kültürel misyonları eleştirilmekten çok suçlanmaktadır.⁴⁹⁷ Makalede Proletkült'ten Sovyet iktidarı içindeki "bağımsız küçük burjuva bir kurum" olarak bahsedilmiş ve "özerklik talepleri" eleştirilmiştir. Kurumun "toplumsal birlikten uzak,

⁴⁹⁶ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s.197-208

⁴⁹⁷ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s.170

idealist fütürist ve dekadancer tarafından desteklendiği" ifade edilmiş; Bogdanov ve Lunaçarski'nin isimleri zikredilmese de "Anti-Marksist ve Tanrıyapıcılık gibi yarı-burjuva felsefi sistemler ve şemalarla" işçi sınıfının manipüle edilmeye çalışıldığı belirtilmiştir. Proletarya kültürü adı altında "Machizm ve Fütürizm ile beyinleri yıkanmış" işçi kitlelerine, Parti'nin hiçbir zaman sanatlarla ilgilenen işçi-entelektüellere karşı olmadığı söylemiş; işçi entelijansiyasının oluşmasını sağlayacak işçi yönetimlerine destek olunacağı sözü verilmiştir. Linn Mally'e göre bu makalenin satır aralarında Proletkült yöneticilerinin burjuva entelektüeller gibi lanse edildiği ve proletaryanın tek ve gerçek savunucusunun Parti olduğu anlaşılmaktadır.⁴⁹⁸

Aralık 1920'deki tepkinin ardından proletkültçüler kurum içinde önemli değişikliklere gitmişlerdir. Lebedev-Polyanski başkanlıktan istifa etmiş yerine Valerian Pletnev gelmiştir. Pletnev'in icraatı Parti'nin söylemleriyle uyumlu bir şekilde "üretim propagandası" ve "iş disiplini" gibi konulara ağırlık vermek olmuştur. Ancak bazı proletkült yöneticileri Bogdanov'un fikirlerini savunmaya ve işçi sınıfının kültür meselelerindeki sözcülüğünü yapmaya devam etmekteledir. Bu dönemde yeniden yapılandırılan Narkompos ve Proletkült, Politik Eğitim Merkez Komitesinin (*Glavpolitprosvet*) gerisinde kalmıştır. Politik Eğitim Merkez Komitesi, askeriye, yerel sovyetler, sendikalar ve bir zamanlar Proletkült'ün faaliyet alanındaki tüm eğitim ve propaganda etkinliklerini yönetmek amacıyla kurulmuştur.⁴⁹⁹

1921'de Yeni Ekonomi Politikası (*Novaya Ekonomičeskaya Politika* veya *NEP*)'nin ilanıyla devlet kurumlarının yeniden yapılandırılmasının ardından mustarip olan sadece Proletkült değildir. Sendikalar da ekonomik özerkliklerini kaybetmişlerdir. Bolşevik yönetimi, Mart 1921'deki Kronştat Ayaklanması sonrası sendikaların sözcülüğünü yapan İşçi Muhalefeti Grubunun sert eleştirileri sonucunda Onuncu Parti Kongresi kararlarıyla sendikaları devlet bürokrasisinin içine alarak eritmiş, böylece "tehlikeli sendikalist ayrılıkçılar" temizlenmiştir. NEP'in ilanıyla hemen hemen tüm devlet kurumlarında kriz baş göstermiştir. Yönetimin Savaş Komünizmi döneminde köylülerden tedarik ettiği mühimmat alımlarını durdurması, köylülerin gelirleri azaltmış ve sosyal hizmetlere harcanan bütçelerde kısıtlamalara gidilmiştir.⁵⁰⁰ Bu

⁴⁹⁸ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 197-208.

⁴⁹⁹ Peter KENEZ, *The Birth of the Propaganda State, Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge University Press, 1985, s. 124-125.

⁵⁰⁰ Edward Hallett CARR, *Bolşevik Devrimi, 1917-1923*, Cilt 2, çev: Orhan Suda, s. 246-258.

dönemde Pletnev, Politik Eğitim Merkez Komitesiyle iyi ilişkiler kurmuş ve Proletkült'e bağlı kulüp faaliyetleri ve bilim atölyelerinin devam etmesini sağlamıştır. Ayrıca yerel yönetimlerden finansman sağlandığı ölçüde sanat ve kültür etkinlikleri düzenlenmektedir. Sendikalarla girilen iş birlikleri sonucunda yetenekli işçilerin proletkültlere yönlendirilmesi sağlanmıştır. Tüm bu bürokratik stratejiler Proletkült'ün kültür alanındaki itibarını sürdürmek için yapılmış olsa da yerel birimlerle olan bağı azaltmıştır. Böylece Proletkült'ün birliği korunmuş fakat İç Savaş dönemindeki geniş yerel ağlardan feragat edilmiştir.⁵⁰¹

1921 sonbaharında düzenlenen Proletkült Ulusal Kongresinde tartışılan başlıca konular devletten gelen ekonomik destek yetersizliğiyle merkez ve yerel yönetimler arasındaki iletişimsizlikten ötürü ortaya çıkan siyasi güven krizidir. Pletnev, kurumunu yaşatmak için yerel yöneticilerinden küçülmeyi bir stratejiye çevirmelerini, sendikalar ve diğer kurumlarla iş birliği kurmalarını istemiştir. Buna göre, artık kitlesel bir örgüt olmayan Proletkült, kitlelere hitap edecek yaratıcı vanguard/öncü proleterler yetiştirmelidir.⁵⁰²

22 Kasım 1921'de Politbüro tüm yerel birimlere gönderdiği genelgede, Proletkült'ü Parti'nin bir organı olarak tanımlamış; kurum içindeki "küçük burjuva kolektivistlerin temizlenmesi" ifadesini kullanarak Bogdanovcuların tasfiye edilmesini emretmiştir. 1922'nin sonlarında, Proletkült Hareketi fiilen çöküşte olmasına rağmen "proletarya kültürü" mevzusu basında tartışılmaya devam etmektedir. Bu durumu fırsata çevirmek isteyen Pletnev, *Pravda*'da *İdeolojik Cephe* ve *Proletkült İçinde* adlı iki makale yayımlayarak Bogdanov'un düşüncelerini hatırlatmış ve "saf proletaryanın" bizzat oluşturacağı proletarya kültüründe burjuva uzmanlara, köylü ve entelektüellere yer olmadığını vurgulamıştır. Ayrıca tüm olanaksızlıklara rağmen Proletkült'ün edebiyat ve tiyatro alanındaki başarılarından, görsel sanatlardaki yenilikçi propaganda tasarımlarından övgüyle bahsetmiştir. Makalesinin ilerleyen bölümlerinde kurumunun kuruluşundan itibaren aşırı hızlı büyümesi ve ekonomik kriz nedeniyle zor günler geçirmekte olduğunu belirtmiş ve yazısını "proletarya kültürünü öldürmek istiyorsanız, bunu yardımları keserek başarabilirsiniz" diyerek bitirmiştir.⁵⁰³

⁵⁰¹ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 208.

⁵⁰² Lynn MALLY, *a.g.e.*, s. 220.

⁵⁰³ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 187.

Pletnev'in üslubu yandaşlardan çok muhaliflerin işine yaramıştır. Pletnev'e cevap niteliğinde yazdığı makalede Krupskaya, "proletarya kültürü" kavramını ve Proletkült'ü birbirinden ayırarak, örgütü, "kitlelerden uzak, burjuva kültürü destekçisi" olarak yorumlamış; burjuva uzmanların denetimi altında üretilen sanatın "proleter" sayılamayacağını belirtmiş ve proletaryanın diğer sınıfları yönetmek için değil, davasının haklılığını diğer sınıflara anlatmak çabaladığının altını çizmiştir. Agitprop Departmanı Başkanı Yakov Yakovlev ise (Lenin'in direktifleriyle yazıldığı tahmin edilen⁵⁰⁴) Pletnev'i sert bir dille eleştirdiği cevap metninde, proleter bilim hakkında Bogdanov'dan yapılan alıntıların "aptalca" ve "mistik" olduğunu ifade etmiş; rejimin bekasının söz konusu olduğu bu zorlu süreçte köylü ve burjuva uzmanlarla iş birliği yapmanın önemini vurgulamıştır. İşçi sınıfının ülkeyi yönetmek için henüz bilgi ve deneyim birikimine sahip olmadığını belirten Yakovlev, proletkültçüleri iç savaş boyunca proletaryayı okuma-yazma becerisinden yoksun bırakmakla ve spekülasyon yapmakla suçlamıştır. Yakovlev'e göre, Pletnev'in ve dolayısıyla Bogdanov'un bahsettiği "işçi sınıfı" bir hayal ürününden ibarettir. Devrim sırasında işçiler burjuvayı birtakım hayaller sayesinde yerlerinden etmişlerdir fakat devir, hayal devri değildir.⁵⁰⁵ Pletnev'e tepkiler bunlarla kalmamış, Politbüro, birkaç hafta sonra düzenlenmesi planlanan Proletkült Ulusal Kongresinin finansmanını keserek toplantının iptal edilmesine neden olmuştur.

Mally'e göre devletin Proletkült'ü derhal kapatmaması, halkın tepkisini çekmemek içindir. Buna göre öncelikle itibarsızlaştırılması sağlanmış; sonraları yerel yönetimlerin inisiyatifine bırakılarak kaderine terk edilmiştir. Artık Proletkült, siyasi açıdan şüpheli, toplumsal açıdan verimsiz bir kurumdur. Ancak 1920'lerin ortalarında devlet ne zaman proletarya diktatörlüğü konusunu canlandırmak istese Proletkült Hareketi hatırlanmıştır. Proletkültlerin gözden düşmesinin ardından işçi sınıfını sanat üretimine teşvik eden yeni kültür ve sanat birlikleri kurulmuştur. Proleter Müzik Birliği (RAPM), Yazarlar Grubu (VAPP), Devrimci Tiyatrocular Grubu (TRAM) ve Devrimci Rus Sanatçılar (Ressamlar) Birliği (AKhRR) bunlardan bazılarıdır. Bu gruplar sanatın, topluma şekil veren ideolojik bir silah olduğunu idrak etmiş; işçi sınıfının gücünü kendi içlerinde konsolide edeceklerini düşünerek birtakım bağlar

⁵⁰⁴ Bu dönemde Lenin'in 1908-1909'da yazdığı *Materyalizm ve Ampiryokritisizm* adlı kitabı yeniden basıldığından Lenin-Bogdanov tartışması tekrar gündeme gelmiştir.

⁵⁰⁵ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 225.

kurmuşlardır. Örneğin Devrimci Tiyatrocular Grubunun (TRAM) dörtte biri sanayi işçilerinden oluşmaktadır. Ancak bu grupların amacı sadece belirli bir mecrada faaliyet göstermektir. Proletkült Hareketi gibi kültür, sanat ve ideolojiyi günlük yaşamın bir bütünü olarak görmemişlerdir. Ne geniş bir tabana yayılmayı becerebilmişler ne de bağımsızlık, özerklik gibi sanatın kendine özgü meseleleriyle ilgilenmişlerdir. Tek yaptıkları, devletin farklı organlarıyla iş birliğine giderek iktidarın sözcülüğünü yapmaktır. Buna göre 1920'lerin ikinci yarısından itibaren Sovyet kültür yaşamında söz sahibi olmaya başlayan AKhRR, Kızıl Orduya; VAPP ve RAPM, Komünist Partiye; TRAM ise Komsomol'e⁵⁰⁶ bağlıdır.⁵⁰⁷

Tüm güçleri ellerinden alınmış olmasına rağmen küçük atölye ve tiyatrolarda çalışan, işçi ve köylülere öğretmenlik yapan veya araştırmacı statüsüyle deneysel formlar üzerinde yoğunlaşan proletkültçüler, proletarya kültürünün savunuculuğunu yapmaya devam etmişlerdir. 1922'den itibaren sendika ve yerel yönetimlerle iş birliklerine giderek "işçi kulüplerine" odaklanan proletkültçüler, *İşçi Kulüpleri* adlı bir dergi çıkararak düzenledikleri faaliyetleri geniş kesimlere yaymayı denemişlerdir. Bu dergide bilim, aile, spor, ateizm ve askeri eğitim gibi konular ele alınmakta, devrim tarihi ve güncel siyaset hakkında eğitici makaleler yayımlanmaktadır. Proletkültçüler, işçi sınıfının günlük yaşamını dönüştürme düşüncesini yaşatmak ve aynı zamanda Sovyet yönetimine iyi görünmek amacıyla Komsomol Paskalyası ve Komsomol Noel'i gibi din karşıtı bayramlarda faaliyetler düzenlemişlerdir. Temmuz 1925'te Proletkült, Narkompros'un denetiminden çıkarak tamamen sendikaların kontrolüne geçmiştir. 1928'de Beş Yıllık Plan'ın ilanı ile ortaya konan hızlı sanayileşme ve tarımda kolektivizasyon politikası, Sovyet yaşamında önemli değişimlere yol açmıştır. NEP Dönemi söylemlerinde köylülere ve küçük burjuvaya yönelen rejim, Beş Yıllık Plan'la tekrar işçi sınıfını yüceltmeye başlamıştır. Stalin Dönemi'nde "proletarya kültürü" tekrar moda olmuş ve Proletkültlerin sayısı artmaya başlamıştır. Stalingrad ve Sibirya gibi bazı şehir ve bölgelerde yeni proletkültler kurulmasına rağmen, baskı rejimi, tüm kurumlar gibi Proletkült'ü de bir propaganda aracına çevirmiştir. Nisan 1932'de Sosyalist Realizm'in gayri-resmi ilanının ardından kültür ve sanatın toplumda aktif bir rol oynaması ve kültürel üretimlerin proletarya tarafından rahatlıkla anlaşılabilmesi için basit, açık ve kitlelere hitap edecek şekilde tasarlanması söz konusu

⁵⁰⁶ Komsomol: Komünist Gençlik Birliği

⁵⁰⁷ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 230.

olmuştur. İlk bakışta Proletkült Hareketi'nin programıyla uyumu görünen bu tasarı, Proletkült'ün uğruna tüm ayrıcalıklarını yitirdiği, özerklik, yaratıcı özgürlük ve proleter sınıf bilinci gibi temel kavramlara uzaktır.⁵⁰⁸

Sonuç olarak Proletkült, “kültür bir lüks değildir” sloganıyla kurulmuştur. Parti bunun tersini iddia etmemiştir ancak pragmatik bir yol seçerek önceliği okuma yazma bilmeyen halkın eğitimine vermiş ve bu konuda başarılı olmuştur. I. Dünya Savaşı, devrimler ve iç savaş gibi sancılı bir sürecin sonucunda ortaya çıkan ekonomik şartlar “temel eğitim” ve “çalışma disiplinine” odaklanmayı gerektirmiştir. Proletkült Hareketi, topluma hizmet ederken farklı bir yol izlemeyi tasarlamıştır. Kültürü topluma empoze etmeden proletarya sınıfına odaklanarak toplumsallığı ve işlevselliği öne çıkaran, günlük yaşamı bilim ve kültürle birleştiren bir düzen kurmayı arzu etmiştir. Bu düzende bilim ve kültürün, işçilerin çalışma hayatının bir parçası olacağı ve işçi sınıfının oluşturacağı “yeni entelijansiyanın” eskisinin yerini alacağı düşünülmüştür. Bu ütöpik program Lenin'inkiyle uyuşmamıştır. İç Savaş Dönemi, Proletkültlerin popüler olduğu, kurumun kültür ve eğitim programlarının geniş kesimlere yayıldığı zamanlardır. Proletkült Hareketi en zorlu süreçte ülkenin kültür hayatının sözcülüğünü üstlenmiştir. Özünde proletaryaya hitap etmesine rağmen uygulamada hareketi destekleyen (eski) aristokratlardan en fakir köylüye kadar tüm kesimlere kucak açmış; yeni bir sosyal düzeninin yakın gelecekte kurulacağını müjdelemiştir. Dolayısıyla örgütün ütöpik vizyonu zamanın ruhuna uymaktadır.⁵⁰⁹

Mally'e göre proletkült yöneticileri siyasi yapının inşa edilmekte olduğunun farkındalardır. Ancak Parti'nin örgütün özerk yapısına karışacağını düşünmemişlerdir. Bunun başlıca nedeni devletin temel kurumları olan Narkompros, Kızıl Ordu ve sendikalarla (ve daha birçok kurumla) sürekli iş birliği içinde olmalarıdır. 1920'den itibaren, özerkliğin yitirildiği ve hareketin popülerliğinin düşüşe geçtiği dönemde, nitelikli eğitimi sürdürebilmek için küçülmeye gidilmiş; kulüp ve atölye çalışmalarıyla öncü proleterler yetiştirmek hedeflenmiştir. NEP'in ilanı ve Parti'nin siyasi hedeflerin değişmesiyle mali kesintiler arttığından hizmet alanı iyice daralmış; kaynak arayışları için diğer kurumlarla mücadeleye girilmesi söz konusu olmuştur. Bu dönemde Parti'nin söylemleriyle uyumlu bir rol benimsenmiş fakat işçilerin bağımsız

⁵⁰⁸ Lynn MALLY, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990, s. 230.

⁵⁰⁹ Lynn MALLY, **a.g.e.**, s. 230-231.

yaratıcılığının savunuculuğu rolünden vazgeçilmemiştir. Beş Yıllık Plan Dönemi sanayi ve tarım sektörüne odaklandığından yeni bir atılım süreci söz konusu olmuş; ancak baskı rejimi, proletkült üretimlerini ajitproplarla sınırlandırmıştır.⁵¹⁰

Sanat ve bilim alanlarında Proletkült Hareketi'nin iddialı projelerinden hiçbirini hayata geçmemiştir. Yine de Proletkült Hareketi, özellikle yerel birimlerde, fakir kesimlerin kültür ve sanat faaliyetlerine katılımını sağlamış; bu sayede köylü ve işçilere yönelik sanat dersleri ve bilim panelleri düzenlenmiştir. İşçi sınıfının toplum ve siyasi yapıdaki rolü hakkında tartışmaların açılmasını sağlamıştır. Devrimin ilk yıllarına umut, mutluluk ve iyimserlik getirmiştir. Geçmişe dönük bir tahlil sonucunda, 1950'lerde yazılan Sovyet resmî tarihinde Bolşevikler, burjuva entelektüelleri ve başta Sol Bolşeviklerle anarşistler olmak üzere “radikal düşmanlarını” yenen muzaffer yöneticiler olarak resmedilmişlerdir. Buna göre, devlet öncelikle okuma-yazma problemine eğilerek kültürel açıdan bütüncül bir toplum oluşturmuş; daha sonra eğitim ve sanatı toplumun her kesimine yayarak sınıflar arası eşitliği sağlamıştır.⁵¹¹ Dönemin tarihçilerden Vladimir Gorbunov, Lenin'in proletkült eleştirilerini baz alarak yazdığı makale ve kitaplarında “ayrılıkçı”, “mezhepçi” ve nihilist” proletkültçüleri, Komünist Parti ve yeni rejimin toplumsal ve entelektüel temelleri için bir “tehlike” olarak tanımlamıştır.⁵¹²

⁵¹⁰ Lynn MALLY, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990, s. 231-232.

⁵¹¹ GORBUNOV Vladimir, “Bor'ba V. I. Lenina s separatistskimi ustremleniamiy Proletkulta”, “Voprosi istoriy”, KPSS, no. 1, 1958 ve “V. I. Lenin i Proletkult Moskova”, 1974. MURRAY, Natalia, **Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920**, BRILL, 2018 s. 15.

⁵¹² Lynn MALLY, **a.g.e.**, s. 233-234.

4.1.4. Proletkültlerin Sanata Etkileri

Я не в разнеженной природе,
Среди расцветшей красоты,-
Под дымным небом на заводе
Ковал железные цветы

Baharda yeşeren güzellikler gibi
Doğam narin değildir benim
Fabrika dumanının altında
Demirden çiçekler döverim

Mihail Gerasimov, Doğam narin değildir benim, 1917⁵¹³

Mihail Gerasimov'un doğaya karşı endüstrinin, burjuvaziye karşı işçi sınıfının zaferini konu alan şiirinde, proletarya mensubu bir şairin, ürettiği sanatsal ifadenin hem öznesi hem nesnesi olduğu görülmektedir. Bu dizeler, bir işçi-sanatçı tarafından işçiler için, işçiler hakkında yazılması bakımından örnek teşkil etmektedir. Proletkült Hareketine özgü devrimci bir romantizmin açıkça sezildiği bu şiirde, endüstri üzerinden adeta yeni bir doğa inşa edildiği anlatılmaktadır. Ancak Proletkült Hareketi, hiçbir zaman belirgin bir sanat vizyonu ortaya koymamıştır. Linn Mally'e göre proletkültçülerin tutarlı bir proletarya sanatı tanımı yapmamaları, kurum içindeki çok sesliliğe işaret etmektedir.⁵¹⁴ Genel olarak Proletkült Hareketi, en verimli ürünlerini tiyatro, edebiyat ve müzik alanlarında vermiştir.⁵¹⁵ Devrimci şiirler, marşlar ve temsillerde, işçiler bizzat üretime katılmışlardır. Kitlelere hitap etme kaygısı taşıyan proletkültçülerin büyük bir çoğunluğu toplum için kolay anlaşılır yapıtlara odaklanmışlardır. Proletkült üyesi realist ressamların hedefi, sanatın devrimci içerikle topluma hitap edecek bir şekilde "yenilenmesidir". Hareketin halk nezdinde karşılık bulması, bazı fütürist sanatçıların da ilgisini çekmiş; proletkültler içinde küçük ama etkili fütürist gruplar meydana gelmiştir.

⁵¹³ <https://поэтика.рф/поэты/герасимов/стихи/13753/я-не-в-разнеженной-природе>

⁵¹⁴ Lynn MALLY, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990, s. 122

⁵¹⁵ Tiyatro hakkında Türkçe yayımlanmış kaynak için bakınız: Gamze ÖKSÜZ, (haz.), **Rus Tiyatrosu, Gelenekselden Moderne**, Çeviribilim Yayınları, 2016; Yasemin GÜRSOY, "Sovyet Dönemi Rus Tiyatrosu", s. 287. Müzik alanında Zehra Ezgi KARA, "Aesthetical And Technical Analysis Of Selected Flute Works By Sofia Gubaidulina", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2019

Kahraman işçi sınıfına atfedilmesine rağmen fütüristlerin resim, heykel, tekstil ürünleri, afiş ve posterlere kadar yayılan üretimlerinin radikal üslubu, Proletkült yöneticileri ve işçilerin geneli tarafından “anlaşılmaz” bulunmaktadır. Benzer bir şekilde işçilerin ürettikleri yapıtlar, birkaç istisna dışında fütürist sanatçı ve eleştirmenlere göre yetersizdir. Bu durum estetik açıdan büyük bir sorun teşkil etmiş ve fütürist sanatçıların çoğunluğu Proletkültlere mesafeli yaklaşmışlardır. Narkompros’a bağlı fütüristlerin sözcülüğünü yapan *Sanat Komünü (Iskustva Kommuni)* Dergisi’nin 9 Şubat 1919’da yayımlanan onuncu sayısında, Ermitaj Müzesi direktörü Nikolay Punin, “*realizm ve yeteneksizlik eş anlamlıdır*” ifadesini kullanmış; Osip Brik, herkes tarafından kolayca anlaşılan sanatın “sıkıcı” olduğundan bahsetmiştir. IZO-Narkompros (Halk Eğitim Komiserliği) başkanı David Sterenberg ise, aynı nüshada, şöyle yazmıştır:

Kendilerine vanguard diyen işçiler, kahramanlık ve Realizm klişesini kullanmaktan öteye geçemiyorlar. Eğer sanatçı olmak istiyorlarsa, iş yaşamı hikayelerinden çok daha fazlasına ihtiyaç duymalıdır. Asıl mesele yeni, yaratıcı ve devrimci sanat formuna ulaşmaktır.⁵¹⁶

“Burjuva” ve “müze” sanatının stilistik özelliklerine karşı çıkan Nikolay Tarabukin ve Vladimir Mayakovski gibi fütürist sanatçılar, daha çok ideolojik nedenlerden ötürü devrimci biçimciliği Proletkült Hareketine bağlı bir şekilde icra etmeye koyulmuşlardır. Bazı fütürist sanatçılarsa, Proletkültlerle ortak etkinlikler düzenlemişlerdir. Ancak fütürist sanat ve tasarım ürünleri, devrim öncesi radikal sanat ekollerinin kavramlarıyla işlendiğinden proleter sanata ne kadar uygun olup olmadığı dönemin tartışma konularının başında gelmiştir. Aslında Proletkült Hareketi’nin tüm sanatsal eğilimlere açık yapısının sanatçılar için çekici olduğu iddia edilebilmektedir. Nitekim Sol Bolşeviklerin ve anarşizmin ideolojik çizgisine yakın olan Proletkült Hareketi’nin öncü ve popüler olmasının nedeni çoğulcu karakteridir. Propaganda ve eğitim-öğretim işlevi gören proletkült etkinlikleri, devrim öncesi mirası sahiplenilenlerle yepyeni bir sanatı müjdeleyenleri aynı çatı altında buluşturmuştur. Proletkült Hareketi’nin ütöpik doğası, İç Savaşın kasvetli yıllarında insanlara gelecek için umut vadetmekte; kültürlü elit ve kültürsüz kitle arasındaki farkı ortadan

⁵¹⁶ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s.123 dipnot 35

kaldırmakta; kolektif üretime vurgu yaparak “boyacıdan piyano virtüözü, makinistten aktör, işçiden şair olabileceğini” salık vermektedir.⁵¹⁷

Devrim sonrasında Narkompros ve Proletkült çatısı altında buluşan farklı estetik görüşlere sahip sanatçılar, birbirleriyle mücadeleye girerek devrimin sözcülüğüne soyunmuşlardır. Bu doğrultuda Akademik figüratif resim savunucusu “muhafazakârlarla”, Akademi-karşıtı “fütüristler” iki farklı cepheye ayrılmışlardır. Aralarındaki çekişme, estetiğin sınırlarını aşarak karşılıklı suçlamalara kadar varmıştır. Geçmişin sanatının yeni yaşamda yeri olmadığını savunan fütüristler, muhafazakârları içeriği manipüle etmekle ve Marksizm’in “üst yapı” kavramını anlamamakla itham etmişlerdir. Muhafazakârlar, fütüristlerin deneysel çalışmalarının halka hitap etmediğini düşünmekte ve devrimci formları kendilerine mal etmekle suçlamışlardır. Proletkült yöneticilerinden Anatoli Lunaçarski, Pavel Lebedev-Polyanski ve Valerian Pletnev her fırsatta fütüristlerin yıkıcı söylemlerini reddetmekteledir. Sanatsal devrimin yaratıcıları olduklarını düşünen fütürist sanatçılar ise, Proletkült Hareketini muhafazakârlıkla suçlamaktadırlar. Bu dönemde proletarya kültürünün sözcülüğünü üstlenen Proletkült yöneticilerine “Kültür Patronları” lakabını takmışlardır. Bu terim devrim öncesindeki liberal entelijansiya için kullanıldığından Proletkült yöneticileri için oldukça aşağılayıcı bir anlam ifade etmektedir. Natalia Murray’a göre Proletkült yöneticilerinin fütürist biçimciliği reddetmelerinin nedeni, proletarya için anlaşılmaz olduğundan değil, devrim öncesi sanatına gönderme yaptığından kaynaklanmaktadır. Nitekim Proletkült yöneticilerine göre, en geniş anlamıyla Batılı modern sanat formlarının Rus yorumu olan “fütürist sanat”, devrim öncesinde burjuva sanatçılar tarafından burjuva için üretilmiştir. Halbuki söz konusu “proletarya sanatı” olduğunda, sanat yapısı proletarya tarafından kolayca anlaşılmalıdır. Eğer sanat, proletarya tarafından anlaşılmıyorsa “kolektif yapıya” ters düşüyor demektir. Dolayısıyla fütürist sanat, yeni bir sanat formu olmamakla birlikte burjuva sanatını çağrıştırmakta ve anlaşılmadığından proletarya için uygun sayılamamaktadır.⁵¹⁸ Ancak proletkült yöneticileri kişisel sanat görüşlerini hiçbir zaman empoze etmemişler ve Proletkült kurumunun önüne geçirmemişlerdir. Nitekim işçi sınıfından sosyalizmin ruhunu ifade edecek özgün bir sanatsal formun

⁵¹⁷ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 124

⁵¹⁸ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 196

çıkacağını düşünmüşlerdir. Aleksandr Bogdanov'a göre proleter sanat üretimi, uzun vadede işçilerin çalışma süreçleri temelinde gelişecek ve proleter bir dünya vizyonu ile kolektif bir amacın ifade şeklini alacaktır. Bu düşüncelerin ışığında eğitimcilerin büyük bir bölümü devrim öncesi yüksek kültürü öğrencilere tanıtarak bir temel oluşturmayı hedeflemişler; onlardan kültürel bir ivme yakalamalarını beklemişlerdir. Öğrenciler ise kısa vadede kendilerine sunulan materyallerle biçimsel olarak konservatif bir repertuarı tekrarlamış ve içeriği devrimci kıldıklarını düşünmüşlerdir. Ancak proletkültlerin genelinde standart bir ders müfredatından bahsedilememektedir. Nitekim Proletkült'ün Narkompros'a bağlanmasının en önemli nedenlerinden birinin standart eksikliği olduğu söylenebilmektedir.⁵¹⁹

Proletkültlerin büyük şehirlere bağlı tüm birimlerinde TEO (Tiyatro), MUZO (Müzik), LITO (Edebiyat) ve IZO (Görsel Sanatlar) gibi bölümler bulunmaktadır. Bunlardan kolektif çalışmaları öne çıkarması bakımından en revaçta olanı tiyatrodur. İç Savaş sırasında, devrimin toplumun tüm kesimleri tarafından benimsendiğini göstermek ve Kızıl Orduya moral vermek amacıyla amatör tiyatro kumpanyaları kurulmasına özen gösterilmiştir. Bunun dışında halka açık okuma seansları, atölye çalışmaları ve çeşitli temel sanat eğitimleri proletkültlerin ilgi gören faaliyetleri arasındadır.⁵²⁰

Devrim sonrası Rusya'sında güzel sanatlar eğitimi için etkileyici bir tarihsel altyapı vardır. Büyük şehirlerdeki güzel sanat sınıflarında tıpkı Akademi'deki gibi çizim, mimari ve sahne tasarımı dersleri verilmektedir. Kamusallaştırılan müzelerde resim ve heykelleri inceleme fırsatı bulan öğrenciler, desen derslerinde çıplak modellerden çalışabilmekteLERdir. Atölye çalışmalarında genellikle sendika ve sosyal kurumlar için poster ve afişler hazırlanmakta; özel günlerde şehrin dekore edilmesi için bayraklar, flama ve pankartlar gibi ajitprop (ajitasyon-propaganda) üretimleri gerçekleştirilmektedir. Teknik zenginliği bakımından on dokuzuncu yüzyıl Realizmi proleter öğrenciler tarafından en ilgi gören ve tercih edilen sanatsal ifadedir. Böylece öğrencilerin genelinden stilistik açıdan muhafazakâr, konu bakımından işçi sınıfının günlük yaşamından kesitler yansıtan realist resimler ortaya çıkmıştır. Bu resimler on dokuzuncu yüzyıl Realizmi'nden farklı olarak proletaryanın erdemini, devrimin gücünü ve ütöfik gelecek vaatlerini ele almaktadır. 1920 ve 1930'ların eleştirmenleri

⁵¹⁹ Lynn MALLY, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990, s. 191.

⁵²⁰ Lynn MALLY, **a.g.e.**, s. 124-125.

devrim ve muzaffer işçi sınıfı temalarını konu alan bu yapıtlara “Devrimci Romantizm” terimini uygun görmüşlerdir. Benzer bir eğilim, edebiyat atölyelerinde de ortaya çıkmıştır. Seçmeli ders sistemi üzerinden işleyen programda, isteyenler için on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı, kültür tarihi, şiirsel yaratı, drama ve tiyatro tarihi gibi dersler bulunmaktadır. Örneğin Puşkin’in eserleri tüm yaş aralığında öğretilmektedir. Devrimin şairi kabul edilen Mayakovski revaçta olmasına rağmen eğitimcilerin büyük bir çoğunluğu on dokuzuncu yüzyıl edebiyatını temel almışlardır.⁵²¹

Proletkültlerde görevli olup, devrimci mesajın yenilikçi biçimlerle ifade edilmesi gerektiğini düşünen fütürist sanatçılar, sanatın hayatla buluşması temelinden hareketle kolektif üretimlere odaklanarak birtakım deneysel sanat formları ortaya çıkarmışlardır. 1920’de Peza’daki yerel bir müzik stüdyosunda kurulan “şefsiz orkestra”, işçi müzisyenlerin katılımıyla konserler düzenlemiştir. “İşçi konserleri” mefhumu, profesyonelliğin (burjuva uzmanlığın) eleştirilere tabi olduğu 1930’larda moda olmuştur. Arseni Avramov’un sanayi materyalleri ve fabrika sirenlerini enstrüman olarak kullandığı *Fabrika Sirenleri Senfonisi*, 1922’de Bakü’de sahnelenmiştir. Edebiyat alanında kolektif yazı denemeleri ve şiirler ortaya çıkmıştır. Andrey Belı, Nikolay Çujak, Valeri Bryusov, Nikolay Gumilev ve Vladislav Hodaseviç gibi Rus/Sovyet edebiyatının önemli isimleri proletkültlerde şiir, deneme ve edebiyat tarihi gibi dersler vermektedir.⁵²² Dramatürj Nikolay Evreinov’un Ekim Devrimi’nin tiyatro alanındaki en gösterişli temsili kabul edilen *Kışlık Saraya Yürüyüş* adlı yapıtı, proletkültlerde eğitim gören yaklaşık üç bin kişilik bir ekibin katılımıyla 1920’de bizzat Kışlık Saray’ta gerçekleştirilmiş; daha sonra bir klasiğe dönüşmüştür.⁵²³



Resim 191. ve Resim 192. *Kışlık Saraya Yürüyüş* adlı Kitle Tiyatrosundan Sahneler I ve II, 7 Kasım 1920, Saint Petersburg Devlet Tiyatro Müzesi Arşivi

⁵²¹ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 139.

⁵²² Lynn MALLY, *a.g.e.*, s. 139-140.

⁵²³ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 265.



Resim 193. ve Resim 194. *Kışlık Saraya Yürüyüş* adlı Kitle Tiyatrosundan Sahneler III ve IV, 7 Kasım 1920, Saint Petersburg Devlet Tiyatro Müzesi Arşivi

Geleneksel tiyatronun ötesinde “kitle tiyatrosu” olarak değerlendirilen bu gösterinin benzerleri İrkutsk, Omsk, Yaroslav, Samara ve Astrahan gibi şehirlerin proletkült örgütleri tarafından düzenlenmiştir. Yazar ve dramaturj Sergey Tretyakov, Almanya’daki Komünist Parti’nin 23 Ekim 1923’te düzenlediği Hamburg Ayaklanmasının etkisiyle çocuklar için düzenlenen ajit-kukla tiyatrosunda gösterilmek üzere *Dinliyor Musun Moskova?* adlı bir senaryo kaleme almış; bu oyun, Sergey Eisenstein’in yönetmenliğinde, devrimin altıncı yılı vesilesiyle Moskova Proletkültü’nde sahnelenmiştir.⁵²⁴

Fütüristlerin deneysel formları tasarım alanında ilgiyle karşılanmış; bazı işçi-sanatçılar modern deneysel eğilimlere kendileri yönelmişlerdir. Ulusal ve yerel ölçekte basılan proletkült dergileri bu deneysellik için ideal mecralardır. *Proletarskaya Kultura* (Proleterya Kültürü), *Gryadushiy* (Gelecek), *Gorn* (Fabrika Ocağı), *Tvori!* (Yarat!) ve *Tvorchestvo* (Sanatsal Yaratım) gibi gazete ve dergiler, kuramsal tartışmalar kadar deneysel formlara da yer vermiştir. Moskova Proletkültü üyesi işçi-sanatçı Aleksandr Zugrin, realist hocalardan ders almasına karşın Kübizm’den etkilenerek *Gorn*, *Tvori!* ve *Tvorchestvo* gibi gazete ve dergiler için tasarımlar gerçekleştirmiştir.⁵²⁵

⁵²⁴ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 265

⁵²⁵ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 150.



Resim 195. (Solda) Aleksandr Zugrin, *Yarat! (Tvori!)* Gazetesi No.2 Kapak Tasarımı, 1921 (En üstte “Tüm Ülkelerin Proleterleri, Birleşin!” yazmaktadır.

Resim 196. (Sağda) Aleksandr Zugrin, *Fabrika Ocağı (Gorn)* Gazetesi Kapak Tasarımı, 1922 (En üstte “Tüm Ülkelerin Proleterleri, Birleşin!” yazmaktadır.

Gorn’un 1918 ortalarında yayımlanan ilk nüshasında, Moskova Sanat Atölyesi (Svomas) mensupları, “yeni sanat üretiminin” endüstriyel tasarımdan doğacağını iddia etmişlerdir. 1920’lerin başında, endüstri ve tekstil tasarımı gibi yaratıcı iş dallarında faaliyet gösteren sendika mensubu yetenekli işçilerin kendilerini geliştirmeleri için Proletkültlere yollanmasının ilk savunucularından Boris Arvatov, benzer bir şekilde, sanat ve endüstriyel tasarım sentezinden gelişecek “prodüktivist sanatın”, “müze veya şövale resmi” gibi “burjuva sanatının” yerini alacağını ileri sürmüştür. Prodüktivist sanat düşüncesi, proletkültçü ve fütürist sanatçılardan oluşan geniş bir kesim tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu dönemde Moskova Proletkült’üne bağlı deneysel çalışmalarıyla bilinen Nikolay Tarabukin, Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsünde, Prodüktivizm’in sözcülüğünü yapmaya başlamıştır. Aleksandr Bogdanov’un etkisindeki Arvatov ve Tarabukin’in görüşleri, Moskova Proletkült’ü içinde hızla yayılmış; sanat atölyeleri kısa sürede endüstriyel tasarım laboratuvarlarına dönüştürülmüş; resim derslerine ilgi azaldığından bu dersler müfredattan kaldırılmıştır. Prodüktivizm kuramına göre, sanatsal üretim proletarya tarafından fabrikalarda gerçekleştirilecek ve böylece sanatsal yaratı, gündelik hayatla iç içe geçerek yaşamı dönüştürecektir. Gelişmekte olan endüstriyel modeller sayesinde sanatçı ve zanaatkar-işçi ayrımı ortadan kalkacak, toplumsal kullanıma yönelik, *ajitpropa* uygun, nesne odaklı bir üretim biçimi ortaya çıkacaktır. Fütürist sanat çevrelerinde sanat ve zanaatın birleşmesini destekleyenlerin başında Olga Rozanova,

Lyubov Popova ve Varvara Stepanova gibi sanatçılar gelmektedirler. Özellikle Rozanova, 1918 yazında, Moskova Proletkültü içinde “Sanat-Prodüksiyon” departmanının açılmasını sağlamış ve öğrencilerini müze sanatına özgü yapıtlar üretmek yerine, kitlelere hitap eden tekstil ve endüstriyel tasarımlara yönlendirmiştir. 1920’lerin başında Moskova Proletkültleri, İNHUK (Sanatsal Kültür Enstitüsü) ve VHUTEMAS (Sanat ve Teknik Yüksek Okulu) prodüktivist sanatın merkezlerine dönüşmüştür. Mally’e göre, Proletkült Merkez Komitesi, prodüktivist sanata karşı mesafeli yaklaşmış ancak 1920’ler boyunca üretimlerini desteklemiştir.⁵²⁶

4.2. Toplum Mühendisliğinden Sanatsal Mühendisliğe Narkompros

On dokuzuncu yüzyılın başlarındaki “halka inme” siyaseti, “bireysel ve dönemsel girişimler” olarak kalmış; yirminci yüzyıl başlarından Ekim 1917’ye uzanan süreçte eğitim ve kültür meselesi, “alternatif kurumlar” üzerinden “ideolojik öncelikler” ve/veya “ihtiyaçlar” hesaba katılarak ele alınmıştır. Nitekim 1905 Devrimi’nden itibaren toplumdan gelen talepler alternatif kurumlarının yayılmasını hızlandırmış; sendikalar, fabrika komiteleri hatta siyasi partiler kendi okullarını kurmuştur. Şubat 1917’de, sadece Petrograd’da yüz elli işçi kulübünün yüz bini aşkın katılımcısı bulunmaktadır.⁵²⁷ Geçici hükümetler sürecinde (Şubat-Ekim 1917) eğitim öncelikli meseleler arasında zikredilmiştir. Ekim Devrimi’nin ardından Bolşevikler, “proletarya diktatörlüğünü” ilan ederken sosyalizmin inşasında “endüstrileşme”, “kolektifleşme” ve “kültür devrimi” gibi hedefler belirlemişler; dolayısıyla yalnızca ekonomik ve siyasi değil aynı zamanda kültür temelli bir düzen kurmak istemişlerdir. Ancak ilk yıllarında, Bolşevik liderlerin paylaştığı ortak bir kültür tanımından söz etmek mümkün değildir. Lenin’e göre kültür, bazen eğitimli elitlerin birikimlerinden oluşan bilgiler bütünü, bazen de modern sanayi toplumlarında görülen “temizlik, dakiklık ve titizlik” gibi “uygar kazanımlar” anlamına gelmektedir.⁵²⁸ Bolşevik yöneticilerin geneli, toplumdaki kültürel dönüşümün sanayi ve ekonomik kalkınmanın ardından geleceğini; dolayısıyla kültürün devrimin “tamamlayıcı unsuru” olacağını düşünmektedirler.

⁵²⁶ Lynn MALLY, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, University of California Press, 1990, s. 152.

⁵²⁷ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 93.

⁵²⁸ Zenovia A. SOCHOR, *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*, Cornell University Press, 1988, s. s. 161-182

Bolşevikler, ekonomik açıdan “Savaş Komünizmi” terimiyle açıklanan 1917-1921 aralığında, bir taraftan sosyalist idare biçiminin kurumlarına odaklanırken diğer taraftan iç savaşı yönetmekle meşgullerdir.⁵²⁹ Komünist Parti’nin bu dönemdeki bütçe görüşmelerinde, hem Petrograd Proletkültü’nün hem de Narkompros’un başkanı olan Anatoli Lunaçarski, halka hizmet vermek ve kültürel dönüşümü yürütmek adına eğitimin önemini vurgularken, Savaş Bakanı Lev Trotski, iç savaşın devam ettiği ve rejimin varlığının sürekli tehdit altında olduğu bir ortamda askerlik müessesinin ve güvenlik politikalarının önceliğinin altını çizmektedir. Dolayısıyla kültürün önemini savunanlar bile rejimin bekası söz konusu olduğunda propaganda faaliyetlerine ağırlık verilmesi hususunda merkez yönetimle hemfikirlerdir.⁵³⁰ Yine de “yeni yaşam” (*noviy bit*) ve “toplumu dönüştürme” meseleleri, SSCB’nin kuruluş yıllarında geniş bir tartışma alanı olagelmıştır. Kuramsal açıdan “devrimin kültürü dönüştürme gücü” ve “kültürel dönüşümün yeni rejime katkıları” gibi konulara ağırlık verilmiştir.⁵³¹ Rusya gibi geniş topraklara yayılan ve birbirinden farklı kültürleri barındıran bir coğrafyadaki okuma-yazma oranının düşüklüğü ve bu sorunu çözüme kavuşturmanın önceliği önem arz etmektedir. Daha derinlere inildiğinde “burjuva kültürünün ilgası” ve “kültürel değişimde burjuva entelektüellerinin rolü” gibi temalar, büyük çoğunluğu burjuva ve entelektüel olan Narkompros yöneticilerini meşgul etmiştir. Ilımlılara göre, yeni yaşamın temelleri atılırken geçmişin kültüründen yararlanılmalı; radikallere göre, devrim geçmişle bağları koparmak için fırsat olarak değerlendirilmelidir. Devrimin getirdiği siyasi kırılmalık ve İç Savaş Dönemi’nin kargaşasından kaynaklanan ekonomik kriz ve kıtlık gibi başat nedenler dışında, Narkompros içindeki ideolojik çekişmeler ve kurumlar arası rekabetten ötürü, SSCB’nin ilk yıllarında tutarlı bir kültür politikasından söz etmek mümkün değildir. Bu dönemde (geçen bölümde vurgulandığı gibi), Narkompros’un kültür politikalarından çok Proletkült Hareketi’nin halk nezdinde karşılık bulduğu söylenebilmektedir. Nitekim 1920 sonbaharına kadar Narkompros, sadece hayatta kalma savaşı vermiş; ders programlarından çok yakacak, yiyecek ve sağlık problemleriyle meşgul olmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde fütüristlerin desteğini alan kurum, Akademi’nin feshedilmesi ve Bağımsız Sanat

⁵²⁹ Lynn MALLY, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990, s. 16-32.

⁵³⁰ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 11.

⁵³¹ Bu tartışmalar için bakınız: KENEZ, STITES ve GLEASON, **Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution**, Indiana University Press, 1985. ROSENBERG, **Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia**, University of Michigan Press, 1990.

Atölyeleri'nin oluşum sürecini yürütme dışında propaganda faaliyetleri düzenlemenin ötesine geçememiştir.

Devrimin ilk yıllarında stratejilerini “kitleleri sosyalizm mücadelesine dahil ederek yeni yaşam tarzını hayata geçirmek” şeklinde belirleyen Bolşevikler, öncelikle “entelektüelleri ikna etmeyi”, daha sonra yeni yaşam kültürünü “kitlelere yayarak” toplumu dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Peter Kenez’e göre komünizmi, nesnel ve bilimsel bir olgu olarak gören Bolşevikler, entelektüelleri kendileriyle çalışmak için zorlamamış; kendi taraflarına çekmeye çalışmışlardır.⁵³² Bolşevikler için komünizmin nesnel gerçekliğini reddetmek bilimi inkâr etmek anlamına geldiğinden iş birliği teklifini reddedenler yurtdışına yollanmışlardır. Lenin yönetiminde gerçekleşen tehcirlerin en meşhuru, entelektüellerin gemilerle sürgüne yollandığı *Filozof Gemileri* (*Filosofskiy Parohod*, 1922)’dir.⁵³³ İş birliğini onaylayan entelektüellerin yardımıyla toplum mühendisliğine soyunan Bolşevikler, yeni rejimin sembol ve ritüellerini yaratmak, yeni düzeni tanıtmak ve kitlelere aşılacak için kültür ve sanatı araç olarak görmüşlerdir. Nitekim “sanat”, “eğitim” ve “propagandayı” bir bütün olarak ele almışlar ve “aralarındaki farkları göz ardı etmişlerdir”. Bolşeviklerin kitleleri sosyalizm mücadelesine dahil etmek için kullandıkları başlıca yöntem, ajitasyon ve propagandadır. Nitekim SSCB’nin ilk yıllarından itibaren çeşitli kurum ve komiserliklerin içinde *ajit-prop* departmanları oluşturulmuştur. Fransız Devrimi’nde olduğu gibi toplumu dönüştürmek için devrimden hemen sonra takvim değiştirilmiş; 8 Mart ve 1 Mayıs gibi özel günler yeniden anlamlandırılmıştır. 1920’lerin başında, Piyoner, Komsomol gibi çocuk ve gençlere hitap eden kurumlar oluşturulmuş; Ortodoks Noel’i ve Paskalya gibi dinî bayramların yerini yeni resmî özel günler almıştır.⁵³⁴

İç savaşın Kızıl Ordu’nun zaferiyle sonuçlanacağını anlaşılmamasının ardından, ülkedeki ekonomik durum, seri reformların gerçekleştirilmesini gerektirmiştir. Ekonomi tarihçileri, iç savaş şartları yüzünden “sanayi ve tarımda seferberlik ilanı” anlamına gelen “Savaş Komünizmiyle” 1920’lerin sonunda Stalin’in “tarımda kolektifleşme” ve “hızlı sanayileşme” siyaseti için kullanılan “Beş Yıllık Plan”

⁵³² Peter KENEZ, *The Birth of the Propaganda State, Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge University Press, 1985, 3-4.

⁵³³ Richard STITES, “Bolshevik Ritual Building in 1920s”, FITZPATRICK, RABINOWITCH ve STITES (haz.), *Russia in the Era of NEP, Explorations in Soviet Society and Culture*, Indiana University Press, 1991, s. 295-310.

⁵³⁴ Richard STITES, *a.g.e.*, s. 295-310.

arasında uygulanan liberal ekonomi politikalarını “NEP Dönemi (*Novaya Ekonomičeskaya Politika*)” terimiyle açıklamaktadırlar. Ekonomik kriz ve kıtlıkla geçen Savaş Komünizmi Dönemi’nin son yıllarında, ağır çalışma şartlarını protesto eden işçilerin sesleri Parti içinde yankılanmaya başlamış; devletin hasatlarına el koymasından bıkan köylüler ayaklanmışlardır.⁵³⁵ Nitekim Mart 1921’deki Kronştat Ayaklanması, Bolşeviklere ülkenin içinde bulunduğu vahim durumu bir kez daha göstermiştir. 1921 baharında açıklanan ekonomi politikaları neticesinde devlet, para ekonomisine geri dönmüş, köylülerin vergilerini hasatlarıyla ödeyeceği bir sisteme (*prodnağ*) geçilmiş, küçük işletmelere uygulanan fiyatlandırma ve dağıtım denetimlerini kaldırmıştır. Böylece yedi yıl süren devrim ve savaşların ardından “geçici bir serbest piyasa ekonomisi” tahsis edilerek hızlı bir “toparlanma” ve “yeniden yapılanma” hedeflenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle Batı’nın sanayi ve teknolojisine yetişmek gerektiğinden bu döneme Taylorizm’in Rus yorumu kabul edilen Emegın Bilimsel Yönetimi (NOT)⁵³⁶ siyaseti damga vurmuş; Merkez Emek Enstitüsü (TsIT, 1920)⁵³⁷ ve Devlet Planlama Komitesi (GOSPLAN, 1921)⁵³⁸ gibi bilimsel, teknik ve istatistik verilerle dayalı kurumlar oluşturulmuştur. Nitekim SSCB’nin sanayi öncesi bir düzenden, güçlü ve özerk bir devlete dönüşmesini hedefleyen NEP Dönemi, aynı zamanda yeni bir sosyal düzenin, kültürün ve ulusal kimliğin temel unsurlarının oluşturulmasında bir “inşa (konstrüksiyon)” sürecine işaret etmektedir. Bolşevikler, söz konusu inşa sürecini başarıyla yönetmek için “bilimsel” verilere dayalı “verimlilik esasını” temel almışlardır. Richard Stites, Bolşeviklerin 1920’lerdeki söylemlerini şöyle açıklamaktadır:

Komünistler kadınların daha çok erkekler gibi, köylülerin daha çok işçiler gibi ve ikisinin de daha çok şehirli gibi olmasını arzuluyorlardı. O yüzden dakikliğe ve verimliliğe övgüler düzüyorlardı ve köylüleri Tanrı’dan bilime, içkinin su gibi aktığı köy düğünlerinden aydınlık devrimci şarkılara döndürmeye çalışıyorlardı.⁵³⁹

Sheila Fitzpatrick’e göre NEP Dönemi’nde Sovyet toplumunun detaylı bir Marksist analizi gerçekleştirilmiştir. İstatistikçiler, Komünist Parti dahil olmak üzere tüm sosyal

⁵³⁵ Bu ayaklanmaların en bilineni, 1921’de eski bir SD (Sosyalist Devrimci) olan Aleksandr Antonov’un düzenlediği Tambov Ayaklanmasıdır.

⁵³⁶ Naučnaya Organizatsiya Truda

⁵³⁷ Tsentralniy Institut Truda

⁵³⁸ Gosudarstveniy Komitet Po Planirovaniyu

⁵³⁹ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800’den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 355-356.

kurum ve örgütlerdeki “sınıf bileşimi” hakkında veri toplamışlardır. Örneğin köylülük, “yoksul köylü”, “orta halli köylü” ve “kulak” (Çarlık rejimindeki zengin toprak sahipleri) gibi sınıfsal kategorilere ayrılarak özenle analiz edilmiştir. Devlet görevlilerinden üniversite öğrencilerine toplumun tüm kesimlerinin sosyal kökenleri araştırılmış ve tasniflenmiştir. Nitekim bu bilgiler, yerleşim tahsisi (konaklama), iş ve üniversite alımları veya sosyal yardımlar gibi gündelik yaşamda kullanılmıştır.⁵⁴⁰ NEP Dönemindeki kalkınma hamlelerinin sonucunda ekonomi, beş yıl gibi kısa bir sürede 1914’teki seviyesini yakalamıştır.⁵⁴¹ Şehirlerde normalleşme hızla tahsis edilmiş; kafe, bar ve restoran gibi küçük işletmeler tekrar açılmıştır. 1920’lerde şehir yaşamının yeniden canlanmasıyla Savaş Komünizmi Dönemi’nin kara borsacıları, iş insanlarına dönüşmüşler ve “NEPçiler” (*nepmani*) adı verilen yeni bir zengin kesim ortaya çıkmıştır.

NEP Döneminde (sınırlı olsa da) özel girişimlere izin verilmesi göreceli bir entelektüel çoğulculuğun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özel yayınevlerinin çalışmasına izin verilmiş; SSCB’nin diğer devletlere uyguladığı (ve SSCB’ye uygulanan) abluka kaldırılmıştır. Bunun sonucunda yazarlar, yurtiçinde ve dışarıda yayımlar yapabilmiş; sanatçılar, sergilere katılabilmişlerdir. Bilim insanları ve yaratıcı kişilerin yurtdışında piyasaya sürülen her türlü malzemeyi tedarik etmelerine izin verilmiştir. Batılı ve Sovyet filmleri, tiyatro toplulukları, yıldız sanatçılar, akademisyenler ve yazarlar, savaş zamanlarından çok daha kolay bir şekilde sınırdan geçebilmişlerdir. Sanatçı derneklerinin kurulmasına ve bu derneklerin kendi sergilerini düzenlemesine izin verilmesiyle birçok sanatçı kolektifi ortaya çıkmıştır⁵⁴². Tıpkı devrim öncesi sanat ortamında görüldüğü gibi, sanatçılar, sanat anlayışlarını savunmak, tartışmalardaki saflarını belirlemek ve ekonomik nedenlerden ötürü bir gruba mensup olmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemde bir sanat derneğine üye olmanın devlet sübvansiyonlarından yararlanmak ve sergilere katılmak gibi birçok kolaylaştırıcı etkisi vardır. Nitekim sanatçıların sık sık dernek değişmesi veya birden fazla derneğe üye olması söz konusu olmuş; bazen sadece bir sergi açmak için dernekler kurulmuştur.

⁵⁴⁰ Sheila FITZPATRICK, “The Problem of Class Identity in NEP Society”, FITZPATRICK, RABINOWITCH ve STITES (haz.), **Russia in the Era of NEP, Explorations in Soviet Society and Culture**, Indiana University Press, 1991, s.12-34

⁵⁴¹ Paul BUSHKOVITCH, **Rusya’nın Kısa Tarihi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012, s. 312-325.

⁵⁴² Bunlar arasında Shterenberg’in başkanlığını yaptığı Şövale Ressamları Cemiyeti (OST); Yeni Ressamlar Cemiyeti (NOJ); Varlık (*Bytie*) Grubu; Sanat Dünyası Grubu’nun devamı sayılabilecek Işık Kuşu (*Jar-Svet*), 4 Sanatlar Grubu ve 19. Yüzyıl Realizmi’nin mirasını yaşatan Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği (AHRR) gelmektedir.

NEP Döneminde uygulanan radikal değişikliklerin birtakım olumsuz sonuçları da olmuştur. Devletin verimlilik esasına dayalı ekonomi politikaları bütçenin daralmasını gerektirmiş ve böylece memurların yarısından fazlası işten çıkarılmıştır. 3 Ocak 1922 tarihli Pravda Gazetesi'ne göre, devlet memuru sayısında %60 küçülmeye gidilmiştir.⁵⁴³ Yerel yönetimlere verilen destek azaldığından Proletkült gibi kurumlar kendi kaderlerine terk edilmiştir. Bu dönemde Proletkült ve Narkompros'un "verimsiz uygulamalarından" rahatsız olan Lenin, Narkompros Merkez Komitesi'nde kurumsal düzenlemelere gidilmesini sağlamıştır. Böylece Narkompros'un öncelikli hedefi "proleter uzmanlar yetiştirmek" olarak belirlenmiş; merkezi bir müfredat oluşturularak sistemli eğitimin sağlanması şart koşulmuştur. Kuruma bağlı uzmanların, komünist yöneticilerin denetiminde çalışması ve tüm planlamanın istatistik verilere tabi tutulması söz konusu olmuştur. Bu aynı zamanda kaotik bir yapısı bulunan Bağımsız Sanat Atölyeleri kurumunun ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Nitekim büyük şehirler başta olmak üzere tüm Rusya'daki Bağımsız Sanat Atölyelerinin açık kalmayı başaranları, teknik okullara/enstitülere dönüştürülmüştür. Bu doğrultuda 1920'de Moskova'da, Sanatsal Kültür Müzesine bağlı olarak Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNHUK⁵⁴⁴) açılmış; ardından Bağımsız Sanat Atölyelerinin yerine sanat, tasarım ve mimarlık eğitime odaklanan Sanat ve Teknik Yüksek Okulu (VHUTEMAS⁵⁴⁵) kurulmuştur.

4.2.1. Narkompros'un Oluşumu

Şubat Devrimi sonucunda yönetimi devralan Geçici Hükümet'in oluşturduğu Milli Saraylar ve Halk Eğitim Bakanlığı'nın yerini Ekim Devrimi'nin ardından Halk Eğitim/Aydınlanma Komiserliği (Narkompros, *Narodnyy Komissariat Prosveşeniya*)⁵⁴⁶ almış; kurumun başına kendi deyimiyle "entelektüeller arasında bir Bolşevik; Bolşevikler arasında bir entelektüel" olan Anatoli Lunaçarski atanmıştır. Narkompros'un faaliyet alanı, devlete bağlı tüm eğitim kurumlarının, propaganda programlarının, tiyatro, sanat akademileri ve müzelerin yönetimini ve tarihi yapıların korunmasını kapsamaktadır.

⁵⁴³ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 209.

⁵⁴⁴ Rusçası: Институт Художественной Культуры (İnstitut Hudojestvenoy Kulturi)

⁵⁴⁵ Rusçası: Высшие художественно-технические мастерские (Vışşie Hudojestvenno-Tehniçeskiye Masterskiye)

⁵⁴⁶ Rusçadaki Prosveşeniya (Просвещения) kelimesi aydınlanma ve eğitim anlamına gelmektedir.

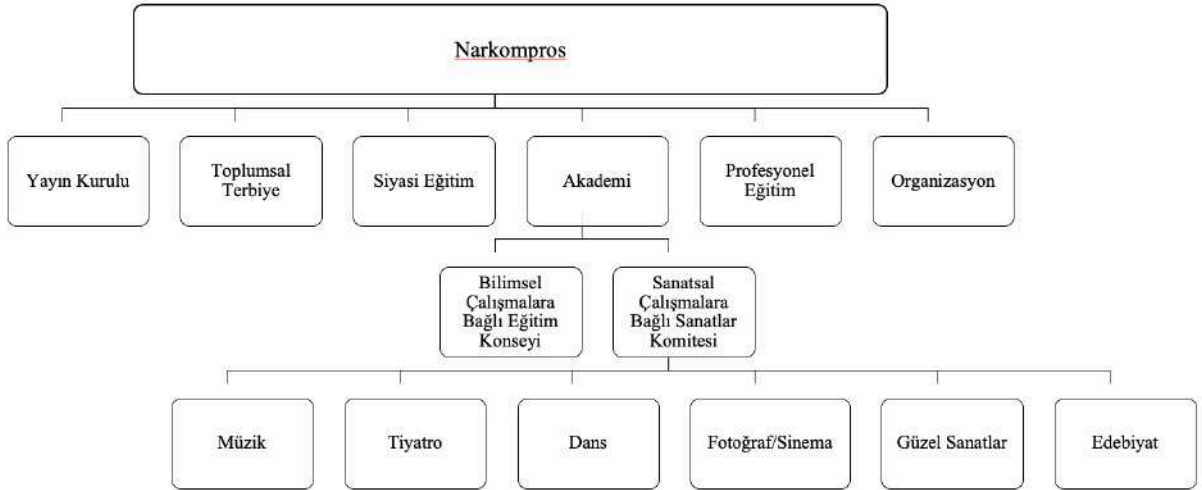
8 Kasım 1917’de kurulan Narkompros’un Merkez Yürütme Komitesiyle (VTSIK) gerçekleştirdiği ilk toplantıda söz alan Anatoli Lunaçarski, bakanlığa bağlı Halk Eğitimi Komiteleri ve Öğretmenler Sendikası (VUS) gibi Geçici Hükümetten kalma kurumların greve gittiğini ve (Bolşeviklerin yönetimi zorla aldıklarını düşünen) inatçı entelektüellerin yeni kurulan yönetimle iş birliğine yanaşmadıklarını belirtmiştir ve şöyle açıklamıştır: “Eski ve çürümüş kurumların çalışanlarını ikna etmek yerine her şeyi yeniden kurmak daha kolay olacaktır”.⁵⁴⁷ Ancak eğitim ve öğretimi geniş kesimlere yaymak ve uzman yetiştirmek için öncelikle nitelikli bir eğitimci kadrosu oluşturmak gerektiğinden, devrimin ilk yıllarında Lunaçarski ve ekibi, eski entelektüelleri, kalifiye öğretmen, memur ve pedagogları ikna etmekle uğraşmışlardır.⁵⁴⁸

Mart 1918’de tüm devlet kurumları gibi Moskova’ya taşınan Narkompros, toplamda üç binden fazla çalışan memurdan, kırk iki komisyon, komite ve alt departmanlardan oluşmaktadır. Faaliyet alanı siyasi propaganda ve siyasi eğitim gibi alanlara yayıldığından devlet bütçesinden önemli bir pay almaktadır. Devrimin ilk yıllarında karşılaşılan sorunlar yüzünden birçok kez yeni yapılandırılan Narkompros, 1920’nin ilk aylarında altı farklı sektöre bölünmüştür: Yayın Kurulu, Toplumsal Terbiye, Siyasi Eğitim (Proletkült, Yetişkin Eğitimi ve ROSTA haber ajansı), Profesyonel Eğitim, Akademi ve Organizasyon. Akademi çatısı Bilimsel Araştırmalar (Üniversiteler) ve Sanatlar olmak üzere ikiye bölünmüştür. Toplumsal Terbiye ilk ve orta dereceli okulları kapsamaktadır. Bu sektörlerin dışında Narkompros’a bağlı Sekreterlik, Merkez Arşiv Kurumu, Azınlık Eğitimi Departmanı ve Devlet Basım Evi (Gosizdat) gibi alt-kurumlar bulunmaktadır. Yeniden yapılandırma süreçleri 1921’deki eğitim reformuna kadar sürmüştür.⁵⁴⁹ 1921’den sonra teknik okullar VESENHA’nın (Toplum Ekonomisi Yüksek Sovyeti) sorumluluğuna girmiş; sendikalar kendilerine ait kültür departmanları kurmuş ve yerel sovyetlerin denetiminde birtakım okul ve sanat merkezleri oluşturulmuştur. Ülke çapında Narkompros ve Proletkült’ten bağımsız sendikalar, işçi kulüpleri veya Kızıl Ordu gibi çeşitli grup ve kurumlar alternatif okullar açmıştır. Tüm bu oluşumların tanımları ve faaliyet alanları yeteri kadar yapılmadığından kurumlar arası rekabetin ortaya çıkması gecikmemiştir.

⁵⁴⁷ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 22-23.

⁵⁴⁸ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 23.

⁵⁴⁹ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 23.s. 24-25



Resim 197. Narkompros'un kurumsal yapısı, 1920

Sovyet eğitim sisteminin ilk yıllarında yerel yönetimlerde “özerk yapılı eğitim konseylerinin oluşturulması”, “eğitimin demokratikleşmesi” ve “politeknik eğitimin yayılmasını” içeren üç temel ilke belirlenmiştir. Ancak bu ilkelerin öğrenci, öğretmen ve okul yönetimlerine Rusya tarihinde daha önce hiç görülmemiş bir hareket alanı sağlaması, (Proletkültlerde görüldüğü gibi) “standartlaşma ve uzmanlaşma” gibi sorunlara neden olmuştur. Nitekim Narkompros, yerelin ölçeğini ve yönetim kadrosunu belirlerken delegelerin atamayla mı, seçimle mi oluşturulacağı konusunda İç İşleri Komiserliğiyle (NKVD) karşı karşıya gelmiş; yerel yönetimlerde özerk yapılı “eğitim konseylerinin” sağlıklı bir şekilde oluşturulamaması, merkezin yerel için karar almasını zorunlu kılmıştır. Geçici Hükümetin memurları, Bolşeviklerle iş birliği yapmayı reddettiğinden kadrolar alelacele bulunmuş deneyimsiz memur ve öğretmenlerden oluşturulmuş; bunun sonucunda eğitimin kalitesi düşük kalmıştır. Üstelik bu niteliksiz elemanlar devlet kurumlarının içinde zamanla bürokrasinin bir parçası haline gelmişlerdir. Eğitimin demokratikleştirilmesi, Narkompros yöneticileri için “eğitim eşitliği” demektir. Ancak aynı zamanda toplumun kendini ifade etmesi ve kendi ihtiyaçlarına göre eğitime şekil vermesi anlamına gelmektedir. Bu çelişkili yapıyı çözmek için eğitimin zamanla (yine) merkezileşmesi gerekmiştir.⁵⁵⁰ Politeknik eğitim sistemi çok yönlü bireyler yetiştirilmesi için bazı temel eğitimlerin küçük yaşlardan itibaren verilmesi, yaratıcılık ve inisiyatif alma konularının gençlere

⁵⁵⁰ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 29-30.

birakılması üzerine kuruludur.⁵⁵¹ Ancak İç Savaşın ardından sanayide işçi ve uzman açığı oluşması, Narkompros'un uzmanlık derslerini orta okul seviyesinde zorunlu kılmasına neden olmuştur.⁵⁵²

Devrimin ilk yıllarında sanat çevreleriyle Narkompros arasında gerilimli bir ilişki vardır. Bolşeviklerin darbeyle başa geldiklerini düşünen geniş bir kesim Narkompros'a karşı tavır alarak yeni yönetimi protesto etmiş; 1918'in ortalarında sanat kurumlarının resmi olarak Narkompros'a bağlanmasının ardından Petrograd'daki tiyatro ve opera çalışanları aylarca süren grevler düzenlemişlerdir. Lunaçarski'ye en sert saldırılar, Geçici Hükümet'le iş birliği içinde olan Maksim Gorki, Menşevik Nikolay Suhanov ve eski *Vperedçi* Stroeve-Desnitski'nin de aralarında bulunduğu Yeni Hayat Gazetesi (*Novaya Jizn*) etrafındaki gruptan gelmiştir. Bu yazarlar devrim öncesinde gazetenin kültür departmanının yöneticisi olan Lunaçarski'nin siyasi davalarına ihanet ettiğini düşünmekteydiler. Gazetenin edebiyat ve sanat departmanından Alexandre Benois, Natan Altman ve Vladimir Mayakovski, Lunaçarski'yi dolaylı olarak eleştirerek Narkompros'a direnen Öğretmenler Sendikası, Sanat Birliği ve Geçici Hükümet'in (eski) Eğitim Komiseri Kontes Panina'nın icraatlarını övmüşlerdir. Dolayısıyla sanatçıların ılımlı baktığı ancak entelijansiya üzerinde bir etkisi bulunmayan Petrograd Proletkult'ü dışında, Petrograd sanat ortamının geneli Bolşeviklere tepkilidir. Bu durum Lunaçarski'yi Maksim Gorki ve Maria Andreyeva gibi entelektüel çevrelerde söz sahibi olan figürleri ikna etmeye itmiştir. Mart 1918'de Narkompros yönetiminin Moskova'ya taşınmasının ardından kurulan kültür ve eğitim komisyonunun başına Bolşeviklere sadık Pavel ve Yelena Malinovski çifti atanmışlardır. Bu iki lider figür, Geçici Hükümetler Dönemi'nden itibaren sanat çevreleri ve Moskova tiyatrolarıyla yakın ilişki kurmuşlardır.⁵⁵³

Lunaçarski'ye göre, entelijansiya içinde iş birliğine gidilmesi gereken yegâne şahsiyet Maksim Gorki'dir. Tolstoy'un ölümünden sonra (1910) toplum ve sanatçıların

⁵⁵¹ Politeknik eğitim konusunda Marksist kuramın farklı yorumları Petrograd ve Moskova'da iki ayrı görüşün meydana gelmesini sağlamıştır. Lunaçarski ve Ludmila Menjinskaya'nın aralarında olduğu Petrograd Ekolü, John Dewey'in pedagojik tezlerini esas alarak ergenlik çağına kadar belirli bir genel temel teknik eğitimin verilmesini savunmaktadır. V. M. Pozner ve P. N. Lepeşinki'nin sözcülüğünü yaptığı Moskova Ekolü ise "komün-okul" fikrinden hareketle, belirli bir yaş aralığındaki komünist çocukların, ailelerinden ayrılarak yaşamlarını eğitim kurumunda geçirmelerini ve sosyalizmin ihtiyaçlarına göre yönlendirilmelerini öngörmektedir.

⁵⁵² Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 30-32.

⁵⁵³ Sheila FITZPATRICK, *a.g.e.*, s. 130-131.

çoğunluğu nezdinde “Rus sanatının sözcüsü” kabul edilen Gorki, Ekim Devrimi’ne karşı olmasına rağmen Nisan 1918’den itibaren Lunaçarski’yi ziyaret etmeye başlamış; Narkompros’la sanat ve bilim çevreleri arasında aracı bir rol üstlenmeyi kabul etmiştir. Aynı zamanda hayranı olduğu Gorki’ye sınırsız destek veren Lunaçarski, sanatçıyı Narkompros’a bağlı Tüm Dünya Edebiyatı (*Vsemirnaya Literatura*) adlı departmanın başkanlığına atamıştır. Tüm Dünya Edebiyatı Yayınevi, Eylül 1918’de Dünya klasiklerini Rus diline kazandırmak için kurulmuş; Gorki’nin Yeni Yaşam Gazetesi’nden çalışma arkadaşları dışında Aleksandr Blok, Nikolay Gumilyov, Andrey Levinson, Korney Şukovski ve Yevgeni Zamyatin gibi dönemin ünlü yazarları bu yayınevinin çatısı altında buluşmuşlardır. Nisan 1919’da Gorki ve Lunaçarski, bu kuruma bağlı Yirminci Yüzyıl Edebiyatı Bölümü açmak için anlaşmalarına rağmen iç savaş şartlarından ötürü kâğıt kıtlığı yaşanması projenin önünü tıkamıştır. Bu dönemde kâğıdın denetimi Maliye Komiserliği (Vesenkha)’nin sorumluluğunda olduğundan Tüm Dünya Edebiyatı Yayınevi aktif olduğu üç yıl içinde sadece kırk dokuz kitap basabilmiştir.⁵⁵⁴ Mayıs 1919’da Maliye Komiserliğine bağlı kurulan Devlet Basım Evi (Gozisdat), öncelikle içeriğin uygunluğu ve yeni alfabeye uyulup uyulmadığını kontrol etmek amacıyla oluşturulmuş, zamanla sansür mekanizmasına dönüşmüştür. Ekim Devrimi’nden sonra bağımsız yayınevlerini derhal kapatılmamış, ancak basılan tüm yayınlar Devlet Basım Evi’nin denetiminden geçmek zorunda kalmıştır. Nitekim Fitzpatrick’e göre, ne 1918’deki basın özgürlüğü kısıtlamaları sırasında ne de Devlet Basım Evi’nin kurulmasından sonra bağımsız yayınevlerine bir yasak getirilmemiştir. İç Savaş dönemi boyunca hiçbir yazar veya yayınevi sahibi, yasadışı bir yayın yaptığı gerekçesiyle yargılanmamıştır. Edebi yayınlar söz konusu olduğunda Mayıs 1919’da yürürlüğe giren devlet denetimi, 1921’e kadar uygulanmamıştır.⁵⁵⁵

Narkompros çatısı altındaki edebiyat departmanı (LITO) 11 Aralık 1919’da kurulmuştur. Amacı, hükümet ve edebiyat çevreleri arasında bir köprü kurarak, edebi gruplara destek olmak, yazarların ödemelerine bir norm getirmek ve edebi yayınlar için Devlet Basım Evi (Gozisdat)’yle iş birliğine giderek dağıtımını düzenlemektir. Yönetim kurulu şair Aleksandr Serafimoviç (1863-1949), Valeri Bryusov, Gorki ve Blok gibi yazarlardan oluşmaktadır. Ancak Narkompros’a bağlı her kurumda olduğu

⁵⁵⁴ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 133.

⁵⁵⁵ Sheila FITZPATRICK, *a.g.e.*, s. 133-134.

gibi yönetim kurulunun ilan edilmesinin ardından itirazlar yükselmiştir. LITO-Narkompros'un "edebiyat dünyasını ne kadar yansıttığı" ve "proletarya diktatörlüğünü hedefleyen bir hükümetin burjuvaları görevlendirmesinin ne kadar doğru olduğu" gibi soruların ortaya atılması gecikmemiştir. Bu doğrultuda proletkültçüler ve fütüristler yan yana gelerek yönetimde temsil edilmemelerini protesto etmişler; Nadejda Krupskaya dahil olmak üzere birçok Komünist Partili, Lunçarski'ye tepki göstermişlerdir.⁵⁵⁶

Şubat Devrimi'yle ortaya çıkan kargaşadan beri sanatçılar ve sanat okulu yöneticileri hiçbir otoriteyi muhatap almayarak birtakım sendikalaşmalara gitmişler; dönemin özerkleşme ve özyönetim gibi söylemlerini benimseyerek sanat yönetiminin tamamen sanatçılar tarafından yürütülmesini savunmuşlardır. Bu doğrultuda Mart 1917'de kurulan ve çoğunluğu Akademi mensuplarından oluşan Sanat Birliği, Akademiye bağlı tüm kurumlarda yapılacak reformları tek başına yönetmenin peşindedir. Özel ve Devlet Tiyatrosu'na bağlı sahneler fırsattan istifade ederek özerk yapılar kurma hevesiyle devletten destek beklemektelerdir. Bolşeviklerin yönetime el koymasının ardından devlet ve sanat yönetiminin birbirinden ayrılması gerektiğini düşünen Sanat Birliği üyeleri, Kasım 1917'deki Kurucu Meclis'e müracaat ederek ülkedeki tüm sanat yönetimini yönetecek tek organın kendileri olduğunu iddia etmiş ve sanat okulları, devlet tiyatroları ve müzelerin tekrar yapılanması için mali destek istemişlerdir. Sanat Birliği içinde gayri-resmî üç grup bulunmaktadır. Merkezdeki apolitik Sanat Dünyası çevreleri dışında "solun" öne çıkan isimleri Mayakovski, Osip Brik ve Nikolay Punin'dir. Sağda (Punin'in tabiriyle "iş adamları bloku"⁵⁵⁷) ise, Akademi üyeleri ve Birliğin sözcüsü Fyodor Sologub bulunmaktadır. Sol blok siyasi açıdan Bolşeviklere yakın durmakla birlikte sanattaki özerkliğin en sert savunucularını içinde barındırmaktadır. Lunaçarski, Ekim Devrimi'nin ardından yakın dostu Punin'e Narkompros ve Proletkült'ün yapısından bahsederek Sanat Birliğinin desteğini istemiştir. Lunaçarski'nin ilk önerisine göre, sanatlar hakkındaki kararları bir yarısı işçi, köylü ve askerlerden oluşan sovyetler; diğer yarısını sanatçılardan oluşacak bir meclis verecektir. 12 Kasım 1917'de Sanat Birliği üyeleri bu öneriyi oy birliğiyle reddetmişlerdir. Sanatçılar ne komiserlerin işlerine karışmasını ne de sanattan

⁵⁵⁶ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 134.

⁵⁵⁷ Natalia MURRAY, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*, BRILL, 2012, s. 74. Nikolay Punin, bu tabiri tablo satışlarından hayatını kazanan Akademi üyeleri için kullanmaktadır.

anlamayanların kararlarda söz sahibi olmasını istemişlerdir. Birkaç hafta sonra Lunaçarski, Birliğin karşısına tarihi eserlerin korunması konusunda iş birliği öneren ikinci bir taleple gitmiştir. Koruma işini, “sanat kurumlarının önüne dikilecek birkaç askerin yapabileceğini” söyleyen Punin, talebin 68’e karşı 2 çekimser oyla reddedildiğini iletmiştir.⁵⁵⁸ Bunun üzerine Lunaçarski’nin fazla ılımlı olduğunu düşünen Sovnarkom (Halk Komiserleri Konseyi) farklı bir stratejiye yönelerek 12 Nisan 1918’de yayımladığı bir bildiriyle, Sanat Akademilerine bağlı yönetici kadrolarının tasfiyesine karar vermiştir. Bu bildirinin ardından Sanat Birliği, Lunaçarski’ye tepki göstererek yönetimini istifaya davet etmiştir. Fitzpatrick’e göre Birliğin sert tepki vermesinin ardında iki sebep yatmaktadır. Bunlardan birincisi, kararnamede geçen “Çarlar ve hizmetkârlarına adanmış anıtların yıkılmasına” göz yuman bölümün “barbarca” bulunmasıdır. Rusya’nın tarihi binalarına ve zengin sanat koleksiyonlarına zarar gelmesini istemeyen Lunaçarski, bu hususta Birlik’le aynı fikirdedir. İstifa çağrısının diğer nedeniyse, Akademi’nin yerini alacak Devlet Bağımsız Sanat Atölyeleri⁵⁵⁹ programının başına Birliğin seçtiği aday yerine (Birlik içindeki) “sol blok” üyesi Aleksey Karev’in (1879-1942) atanmasıdır. Nitekim Sanatçılar Birliği, Geçici Hükümet döneminden beri Akademi’deki reformları düzenlemek için belirli bir ajanda hazırlamıştır. Ancak bu atama hamlesiyle Lunaçarski, Birliği bölmekte ve yok saymaktadır. Tüm sanatsal eğilimlerin Narkompros içinde temsil edilmesini arzulayan Lunaçarski, şiddetli protestolara rağmen Sanat Birliği’yle son bir kez daha görüşüp iş birliği teklif etmiştir. Bu son teklifin de reddedilmesi üzerine başta Punin ve Mayakovski olmak üzere “sol blok” sanatçılar birer birer Sanat Birliği’nden ayrılmaya ve Narkompros’a katılmaya başlamışlardır.⁵⁶⁰ Böylece Punin, Ermitaj Müzesi başkanlığına; Mayakovski, IZO-Narkompros’a (Görsel Sanatlar Departmanı); Arthur Lourié ise, MUZO-Narkompros’a (Müzik Departmanı) atanmışlardır.

Ekim Devrimi’ne destek veren sanatçılar arasında Vladimir Mayakovski, Aleksandr Blok ve Vsevolod Meyerhold gibi önemli figürler bulunmaktadır. Mayakovski, *Ben*,

⁵⁵⁸ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s.135

⁵⁵⁹ Devlet Bağımsız Sanat Atölyeleri veya Bağımsız Sanat Atölyeleri (*Gosudarstvennye Svobodnye Hudojestvennye Masterskie*) şeklinde geçmektedir. (Свободные художественные мастерские, Государственные свободные художественные мастерские).

⁵⁶⁰ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 136.

Kendim adlı şiirinde 1908’de SDİP (Sosyal Demokrat İşçi Partisi)’ne katıldığını, Ekim 1917’de Smolni Meydanı’na giderek devrime tanıklık ettiğini anlatmaktadır:

PARTİ

1908. Sosyal Demokrat Parti’ye yazılıyorum. Ticari ve sınai bir yeraltı merkezinde sınava giriyorum. Aldılar. Propagandacılık. Emekçilere, ardından kunduracılara, onun ardından basımcılara gidiyorum. Genel toplantıda Moskova komitesine seçildim... Bana yoldaş Konstantin diyorlardı...

EKİM

Üye olmalı mı, olmamalı mı? Böyle bir sorun yoktu benim için (Moskovalı fütüristler için de). Kendi devrimimdi bu. Smolni’ye gittim...⁵⁶¹

Ekim 1918’de Narkompros’un Petrograd’daki Görsel Sanatlar Departmanı (IZO-Narkompros) yönetim kadrosuna katılan Mayakovski, Bolşeviklerle yapılacak iş birliğinin “sol sanatın” geleceğini garanti altına alacağını düşünmüş; Lunaçarski’yle yakın bağlar kurmasına rağmen sanatın özerkliğini ısrarla savunmaya devam etmiştir. Osip Brik’e göre Mayakovski, “Sovyet yönetiminde eski estetik çöplüğü yok edecek gücü görmektedir”.⁵⁶²

Devrimin ilk yıllarında, sanat ve edebiyat dünyasıyla yakın ilişkiler kurmaya çabalayan Lunaçarski’nin hedefi, sadece yeni bir kurumsal altyapı oluşturmak değil, birbirlerine karşı tahammülsüzlükleriyle bilinen grupları devrimin getirdiği yeni yaşam olanakları çerçevesinde buluşturmaktır. Buna göre stratejisini sadece hükümeti destekleyenlerle ilerlemek üzerine kurmamış; hükümete karşı konumlananları da ikna etmek istemiştir. Entelijansiya, sanat ve edebiyat çevrelerindeki herkese eşit davranarak iş birliklerine davet etmiştir. Nitekim bu dönemde sanat çevrelerinin eleştirileri Narkompros’un kararlarından çok tarafsızlığına yöneliktir.⁵⁶³ Bunun dışında Narkompros’un genel yapısı, kurumsal ve ekonomik açıdan iddialı projeleri gerçekleştirmeye elverişli değildir. Nitekim insan gücü ve kaynakların yetersizliği her ikisinin de müsrif kullanımına ve istismarına neden olmuştur. Sonuç olarak Lunaçarski’nin iyi niyetli çabalarına rağmen sanat ve sanatçılara verdiği destek,

⁵⁶¹ Vladimir MAYAKOVSKİ, *Şiirler*, çev.: Sait Maden, Varlık Yayınları, Şubat 1984, s. 127-136

⁵⁶² Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 136-137.

⁵⁶³ Sheila FITZPATRICK a.g.e, s. 137-140.

münferit yardımların ve sanatçılara memurluk görevi önermenin ötesine geçememiştir.

4.2.2. IZO-Narkompros ve Sol Sanat

Narkompros'a bağlı Görsel Sanatlar Departmanı (IZO) Ocak 1918'de Petrograd'da düzenlenen bir dizi toplantının sonucunda kurulmuştur. Göreve geldiğinde devlete bağlı bir sanat departmanının Akademi'ye benzeyeceğini düşünen Anatoli Lunaçarski, Bolşevik yönetimiyle, Proletkültlerle ve halk sovyetleriyle ortak çalışmaya hevesli, tüm eğilimlere açık, özerk bir "Sanatçılar Meclisinin" oluşturtulması taraftarıdır. Ancak Geçici Hükümet Dönemi'nde kurulan Sanat Birliği'nin iş birliğine yanaşmayan inatçı tutumu, Lunaçarski'yi Birlik içindeki sol bloka ve devrimi destekleyen fütüristlere yönlendirmiştir. Petrograd şubesinin başına, Lunaçarski'nin Paris'te geçirdiği sürgün döneminden yakın dostu David Shterenberg geçmiş; Natan Altman, Nikolay Punin, Pyotr Vaulin, Aleksey Karev, Aleksandr Matyeev, Sergey Çehonin ve Grigori Yatmanov ilk yönetim kurulunu oluşturmuştur. Nisan 1918'de kurulan Moskova şubesinin yönetimine Vladimir Tatlin atanmış; yönetim kadrosunda Kazimir Maleviç, İlya Maşkov, Nadejda Udaltsova, Olga Rozanova, Aleksandr Rodçenko ve Vasili Kandinski gibi sanatçılar yer almıştır. Devrimin ilk yıllarında IZO-Narkompros'un misyonu, Akademi'nin yerini alacak "Devlet Bağımsız Sanat Atölyeleri" ve müzeler başta olmak üzere sanat kurumlarının tekrar yapılandırılması, festivallerle özel günlerin düzenlenmesi ve Lenin'in Propaganda Anıtları Planı'nın hayata geçirilmesidir. Fakat İç Savaş Dönemi'nin kaotik atmosferi, sadece geçici çözümlerin üretilmesine izin vermiştir. Bu süreçte IZO-Narkompros'a bağlı fütüristlerle Proletkült içindeki realistler arasındaki estetik tartışmalar, "devrim sanatının" sözcülüğüne soyunan iki cepheyi karşı karşıya getirmiş ve her iki kurumun zarar görmesine neden olmuştur.⁵⁶⁴

Devrim öncesi ve sonrasında, sanat ve estetik hakkında birçok makale yayımlayan Lunaçarski, fütüristlerin sanatına ve söylemlerine mesafeli yaklaşmaktadır. 1913'te Çağdaşlar (Sovremenik) Dergisi'nde yayımlanan *Paris Mektupları* adlı makalesinde, Marksist bir analize tabi tuttuğu modern sanatlar içindeki "yenilik arayışlarını" inceleyen Lunaçarski, Kübizm ve Fütürizm'in ruha hitap etmeyerek nesnellikle sınırlı

⁵⁶⁴ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 123-124.

kalan “marazi” (hastalıklı) ifadelerinin, toplumsal ilerleme gerçekleştiğinde “muzaffer bir planla” aşılacağını ummaktadır.⁵⁶⁵ Buna göre, modern sanat içindeki “ciddi (sistemli) sanatı” “öznel sanattan” ayıran Lunaçarski, Paul Cézanne, Maurice Denis, Paul Gauguin ve Vincent van Gogh gibi sanatçıları “sistem odaklı” çalıştıklarından övmekte, buna karşın Claude Monet ve Henri Matisse’in burjuva için yapıtlar üretmelerini eleştirmektedir. Picasso’yu yetenekli bulmakta ancak diğer kübist “öğrencilerini” ve Guillaume Apollinaire dahil olmak üzere Kübizm kuramcılarını “öznel” ve “başarısız” bulmaktadır.⁵⁶⁶ Nitekim Eylül 1920’deki Merkez Yürütme Komitesi toplantısında (VTsIK) “*ben fütürist değilim hiçbir zaman olmadım ve hiçbir zaman olmayacağım*” demiştir.⁵⁶⁷ Biçimsel deneycilikle ilgilenmese de yeniliklere hoşgörüyle yaklaşan Lunaçarski, resmi anlamayı ve anlatmayı sevmektedir. Devrimin ilk yıllarında yegâne destekçileri fütüristler olduğundan, zaman zaman onların hararetli çıkışlarına kapıldığı görülmektedir. Paslı Kelime (*Rjanoje Slovo*) adlı fütürist bir yayına yazdığı önsözde “*fütüristler oldukça eleştirilmekteler ve aslında eleştirilecek yönleri de yok değil fakat onlar genç ve genç demek devrimci demektir*” ifadesini kullanmıştır.⁵⁶⁸

Sanat Birliğinden aradığı desteği bulamayan Lunaçarski’nin, fütüristlerle iş birliğine gitmesi duyulur duyulmaz basında birtakım sesler yükselmeye başlamıştır. 29 Aralık 1917 tarihli Haber (*İzvestiya*) Gazetesi’nde Zalevski adlı “muhafazakâr” bir gazeteci: “Proleterya kendi kriterlerini belirlemeli ve tarafını seçmeli... fütüristlerin dekadan burjuva sanatlarıyla onları zehirleyeceğini görmeliler” diye yazmıştır. Yazara göre proletarya, “bu davetsiz misafirlere karşı sanatsal saflığı savunmalıdır”.⁵⁶⁹ IZO-Narkompros içindeki fütüristlerse, muhafazakâr/realist sanatçılara karşı Zalevski’den çok daha agresiflerdir. Proletkültçülerle Bolşevik yönetim arasındaki yakınlığı bir tehdit unsuru olarak gören Petrograd IZO-Narkompros başkanı David Shterenberg, *Sanat Komünü* (Iskustvo Kommuni) Gazetesi’nde yayımladığı *Proletkült Krizi* başlıklı makalesinde şöyle yazmıştır:

⁵⁶⁵ Anatoli LUNAÇARSKİ, **Devrim ve Sanat**, çev.: Süheyla ve Saliha Kaya, İnter Yayınları, 2000, s. 95-124.

⁵⁶⁶ Anatoli LUNAÇARSKİ, **a.g.e.**, s. 95-124.

⁵⁶⁷ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 124.

⁵⁶⁸ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 124-125.

⁵⁶⁹ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 125.

Proletarya kültürü diye bağırıp duruyorsunuz ama tek yaptığınız sanatı tekelleştirmek. Elinizde onca fırsat varken ne yaptınız şu ana kadar dönüp bir bakın? Hiçbir şey. Bomboşsunuz. Biz genç sanatçılar, proletarya için okullar kurup, onların teknik becerilerini geliştirmeye çalışırken en azından bir şeyler yaptık diyebiliyoruz. Eski formları yıkıp yerine yeni düzene uygun yeni formlar yarattığımızda, işte o zaman, devrimci bir şey yaptık diyebileceğiz. Ya siz? Eski şarabın üzerine yeni şarap döküyor ve tat bozuyorsunuz.⁵⁷⁰

Muhafazakâr/realist eğilimlere karşı IZO-Narkompros içinde oluşturulmuş bir çeşit fikir birliğinden bahsedilebilmektedir. 3 Mayıs 1918’de sol cenahtan Boris Kushner, Emeğin Manşeti (*Znamya Truda*) Gazetesi’ndeki *Sanatın Toplumsallığı* başlıklı makalesinde, “sosyalist sanatın ilkelerini” on bir maddede sıralamıştır:

1. Sanat ve yaratıcılık bağımsızdır.
2. Sanat toplumsal ve siyasidir.
3. Sosyalist sanat proleter kitlelerin sanatıdır.
4. Sosyalist sanatın biçimleri önceden belirlenmemelidir.
5. Sanatta devrim başlamıştır. Gelişimi yeni biçimlere açılmakta ve toplumsal yeniden-doğum sürecinde sanat olgunlaşmaktadır.
6. Proleter amatörlük proleter sanat değildir.
7. Tema ve konu sanatta hiçbir şekilde belirleyici değildir.
8. Sadece sanatçı, sosyalist sanatın biçimini oluşturabilir.
9. Sosyalist sanatın belirgin niteliği, kitlesel karakteridir.
10. Sosyalist sanatın kitlesel doğası sanattaki materyel ifade prensiplerinin değişmesini talep etmektedir.
11. Sosyalist sanatın kitlesel doğası sanatsal yetilerin düzenlenmesini talep etmektedir.⁵⁷¹

Aralık 1918’de yayın hayatına başlayan Sanat Komünü Gazetesi (*Iskustva Kommuni*) 1920’nin ortalarına kadar IZO-Narkompros’un sözcülüğünü üstlenen yayın organlarının başında gelmektedir. Devrimci, coşkulu ve eski sanata karşı taviz vermez bir tavır takınan gazeteye katkı verenler arasında Mayakovski, Natan Altman, Mark Chagall ve Kazimir Maleviç gibi sanatçılar bulunmaktadır. Mayakovski, “Neden Saldırılmasın Puşkin’e / Ve diğer klasiklerin generallerine?” dizelerini bu gazetenin ilk nüshasında yayımlamıştır.⁵⁷² Fütüristlerin çağdaş sanatı savunmak adına kurdukları

⁵⁷⁰ Natalia MURRAY, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*, BRILL, 2012, s. 77 (Iskustvo Kommuni Gazetesi no.10, 9 Şubat 1919)

⁵⁷¹ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 78

⁵⁷² Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 126.

gazetenin henüz ilk sayısında Rus klasiklerine saldırması üzerine Lunaçarski devreye girmek zorunda kalmıştır. Aynı gazetenin 29 Aralık 1918 tarihli dördüncü sayısında bir makale kaleme alan Lunaçarski, hükümetteki yetkililere Narkompros'un Rusya'nın kültürel mirasının korunması gerektiğini anlatmaya çalışırken Mayakovski'nin sözleri karşısında utanç duyduğundan bahsetmiş ve kendi konumunu şöyle netleştirmiştir:

Halkın Sanat Komiseri, tüm sanatçı ve sanatçı grupların gelişimini desteklemeli, her bir sanatçı ve sanatçı grubuna eşit mesafede durmalı ve sanatlardaki çok sesliliği desteklemelidir. Tek bir sanatçının egemenliğine ve tek bir ekolün diğerlerini ezmesine karşı çıkmalı ve buna asla izin vermemelidir.⁵⁷³

Görüldüğü gibi fütüristlerin radikal tavırları, diğer sanat ekollerine karşı tahammülsüzlükleri ve sanatı tekelleştirme arzuları çoğu zaman Lunaçarski'yi rahatsız etmekte; bazen de zor durumda bırakmaktadır. Örneğin 1918'deki 1 Mayıs kutlamaları için meydanları dekore etme sorumluluğunu IZO-Narkompros çatısı altındaki fütüristlere veren Lunaçarski, sergilenen kübist ve fütürist tasarımların bazı yöneticiler tarafından anlaşılmaz bulunmasının ardından eleştirilerin odağı olmuştur. Nitekim rivayete göre Kremlin yakınlarında bulunan Aleksandrovski Bahçesi'ndeki ağaçların parlak renklere boyanması Lenin'i çileden çıkarmış ve bundan kısmen Lunaçarski sorumlu tutulmuştur.⁵⁷⁴

Sheila Fitzpatrick, Lunaçarski'nin 1918-1920 aralığında fütüristlerin üretimlerine tolerans göstermesini ve 1920'lerin başlarından itibaren desteğini yavaş yavaş çekmesini Narkompros çatısı altındaki iş birliğine dayandırmaktadır. Nitekim 1920'den itibaren Narkompros birçok kez yeniden yapılandırmaya gitmiş ve farklı sanatsal eğilimlere mensup sanatçılar IZO Departmanı (Görsel Sanatlar) içinde yer almaya başlamışlardır. Kurum içinde çok-sesli bir yapının oluşturulmasının ardından Lunaçarski, Fütürizm'i "bireyci", "kapitalizmin çürük mahsulü" ve "emperyalizmin

⁵⁷³ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 126-127.

⁵⁷⁴ Sheila FITZPATRICK, **a.g.e.**, s. 127-128. 1 Mayıs 1918 kutlamaları için üretilen tasarımları Lunaçarski başarısız bulmuş fakat bunu dışarıya aksettirmemiştir. Ancak 1924'te yayımlanan geçmişe dönük yazılarında heykeltıraş Merkurov'un Karl Marx'ı dört filin üstünde betimlediği heykel projesiyle dalga geçmiş; Moskovalıların Marx ve Engels'in bir yüzme havuzunun hemen yanında konumlanan heykellerine "sakallı yüzücüler" adını takarak nasıl alay ettiklerinden bahsetmiştir.

sanatlardaki muadili” gibi terimlerle açıkça eleştirmeye başlamış; 1922’de düzenlenen Komintern toplantısında fütüristlerin durumunu şöyle açıklamıştır:

Rusya’da burjuva fütüristler kendilerini sanatsal devrimciler olarak saymaktaydılar. Devrime sempati duymaları doğaldı ve devrimin gelişmesinde pay sahibi oldular... İtiraf etmeliyim ki onlardan ben yardım istedim. Bunun nedeni deneysciliklerine bayıldığımdan değildi... Narkompros’un genel politikası bakımından güven duyabileceğimiz sanatçıların desteğine ihtiyacımız vardı. Bu destek sadece sol denen sanatçılardan geldi. Aynı şey Macaristan ve Almanya’da da yaşandı... Ben sol sanatçılara el uzatmış olsam da proletarya ve köylüler hiçbir zaman onlara el uzatmadı...⁵⁷⁵

4.2.3. IZO-Narkompros’un Faaliyetleri: Bağımsız Sanat Atölyeleri (Svomas) ve Propaganda Anıtları Planı

4.2.3.1. Bağımsız Sanat Atölyeleri (Svomas)

Bağımsızlık ve özgürlük gibi temel kavramların yeni bir düzen oluşturmaktan çok düzensizliğe yol açtığı devrimin ilk yıllarında, söz konusu düzensizliği gidermek için yönetici statüsündeki şahısların keyfi kararları belirleyici olmuştur. Nitekim Akademi’nin yerini alan Bağımsız Sanat Atölyeleri projesi “özgür” bir sanat eğitimi programı olarak ortaya atılmış; kısa zaman içinde sol cenah sanatçıların kararları ve yönlendirmeleriyle kaotik bir sistem haline gelmiştir. Akademi’nin tekrar yapılandırılması hususunda yapılan çalışmaların ilki, Ekim Devrimi’nden hemen sonra Osip Brik’in başkanlığında kurulan Petrograd Sovyeti Sanat Eğitimi Komisyonu tarafından gerçekleştirilmiştir. 19-28 Kasım 1917 tarihleri arasında çeşitli eğitim kurumlarında ders veren sol cenah sanatçı-hocaların inisiyatifiyle düzenlenen toplantılarda Akademi’nin müfredatı ve kurumsal yapısı masaya yatırılmış; hangi reformların gerçekleştirileceği tartışılmıştır. Aynı tarihlerde Akademi mensubu reformcu üyeler kendi içlerinde bir durum tespiti yapmışlar ve mimar Aleksandr Tamanov aracılığıyla Sanat Eğitimi Komisyonuna ılımlı bir reform paketi sunmuşlardır. Komisyon, Akademi tarafından hazırlanan reform paketini “ders seçme özgürlüğünü kısıtladığı” gerekçesiyle reddetmiş ve reformların öğrencilerin katılacağı bir komite tarafından hazırlanmasına karar vermiştir. Öğrencilerin katkılarıyla hazırlanan reform paketi 14 Nisan 1918’de düzenlenen Sanat Öğrencileri Konferansında tartışılmış ve sonuç olarak Bağımsız Sanat Atölyeleri, müfredatın

⁵⁷⁵ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 128.

hemen hemen öğrenciler tarafından belirlendiği bir program haline getirilmiştir. Bu konferanstan önce, 1 Mart 1918’de Petrograd IZO-Narkompros başkanı David Shterenberg, İmparatorluk Sanatlar Akademisinin lağvedildiğini açıklamış ve bu karar Sanat Birliği tarafından protesto edilmiştir. 19 Nisan günü Lunaçarski, Sanat Birliği’yle gerçekleştirdiği toplantıda, sanat eğitiminin Sovyet hükümetinden tamamen bağımsız düzenleneceğini, tüm diplomaların, unvanların ve ayrıcalıkların kaldırıldığını ve devletin tüm sanat gruplarına (ve üsluplarına) eşit mesafede durduğunu açıklamıştır. 1 Mayıs 1918’de Yeni Petrograd Gazetesi (*Novaya Petrogradskaya Gazeta*), bu haberi “Sanat Akademisinin lağvedilmesini, proleter sanatın önünü açacak devrimci yaratıcılığı teşvik etmek ve IZO-Narkompros’un Bağımsız Sanat Atölyelerini düzenleme çabasını desteklemek açısından selamlıyoruz.” şeklinde duyurmuştur.⁵⁷⁶ Nitekim tüm Petrograd gazeteleri bu haberi aynı heyecanla iletmemiştir. Muhafazakâr eğilimli Bizim Yüzyılımız Gazetesi (*Naş Vyek*), Akademi içindeki farklı sanat eğilimlerine mensup temsilcilerin katılımıyla oluşturulan bir komitenin, alternatif bir reform paketi sunduğundan bahsetmiştir.⁵⁷⁷

IZO-Narkompros tarafından 8 Ağustos 1918’te yayımlanan yönergede Bağımsız Sanat Atölyelerinin tüm Rusya’da açılacağı ve “sanat eğitiminin toplumun tüm kesimlerine yayılacağı” müjdelenmiştir. Hazırlanan müfredata göre Akademi’nin yerini alacak Atölyeler, “herkese açık olacak”, “yetenek sınavı istenmeyecek”; öğrencilerde “belirli bir eğitim altyapısı” aranmayacaktır. Artık öğrenciler diledikleri hocaları seçebilecekler ve istedikleri sanatsal akıma yönelebileceklerdir. Nitekim IZO-Narkompros’un fütürist üyeleri çok geçmeden bu müfredattan pişmanlık duyacaklar ve sistemi değiştirmeye çalışacaklardır. Bunun başlıca nedeni, öğrencilerin fütüristlerdense muhafazakâr/realist hocaları tercih etmeleridir. Örneğin Natan Altman’ın (1889-1970) atölyesi boş kalmış; Tatlin, iki; Lev Bruni (1894-1948) sadece dört öğrenci tarafından seçilmiştir. Buna karşılık Petrov-Votkin’in atölyesine kırk öğrenci yazılmış; Vasili Şuhayev (1887-1972) ve Dimitri Kardovski (1866-1943) gibi akademik geleneği devam ettiren sanatçıların atölyelerinde atmışın üzerinde öğrenci bulunmuştur.⁵⁷⁸ Öğrencilerin tercihleri istenilen sonucu vermediğinden Petrograd’daki “seçim sistemi”, derhal “atama sistemiyle” değiştirilmiştir. Bunun

⁵⁷⁶ Natalia MURRAY, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*, BRILL, 2012, s. 74-75.

⁵⁷⁷ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 75-76.

⁵⁷⁸ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 83-84.

üzerine Nikolay Punin, öğrencilere zorla ders seçtiren ve bünyesinde sağ cenahtan yeterli sayıda hoca barındırmayan “sorumlu yöneticileri” eleştirecektir.⁵⁷⁹

10 Ekim 1918’de açılan Petrograd Bağımsız Sanat Atölyesi (diğer adı PEGOSHUM) beklenenden az ilgi görmüştür. 13 Ekim’deki açılış konuşmasında Nikolay Punin, bu atölyelerde hiçbir “kanon ve dogmaya yer olmadığından” bahsetmiş; “yeni ustaların, burjuva sanatının aksine sınıflar ötesi bir sanatın yaratıcıları” olacağını belirtmiş ve konuşmasını şöyle bitirmiştir:

Yalnız kalmaktan korkmuyoruz. Çünkü biliyoruz ki bu geçici bir durum. Proletarya yakın zamanda bize gelecek. Bizler mücadelesini devrimci yöntemlerle sürdüren sanatçılar olduğumuzdan proletarya bize gelmek zorunda kalacak.⁵⁸⁰

Öğrencilere zorla ders seçtirme skandalının ardından 25 Ekim 1918’de Petrograd Bağımsız Atölyeleri yönetiminde Aleksey Karev’in yerine Nikolay Punin geçmiş; yardımcısı Osip Brik olmuştur. Bu yeni görevinde Punin, tıpkı Lunaçarski gibi tüm sanatsal eğilimlerin temsilcilerini kurumuna davet etme niyetindedir. Ancak eski Akademiklerin fütüristlerle çalışmayı reddetmesi sonucunda amacını gerçekleştirememiştir. Bunun üzerine eğitim kadrosuna İvan Puni ve Kazimir Maleviç gibi sanatçılar dahil edilmiştir. Maleviç, Petrograd’a gelirken yönetime yakın dostu Mihail Matyuşin’i önermiş ve böylece buradaki atölye hocalarının hemen hemen tamamı, geleneksel sanatları reddeden sol cenah sanatçılardan oluşmuştur. Bu dönemde fütürist sanatçı-hocaların derslerdeki tavırları çeşitli dedikoduların çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Aralık 1918’de, öğrencilerin eski ustaların heykellerini kopyalamasına gerek kalmadığını düşünen Puni ve Brik, Akademi’den kalma alçı heykellerin kaldırılmasını emretmişlerdir. Natalia Murray’a göre önemsiz bulunan eski tablolar depolardan çıkarılıp parçalanarak tekrar çerçeve ve tuval üretmek için kullanılmıştır. Rivayete göre Sanat Dünyası grubunun önemli isimlerinden Nikolay Roerich’in *Kazan’ın Fethi* adlı tablosu bunlardan biridir.⁵⁸¹ Geleneksel sanat savunucusu Arkadi Rilov, Tatlin’in “*Kimin anatomi ve perspektif derslerine ihtiyacı var ki?*” diyerek akademik ders programıyla dalga geçtiğini belirterek, “Tatlin atölyesini” günlüğüne şöyle betimlemiştir:

⁵⁷⁹ Natalia MURRAY, *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*, BRILL, 2012, s. 84.

⁵⁸⁰ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 85.

⁵⁸¹ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 85-86.

Şövale, fırça ve palet yerine atölyede, marangoz tezgâhı üzerinde farklı boyutlarda örsler, tornalar ve bunun gibi bazı aletler vardı. Öğrenciler ahşap ve demir kullanarak ne anlama geldiğini bilmedikleri kompozisyonlar yaratıyorlardı. Yapıtlar garip ama cüretkardı.⁵⁸²

Murray’a göre Bağımsız Sanat Atölyelerinde görevli az sayıdaki (sağ blok) Sanat Birliği üyesi, eğitim sistemini sık sık protesto etmekte ve kendilerini dışlanmış hissetmektelerdir. Ancak orta yol bulmaya yanaşmamışlar ve Petrograd IZO-Narkompros yönetim kurulu yerine Birliğin Yürütme Komitesinin atanması gerektiğini Lunaçarski’ye iletmışlerdir. Lunaçarski’nin bu talebe cevabı: “*sizin kuracağınız komite, yeteneksizler birliğinden başka bir şey olmaz*” şeklinde olmuştur.⁵⁸³

Moskova’daki IZO-Narkompros’un yapısı, farklı eğilimleri barındırması açısından Petrograd’a oranla daha demokratiktir. Narkompros’un 5 Eylül 1918’de yayımladığı kararnameye istinaden Stroganov Endüstriyel Tasarım Okulu (Birinci) ve Moskova Resim Heykel ve Mimarlık Okulu (İkinci) Bağımsız Sanat Atölyelerine dönüşmüştür. Moskova’daki en popüler hoca, 1919’un başlarında kadar ortalama seksen öğrencisi bulunan İlya Maşkov’dur. Ders içeriklerini “Paul Cézanne’ın konstrüksiyonlarıyla Henri Matisse’in renk çalışmalarının sentezinden” oluşturan Maşkov, sert mizacıyla öğrencilerine kalfa muamelesi yapmakta ve öznel üretimlere izin vermemektedir. Derslerini okul yerine kendi atölyesinde işlemekte, öğrencilere günlük işlerini yaptırmaktadır. Ancak Maşkov Atölyesi’nde diğer atölyelerin aksine malzeme sıkıntısı yoktur. Geniş bir çevresi bulunan Maşkov, çeşitli kişi ve kurumlardan sipariş alabilmiş; karşılığında yemek, yakacak ve malzeme tedarik edebilmiştir.⁵⁸⁴

Devlet Bağımsız Sanat Atölyeleri iki yıllık süreç içinde Pskov, Tver, Vitebsk, Kazan, Penza, Voronej, Harkov ve Saratov gibi şehirlerde açılmasına rağmen verimli olamamıştır. Bunun başlıca nedenleri yeni kurulan bir devlet sisteminin yapısal sorunlarına ekonomik kriz, iç savaş ve kıtlığın eklenmesidir. Bütün bu sorunlar eğitimin düzenli işlemlerini imkânsız kılmıştır. Sanat eğitiminin özerk atölyeler

⁵⁸² Natalia MURRAY, **The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin**, BRILL, 2012, s. 85.

⁵⁸³ Sheila FITZPATRICK, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002, s. 125.

⁵⁸⁴ Cécile PICHON-BONIN, **Peinture et politique en URSS : L’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)**, Les Presses du réel, 2013, s. 31.

üzerinden temellendirilmesi, öğrencinin istediği hocayı seçmesi anlamına geldiğinden tutarlı ve sistemli bir müfredat oluşturulamamıştır. Sistem, öğrencilere arzu ettiklerinde bağlı olduğu atölyeyi değiştirme hakkı verdiğinden (değişim olduğu takdirde) düzenli bir ders akışından söz edilememektedir. Dolayısıyla ciddi ve bütüncül bir eğitimden bahsedilememekle beraber malzeme ve yakacak eksikliği gibi sebeplerden ötürü atölyelerdeki çalışma ortamı üretkenlikten uzak kalmıştır.⁵⁸⁵

4.2.3.2. Propaganda Anıtları Planı

Topluma özgü yeni geleneklerin oluşturulması bakımından sanat, festival ve gösteriler, “devrim mitinin” oluşturulmasında baş rol oynamıştır. Bu doğrultuda Bolşeviklerin ilk icraatı, eski sembollerin yıkılmasıdır. İç Savaş Dönemi’nin şartları yeni binaların inşa edilmesini neredeyse imkânsız kıldığından, ilk olarak imparatorluk tacı ve kartalı gibi anıt ve binaların üstündeki eski rejimi hatırlatan simgeler kaldırılarak imha edilmiştir. Eski saraylar yıkılmak yerine siyasi gruplar tarafından işgal edilmiş; bazı binalar ve sokak isimleri değiştirilmiştir. Nevski Bulvarı’nın ismi, devrimin tarihine atıfla 25 Ekim Bulvarı’na dönüştürülmüştür. Caddelere Mihail Bakunin, Jean-Paul Marat, Thomas Moore, Saint-Simon ve Plehanov gibi devrimcilerin isimleri verilmiştir. On dokuzuncu yüzyılda II. Aleksandr’a suikast düzenleyen Stepan Halturin, Andrey Jeliabov ve Softa Perovskaya gibi Halkın İradesi (*Narodnaya Volya*) Hareketi üyelerinin isimleri eskiden aristokratların oturduğu pahalı sokaklara uygun görülmüştür.⁵⁸⁶

İlk olarak Nisan 1918’de dile getirilen “Propaganda Anıtları Planı”, devrim miti oluşturma gayretinin bir parçasıdır. 1920’lerin sonunda yayımladığı anılarında Lunaçarski, bu fikrin Tomasso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* (1623) kitabından etkilenen Lenin tarafından ortaya atıldığını ifade etmiştir. Devrimcilerin pek sevdiği bu fantastik öykünün konusu komünizmi andıran bir şehir-devlette geçmektedir. Buradaki genç nüfusun eğitilmesi için şehirdeki tüm duvarlar tarihsel resimlerle donatılmıştır. Lenin, tıpkı bu kitaptaki gibi, genç sosyalistleri ülkenin dört bir tarafında yükselen anıtsal yapılar aracılığıyla eğitmek istemiş; dünya siyasi tarihinin devrimci kahramanlarının heykellerle onurlandırılmasını ve toplumun “devrimci mirası”

⁵⁸⁵ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalier (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s. 32.

⁵⁸⁶ Sheila FITZPATRICK, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921*, Cambridge University Press, 2002, s. 127.

sahiplenmesini arzulamıştır. Lunaçarski, anılarında, Lenin’e projenin yüksek maliyetinden bahsettiğini ve şu cevabı aldığını aktarmaktadır:

Lütfen mermer, granit ve altın yazılar hayal ettiğimi düşünme. Böyle zamanlarda mütevazi olmalıyız. Sadece somut ve anlaşılır olması yeterli. Şimdilerde ebediyeti düşünecek halimiz yok.⁵⁸⁷

Lunaçarski, IZO-Narkompros yöneticilerinden Shterenberg ve Tatlin’e Anıtlar Planı’ndan bahsetmiş fakat beklediği cevabı alamamıştır. Başlarda sol cenah sanatçılar bu projeye isteksiz yaklaşmışlar; detaylı düşünmeyip acele davranıldığı takdirde yapıtların sanatsal kıymetinin sorgulanabileceğini dile getirmişlerdir. Sovnarkom’un ısrarı üzerine, Haziran 1918’de, yirmi bir “sosyalizm savaşçısının” heykelinin dikilmesi uygun bulunmuş ve sanatçıları teşvik etmek için bir yarışma düzenlenmiştir. Heykeli dikilecekler listesi zamanla kabarmış; Georges Danton, Louis-Auguste Blanqui ve Robespierre gibi Fransız devrimciler dışında Heinrich Heine, Frederic Chopin gibi sanatçı figürlerin dahil olması söz konusu olmuştur. Hatta IZO-Narkompros yetkilileri, bu listeye Paul Cézanne’ın isminin eklenmesini istemişlerdir. Sonuç olarak 1918’de Leonid Sherwood, Aleksandr Matveyev ve Sergey Mezentsev gibi sanatçılar tarafından dokuz heykel üretilmiştir.

22 Eylül 1918’de Kışlık Saray’ın önünde açılışı yapılan ilk yapıt, Büyük Yekaterina döneminde tutuklanıp sürgüne gönderilen devrimci ünlü yazar ve eleştirmen Aleksandr Radişçev’in büstüdür. Leonid Sherwood tarafından tasarlanan alçı yontma eserin bir başka versiyonu Moskova’daki Zafer Meydanı’na yerleştirilmiştir. Ancak uzun ömürlü olmayan bu yapıt, Ocak 1919’daki rüzgârlı bir günde düşüp kırılmıştır.⁵⁸⁸



Resim 198. Leonid Sherwood, *Aleksandr Radişçev Büstü*, alçı, 1918

⁵⁸⁷ John BOWLT, “Russian Sculpture and Lenin’s Plan of Monumental Propaganda” Henry MILLON ve Linda NOCHLIN (haz.), **Art and Architecture in the Service of Politics**, MIT Press, 1978, s. 184.

⁵⁸⁸ Natalia MURRAY, **Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920**, BRILL, 2018, s. 125

7 Kasım 1918’de Matveyev’in gerçekleştirdiği *Karl Marx Anıtı*, Bolşeviklerin Smolni Enstitüsü’nün yerini alan yönetim binasının önüne dikilmiştir. *İzvestiya* Gazetesinin 9 Kasım 1918 tarihli haberine göre:

Saat 10’da Kızıl Ordu ve donanma komutanları, şehrin yöneticileriyle birlikte Smolni Enstitüsüne gelmeye başladılar. Halk onları bayraklar, flamalar ve pankartlarla karşıladı. Orkestra Enternasyonalı çaldıktan sonra Yoldaş Lunaçarski kürsüye çıktı ve kısa bir konuşma yaptı... Heykelin üzerinde duran örtüyü Komiser Yoldaş Punin indirdi. Meydanda “Hurra!” ve “Yaşasın Dünya Sosyalist Devrimi!” sloganları duyuldu. Daha sonra Yoldaş Punin, Yoldaş Lunaçarski’ye heykelin Devlet Porselen Fabrikalarında üretilen bir küçük kopyasını hediye etti.⁵⁸⁹



Resim 199. Aleksandr Matveyev’in gerçekleştirdiği Karl Marks Anıtı’nın açılışı, fotoğraf, 7 Kasım 1918, Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi

Sergey Mezentsev’in tasarladığı Karl Marx ve Friedrich Engels heykellerinin açılışıysa devrimin birinci yıl kutlamaları sırasında Moskova’daki Tiyatro Meydanı’nda yapılmıştır. Her iki alçı yapımı heykel, Rusya’nın soğuk kış aylarına sadece birkaç yıl dayanabilmiş ve yerlerine yenileri konmuştur. 1918-1920 aralığında Moskova’daki çeşitli meydanlara 25, Petrograd’a 15 heykel ve büst yerleştirilmiştir. Propaganda Anıtları projesi kapsamında üretilen yapıtların büyük bir bölümü tanınmış heykeltıraşlar tarafından figüratif üslupta gerçekleştirilmiştir. Ancak projeye fütürist sanatçılar da dahil olmuşlardır. İtalyan heykeltıraş İtalo Griselli’nin Çar II. Aleksandr’a suikast düzenleyen devrimci Sofya Perovskaya büstü, Lunaçarski tarafından onaylanmış ve Moskova tren istasyonunda teşhir edilmiştir.

⁵⁸⁹ V. TOLSTOY, I. BIBIKOVA ve C. COOKE, (haz.), **Street Art of the Revolution. Festivals and Celebrations in Russia. 1918-1933**, Thames and Hudson, 1990, s. 71. (İzvestiya No. 244, 9 Kasım 1918)



Resim 200. İtalo Griselli, *Sofya Perovskaya Büstü*, 1919, Orijinali günümüzde kayıptır.

Fütüristlerden Boris Korolev'in kübist üslupta tasarladığı Mihail Bakunin heykeli ve Nikolay Kolli'nin Moskova Devrim Meydanı'na yerleştirilen *Kızıl Kısı* adlı geometrik soyut çalışması, bu dönemde kamusal alanda sergilenen fütürist eserler arasındadır. Kızıl Ordu'yu simgeleyen üçgen formundaki kırmızı kışkının, karşı-devrimciliğe atıfta bulunan beyaz bloku çatlatarak içine sızmasından oluşan bu yapıt, ilerleyen yıllarda El Lissitski'nin meşhur *Kızıl Kısıyla Yen Beyazları* adlı propaganda posterine ilham kaynağı olacaktır.⁵⁹⁰



Resim 201. (Solda) Boris Korolev, *Mihail Bakunin Heykeli*, 1919, Orijinali günümüzde kayıptır.

Resim 202. (Sağda) Nikolay Kolli, *Kızıl Kısı*, 1918, Orijinali günümüzde kayıptır.

⁵⁹⁰ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 126-127

Ekim Devrimi sonrasında Petrograd’da düzenlenen ilk 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamalarında proletkültçüler başroldelerdir. Tören alanı olarak kullanılan Bolşeviklerin eski karargâhı konumundaki Smolni Enstitüsü ve çevresindeki meydanların süslenmesi proletkültçülere verilmiş; IZO-Narkompros üyeleriye merkezin dışında kalan birkaç binayı dekore etmek için görevlendirilmişlerdir. Ancak kutlamalar için oldukça küçük bir bütçenin belirlenmesi ve törenler öncesinde Alman askerlerinin şehri işgal edeceği söylentisinin kulaktan kulağa yayılması gibi nedenlerden ötürü Petrogradlı vatandaşlar kutlamalara ilgi göstermemişlerdir. İç savaş yüzünden Petrograd Komünü tarafından yönetilen şehirde yiyecek karneyle dağıtılmakta; sürekli elektrik kesintisi yaşandığından tramvay hizmeti verilememekte ve yağmalama tehlikesine karşı dükkanlar kapalı tutulmaktadır. Bu şartlar altında kurulan Festival Komisyonu, Kızıl Ordu askerleri tarafından bir geçiş töreni yapılmasına ve tarihi binaların cephelerindeki eski sembolleri örtmek üzere büyük ölçekte afişler üretilmesine karar vermiştir. Bunun dışında işçi ve köylülerin zaferlerini konu alan *lubok* tarzında resimler ve Kızıl Ordu’ya katılım kampanyası kapsamında pankartlar hazırlanmıştır.⁵⁹¹



Resim 203. (Solda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Kızıl Ordu’nun geçiş töreni.

Resim 204. (Sağda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Eski Marinski Sarayı’nın ön cephesindeki pankartlar görülmektedir. Solda kübist bir çalışma bulunmakta, sağdaki pankartta “Kızıl Ordu’ya Katılın!” yazmaktadır.

⁵⁹¹ Natalia MURRAY, **Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920**, BRILL, 2018, s. 135-137



Resim 205. (Solda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918.

Resim 206. (Sağda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Petrograd Devlet Kütüphanesi Cephesi.

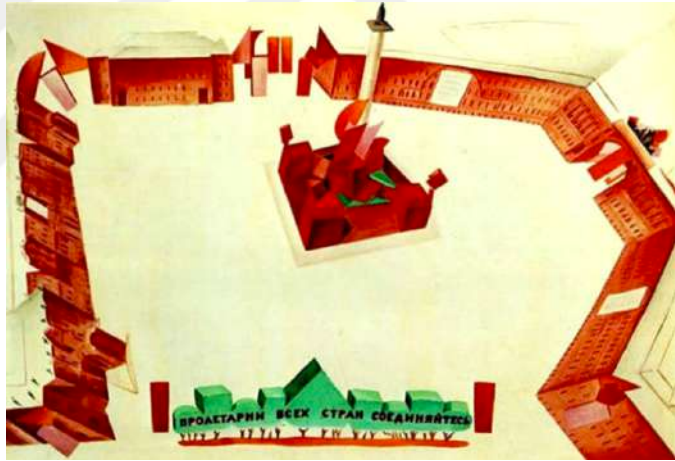
1918 yılı, 1 Mayıs kutlamaları hakkında gazetelerde olumsuz haberler çıkmıştır. Bizim Yüzyılımız (*Naş Vyek*) Gazetesi, 1917’yle karşılaştırıldığında, 1918 kutlamalarının sönük geçtiğini belirtirken “çağdaş Rusya’nın acı gerçeklerinin” ortaya çıktığından bahsetmektedir. Kutlamalara sanatsal açıdan yaklaşan Yeni Petrograd Gazetesi (*Novaya Petrogradskaya Gazeta*), “fütüristlerin renkli çalışmalarını beceriksiz ve anlaşılabilir” bulmuş; “II. Nikolay’ın portresinin Nikolayevskaya Karargâhında yakılması” haberi ön sayfada verilmiştir. Lunaçarski, yaptığı genel değerlendirmede, “*Kübizm’in ve Fütürizm’in canlı renklerle açık ve güçlü biçimlerini*” savunmuş; muhafazakâr ve yenilikçi sanat uygulamaları arasındaki gerilimi “*halkın istekleriyle genç yeteneklerin arayışlarının bir araya gelmesi*” olarak yorumlamıştır.⁵⁹²

SSCB’nin ilk yıllarında, devrim miti oluşturma hedefiyle gerçekleştirilen gösteriler ve propaganda anıtlarında belirli bir estetik görüş benimsenmemiş ancak Fransız Devrimi model alınmıştır. Dünya tarihindeki özgürlük mücadelelerinin simgesi olan Fransız Devrimi’nin kahramanlarının anılmasına, sembolleşmiş imgelerinin kullanılmasına özen gösterilmiştir. Örneğin, gösteriler sırasında Eugène Delacroix’nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı alegorisindeki “özgür kadın” (*jenşina svoboda*) karakterine bürünen bir oyuncunun elindeki bayrak ve meşaleyle tören alanını coşturması, Bolşevik yönetimi tarafından oldukça beğenilmiş; bu performans ilerleyen yıllarda tekrarlanmıştır.⁵⁹³

⁵⁹² Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 145

⁵⁹³ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 146

1918’de Petrograd’da düzenlenen Ekim Devrimi’nin birinci yıl kutlamaları yine tüm sanatsal eğilimlere açık düzenlenmiş; başarılı geçmesi için bütçenin arttırılmasına karar verilmiştir. Buna göre Ağustos 1918’de Narkompros’un tiyatro departmanı içinde Proletkült, Narkompros ve sendika üyelerinin katılımıyla bir Festival Komisyonu kurulmuş ve yönetimine (Gorki’nin eşi) Maria Andreyeva atanmıştır. Petrograd’da dekore edilecek yetmiş bir bina belirleyen Komisyon, üç gün sürecek kutlamalar için çevre illerdeki vatandaşları davet etmiştir. Kutlamaların ilk gününün siyasi içerikli olması planlanmıştır. Buna göre sabah saatlerine çeşitli anıtların açılış merasimleri uygun görülmüş; gösteri yapılacak meydanlara bakan binaların cephelerine devrimci afişlerin asılmasına karar verilmiştir. İkinci gün, Emek Sarayı’nın⁵⁹⁴ ve Mihail Bloh’un *İşçi Anıtı* adlı heykelinin açılış törenine ayrılmıştır. Üçüncü gün, tatil ilan edilmiş; halkın müze, tiyatro ve sinemalarda devrimci içerikli sanat etkinliklerine katılması sağlanmıştır. Ayrıca Petrogradlıların etkinliklerden haberdar olması için tüm gazeteler seferber edilmiş; istasyonlara ilanlar asılmıştır.



Resim 207. (Solda) Emek Sarayı’nın önüne dikilen Mihail Bloh’un *İşçi Anıtı*, fotoğraf, Kasım 1918, Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi

Resim 208. (Sağda) Natan Altman’ın Uristski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları, 1918. Alttaki ağaçlık bölgenin üzerindeki panellerde “Tüm Ülkelerin Proleterleri, Birleşin!” yazmaktadır. Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi

⁵⁹⁴ İlk adı Nikolayevski Sarayı olan bu bina 1853-1861 yılları arasında mimar Andrey Stakenshneider tarafından inşa edilmiştir. Sahibinin ölümünden sonra İmparatorluk Hazine Bakanlığı tarafından satın alınmış ve 1894’te soylu kızların eğitimi için Zenia Enstitüsü’ne çevrilmiştir. Ekim Devrimi’nden sonra Bolşevik yönetimi bu binaya el koymuş ve sendika yönetimlerine tahsis etmiştir.

1 Mayıs kutlamalarının aksine Ekim Devrimi'nin birinci yıl kutlamalarına fütürist sanatçılar damga vurmuştur. Narkompros içindeki sol cenah sanatçıların çoğunluğu sayesinde Uriski Meydanı'nın (Ermitaj Müzesinin bulunduğu bu meydanın devrimden önceki ve bugünkü ismi Saray Meydanı'dır) dekorasyonu için düzenlenen yarışmayı fütürist Natan Altman kazanmıştır. Altman'ın projesi, meydanı çevreleyen binaların ve ortada bulunan Aleksandr Sütunu'nun bir bölümünün kübist paneller, figüratif öğeler ve devrimci sloganlarla kaplanmasından oluşmaktadır.



Resim 209. (Solda) Natan Altman'ın Uriski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları, 1918. Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi

Resim 210. (Sağda) Natan Altman'ın Uriski Meydanı Dekorasyon Projesi Taslakları, 1918. Soldaki afişte, “Fabrikalar Emekçilerin”, sağdaki “Hiçbir şeyi olmayan, her şeye sahiptir” yazmaktadır. Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi



Resim 211. (Solda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Topluluğun arkasında Natan Altman'ın meydandaki ağaçlık bölgeye yerleştirdiği paneller görülmektedir. Bu panellerin üzerinde “Tüm Ülkelerin Proleterleri, Birleşin!” yazmaktadır.

Resim 212. (Sağda) Viktor Bulla Fotoğraf Arşivi, Petrograd, 1 Mayıs 1918. Natan Altman'ın Uriski Meydanı'nda bulunan Aleksandr Sütunu'nun dibine yerleştirdiği kontplak paneller, 1918. Saint Petersburg Tarihi Devlet Müzesi Arşivi

Özel gün ve festivaller, devrim sonrasında devlet kurumlarıyla iş birliğine giden fütürist sanatçılar için sokaklara çıkıp toplumla kucaklaşmak anlamına gelmektedir. Petrograd'da, devrimin birinci yılı vesilesiyle düzenlenen, tüm estetik eğilimlere açık gösterilerde doksana yakın sanat projesi gün yüzü görmüştür. Bu kutlamalara,

proletkültlerden gelen amatör sanatçılar ve öğrencilerin dışında, toplam 170 profesyonel ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve mimar iştirak etmiştir.⁵⁹⁵ Natan Altman'ın dekorasyonlarında görüldüğü gibi bazı sanatçılar “kendilerine tahsis edilen yerlere özgü” çalışmalar üretmişler. Bu dönemde IZO-Narkompros'un Vitebsk Bürosu'nda görevlendirilen Marc Chagall ise, devrim kutlamaları sırasında öznel sanatsal gelişimini Vitebsk şehriyle ilişkilendirdiği serisinden *Vitebsk Semalarında* (1914) adlı yapıtının büyük ölçekli bir kopyasını sergilemiştir.



Resim 213. (Solda) Devrimin birinci yıl kutlamaları Vitebsk, 1918.



Resim 214. (Sağda) Marc Chagall, *Vitebsk Semalarında*, tuval üzerine yağlıboya, 67 x 92,7, 1914, MoMA, New York

Birinci yıl kutlamalarının ardından, proletkültçüler dahil olmak üzere bazı kesimlerin ve birtakım yöneticilerin fütürist yapıtlara tepki göstermesi sonucunda Petrograd şehri yöneticileri, bu çalışmaların proletaryaya uygun olmadığına ikna olmuş ve Mayıs 1919'daki gösteriler için kurulan Festival Komisyonuna fütürist sanatçıların davet edilmemesi için bir bildiri yayımlamışlardır. 10 Nisan 1919 tarihli *Petrogradskaya Pravda* gazetesinde yayımlanan ilanda şu ifadeler geçmektedir:

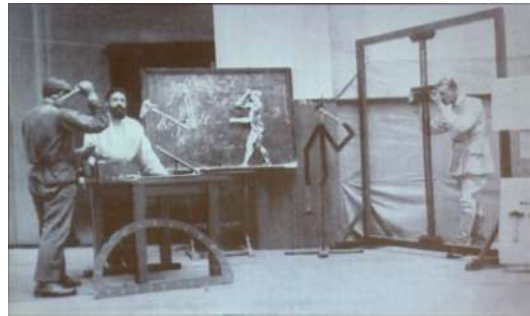
1 Mayıs Bayramı kutlamaları kapsamında şehrimizin dekorasyonu konulu toplantı esnasında, geçmiş kutlamalardaki fütürist hakimiyetine yönelik bölgemizdeki çeşitli sovyetlerden gelen şikayetler dikkate alınarak Petrograd Sovyeti Merkez Komitesi ilan eder: Hiçbir şekilde 1 Mayıs etkinliklerini IZO-Narkompros'taki fütüristlerin ellerine bırakmayınız.⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Natalia MURRAY, *Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920*, BRILL, 2018, s. 152

⁵⁹⁶ Natalia MURRAY, *a.g.e.*, s. 188

4.2.4. Sanatın Bilimselleşmesi: Çağdaş Sanat Müzeleri ve Enstitüler

Bolşevikler, iç savaşın sonlarına doğru, sanayideki düşük verimliliği eskimiş teknolojik donanım ve verimsiz üretim düzenine bağlamışlardır. Komünist Parti içindeki “prodüktivistler”⁵⁹⁷ teknolojik eksikliklerin yurtdışından giderilmesini ve birtakım reformlar sonucunda her işçinin kolektif üretim içinde spesifik bir görevinin olduğu, makine gibi işleyen bir fabrika düzeni önermişlerdir. Buna göre Yeni Ekonomi Politikası’nın (NEP’in) ilanından hemen önce F.W. Taylor, Henry Ford, Frank ve Lilian Gilbreth gibi mühendis-kuramcılarının rasyonel yöntemlerini tartışmaya açmışlardır. 1910’larda Taylorizm, işçilerin sömürülmesine dayalı rasyonel bir yaklaşım olan “Amerikanizmin” uzantısı şeklinde yorumlanmıştır. Nitekim Lenin, Taylorizm’in “sadece bilimsel ve ilerici yönlerini” uygulama taraftarıdır. 1918’de Sovnarkom’da yaptığı bir konuşmada Taylorizm’i “çalışma sırasındaki mekanik hareketlerin analizi açısından en vahşi burjuva sömürüsüyle gereksiz hareketleri elemesi ve doğru çalışma yöntemleri geliştirmesi bakımından en muhteşem bilimsel başarıların sentezi” şeklinde tanımlamıştır. Bu doğrultuda benimsenen Emek Bilimsel Yönetimi (NOT) siyaseti, Batılı bilimsel yaklaşımların SSCB’deki uygulamasından ibarettir. Ancak söylem açısından, rasyonelleşmenin “içinde sömürü barındırmayan” bir varyantıdır. Bu doğrultuda Lenin’in desteğini alan şair-metal işçisi-toplum mühendisi-kuramcı Aleksey Gastev, emek optimizasyonu ile üretimin maksimizasyonuna dayalı araştırma ve deneylerin gerçekleştirildiği Merkez Çalışma Enstitüsü’nü (TsIT) kurmuştur.⁵⁹⁸

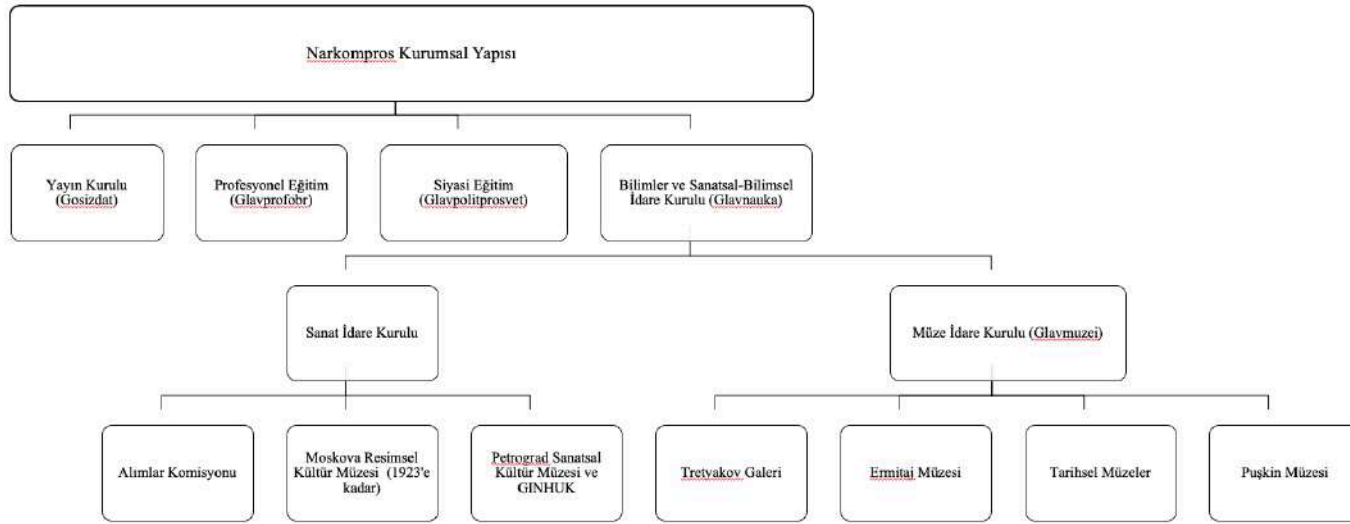


Resim 215. ve Resim 216. Merkez Çalışma Enstitüsü (TsIT)’nde gerçekleştirilen deneyler, 1921

⁵⁹⁷ Bolşevik yönetimi içinde F.W. Taylor’un tezlerini tartışan prodüktivistler (sanatçı-prodüktivistlerle doğrudan alakalı değildir) iki gruba ayrılmaktadırlar. Platon Kerjantsev’in sözcülüğünü yaptığı Zaman Ligi (*Liga Vremya*) Grubu idealist bir bakış açısına sahiptir. Lenin’in desteklediği diğer grubun lideri Aleksey Gastev ise, Taylor’un pragmatist fikirlerini Merkez Emek Enstitüsü (TsIT) kapsamında uygulamıştır. Taylorizm’in SSCB’deki etkileri için: Zenovia A. SOCHOR, “Soviet Taylorism Revisited”, **SOVIET STUDIES**, vol. XXXIII, no. 2, April 1981, s. 246-264.

⁵⁹⁸ Richard STITES, **Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution**, Oxford University Press, 1989, s. 105.

1920’lerde SSCB’deki eğitim ve sanat dahil olmak üzere hemen hemen tüm sektörler üretimlerini devletin sanayileşme atılımlarının bir parçası olarak görmüştür. Eğitimde, işçilerin “mühendisliğe dönüşmesi” için İşçi Üniversiteleri kurulmuş; görsel sanatlarda Konstrüktivizm ve Prodüktivizm 1920’lerin sonuna kadar söz sahibi olmuş ve dönemin en iddialı bilimsel projesi kabul edilen GAELRO Planı (Tüm Rusya’nın elektriğe kavuşması) hayata geçirilmiştir. NEP Döneminde, Bolşevik yönetiminin “bilimsellik”, “işlevsellik” ve “verimlilik” vurguları, Narkompros’un tekrar yapılandırılmasını gerektirmiş ve kültür-sanat politikalarına yön vermiştir. 1921’de yapılan düzenlemelerle Narkompros çatısı altındaki müze ve enstitüler, Sanatsal-Bilimsel İdare Kurulu, Profesyonel Eğitim Merkezi (Glavprofobr) ve Siyasi Eğitim Merkezi (Glavpolitprosvet) gibi departmanların denetimine girmiştir. Müze Bürosu ve Kültür Enstitüleri, genişletilmiş bir Akademik Merkez’e bağlanmıştır. Profesyonel Eğitim Merkezi, tüm okullar ve öğretmenlerden sorumlu makama dönüşmüştür. Artık tüm sergi ve konferansların Siyasi Eğitim Merkezi tarafından denetlenmesi söz konusu olmuştur. Tüm bu değişiklikler, IZO-Narkompros içindeki fütüristlerin sanat eğitimi, müze yönetimi ve eser alımlarındaki hegemonyasının sona ermesi anlamına gelmiştir.⁵⁹⁹



Resim 217. Narkompros’un kurumsal yapısı, 1921

⁵⁹⁹ Pamela KASHURIN, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013, s. 44.

Devrimin ilk yıllarındaki şiddet atmosferi ve ekonomik kriz göz önüne alındığında Narkompros'un sorumluluğundaki tarihi yapı ve eserler tahrip ve çalıntı tehdidiyle karşı karşıyadır. Geçmişin mirası fütüristleri ilgilendirmediğinden Lunaçarski, Koruma Komisyonu için Alexandre Benois, İgor Grabar ve Kont Zubov gibi Geçici Hükümet'te görev almış uzmanlarla iş birliğine gitmiştir. Bolşeviklere muhalif olmalarına rağmen Kont Zubov ve Benois, bir süreliğine Ermitaj Müzesi'ndeki görevlerine devam etmişlerdir. Tretyakov Galerisi'nin yönetimiyle, ressam ve sanat tarihçisi Grabar'a verilmiştir. Dolayısıyla Lunaçarski, IZO-Narkompros çatısını oluştururken sanat eğitimi, sergiler ve yayınlarla fütüristlerin ilgilenmesine izin vermiş, fakat müzeler ve tarihi yapıların korunması söz konusu olduğunda çoğunluğu "muhafazakâr" görüşlü bir kesime güvenmiştir.⁶⁰⁰ Sanat ve yaşamın bütünleşmesini savunan fütürist sanatçı-yöneticilerse yeni sanata özgü yeni bir müze projesi önermişlerdir. Paris'teki Lüksemburg Müzesi'nin "yaşayan sanat" (*art vivant*)⁶⁰¹ modelinden ilham alarak "yaşayan müze" kavramını ortaya atmışlar ve "Sanatsal Kültür Müzeleri"⁶⁰² projesini, Lunaçarski'ye kabul ettirmeyi başarmışlardır. Nitekim, Ekim 1918'de Petrograd Bağımsız Sanat Atölyelerinin açılış töreninde söz alan Anatoli Lunaçarski, yeni proleter sanatı, "sanat ve yaşamın birlikteliği" olarak tanımlamıştır. Ekim Devrimi'ni izleyen aylarda fütürist sanatçılar geçmişin sanatının ilgasını haykırmakta; zamanını doldurmuş "müze sanatına" karşı çıkmaktadırlar. Bu doğrultuda "yaşayan müzelerin" anlam ve amaçlarının "eski müzelerden" ayrılmasına ve dönemin siyasi söylemleriyle uyumlu olmasına özen gösterilmişlerdir. Buna göre yaşayan müzelerin bilim ve sanatın bir araya geldiği enstitülere ek olarak kurulması ve yeni sanatın kolektif bilimsel çalışmalar dahilinde araştırılması, üretilmesi ve sergilenmesi tasarlanmıştır. Böylece "herkesin sanatçı olabileceğini" salık veren

⁶⁰⁰ Maria, GOUGH, "Futurist Museology", **Modernism/Modernity Vol.10** (haz.), John Hopkins University Press, , 2003, s. 327-348. Tarihi Eser ve Yapıları Koruma Departmanı içinde Kazimir Maleviç ve Aleksey Grişenko gibi fütüristler de bulunmaktadır.

⁶⁰¹ 24 Nisan 1818'de Lüksemburg Sarayı'nın galerileri, İmparator XVIII. Louis tarafından hayatta olan sanatçıların "yaşayan sanatını" sergilemesi için tahsis edilmesiyle "Lüksemburg Müzesi" adını almıştır. 1937 yılına kadar Lüksemburg Müzesi, Salon Sergilerinden yapılan alımlarla yaşayan sanatçıların eserlerinin sergilendiği ve tüm Fransa'daki ulusal müzelere dağıtıldığı bir müze ağı sistemi halindedir. 1937'den itibaren bu görevi ilk olarak Modern Sanat Müzeleri Sarayı (*Palais des Musées d'Art Moderne*) üstlenmiş; daha sonra bu yapıya *Palais de Tokyo* eklenmiş ve bugünkü Paris Modern Sanat Şehir Müzesi (*le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*) oluşturulmuştur.

⁶⁰² Diğer adı Resimsel Kültür Müzeleri'dir ve dönemin yazarları tarafından iki isim de kullanılmıştır.

Bağımsız Sanat Atölyelerinin yerini zamanla “uzman yetiştirecek” enstitülerin alması ve bunlara bağlı yaşayan müzelerin tahsis edilmesi söz konusu olmuştur.⁶⁰³

Ekim Devrimiyle birlikte özel mülkiyetin kaldırılması ve kamusallaştırılması özel koleksiyonculuğun sonunu getirmiştir. Artık sanatların tek finansörü devlet kurumlarıdır. Ocak 1918’den itibaren devlet içinde yönetici konumuna gelen fütürist sanatçılar, ilk olarak 1912’de Gençlik Birliği üyeleri tarafından ortaya atılan “yaşayan sanat müzeleri” projesini tekrar gündeme getirmişlerdir. Böylece Akademi’nin yerini alan Bağımsız Sanat Atölyelerine bağlı “Çağdaş⁶⁰⁴ Sanat ve Tasarım Müzelerinin” kurulması için bir çalışma grubu oluşturulmuştur. Çalışma grubunda ülkenin dört bir yanına yayılacak bir “çağdaş sanat müzeleri ağının kurulmasına” ve bu yapının Moskova’daki merkez tarafından yürütülmesine karar verilmiştir. İlk yazışmalar Vladimir Tatlin ve Sofya Dimşits Tolstaya tarafından yapılmış ve 1 Haziran 1918’de IZO-Narkompros’un Moskova Şubesinde, müzeye alınacak eserlerin listesini hazırlamak için bir Müze Bürosu oluşturulmuştur. Kazimir Maleviç, Olga Rozanova, Aleksandr Drevin, Natan (Anton) Pevsner ve Vladislav Strezeminski gibi IZO-Narkompros üyelerinden oluşan Müze Bürosu ekibi, Mayıs-Kasım 1918 aralığında bir dizi toplantı düzenlemiştir. Sergileme ilkeleri dışında “gezici sergiler” ve “ulusal konferanslar” düzenleme gibi etkinliklerin planlandığı bu toplantıların sonucunda “Sanat Alımları Bütçesi” kullanılarak fütürist sanatçılardan toplam altmış bir tablo alımı gerçekleştirilmiştir.⁶⁰⁵ Aralık 1918-Şubat 1919 arasında eser alımları devam ederken Lunaçarski’den ek bütçe istenmiştir. Bunun üzerine devreye giren Lunaçarski, alımların tüm sanatsal eğilimlere açık olması gerektiğinin altını çizmiş ve planlamayı yapan Müze Bürosu’na kendi hazırladığı bir alım listesi vermiş; Rus Sanatçılar Birliği ve Sanat Dünyası gibi modern sanat gruplarına mensup sanatçıların eserlerinin ulusal koleksiyona dahil edilmesini istemiştir. Lunaçarski’nin müdahalesi IZO-Narkompros içinde birtakım tartışmaların çıkmasına neden olmuş; alımların estetik bütünlüğünden müzelerin ismine, alçak-yüksek sanat mefhumundan alımların planlanmasına kadar

⁶⁰³ Pamela KASHURIN, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013, s. 44.

⁶⁰⁴ Rusça’da “çağdaş” ve “modern” kelimeleri için современный (sovremeny) kelimesi kullanılmaktadır.

⁶⁰⁵ Pamela KASHURIN, **a.g.e.**, s. 4. Kashurin bu kitabında fütüristlerin devlet bütçesinden “faydalandıklarının” altını çizmektedir.

birçok konuya sirayet etmiştir. ⁶⁰⁶ Öncelikli sorun, “yaşayan yeni sanatın” hangi dönem ve sanatçıları kapsayacağıdır. Fikir birliğine ulaşamamasına rağmen en geniş halinde “yeni sanatın”, renk ve biçimin radikal kullanımını içeren Cézanne’dan Kübizm’e; daha sonra, nesnesiz sanat ve uzamsal konstrüksiyonlara doğru açıldığı kabul görmüştür. “Alçak ve yüksek sanat” ayrımını reddeden bazı üyeler, tasarım objelerinin koleksiyonlara dahil edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bir diğer tartışma konusuysa müzelerin ismine yöneliktir. İlk toplantıda, Rusya’daki modern eğilimler ve bu eğilimlerin temelini oluşturan Rus kültürüne özgü ikona ve luboklar, “Resimsel Kültür” kavramının içine dahil edilmiş ve müzelerin bu ismi alması uygun görülmüştür. ⁶⁰⁷ IZO-Narkompros’un kararlarının Sanat Komünü (*Iskustva Komuni*) Gazetesi’nde (11 ve 12’inci sayılarında) yayımlanmasının ardından bir başka kritik tartışma alevlenmiştir: Yerel müzelerin koleksiyon oluşumunda, kararlar yerel (muhafazakâr) müzeciler tarafından mı yoksa merkezdekiler (fütüristler) tarafından mı verilecektir? ⁶⁰⁸

Tartışmalara son noktayı koymak üzere 11 Şubat 1919’da Petrograd’da düzenlenen Müze Konferansı’nda söz alan Nikolay Punin, “çağdaş kültür” kavramını “emek” ve “buluş” terimleriyle açıklayarak tüm sanatsal yaratıları içeren “Sanatsal Kültür” ismini önermiştir. Buna göre, kültür, yaratım sürecine vurgu yapan aktif bir eylem olarak ele alınmakta; deneysel, biçimsel, stilistik ve teknik yenilikler estetik kriterlere dönüşmektedir. ⁶⁰⁹ Ancak Punin’in önerisi Voldemārs Matvejs’in “yeni sanat” kavramındaki ⁶¹⁰ tüm “primitif yenilikleri” kapsamakta ve “yüksek sanatın” dışında zanaat alanına açılmaktadır. Böylece Rusya’daki tüm sanat ve tarih müzelerinin koleksiyonlarındaki “yenilikçi primitif” yapıtların (ikona ve lubokların) ve sanat enstitülerinde üretilecek “deneysel (sanat dışındaki) tasarım objelerinin” sürekli

⁶⁰⁶ Kazimir Maleviç, Aleksandr Rodçenko, Vasili Kandinski, Vladimir Tatlin, Aleksandr Drevin, Jean Pugny (İvan Puni), Pavel Kuznetsov, Aleksandr Drevin, Mihail Matyuşin, Natan Altman ve Aleksey Grişenko’dan oluşan tartışma grubunda her bir sanatçı kendi görüşlerini ifade etmişlerdir.

⁶⁰⁷ Irina KARASIK, “The Museum of Artistic Culture, Evolution of an Idea”, PETROVA, E. N. (haz.), **The Russian avant-garde: representation and interpretation**, Palace Editions, St. Petersburg, 2001, s. 17

⁶⁰⁸ Irina KARASIK, **a.g.e.**, s.17-18.

⁶⁰⁹ Maria, GOUGH, “Futurist Museology”, **Modernism/Modernity Vol.10** (haz.), John Hopkins University Press, , 2003, s. 332.

⁶¹⁰ Rus modern sanatları bağlamında 1910’lara damga vuran sanat kuramcısı ve Gençlik Birliği üyesi Voldemārs Matvejs’a (Ruslaştırılmış adı Markov’dur) göre, “yeni sanat” kavramı, “primitif” biçimler temelinde şekillendiğinden geleneksel lubok ve ikonalar “modern Rus sanatının özü” olarak belirlenmiştir. (Matvejs’in ilk sanat tarihi çalışmaları Paskalya Adası sanatı ve Çin porselenleri üzerinedir.) Dolayısıyla Matvejs için, primitif öğelerden çıkan yeni sanatsal biçimler söz konusu olduğunda alçak ve yüksek sanattan bahsedilememektedir.

dolaşımını öngörmektedir. Maria Gough’a göre (bugünkü anlamıyla) çağdaş sanata yakın olan bu yaklaşımın, İç Savaş Dönemi Rusya’sında gerçekleştirilmesi olanaksızdır.⁶¹¹ Punin’in önerisi, David Shterenberg, Osip Brik ve Aleksandr Grişenko’nun destekleriyle onaylanmış ve yaşayan sanat müzelerinin adı “Sanatsal Kültür Müzeleri” olarak belirlenmiştir. Bu toplantının sonucunda Vasili Kandinski, Moskova Müzesi Yönetim Kurulu ve Alımlar Komisyonu Başkanı seçilmiş; Aleksandr Rodçenko, David Sheterenberg, Robert Falk, Natan Altman ve Pavel Kuznetsov yönetici kadrosuna dahil edilmişlerdir. Kandinski’nin görevi, diğer şehirlere dağıtılacak koleksiyonun belirlenmesini içeren Müze Bürosu yönetimini de kapsamaktadır. 1919 yılı boyunca, Müze Bürosu’nda Kandinski’ye Aleksandr Drevin ve Karl Yoganson eşlik etmişlerdir. Şubat 1920’den sonra Müze Bürosu Başkan Yardımcılığı’na Aleksandr Rodçenko atanmıştır. Bu kurum, Kasım 1919’a kadar 650 resim ve 21 heykel alımı gerçekleştirmiştir. Alımların 80’i Moskova’da kalırken, 25’i Astrahan, 30’u Slobodskoy, 35’i Samara şehirlerine dağıtılmıştır.⁶¹² Bu şehirlerdeki müzelerin koleksiyonları Bağımsız Sanat Atölyelerindeki yöneticiler ve Müze Bürosunun ortak çalışmaları neticesinde oluşturulmuştur.

Petrograd Konferansı’nda Sanatsal Kültür Müzeleri “başlığının” kabul edilmesine rağmen kamulaştırılan Sergey Şukin’in eski malikanesinde, Şubat 1919’da kurulan Moskova şubesi, “Resimsel Kültür” adıyla açılmıştır. Maria Gough’a göre bunun nedeni, kurumun başkanı olan Kandinski’nin fütüristler kadar angaje olmamasından ve kendi resim kuramına sadakatinden kaynaklanmaktadır.⁶¹³ Müze koleksiyonunu lubok ve ikonlardan, (Morozov ve Şukin koleksiyonlarına ait) on dokuzuncu yüzyıl modern Fransız ve Rus ressamların tablolarından ve yeni alımlardan kronolojik bir şekilde kurgulayan Kandinski, müzenin işleyiş yapısı “Pedagoji”, “Sergileme” ve renkle biçimin bilimsel analizine odaklanan “Laboratuvar” departmanlarından oluşturmuştur.

⁶¹¹ Irina KARASIK, “The Museum of Artistic Culture, Evolution of an Idea”, PETROVA, E. N. (haz.), **The Russian avant-garde: representation and interpretation**, Palace Editions, St. Petersburg, 2001, s. 17

⁶¹² Svetlana DZHAFAROVA, “The Museums of Artistic Culture, A Policy of Disseminating Modern Art”, **L’Avant-garde russe, Chefs-d’œuvre des Musées de Russie 1905-1925**, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1993, s. 24-32.

⁶¹³ Maria, GOUGH, “Futurist Museology”, **Modernism/Modernity Vol.10** (haz.), John Hopkins University Press, , 2003, s. 332-333. Yazar, Kandinski’nin müze modeli olarak Berlin’deki Altes Müzesini benimsediğini belirtmektedir.

Şubat 1920’de Müze Bürosu başkanlığına atanan Rodçenko, Ocak 1921’de Kandinski’nin Sanatsal Bilimler Akademisi’ne (RAHN/GAHN)⁶¹⁴ gidişinin ardından Resimsel Kültür Müzesi ve bu kuruma bağlı Sanatsal Kültür Enstitüsü’nün (İNHUK) yönetimini devralmıştır. İlk icraatı Kandinski’nin kronolojik sergileme tarzını değiştirerek eserleri üretim niteliklerine göre düzenlemek olmuştur. Kasım 1920 raporuna göre 1918-1920 aralığında Müze Bürosu, 1415 resim, 65 heykel ve uzamsal biçim, 305 desen ve 122 baskı olmak üzere toplam 1907 eser alımı gerçekleştirmiştir.⁶¹⁵ Mart 1921’e gelindiğinde Müze Bürosu, SSCB’de toplam 36 sanat müzesi koleksiyonu oluşturmuştur.⁶¹⁶ Müze yöneticiliği yanında Bağımsız Sanat Atölyelerinin yerine Mart 1920’de kurulan İNHUK (Sanatsal Kültür Enstitüsü, Moskova)’da dersler veren Rodçenko, Moskova Resimsel Kültür Müzesinde 5x5=25 başta olmak üzere önemli sergiler düzenlemiş ve Konstrüktivizm’in gelişimine katkıda bulunmuştur. Rodçenko’nun ardından Temmuz 1922’de Shterenberg’in önerisiyle Pyotr Williams yönetime geçmiş; Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNHUK) ve ona bağlı müze, profesyonel ve teknik eğitimiyle öne çıkan Sanat ve Teknik Yüksek Okulu’na (VHUTEMAS) bağlanmıştır.⁶¹⁷

Rodçenko’nun ardından Mayıs 1923’te müze yönetime realist heykeltıraş Lazar Vainer (1885-1933) atanmıştır. Bu dönemde SSCB’deki müzelerin yönetimi, Bilimsel İdare Kurulu’ndan (Glavnauka), kadrosunda Abram Efros ve Igor Grabar gibi siyasi olarak Bolşeviklere sadık, sanatsal açıdan “modernist” (fütüristlere göre muhafazakâr) kişilerin bulunduğu Müze İdare Kurulu’na (Glavmuzei) aktarılmıştır.⁶¹⁸ Ekim 1924’te Müze İdari Kurulu’nun yayımladığı bildiriyle Rusya’daki tüm modern müzeler Devlet Tretyakov Galerisi’ne bağlanmış ve oluşturulan koleksiyonun bir bölümünün taşınması söz konusu olmuştur. Aralık ayında Sanatsal Kültür Müzesi, VHUTEMAS’ın binasına taşınarak buradaki teknik öğretim sistemiyle uyumlu bir şekilde çalışmaya devam etmiştir. 1925’ten itibaren Shterenberg, Aleksandr Deyneka

⁶¹⁴ Rossiskaya Akademiya Hudojestvenih Nauk/Gosudarstvennaya Akademiya Hudojestvenih Nauk

⁶¹⁵ Svetlana DZHAFAROVA, “The Museums of Artistic Culture, A Policy of Disseminating Modern Art”, *L’Avant-garde russe, Chefs-d’œuvre des Musées de Russie 1905-1925*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1993, s. 24-32.

⁶¹⁶ Pamela KASHURIN, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928*, Northwestern University Press, 2013, s. 15.

⁶¹⁷ Pamela KACHURIN, “Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde 1923–1926”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), *Rethinking Malevich*, Pindar Press, 2007, s. 125

⁶¹⁸ Pamela KASHURIN, *Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928*, s. 28.

ve VHUTEMAS’a bağı modernist sanatçıların inisiyatifıyla kurulan OST⁶¹⁹ (Şövale Ressamları Cemiyeti) Cemiyeti, müzede birçok sergi ve etkinlik düzenlemiştir. 1928’deki yeniden yapılandırma sürecinin ardından Narkompros’a bağı tüm sanat dalları Merkezî Sanatlar Kurulu’na (Glaviskusstvo) bağlanmış ve müze koleksiyonu tamamen Tretyakov Galeri’ye devredilmiştir.⁶²⁰

“Yaşayan müzeler ağı” kapsamında kurulan Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi (tıpkı Moskova Resimsel Kültür Müzesi’nin önce İNHUK daha sonra VHUTEMAS ile birleşmesi gibi), öncelikle özerk bir çağdaş sanat müzesi olarak tasarlanmış; daha sonra NEP Döneminin siyasi, ekonomik ve ideolojik koşullarında Petrograd Bağımsız Sanat Atölyesiyle birleşerek “laboratuvar çalışmalarının” düzenlendiği bir enstitüye (GİNHUK, Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) dönüşmüştür. 1919’da Natan Altman’ın başkanlığında kurulan müze bölümü, 3 Nisan 1921’de halka açılmıştır. 1922 sonbaharından 1923 ortalarına kadar Andrey Taran (1886-1967), müzenin kapandığı tarih olan 1926 yazına kadar Kazimir Maleviç, müze direktörlüğü görevini üstlenmişlerdir. Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi tıpkı Moskova merkez şubesi gibi bağımsız kimliği ve bütçesiyle modern sanat yapıtlarının “bilimsel laboratuvar” incelendiği ve sergilendiği, toplumu eğitmeye öncelik veren çok yönlü bir kurumdur. Moskova’da Kandinski’nin uyguladığı kronolojik sergileme tarzının aksine Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi’ndeki yapıtlar, *faktura* mefhumunu merkezine alan “üretim yöntemlerine” göre düzenlenmiştir. Maleviç’in gelişine kadar müzenin işleyişi, Tatlin ve Punin’in inisiyatifindedir. Dönemin siyasi söylemi ve ekonomik şartlar, sadece pragmatik, pratik ve eğitsel niteliklere sahip kurumların Glavnauka’nın (Bilimsel İdare Kurulu) maddi desteğinden yararlanmasına izin verdiğinden GİNHUK’un (enstitü-müze) vizyonu, “bilimsellik” vurgusu etrafında şekillendirilmiştir. Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi’nde Rusya Devlet Müzesi ve Ermitaj gibi “eski sanat müzelerinden” farklı olarak “Empresyonizm’den Dinamik Kübizm’e” “çağdaş üsluplar” sergilenmektedir. Enstitüdeyse “resimsel ve plastik kültür”, “desen ve grafik” ve

⁶¹⁹ Aleksandr Tişler, Sergey Nikritin, Aleksandr Labas, Klement Redko ve daha sonra Aleksandr Deineka Rusçası: Общество художников-станковистов

⁶²⁰ Pamela KASHURIN, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013, s. 28.

“endüstriyel sanatlar (cam ve porselen tasarımları kapsayan)” adı altında halka açık atölye dersleri düzenlenmektedir.⁶²¹

NEP Döneminde Bolşevik yönetimi “*ajit-prop*” ve “bilimsel çalışmalara” öncelik verdiğinden 1923’te GİNHUK’un yönetimini devralan Maleviç, kurumunun siyasi söylemle uyum içinde işlemesine özen göstermiştir. İlk icraatı, Punin’in yönetiminde bir İdeoloji Departmanı’nın kurulmasıdır. Bunun dışında bilimsel sanat araştırmalarının yürütüldüğü “laboratuvar çalışmalarına” odaklanılmıştır. Tatlin, Materyal Kültür Departmanı’ndan sorumludur. Organik Kültür, Matyuşin’in, Biçimsel Kuram Departmanı ise Maleviç’in yönetimindedir. Ekim 1923’te ilan edilen kurum yönetmeliğinde, Petrograd Sanatsal Kültür Müzesi içinde oluşturulan “araştırma departmanları”, proletaryaya özgü “emek” terimine vurgu yapacak şekilde “Sanatsal Emek Araştırma Enstitüsü” adıyla betimlenmiştir. Böylece laboratuvar çalışmalarının yanında “müze” ikinci planda kalmıştır. Ancak Rusya’daki sanatsal kültür müzelerinin lağvedilerek koleksiyonlarının Tretyakov Galerisi’ne aktarıldığı bir dönemde, Maleviç’in bu kritik hamlesi, Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü (GİNHUK)’ne bağlı müzenin kapanmasını engellemiştir.⁶²²

1926’da Bilimsel İdare Kurulu (Glavnauka)’na devletten bağımsız, döner sermayeyle işleyecek bir yapı oluşturmak hedefiyle Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü ve Dekoratif Sanatlar Enstitüsü’nün birleştirilmesi öneren Maleviç, aynı yılın sonlarına doğru yönetici vasfını kaybetmiş; ancak önerisi değerlendirmeye alınmıştır. Yeniden yapılandırılma sürecini yönetmek için Sanat ve Teknik Yüksek Okulu (VHUTEMAS) hocalarından realist heykeltıraş Sergey Isakov, GİNHUK’un başkanlığına atanmış fakat enstitüleri birleştirme projesi gerçekleşmemiştir. Bunun yerine her iki kurum, Aralık 1926’da Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü⁶²³ (RIII/GIII) çatısı altında girmiştir. Sonuç olarak Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü özerk statüsünü kaybetmesine rağmen oluşturulan yeni yapı içinde Maleviç ve beraberindeki sanatçılar “Deneysel-Sanatsal Kültür Çalışmaları Komitesi” adıyla tekrar toplanmışlardır. 1928-1929 yılları boyunca Maleviç, Resimsel Kültür Laboratuvarı; Matyuşin, Organik Kültür

⁶²¹ Pamela KACHURIN, “Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde 1923–1926”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 130.

⁶²² Pamela KACHURIN, **a.g.e.**, s. 132.

⁶²³ Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü (RIII, Rassiskiy Institut istoriy iskusstv ya da GIII, Gasudarstvennyy Institut istoriy iskusstv)

Laboratuvarı ve Tatlin'in yerine gelen Nikolay Suetin, Endüstriyel Sanatlar Laboratuvarı'ndaki çalışmalarını sürdürme olanağı bulmuşlardır.⁶²⁴

4.3. Süprematizm'in İki Yüzü: Uygulamada İşlevsellik, Kuramda Eleştirelilik

4.3.1. Maleviç'in Vitebsk ve GİNHUK Dönemleri: Süprematizm'in Devrimle Buluşması

Devrimden sonra avangard sanatçılar, devrim sanatının sözcülüğü uğruna Proletkült ve IZO Narkompros gibi kurumların çatısı altında bir araya gelmişler; söz konusu "sol sanatın" savunuculuğu olduğunda Bağımsız Sanat Atölyeleri, İNHUK ile GİNHUK gibi enstitülerin kuruluşunda ve çağdaş müzelerinin oluşum sürecinde birlikte çalışmışlardır. Ancak aralarındaki kuramsal tartışmalar her zaman canlı kalmıştır. Nitekim devrim öncesindeki Maleviç-Tatlin rekabeti, 1920'lere Konstrüktivizm-Süprematizm çekişmesi olarak yansımıştır. 1919-1926 aralığına denk gelen Kazimir Maleviç'in Vitebsk Sanat Enstitüsü ve GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü, Petrograd/Leningrad) Dönemleri, sanatçının bir taraftan resmi bırakıp kuramsal dersleri ve felsefi yazılarına, diğer taraftan tasarım ve mimari projelerine yoğunlaştığı süreci kapsamaktadır.

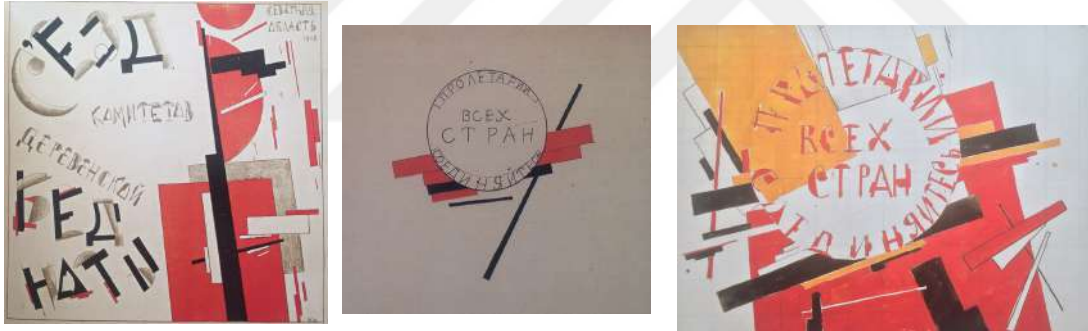
Kazimir Maleviç, 1917 devrimleri sırasında sanatsal gelişiminde sağlam adımlarla ilerleyen olgun bir sanatçıdır. Siyasi açıdan anarşizmin özgürlükçü söylemlerine yakın olduğu anlaşılan sanatçı, Bolşeviklerin başa geçmesini coşkuyla karşılamış; birçok sol cenah sanatçı gibi sanatsal ve siyasi devrim arasında ilişki kurarak hedeflerini devrimcilikle bağdaştırmıştır. Devrimin sanatı ve sanatçıyı özgürleştireceğini düşünen Maleviç, "yeni yaşamı inşa etme sürecinde" sanatçıların da söz sahibi olacağını öngörmüştür. Devrimler sırasında sanat yönetimi bağlamında çeşitli girişimlerde etkin roller edinen sanatçının, 1917 sonuna gelindiğinde, özgeçmişinde şu unvanlar bulunmaktadır:

- Karo Valesi Cemiyeti üyesi ve yönetim kurulu başkanı (Ekim 1917'den itibaren)
- Supremus Cemiyeti Başkanı ve aynı isimli derginin editörü
- Gençlik Birliği üyesi
- Sol Cenah (gençlik) Moskova Sanatçı-Ressamlar Birliği Federasyonu üyesi
- Sol Cenah Federasyon Konseyi üyesi

⁶²⁴ Pamela KACHURIN, "Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde 1923–1926", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 135.

- 56. Piyade Taburu Askeri
- Moskovalı Askerler Sovyeti Vekili ve Kültür ve Eğitim Ofisi Sanat Şubesi Başkanı (Ağustos 1917'den itibaren)
- Kremlin ve Diğer Anıtları Koruma Kurulu Komiseri (Kasım 1917'den itibaren)⁶²⁵

Irina Vakar'a göre devrim yıllarındaki yazışmaları esas alındığında Maleviç'in "burjuva sanatına, elitlerin küstahlığına ve sanatın küçük bir gruba hitap etmesine karşı olduğu anlaşılmaktadır".⁶²⁶ Nitekim devrimler sırasındaki angaje tavırları, 1918 ortalarından itibaren yeni kurulan IZO-Narkompros içinde çeşitli görevler edinmesini ve birtakım siparişler almasını sağlamıştır. Bu dönemde Anarşi (*Anarhia*) Gazetesi'nde yazıları yayımlanan Maleviç, Matyuşin'le birlikte anarşist köylü komitelerini bir araya getiren Köylerdeki Fakirlikle Mücadele Kongresi için afiş tasarımları gerçekleştirmiştir. Bu tasarımlarda sonsuzluğu simgeleyen beyaz fonda özgür bir şekilde süzülen süprematist formlar özgürlük mücadelesi veren toplumsal kesimlerin davasıyla bir araya gelmektedir.



Resim 218. (Solda) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, *Köylerde Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları*, litografik baskı, 1918, Puşkin Müzesi, Moskova

Resim 219. (Ortada) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, *Köylerde Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları*, litografik baskı, 1918, Puşkin Müzesi, Moskova (Logo içinde "Tüm Şehirlerin Proleterleri Birleşiniz!" yazmaktadır)

Resim 220. (Sağda) Kazimir Maleviç ve Mihail Matyuşin, *Köylerdeki Fakirlikle Mücadele Kongresi Afiş Tasarımları*, kâğıt üzerine akvarel, guaş, mürekkep, 1918, Puşkin Müzesi, Moskova (Logo içinde "Tüm Şehirlerin Proleterleri Birleşiniz!" yazmaktadır)

⁶²⁵ Aleksandra SHATSKIKH, *Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism*, Yale University Press, 2012, s. 240-241.

⁶²⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol.2, s. 574.

Devrimden sonra kısa bir süre Petrograd ve Moskova'daki Bağımsız Sanat Atölyeleri'nde eğitim veren Maleviç, Vitebsk'e Lazar Lissitski'nin tavsiyesiyle taşınmıştır. İç Savaş şartlarında büyük şehirlere oranla daha güvenli olan Vitebsk, coğrafi konumu ve rahat ulaşımı nedeniyle sanatçı ve entelektüeller tarafından tercih edilen küçük bir taşra kentidir. Bu dönemde sanat üretimine büyük ölçüde ara veren Maleviç, “fırçayı kaleme feda ederek”⁶²⁷ Süprematizm'in kuramsal altyapısını ve modern sanatlardaki “biçimsel evriminin” pedagojik formasyonunu geliştirmeye yönelmiştir.

Vitebsk Bağımsız Sanat Atölyeleri'nin ilk yönetim kurulu toplantısında yetkililere on dokuzuncu yüzyılın sanat kolonilerine benzer bir “artel” modeli öneren Maleviç, komünist ilkelerle kurulacak sanat kooperatifinin, kendisi, Lissitski ve Chagall'den oluşan bir “*troika* (üçlü yönetim sistemi)” tarafından yönetilmesi teklifinde bulunmuştur:

Artelimizin amacı, yeni sanatsal biçimleri hayata geçirmek, komünist yaşam tarzımızı (but) geliştirmek ve hep birlikte hareket ederek bizi istila etmeye çalışan Beyaz Avrupa sanatının, bizim sanatımızı devirmesine izin vermemek olmalıdır.⁶²⁸

Bu alıntıda “komünist yaşam tarzı” ve “Beyaz Avrupa tarafından istila edilme” gibi ifadeler kullanan Maleviç, Bolşeviklerin İç Savaş Dönemi'nde müttefik devletlerin Beyaz Ordu'ya destek vermeleri üzerine düzenlediği “emperyalizm karşıtı propagandalarına” ve devrim sonrasındaki “yeni yaşam tarzını inşa etme” söylemlerine bir gönderme yapmaktadır. Buradan anlaşılacağı üzere, güncel siyasi retorikle tamamen uyumlu bir dil kullanmaya özen gösteren sanatçı, olası bir kurumsal yeniden yapılanma sürecinde, kurumun ilkeleriyle ülkenin ilkeleri arasında bir bağ kurarak geri çevrilmesi zor bir öneri sunmaktadır. Maleviç'in atölyeleri sanat kolonisine çevirme fikri kabul görmese de ikna kabiliyeti yüksek bir hatip olan sanatçı, kısa bir zamanda okulun idaresini ele geçirmiştir. Nitekim sanatını yaşatmak için devlet yetkilileriyle kurulması gereken stratejik ve/veya diplomatik ilişkiler ağını tüm kariyeri boyunca oldukça iyi yönettiği ettiği söylenebilmektedir. Aynı çabayı süprematist uygulamalara yansıtan sanatçı, Vitebsk'te kurmak istediği kolektif üretim

⁶²⁷ Bu ifade Maleviç'in *Süprematizm 34 Desen* metninde geçmektedir.

⁶²⁸ Gérard CONIO, *Le Suprématisme: le Monde sans-objet ou le Repos éternel*, Infolio, Lozan, 2011, s. 26.

sisteminin hem Süprematizm'in kuramsal altyapısıyla hem de Bolşeviklerin söylemleriyle uyumlu olmasına dikkat etmiştir.



Resim 221. Kazimir Maleviç, *Sanatın Yeni Sistemleri*, 1919, Vitsvomas Yayınevi, Vitebsk

Maleviç'in Vitebsk Dönemi'ndeki ilk icraatı, yazımını 1919 yazında Moskova'da tamamladığı *Sanatın Yeni Sistemleri* adlı kuramsal denemesini bastırmak olmuştur. Lissitski'nin grafik tasarım atölyesindeki öğrencileri tarafından gerçekleştirilen ve litografik baskılarla bezenen kitapçıklar, Maleviç'in Vitebsk'teki takipçileri tarafından "sanatsal bir bağımsızlık bildirgesi" veya "yeni ahit" gibi sıfatlarla anılmıştır.⁶²⁹ Kübizmin resme kattığı dördüncü boyut mefhumunu aşıp beşinci boyut olarak "ekonomiyi" (biçimci bir optimizasyon veya indirgeme anlamında) öneren bu metin, Lissitski, Vera Yermolaeva ve Nina Kogan gibi hocalar ve atölye öğrencilerini Süprematizm'in devrimci sanatı yansıttığına ikna etmiştir.

Maleviç gibi tanınan bir figürün Vitebsk'e gelmesi, yerel yönetimlerden birtakım siparişler almasını sağlamış ve süprematist formlar kısa zamanda neredeyse tüm şehri ele geçirmiştir. İşsizlikle Mücadele Kurumuna tahsis edilen Beyaz Barakalar adlı binanın dış cephe dekorasyonu ve aynı kurumun Şehir Tiyatrosu'nda düzenlenen ikinci yıl dönümü kutlamaları için Maleviç'in yönetimindeki atölye görevlendirilmiştir.

⁶²⁹ Andrei NAKOV, *Malevitch, Les Écrits*, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 323.



Resim 222. (Solda) Beyaz Barakalar binası, 1919, Vitebsk

Resim 223. (Sağda) İşsizlikle Mücadele Kurumunun Şehir Tiyatrosu'nda düzenlenen ikinci yıl dönümü kutlamaları, 1919, Vitebsk

Ocak 1920'de Alman devrimciler Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un ölüm yıldönümü gösterileri için süprematist panolar hazırlanmıştır. Şubat ayındaki Cephe Haftası kutlamaları için Maleviç, Yermolaeva ve öğrencileri Güneşe Karşı Zafer Operası'nın yeni bir versiyonunu; Nina Kogan ise, Şehir Tiyatrosu'nda operanın süprematist bale yorumunu sahnelemiştir.



Resim 224. (Solda) Güneşe Karşı Zafer adlı bale gösterisi afişi, 6 Şubat 1920, Vitebsk

Resim 225. (Sağda) Nina Kogan, *Güneşe Karşı Zafer Balesi Sahne Tasarımları*, karışık teknik, UNOVIS Almanak No.1, Vitsvomas Yayınevi, 1921, Vitebsk

1920'nin başlarında Maleviç ve Lissitski'nin şehir dekorasyonlarına asistanlık yapan öğrencileri kendi aralarında Yeni Sanatın Genç Takipçileri (MOLPOSNOVİS) adında bir grup kurmuştur. Yermolaeva ve Kogan gibi “eski kübist” hocaların katılımıyla grubun adı Yeni Sanatın Takipçileri (POSNOVİS)'ne dönüşmüş ve Şubat 1920'de Yeni Sanatın Savunucuları (UNOVİS)⁶³⁰ isminde karar kılınmıştır.



Resim 226. UNOVİS Grubu, Şubat 1920, Vitebsk

“Avuç içinizdeki yazgıda eski dünya sanatının devrilişi yazsın” sloganıyla kurulan UNOVİS, basit bir sanat kolektifinin ötesine geçmiştir. Maleviç'in mektuplarında “*kolektif, ekol, komün, örgüt, parti, kardeşlik ve tarikat*” gibi isimlerle anıldığı görülmektedir. *Siyah Kare*, grubun amblemi seçilmiş; üyeler bu “Mesihçi sembolü” kol düğmeleri ve broş gibi aksesuar malzemeleri olarak kullanmışlardır. Grubun marşı Maleviç'in *Sanatın Yeni Sistemleri* metninin girişinde yazdığı mantık ötesi “*U-EL-EL-UL-TE-KA*” şiiridir. Kolektif ruhun altını çizmek için üretilen tüm eserler anonim kalmış ve UNOVİS imzasıyla numaralandırılarak sergilenmiştir.⁶³¹ Aleksandra Şatskih'e göre, grubun işleyiş yapısı Bolşeviklerin *nomenklatura* (ayrıcalıklıların yönetimi) sistemine benzemekte; alınan kararların güncel siyasetle uyum içinde olmasına dikkat edilmektedir. Buna göre, Maleviç, Yermolaeva, Kogan ve Lissitski “Merkezî Kreatif Komite”yi; İlya Çaşnik (1902-1929), Nikolay Suetin (1897-1954), Lev Yudin (1903-1941) ve Lazar Hidekel (1904-1986) gibi ilk öğrenciler “imtiyazlı” üyeleri oluşturmuşlardır. UNOVİS üyeleri, okuldaki diğer sanatsal eğilimleri “karşı devrimci” ilan etmiş ve “siyasi bir parti gibi” davranarak diğer eğilimlerle mücadeleye girmişlerdir. 1920 sonbaharında Bolşevikler arasında komünist hareketin gücü ve prestijinin tüm dünyaya açılmasının konuşulduğu bir dönemde, “UNOVİS Partisi”,

⁶³⁰ UNOVİS: Utverditeli NOVova İSkusstva

⁶³¹ Aleksandra SHATSKIKH, “UNOVİS, Epicenter of a New World”, Paul WOOD, (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992, s. 53-57.

çalışmalarını ülke dışında tanıtmak amacıyla Uluslararası İlişkiler Bürosu’nu kurmuştur.⁶³² Grubun ruhu üyelerin içine öyle işlemiştir ki, Maleviç yeni doğan kızına Una adını vermiş; Lazar Lissitski, grubun marşına atfen ismini “El” Lissitski olarak değiştirmiştir.⁶³³



Resim 227. (Solda) UNOVİS Grubu derste, fotoğraf, 1921, Vitebsk

Resim 228. (Ortada) UNOVİS Grubu derste, fotoğraf detayı: En önde oturan Nikolay Suetin’in kolunda UNOVİS’in amblemi olan Siyah Kare biçiminde bir broş asılıdır.

Resim 229. (Sağda) UNOVİS propaganda broşürü, “İstiyoruz” metni, 1920

UNOVİS’in kurucu üyeleri, ilk olarak hedeflerini tüm Rusya’ya ve dünyaya tanıtan bir “propaganda broşürü” yayımlamışlardır. Birinci sayfada kolektif imzalı “İstiyoruz” adlı bir bildiri basılarak “devrimci yeni yaşam formlarına, üstün sanatın genç yaratıcıları tarafından yön verileceği” müjdelenmiştir. Şiir-manifesto şeklindeki bildiri, Maleviç’in *Sanatın Yeni Sistemleri* metnindeki “ekonomi” fikrine doğrudan bir gönderme yapmaktadır: “*Tek bir yaratıcı topluluk oluşturma yolunda / biz plan, sistem ve örgütüz / yaratıcı üretimlerinizi ekonomiyle uyumlu hale getirin*”. “Eski sanatın, Kübizm ve Fütürizm tarafından sonlandırıldığını” belirten UNOVİS üyeleri, “nesneler dünyasına”, “tinsel, süprematist, işlevsel ve dinamik dünyaya” düzen vermek için dünyadaki tüm sanatçı ve zanaatkarları, “yeni sanat” olarak gördükleri “nesnesiz

⁶³² Pamela KASHURIN, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013, s. 43.

⁶³³ Aleksandra SHATSKIKH, “UNOVİS, Epicenter of a New World”, Paul WOOD, (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992, s. 53.

sanata” çağırmakta; “ortak bir yaratıcı topluluk yaratmak” hedefiyle yerel UNOVİS’lerin kurulmasını önermektelerdir:

Atölyelerimizde tablo değil, yaşam formları üretiyoruz... Eski yaşamın imgesini yaktığımız ve yeni dünyayı oluşturduğumuz kızıl bayrakta buluşalım... Batı’da, Doğu’da ve Güney’deki gençler yeni sanatın bayrağının dalgalandığı dünyanın kızıl kutbuna doğru gelin... Sizleri eyleme çağırıyoruz! Sadece sanatçıları değil, tüm yoldaş demirci, bakırcı, taş ustası, marangoz, madenci ve terzi gibi işlevsel dünya nesneleri yaratan tüm kardeşlerimizi UNOVİS bayrağı altında birlikte olmaya, dünyaya yeni bir form ve anlam vermeye çağırıyoruz.⁶³⁴

IZO-Narkompros başta olmak üzere Rusya’daki tüm sanat kurumlarına yollanan bu bildiriyle UNOVİS, Konstrüktivizm akımından önce, hemen hemen aynı ilkelerle devrim sanatının sözcülüğüne soyunmaktadır. Buna göre, fütüristlerin yıkıcı üslubu yerine iktidarın retoriğiyle uyumlu, kolektivizme önem veren, sanat ve hayatı bir bütün olarak ele alarak sanat-zanaat farkı gütmeden dünyadaki tüm yaratıcı yoldaşları aynı çatı altında yeni formlar yaratmaya çağırmaktadır.

UNOVİS üyeleri Mayıs 1920’deki İşçi Bayramı kutlamalarını yaratıcılıklarını kent ölçeğinde sergileyebileceği bir fırsat olarak görmüşlerdir. Böylece süprematist biçimler, bina cephelerinden tramvayların üstüne monte edilen panellere, afişlerden pankartlara kadar tüm şehre yayılmıştır. Kısa sürede üretilmesi mümkün olmayan mimari ve tasarım projelerinin modelleri dahi kamusal alanlarda sergilenmiştir. Kutlamalar sırasında Vitebsk’te bulunan Sergey Eisenstein (1898-1948), günlüğüne Mayakovski’nin şiirine atıfla “Vitebsk, meydanlar paletlerimizdir sözünün gerçeğe dönüştüğü yer” diye yazmıştır.⁶³⁵ UNOVİS grubunun Vitebsk’teki hızlı yükselişi, atölyelerdeki öğrencilerin Süprematizm etrafında toplanmasına ve dolayısıyla diğer dersliklerin boşalmasına neden olmuş; bunun sonucunda okul direktörü Marc Chagall istifa ederek Moskova’daki Devlet Yahudi Sanat Tiyatrosuna tayinini istemiştir. Chagall’ın ayrılışından sonra yeni yönetim, Bolşeviklerin “uzman” yetiştirme politikasına atıfla okulun adını Vitebsk Yüksek Sanat ve Teknik Atölyesi’ne çevirmiştir.

⁶³⁴ Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch*, Vol 2, Le miroir suprématisme, Edition L’Age d’Homme, 1977, s.135

⁶³⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol.1, s. 274.



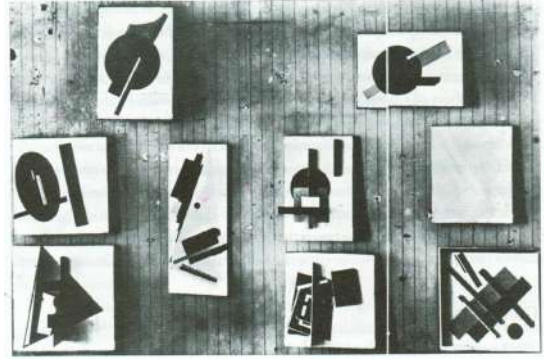
Resim 230. (Solda) Nina Kogan, *Süprematist Dekoratif Paneller*, eskiz, UNOVİS Almanak No.1, Vitsvomas Yayınevi, 1921, Vitebsk

Resim 231. (Sağda) İşçi Bayramı Kutlamaları, fotoğraf, Mayıs 1920, Vitebsk

Haziran 1920’de Moskova’da düzenlenen Tüm Rusya Sanat Öğretmenleri ve Öğrencileri Konferansı’na davet edilen UNOVİS Grubu, çalışmalarını ülke çapında tanıtmaya şansı bulmuştur. Üç gün süren tren yolculuğunun ardından konferansın son gününe yetişebilen grup üyeleri, hazırladıkları el ilanlarını, manifestoları ve Maleviç’in *Sanatın Yeni Sistemleri* metnini diğer delegelere dağıtarak güncel sanat tartışmalarına dahil olmuşlardır. Moskova’daki gösterişli tanıtım sonucunda UNOVİS’in “kolektif üretimleri” ve “yeni yaşama yön verme” vurgusu, diğer okul yöneticileri tarafından ilgiyle karşılanmış; Maleviç’in pedagojik programı, “devrimci fikirlerin sanat formuna dönüştürülmesi” bakımından örnek bir “eğitim modeli” olarak görülmüştür.⁶³⁶ Sanatçının yakın dostları Vladislav Strzeminski (1893-1952) ve Katarzina Kobro (1898-1951)’nin yönetimindeki Orenburg ve Smolensk’teki sanat atölyeleri, UNOVİS’in ilkelerini benimsemiştir. Konferanstan sonra Perm, Yekaterinburg, Saratov ve Samara şehirlerinde “UNOVİS şubeleri” kurulmuştur. Şatskih’e göre Maleviç, UNOVİS’in başarılarını öngörmüş ve öğrencilerine kolektif üretimlerini yanlarında getirmelerini tembih etmiştir. Böylece UNOVİS’in Vitebsk dışındaki ilk sergisi, Tüm Rusya Sanat Öğretmenleri ve Öğrencileri Konferansının hemen ertesinde Moskova’da düzenlenmiş ve sergilenen bazı eserler IZO-Narkompros Başkanı David Shterenberg’in kararıyla devlet koleksiyonuna dahil edilmiştir.⁶³⁷

⁶³⁶ Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007, s. 198.

⁶³⁷ Aleksandra SHATSKIKH, *a.g.e.*, s. 189.



Resim 232. (Solda) UNOVİS Grubu Moskova'ya giderken, fotoğraf, Haziran 1920, Vitebsk

Resim 233. (Sağda) VHUTEMAS'da düzenlenen UNOVİS Sergisi, fotoğraf, 1921, Moskova

UNOVİS'in dağılışı, yükselişi gibi hızlı olmuştur. 1920'nin son aylarında El Lissitski, ileride "Konstrüktivizm'in kalesine dönüşecek" Moskova Sanat ve Teknik Yüksek Okulu'ndan (VHUTEMAS) teklif alarak Vitebsk'i terk etmiştir. Şatskih'e göre bu ayrılıktaki Maleviç'le olan anlaşmazlıklarının payı vardır.⁶³⁸ Bu dönemde Moskova'da başlayan konstrüksiyon-kompozisyon ve sanatın işlevselliği tartışmaları Vitebsk'teki atölyelere sıçramıştır. Bazı öğrenciler yapıtlarını imzalamamaktan, bazıları Maleviç'in mistik, felsefi konuşmalarından, bazıları da "Süprematizm = Maleviç" olmasından şikayetçilerdir.⁶³⁹ Nitekim Vitebsk şehir arşivlerine göre, Suetin, Çaşnik ve Lev Yudin (1903-1941) gibi öğrenciler okuldan "konstrüktivist sanatçı" sıfatıyla mezun olmuşlardır.⁶⁴⁰ UNOVİS grubu dağılına toplam dokuz sergiye katılmıştır. Haziran 1921'de VHUTEMAS hocalarından Sergey Senkin, Vitebsk ve diğer kentlerdeki UNOVİS grubu üretimlerini Moskova'daki Paul Cézanne Kulübü'nde sergilemiştir. Benzer sergiler Aralık 1921 ve Mart 1922'de İNHUK'ta düzenlenmiştir. Aralık 1922'de Berlin Van Diemen Galeri'deki İlk Rus Sanatı Sergisi'nde UNOVİS,

⁶³⁸ El Lissitski'nin VHUTEMAS'ta gerçekleştirdiği *İki Kare Hakkında: Altı Konstrüksiyonla İki Karenin Süprematist Öyküsü* adlı çocuk kitabında Bolşeviklere gönderme yapan *Kırmızı Kare*, eski düzeni simgeleyen *Siyah Kare*'ye üstündür. Lissitski'ye göre Süprematizm'in soyut diline karşı Konstrüktivizm, yeni toplumsal ve politik düzenin ilkelerinin taşıyıcısıdır.

⁶³⁹ İlya Çaşnik ve Nikolay Suetin'in Maleviç'e yazdıkları mektup. Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.2, s. 310.

⁶⁴⁰ Aleksandra SHATSKIKH, **Vitebsk: The Life of Art**, Yale University Press, 2007, s. 201.

“Vitebsk Ekolü”⁶⁴¹ adıyla sahne almıştır.⁶⁴² 1923 yılındaki Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 adlı sergiyse, grubun kolektif üretimlerinin kamusal alandaki son sergilenişidir.



Resim 234. Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 Sergisi, UNOVİS Bölümü, fotoğraf, 1923, Petrograd

UNOVİS grubunun katıldığı hiçbir sergi, Sovyetlerin resmi kaynaklarında geçmemektedir. Şatskih’e göre, bunun başlıca nedeni grubun “deneysel sergilerinin” halktan çok sanat çevrelerine hitap etmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu sergilerin toplumsal bir mahiyetinin olmadığı düşünülmüştür.⁶⁴³ Grubun yaptığı yayınlar, düzenlediği etkinliklerin ve zengin üretimlerinin günümüze kadar kalmasını sağlamıştır. Maleviç’in *Sanatın Yeni Sistemleri* (1919) ve *Tanrı Devrilmedi. Sanat, Kilise ve Fabrika* (1920); İlya Çaşnik ve Lazar Hudekel’in *AERO: Makale ve Projeler* kitapçığı dışında UNOVİS grubunun *Almanak No.1* ve *UNOVİS Kreatif Komitesi Almanak No.2* adlı çalışmaları okula ait yayın atölyesi Vitsvomas’ta basılmıştır.

El Lissitski’ye göre “inşa edilmiş” bir “görsel-kitap” çalışması olan *Almanak No.1*, UNOVİS’in “kolektif yaratıcı üretim” ve “saf sanatsal eylem” felsefesini yansıtmaktadır. İlk sayfalarından itibaren süpermatist siyah ve kırmızı kareler, daire ve haç şeklinde biçimlerin “süzüldüğü” bu kitapta, UNOVİS dışından Lazar

⁶⁴¹ Bu sergideki resimlerin çoğu anonim olduğundan katalogta “No.479.23 Nesnesiz Kompozisyon” ve “No.481.2 Kübist Desen” gibi numaralarla listelenmiştir. Vitebsk Ekolü dışında ismiyle sergileyenler de vardır.

⁶⁴² Bu sergide Maleviç’in 1913 tarihli *Bıçak Bileyicisi* isimli çalışması ve dört süpermatist kompozisyonu Man Ray ve Marcel Duchamp ile birlikte *Société Anonyme*’in kurucularından olan Amerikalı koleksiyoncu Katherine Dreier tarafından satın alınmıştır.

⁶⁴³ Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007, s. 190.

Zuperman, Matyuşin, Kruçenih ve Mayakovski gibi sanatçıların makaleleri yayımlanmıştır.⁶⁴⁴



Resim 235. El Lissitzki, *UNOVİS Almanak No.1 Kapak Tasarımı*, Vitsvomas Yayınevi, 1921, Vitebsk

UNOVİS grubu tarafından hazırlanan *Almanak No.1*'deki makaleler, Süprematizm'in ütöpik-mistik-anarşist kökenlerine işaret etmektedir. Nitekim bu yayının geneline bakıldığında, Maleviç'in mistik konuşmalarının etkisi altında kaldıkları anlaşılan UNOVİS üyelerinin sanki bir tarikat oluşturmak (insanlığın iyiliği adına tinsel bir görev icra ederek birtakım idealleri gerçekleştirmek) amacıyla bir araya geldikleri iddia edilebilmektedir.⁶⁴⁵ Bu önermeyi gerekçelendirmek için Maleviç'in “*Ego ve Kolektif*” adlı makalesiyle Lisstski'nin “*Emek Komünizmi ve Yaratıcılığın Süprematizmi*” ve “*Dünya İnşası Olarak Süprematizm*” adlı metinlerine göz atmak yeterli olacaktır. Şatskih'e göre, Maleviç'in *Ego ve Kolektif* metni, Rus sembolistlerin sanat kolonilerindeki kolektif üretim mefhumuyla birey yerine kolektifi yücelten bir siyasi partinin söylemlerini andıran bir sentezden oluşmaktadır. Nitekim bu düşüncenin uygulamaya konulması, UNOVİS grubunun tüm üretimlerinin anonim kalmasını sağlamıştır. *Ego ve Kolektif*teki fikirler doğrultusunda, Maleviç tarafından yazıldığı anlaşılan ve “UNOM 1” adıyla yayımlanan UNOVİS Manifestosu, milliyetçiliğe karşı evrensel bir sol düşüncenin izinde “Yeni Dünya'nın Savunuculuğunu” salık vermektedir. Buna göre, Yeni Dünya'yı savunmak için “milliyetçilik ve halkların kendi kaderini belirlemesi” gibi fikirlerden arınmak gerekmektedir:

⁶⁴⁴ Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007, s. 123-124.

⁶⁴⁵ Aleksandra SHATSKIKH, *a.g.e.*, s. 124.

Kendi kaderini belirleme ulusların ve ulusalcılığın oluşmasını sağlamıştır. İnsanlığın birliği fikrinin üstünlüğüne (*süpremasiye*) inanan herkes bu düşüncüyü reddetmelidir... Biz üstün (*süprematif*) yolu izleyerek üretim tezgahlarımızı ve biçimlerimizi özgürleştiriyor ve böylece milliyetçiliği beş kıtada çarmıha geriyoruz.⁶⁴⁶

Lissitski'nin *Emek Komünizmi ve Yaratıcılığın Süprematizmi* ile *Dünya İnşası Olarak Süprematizm* adlı metnlerinin de Maleviç'in bu dönemdeki mistik-anarşist düşüncelerinin ışığında yazıldığı görülmektedir. Maleviç, *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik* (1921) kitapçığında “emek” ve “yaratıcılık” kavramlarını birbirinin diyalektik karşıtı olarak konumlandırmıştır. Maleviç'e göre emek, köleliğin sembolü, günlük yaşamın basit rutini ve insanlığın en değersiz eylemidir. Buna karşılık yaratıcılık, insanın en üstün meziyetidir. *Emek Komünizmi ve Yaratıcılığın Süprematizmi (Üstünlüğü)*'nde Maleviç'in düşüncelerini yorumlayan Lissitski, emek komünizmini, “yaratıcılığın süprematizminin (üstünlüğünün) ilk evresi” olarak değerlendirmiştir: “*Emek, kalp atışı veya arterlere kan pompalamak gibi organik bir eylemdir. Yaşayan bedenin işaretidir. Ancak bu işaretler yaşayanın özü değildir. Emek bir şey yaratmaz; yaratıcılık yaratır.*” Buna paralel olarak Lissitski için portre sanatı, bir “etkinliği kaydetmesi” bakımından bir “işarettir”. Buna göre işaretler, dünyanın kavranış biçimlerinden sadece birini ifade eder. Yaratıcı-sanatçı, “*sadece plastik işaretleri kullanarak insan kültürünün çeşitli alanlarında meydana gelen etkinlikleri kaydetmez; aynı zamanda insan doğasını değiştirecek yeni işaretler, haritalar, projeler üretir.*”⁶⁴⁷ Lissitski'nin diğer makalesi *Dünya İnşası Olarak Süprematizm*'deyse, insanlığın uzaya açılması konusu işlenmekte; uzay, sonsuz boşluk ve yeni üretimlere olanak sağlayan özgür bir alan olarak tarif edilmektedir. Nitekim Maleviç'in *Siyah Kare*'si “gezegen-tohumu” ifadesiyle betimlenmekte ve bir “yaratıcılık modeli” olarak sunulmaktadır. Denemesinin sonunda yine tinsel bir gönderme yapan Lissitski, metnini şöyle bitirmiştir:

Bugün emekçiyi lorda dönüştüren komünizm ve kareden yaratıcılık yöntemi yaratan Süprematizm birlikte yürümektedir. İlerleyen dönemlerde komünizm geride kalacaktır. Çünkü yaşamdaki her şeyi kucaklayan Süprematizm, herkesi emeğin veya kalp atışının üstünlüğünün ötesindeki yaratıcılığa taşıyacak ve dünyayı mükemmelliğin saf formuna ulaştıracaktır. Bizim Kazimir Maleviç'ten beklediğimiz eylem budur. Nitekim Eski

⁶⁴⁶ Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007s. 124-125.

⁶⁴⁷ Aleksandra SHATSKIKH, *a.g.e.*, s.125-127.

Ahit'in yerini Yeni Ahit aldı. Yeni Ahit'in yerini Komünist Ahit aldı. Komünist Ahit'in yerini Süprematist Ahit alacak.⁶⁴⁸

Süprematizm'in mistik ve felsefi yönlerinden etkilendiği görülen Lissitski, Nisan 1920'de koleksiyoncu Pavel Ettinger'e yazdığı bir mektupta, Maleviç'in Vitebsk'teki etkisinden şöyle bahsetmektedir:

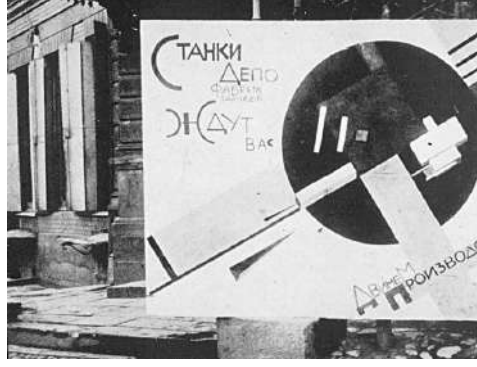
Son altı ayda Vitebsk'te neredeyse yüz senelik bir sanatsal atılım gerçekleştirdik. Kazimir Severinoviç bizlerin önüne yıldız sisteminin doğa-kadar-gerçek güçlerini⁶⁴⁹ ve mutlak doğru yolu koydu. Burada sezgisel kulağın saflığını ve kör kehanetin açıkgozlülüğünü gördüm. Resmin doğasından tüm dünyaların doğasına yönelen bir sanatçı gördüm... Önümüzde yükselişin doruğuna çıkacak Ruhun/Tinin ve Dinin üstünlüğü durmakta.⁶⁵⁰

Maleviç'in Vitebsk Dönemi'nde kaleme aldığı yazılarındaki tinsellik vurgusunun aksine Lissitski'nin süprematist çalışmaları oldukça "rasyoneldir". Süprematizm'in etkisiyle başlarda üç boyutlu süprematist çalışmalara yönelen sanatçı, Haziran 1920'den itibaren "*prun*" (açılımı "UNOVİS projeleridir") adını verdiği projelere odaklanmıştır. Mimarlık eğitimi sırasında iki boyutlu düzlemlerin üç boyutlu düzleme aktarılmasına yarayan aksonometri (eksen ölçümsel) ve teknik resim dersleri alan Lissitski, bu teknikleri kullanarak iki boyutlu süprematist biçimlere "hacim katmayı" hedeflemiştir. Buna göre, Maleviç'in "süzülen/ süzülme hissiyatı veren renk kütlelerinin" aksine Lissitki'nin Süprematizm yorumu, kompozisyonu/konstrüksiyonu oluşturan her bir düzlemin kendine ait bir perspektifi olması üzerine kuruludur.

⁶⁴⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.2, s. 212.

⁶⁴⁹ *Süprematizm 34 Desen* adlı metninde Maleviç tarafından türetilen "doğa-kadar-gerçeklik" (prirodoestvo) terimi, süprematist formların uyumlu birlikteliğini vurgulamak için kullanılmıştır.

⁶⁵⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, Vol.2, s. 212-213



Resim 236. (Solda) El Lissitski, *Fabrika Çalışma Yerleri Sizleri Bekliyor*, Propaganda Paneli, 1919, Vitebsk

Resim 237. (Sağda) El Lissitski, *Prun 6 B*, litografik baskı, guaş, mürekkep, karakalem, 34.2 x 44.5 cm., 1920, MoMA, New York

Dünya İnşası Olarak Süprematizm'de süprematist düzlemlerin Fütürizm'in parçalı anlatımının ötesine geçerek sonsuzluğa açıldığından ve biçimlerin dünyasal niteliklerinin metafiziksel bir uzamda arındırıldığından bahseden Lissitski, dünyadaki insanların bilincinde yeni bir kozmik bilincin doğmaya başladığını söylemektedir. Bu yaratıcı kozmik bilincin dünyayla kurduğu yeni bağları tasvir etmek için "inşa etme" (*stroit*) terimini ve bu terimden türetilen "dünya-strüktürü" (*mirostroyenye*) ve "dünya-inşası" (*mirostroytelstvo*) gibi kavramları kullanmıştır. Buna göre Lissitski'nin *prun*ları Süprematizm'in etkisiyle tinsel/mistik temellere dayandırılmasına rağmen tamamen mimarlığa özgü bir terminolojiyle açıklanmaktadır. Evrensel yapılar olarak tasarlanan *prun*lar, yeni dünyaların inşası için bir yöntem önermektedir. 1923'te İNHUK'un etkinliklerinin yayımlandığı bir kitapçıkta Lissitski, ilk etapta bir yüzey aranjmanı olarak ortaya çıkan *prun*ların, daha sonra uzamsal konstrüksiyon modellerine dönüştüğünü ve son etapta "yaşam formları inşası" evresine vardığını ifade etmektedir.⁶⁵¹



Resim 238. El Lissitski, *Prun 5 A*, litografik baskı, kâğıt üzerine suluboya, 22 x 17.5 cm., 1920, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Lugano

⁶⁵¹ Aleksandra SHATSKIKH, *Vitebsk: The Life of Art*, Yale University Press, 2007, s. 166.

Süprematist formların biçimsel gelişiminin desenlerle anlatıldığı *Süprematizm 34 Desen* (1920) adlı kitap, Maleviç'in *UNOVİS Almanak No.1* içinde yayımlanan *Deklarasyon (Beyaz Manifesto, 1918)*⁶⁵² ve *Saf Eyleme Dair* adlı makalelerinin sentezinden oluşmaktadır. İki bölümde incelenebilen bu metin, Süprematizm'in tarihsel gelişimiyle başlamakta ve yeni bir evreye girerek mimariye açıldığını müjdelemektedir:



Resim 239. Kazimir Maleviç, *Süprematizm 34 Desen*, Vitsvomas Yayınevi, 1921, Vitebsk

Süprematizm'de siyah, kırmızı ve beyaz karelere denk gelen üç evre bulunmaktadır: Siyah dönem, renkli dönem ve beyaz dönem. Sonuncusunda beyaz biçimler beyaz fonda boyanmıştır. Bu aşamalar 1913'ten 1918'e uzanır. Saf yüzey-düzlemlerin evrimi üzerine inşa edilmişlerdir. Buradaki ekonomi ilkesi, konstrüksiyon süreçlerinin temelini oluşturmaktadır. Bunu şöyle tercüme edebiliriz: Düzlem-yüzeyin statik gücü veya görünen dinamizmin dinlenme hali. Bugüne kadar dokunma hissiyatı biçimlerden başka bir şekilde verilemediğine göre organizmayı oluşturan biçimler arasındaki bağılılık ilişkisi yani Süprematizm'de tek bir yüzey-düzlem veya tek bir hacmin hareketi geometrikleştirme ekonomisiyle verilmektedir. Eğer herhangi bir biçim saf işlevsel mükemmelliğin hareketiyse, süprematist biçim sadece verili eylem gücünün işaretini, hareket halindeki somut dünyanın işlevsel mükemmelliğini temsil eder...

Biçim devletin dinamizmine işaret eder ki bu gökyüzünde uçan bir uçağın gideceği yola benzer...

Tabii ki bu motorlu uçak gibi değil bir biçimin karşılıklı manyetik ilişkilerin yardımıyla oluşan doğal bir eylemdir...

Süprematist aygıt sabit olmayan bir parçadır. Yerkürenin tüm mükemmelliklerini belirleyen engel artık erimiştir. Her konstrüktif süprematist beden doğal düzenin bir parçası olacak ve yeni uyduyu (sputnik) oluşturacaktır. Sadece uzayda koşutran Dünya ve Ay'ın bedenlerinin birbirleriyle kurduğu çekim gücünün ilişkisini bulmak yeterlidir. Yeni süprematist uydu onlarla uyumlu bir yörüngeye girip kendi yolunda ilerleyecektir...

⁶⁵² Andrey Nakov'a göre Maleviç, *Deklarasyon (Beyaz Manifesto, 1918)* adlı metnini Nisan 1919'daki Nesnesiz Sanat ve Süprematizm (10. Devlet Sergisi) sergisinde gösterilen *Beyaz Seri* ve özellikle *Beyaz Kare* için yazmıştır.

Soyut süprematist biçimler işlevsel mükemmelliğe dönüşmüşlerdir. Artık dünyayla alakaları kalmamıştır. Onları gezegenler veya gezegenler sistemi gibi incelemek gerekir. Bu onların dünyadan ayrıldığı anlamına gelmemektedir. Onlar teknik organizma prototipi konstrüksiyonlarıdır. İşlevsel mükemmelliği, dünya gezegeninin ihtiyaçlarının ötesinde, gelecekteki süprematist dünyanın teknik/teknolojik organizmalarına dönüşeceklerdir... Süprematist tuval mavi değil beyaz uzamı hedef alır. Çünkü mavi sonsuzluk hissi vermez...

Tüm keşifler emek ister. Süprematist renklerin biçimsel konstrüksiyonlarının estetik gereklilikle alakası yoktur. Renkler, biçimler ve figürlerin de siyah ve beyaz evreleri vardır. Süprematizm'deki esas, siyah ve beyazdan kaynaklanan çift temelli enerjinin saf eylemi açığa çıkarmasıdır. Ekonomik indirgemenin saf işlevsel gerekliliği rengin ilgisiyle sonuçlanmıştır...⁶⁵³

Maleviç'e göre, Süprematizm'in resimdeki gelişimi siyah, kırmızı/rengli ve beyaz olmak üzere renk temelli üç evreden oluşmaktadır. "Geometrikleştirme ekonomisi" ilkesi, renklerin saf düzlemlerin en temel ögesi (dolayısıyla "en ekonomik biçim") olan kare formu içinde verilmesini gerektirmiştir. Kare formu hem statik enerjiyi hem de dinamizmin dinleniş halindeki enerjisini simgeler. Böylece renk ve biçimden oluşan konstrüksiyon sürecinin temelini oluşturur. "İşlevsel mükemmellik" yaratıcılıkla alakalı bir mefhumdur ve en ekonomik biçim olan kare ve saf renklerin enerjisiyle oluşan biçimsel çeşitlenmelerle hareketlerin tüm türevlerini kapsar. Süprematist konstrüksiyonların işleyişi, evrendeki formların manyetik güçleriyle renklerin enerjilerinin organik birlikteliğiyle alakalıdır. Dünyadaki düzenler de evrenle alakalı olduğundan "devlet" veya "teknoloji" gibi mefhumlarla bağlar kurulabilmektedir. Maleviç'e göre her rengin belirli hissiyatları vardır. Örneğin mavi, dünya ve gökyüzüyle alakalı bir renk olduğundan sonsuzluk hissi vermemektedir. "Ekonomik indirgemenin saf işlevsel gerekliliğinden" ötürü Süprematizm, (indirgenmiş kare biçiminden sonra) renge özgü bir indirgemeye doğru ilerlemiş ve bu eğilim rengin ilgisiyle sonuçlanmıştır. Metnin devamında ilk bölümde anlattıklarının bir özetini sunan Maleviç, artık resmin Süprematizm'in konusu olmadığını ve Süprematizm'in dünya ve evrendeki tüm "şeylerin mimarlığına" yöneldiğini ilan etmektedir:

Tarihsel gelişiminde Süprematizm, üç evre geçirmiştir: siyah, rengli ve beyaz. Bu dönemlerde geleneksel yüzey-düzlemler, gelecekteki bedenlerin planlarını hacimsel olarak ifade etmek için tasarlanmışlardı. Artık Süprematizm yeni mimari konstrüksiyona

⁶⁵³ Andrei NAKOV, **Malevitch, Les Écrits**, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 233-237.

ve hacme inanıyor. Süprematizm, ekonomik konstrüksiyonlar sayesinde dünyayla bağlantı içinde kalıp yıldız sisteminde hareket eden kütlelere özgü uzamla ilişki kurarak dünyadaki tüm şeylerin mimarisini değiştirmeyi hedeflemektedir.

Çalışmalarında Süprematizm'in yeni bir makine fikrini oluşturduğunu gördüm. Yani ne buhar ne benzinle çalışan hatta tekerlekleri bile olmayan organizma motoru.

Süprematizm'in temellerinden biri de deneyim ve uygulama olarak kitapların dünyasına son vermeye yarayan ve onun yerine eylem yoluyla evrensel yaratıcılığın eserini ortaya koyacak doğa-kadar-gerçek dünyadır.

Estetiği geri çağıran ve kendini materyel kültürle özleştiren propagandaya karşı Süprematizm, malzemeye farklı yaklaşmaktadır...

Üç süprematist kare, dünyanın belirlenmiş kavramlarını ve konstrüksiyonlarını kurmuşlardır. Beyaz kare, dünyanın yeni beyaz yapısını kişileştiren biçimin saf ekonomik hareketidir. Saf eylem olarak dünyanın yapısının temelini oluşturmak, kişinin kendini bilmesini sağlamak ve insanın saf işlevsel mükemmelliğe ulaşılması için itici güç verir. Toplum için bu kareler farklı anlamlar taşımaktadır. Siyah kare ekonominin; kırmızı, devrimin ifadeleridir. Beyaz ise saf eylemi simgeler...

Resim sanatı çoktan geride kaldı; artık ressam, geçmişin önyargılarından başka bir şey değil... Süprematizm'in net bir planlamasını inşa etmiş bulunuyorum ve genç mimarlara süprematist mimarlığın gelişimini emanet ediyorum. Çünkü bana göre sadece o (süprematist mimarlık) yeni çağa damga vuracaktır...

Benim için yeni olan bir düşünce alanında gerçekleştirdiğim denemeler sonucunda yeni bir maceraya atılarak insan kafatasındaki sonsuz uzamın olanaklarını gördüm.

Yaşasın dünya ve yerküre mimarlığının tek sistemi.

Yaşasın bu dünyadaki tüm yenilikleri şekillendiren ve yaratan UNOVIS.⁶⁵⁴

Burada Süprematizm'in mimariye yönelerek yeni bir evreye girdiği ilan eden Maleviç, süprematist resimdeki renk ve biçimlerin “ekonomi ilkesi” sayesinde “işlevsel mükemmelliğe” ulaştığını ve dolayısıyla evrenin kusursuz düzeniyle eşdeğer tasarımları mümkün kıldığını belirtmekte; Süprematizm'in yeni evresinde, süprematist tasarım/mimarlığın bugünkü ve gelecekteki yaratıcı olanaklarını gençlere bıraktığını söylemektedir.

Khan-Magomedov'a göre Süprematizm, resimden çıkan bir kuram olmasına rağmen tasarım alanında “stilistik bir cevher” içermektedir. Söz konusu stilistik cevher “dekoratif/grafik” ve “hacimli biçimler” olmak üzere iki farklı alana açılmaktadır. Verbovka tasarımlarıyla tekstil, Vitebsk'teki devrimci festivaller sırasında üretilen şehir dekorasyonları, siyasi içerikli grafik baskılar, iç mekân ve sergi düzenlemeleri

⁶⁵⁴ Andrei NAKOV, **Malevitch, Les Écrits**, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 237-238.

gibi farklı tasarım alanlarında kullanılan bu stilistik cevher, Maleviç'in UNOVİS ve GİNHUK Dönemlerinde mimari modellemelere kadar tezahür etmiştir.⁶⁵⁵



Resim 240. (Solda) Kazimir Maleviç, *Tekstil Tasarımları No.10*, 1919, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 35.8 x 27,1 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 241. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Tekstil Tasarımları No.15*, 1919, kâğıt üzerine kurşunkalem ve suluboya, 35.6 x 27 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 242. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İlk Süprematist Kumaş*, kâğıt üzerine yapıştırılmış kumaş baskı, 33.8 x 24 cm., 1919, Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Kumaş, Maleviç'in öğrencisi İvan Çervinka tarafından basılmıştır)



Resim 243. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kitap Kapağı Tasarımı*, Nikolay Punin'in Konferans Konuşmaları Serisi, 21.5 x 14 cm., 1920, Izo NKP (IZO Narkompros) Yayınları, Petrograd, MoMA, New York

Resim 244. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Doktor Mabuzo, Film Afişi Tasarımı*, 106 x 70,6 cm., 1925 Tretyakov Galerisi, Moskova

⁶⁵⁵ Selim O. KHAN-MAGOMEDOV, "A New Style: Three Dimensional Suprematism and Prounen", (haz.) El Lissitzky, 1890-1941: Architect, painter, photographer, typographer, Art Data, 1990, s. 35-45.

Günlük kullanım objeleri ve şeylerin figüratif temsillerine karşı “nesnesiz sanat kuramı” olarak ortaya çıkan Süprematizm, 1920’lerden itibaren materyel “şeyleri” kapsayacak şekilde “evrensel yaratı kuramına” dönüşmüştür.⁶⁵⁶ Üstelik Maleviç, Süprematizm’in nesneler dünyasına açıldığını Konstrüktivizm akımının ortaya çıkmasından önce, Nisan 1919’daki 10. Nesnesiz Sanat ve Süprematizm sergisi için hazırladığı manifestoda dillendirmiştir:

Süprematizm, vardığı noktada, renk üzerinden bilimsel olarak geliştirilmiş saf felsefi bir akım hüviyetine sahip oldu. Ayrıca biçimsel olarak uygulanabilir yeni bir süprematist bezeme üslubu oluşturdu.

Bu (dekoratif süprematist formlar) sonsuz uzamın nesnelere yansıtılması ve nesnelerin dönüştürülmesini sağlar.

Süprematist renk felsefesiyle anlaşıldı ki ressam yaratıcı bir sistem yaratmak için nesnelerden vazgeçmelidir...

Sanatçının yapıtı nesnesiz ve iyi yapılandırılmış olsa bile eğer yapıt felsefe yerine sadece renklerin ilişkisi üzerinden temellendirilmişse o zaman sanatçının istenci estetiğin yüzey-düzlem duvarlarına hapsolür.⁶⁵⁷

Maleviç, “süprematist bezeme üslubu” ifadesiyle süprematist dekoratif unsurların nesneler üzerinde belirerek nesnenin bütünlüğünü bakanın bilincinden ayıran özgün karakterini vurgulamaktadır. Nitekim süprematist bezemelerin nesne üzerindeki uzamı dönüştürmesi bu unsurların “aşkın” niteliğini ve dolayısıyla “işlevsel mükemmelliğini” yansıtmaktadır. Khan Magomedov’a göre bu fikir, UNOVİS Grubu’nun çalışmalarında ve Maleviç’in GİNHUK Dönemi’ndeki uygulamalarında açıkça görülmektedir. 1923’te UNOVİS üyelerinden Çaşnik, Suetin ve Maleviç, Petrograd/Leningrad Devlet Porselen Fabrikası için süprematist tabak desenleri tasarlamışlardır. Bu grafik tasarımlar, Süprematizm’in özündeki “biçimin kendiliğindenliği (*kak takovost*)” kavramıyla uyumlu, sanatsal bir sistemin stilistik/dekoratif uygulamalarıdır ve kompozisyon açısından özerktir. Maleviç’in aynı kurum için ürettiği bir başka tasarım ürünüyse, sanatçının arkitektonlarını (hacimli süprematist konstrüksiyonlarını) çağrıştıran *Çaydanlık* (1923)’tır. Kullanımdan öte

⁶⁵⁶ Selim O. KHAN-MAGOMEDOV, “A New Style: Three Dimensional Suprematism and Prounen”, (haz.) *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, painter, photographer, typographer*, Art Data, 1990, s. 37.

⁶⁵⁷ Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch*, Vol 2, Le miroir suprématisme, Edition L’Age d’Homme, 1977, s. 84.

estetik değerleri öne çıkaran bu çalışma, seri üretime geçmemiş; sadece propaganda amacıyla SSCB endüstrisini yurtdışında tanıtmak için tasarlanmıştır.⁶⁵⁸



Resim 245. (Solda) Kazimir Maleviç, *Çaydanlık*, porselen, Devlet Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg

Resim 246. (Sağda) Rus Sanatı (*L'Art Russe*) Dergisi, No. 2-3, Lomonosov Porselen Fabrikası Koleksiyonu, Saint Petersburg

Sanatsal Kültür Müzesi'ne bağlı GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü)'un başkanlığına Maleviç'in atanması, Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 sergisinin ardından vuku bulmuştur. Sanatçının göreve gelmesiyle enstitü çatısı altında birçok araştırma laboratuvarı kurulmuştur. "Organik Kültür Departmanı" Mihail Matyuşin'in; "Materyel Kültür Departmanı" Vladimir Tatlin'in, "Genel Metodoloji (İdeoloji) Departmanı" Nikolay Punin'in ve "Biçimsel ve Kuramsal Çalışmalar Departmanı" Kazimir Maleviç'in yönetimi altında işlemektedir. Maleviç'in belirlediği kurumsal misyona göre, bu departmanlardaki deneysel laboratuvar çalışmalarında "bilimsel yöntemlere" dayalı yeni yapıtlar üretilmektedir. Dolayısıyla Maleviç'in Vitebsk'te (NEP öncesinde) oluşturduğu "kolektif üretim" temelli pedagojik altyapı, GİNHUK Döneminde (NEP sonrasında) "bilimsel üretim" çerçevesinde belirlenmiştir. Maria Gough'a göre, bu dönemde çağdaş sanatı "araştırma yöntemi"; çağdaş sanatçıyı "araştırma emekçisi" terimleriyle tanımlayan Maleviç'in GİNHUK'taki uygulamaları, Kandinski'nin İNHUK'ta temel aldığı, biçimsel

⁶⁵⁸ Selim O. KHAN-MAGOMEDOV, A New Style: Three Dimensional Suprematism and Prounen", (haz.) *El Lissitzky, 1890-1941: Architect, painter, photographer, typographer*, Art Data, 1990, s. 42.

analizlere dayalı *Kunstwissenschaft* (Sanat Bilimi) yöntemine benzemektedir. Ancak Kandinski'nin müze koleksiyonundaki “geçmiş” eserlerin incelenmesi üzerine kurulu metodunun aksine GİNHUK'un hedefi, “geleceğin sanatını” imal etmektir.⁶⁵⁹



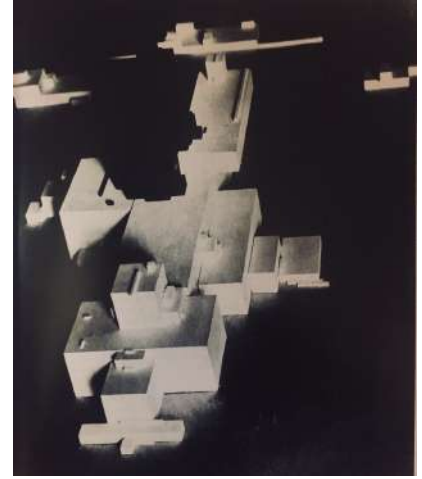
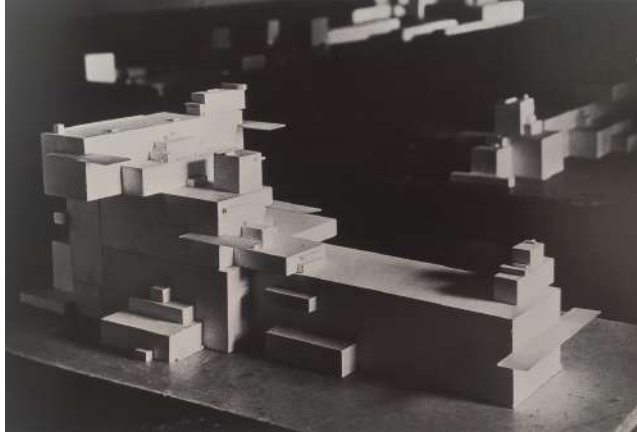
Resim 247. (Solda) Kazimir Maleviç ve GİNHUK'taki asistanları. Ayakta duranlar: Vera Yermolaeva, Konstantin Rojdestvenski, ?; oturanlar: Anna Leporskaya, ?, Lev Yudin, 1923, Saint Petersburg

Resim 248. (Sağda) GİNHUK'taki arkitekton üretimleri sırasında Kazimir Maleviç ve asistanları. Soldan sağa: Nikolay Suetin, Kazimir Maleviç, İlya Çaşnik, Vasili Vorobiyev, 1925-1926, Saint Petersburg

Vitebsk'te basılan *Süprematizm 34 Desen* (1920) adlı metninde resim sanatının sona erdiğini, ressamın “geçmişin önyargılarından başka bir şey olmadığını” ve genç mimarlara emanet ettiği “süprematist mimarlığın çağa damga vuracağını” söyleyen Maleviç, Vitebsk Dönemi'ndeki asistan ve öğrencilerini mimari tasarımlara yönlendirmesine rağmen kendisi sanat üretimine büyük ölçüde ara vermiştir. 1918-1928 yılları arasında mimarlık üzerine yazılmış yaklaşık bir düzine metni bulunan sanatçı, 1923'ten itibaren üretmeye başladığı soyut mimari çizimlerine “*planit*”; alçıdan ürettiği üç boyutlu modellereyse “*arkitekton*” adını vermiştir. Maleviç'in UNOVİS Grubu'ndan Nikolay Suetin, İlya Çaşnik ve Lazar Hidekel'le birlikte imal ettiği arkitektonlar, yatay ve dikey olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Üretildikten hemen sonra SSCB'de Çağdaş Mimarlık (*Sovremennaya Arkitektura*, Moskova) ve Almanya'da Wasmuth Aylık Mimarlık Dergisi (*Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Berlin) gibi prestijli yayınlarda fotoğrafları yayımlanan *Alfa* (1923), arkitektonlar arasında en bilinenidir.⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Maria GOUGH, “Architecture as Such”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.158-163.

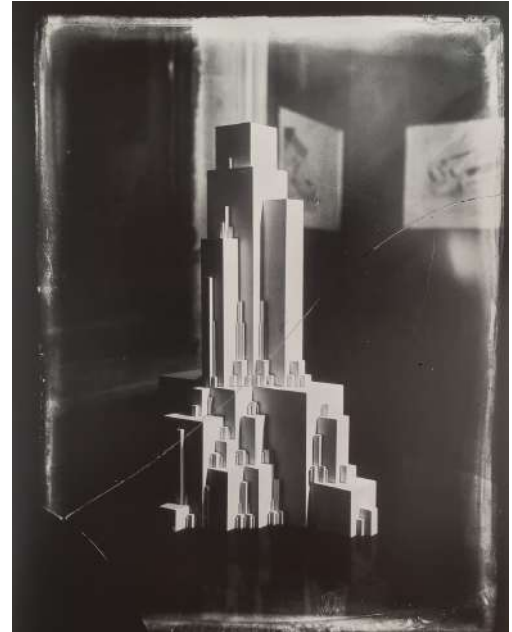
⁶⁶⁰ Evgeni Kovtun bu çalışmayı 1920'ye tarihlendirmektedir.



Resim 249. (Solda) Kazimir Maleviç, *Alfa*, fotoğraf, 1923-1926

Resim 250. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Beta*, fotoğraf, 1923-1926

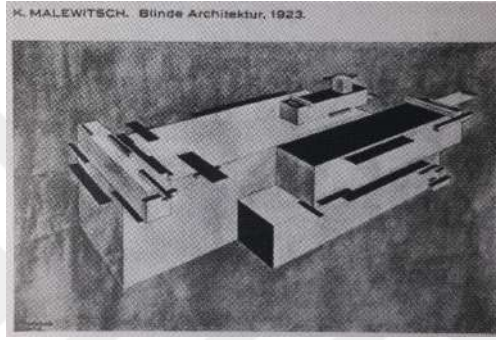
Farklı boyutlarda üretilmiş beyaz (alçıdan oluşan) küp ve dikdörtgen prizmaların merkezde bütünleşmesinden oluşan bu tasarımlar, süprematist resimlerdeki yüzey-düzlemlerin birbirleriyle kurduğu manyetik çekiş gücünün hacimli bir türevidir. *Alfa*'yı oluşturan küp ve dikdörtgen prizmaların her biri farklı kalıplara dökülerek üretilmiş ve yatay konumlanan ana gövdede bir araya getirilmiştir. Süprematist resimlerde düzlemlerin her birinin “kendiliğindenliği” söz konusu olduğundan süprematist mimaride, küp ve dikdörtgen prizmaların farklı kombinasyonlarda tekrar birleştirilmesi de mümkündür. Gough'a göre arktektonları oluşturan blokların yatay bir şekilde birleşerek Grek alfabesinden Alfa ve Beta, dikey biçimlerin ise Gota ve Zeta gibi isimler alması bu kombinasyonların geçiciliğine yapılan bir vurgudur.⁶⁶¹



Resim 251. Kazimir Maleviç, *Gota 2-a*, fotoğraf, 1926

⁶⁶¹ Maria GOUGH, “Architecture as Such”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s. 159.

1924'te Maleviç, Lissitski'ye yazdığı bir mektupta çalışmalarından bahsederken “süprematist kör yapılar” formülünü kullanmıştır. Bu terimi Almancaya uyarlayan Lissitski, “kör mimari” (*Blinde Architektur*) ifadesini, *Sanat Broşürü* (*Das Kunstblatt*, Potsdam, 1925) ve *ABC: Mimarlığa Katkılar* (*ABC: Beiträge zum Bauen*, 1926, Basel) gibi dergilerde Maleviç'in mimari projelerine referans vererek yinelemiştir.⁶⁶² Nitekim Gough'a göre, “kör yapılar terimiyle” Maleviç, mimarlıktaki yaratım sürecinde perspektif desenlerin yerine süprematist küp ve dikdörtgen prizma modellerinin kullanılabileceğini ileri sürmektedir. Bu doğrultuda, Maleviç'in arkitektonlarının görmeden çok dokunma duyusuyla ilişkili olduğu iddia edilebilmektedir.⁶⁶³



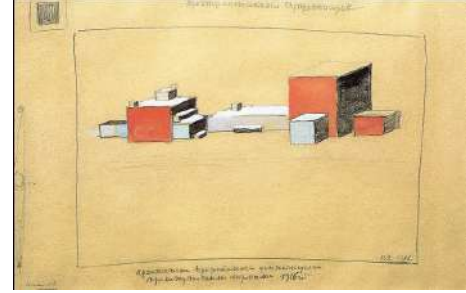
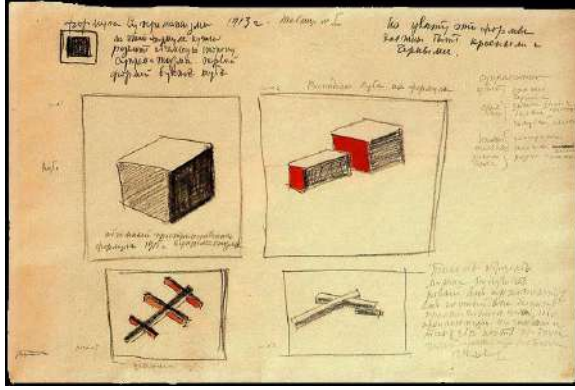
Resim 252. ABC: Mimarlığa Katkılar Dergisi (ABC: Beiträge zum Bauen, 1926, Basel), “Kazimir Maleviç, Kör Yapılar (*Blinde Architektur*), 1923”, 1926

Maleviç'e göre, “saf mimarlık” olan “arkitektonun pratik nesnellikle alakası yoktur”. Süprematist kompozisyonların üç boyutlu uygulamaları olan arkitektonlar, hayata geçirilmek üzere üretilmemiştir. İnsan, çevre ve yapı ilişkisi olmaksızın tasarlandıklarından yaşamsallığa dair bir hedefi de yoktur. Dolayısıyla nesneler dünyasıyla bağdaşmaması bakımından “işlevsel olmayan”, farklı yaratıcı türevleri doğurması bakımından “işlevsel mükemmelliğe ulaşmış” kuramsal çalışmalardır. Bu çalışmalar klasik düzenin yerini alacak tektonik temeller üzerine kurulu bir süprematist düzenin yaratıcı olanaklarını sunmak için tasarlanmıştır. Nitekim Maleviç'in *Tablo No.1 Süprematizm'in Formülü 1913* (1925-30) ve *Tablo No.3 Uzamsal Süprematizm* (1916, 1925-30) adlı çalışmaları kareden küpün, küpten

⁶⁶² Samuel JOHNSON, “Suprematism and/or Supremacy of Architecture”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 144-145

⁶⁶³ Maria GOUGH, “Architecture as Such”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.159.

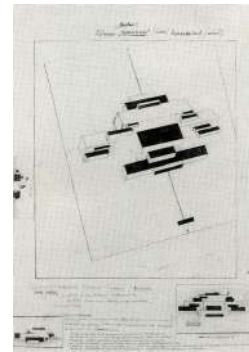
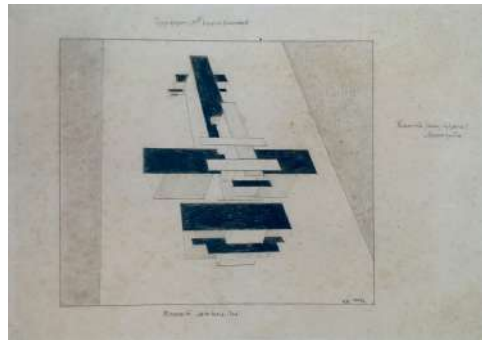
dikdörtgen prizmaların ve kesişen kütlelerin evrimini izah ederek süprematist tasarımların potansiyel türevlerini açıkça göstermektedir.



Resim 253. (Solda) Kazimir Maleviç, *Tablo No.1 Süprematizm'in Formülü*, 1913 (1925-30), suluboya ve kurşun kalem, 36 x 54 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 254. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Tablo No.3 Uzamsal Süprematizm*, 1916 (1925-30), suluboya ve kurşun kalem, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

“Plan” ve “planet” (*planeta*) kelimelerinden türetildiği anlaşılan *planit*lerin belirli bir proje için üretilmiş soyut mimari çizimler olduğu düşünülmektedir. Günümüze sadece beş örneği kalan çizimlerine Maleviç, *Leningrad İçin Geleceğin Planitleri: Pilot'un Pilaniti* veya *Dünyalı İnsanlar İçin Geleceğin Planit Evleri* gibi isimler vermiştir. Maria Gough'a göre bu çalışmalar, arkitektonların fotoğrafları üzerinden çizilmiş desenlerdir ve yirminci yüzyıl başındaki mimari ve tasarım eğitimi kuramlarındaki “modelin, çizime üstünlüğünü savunan” görüşleri yansıtmaktadır.⁶⁶⁴

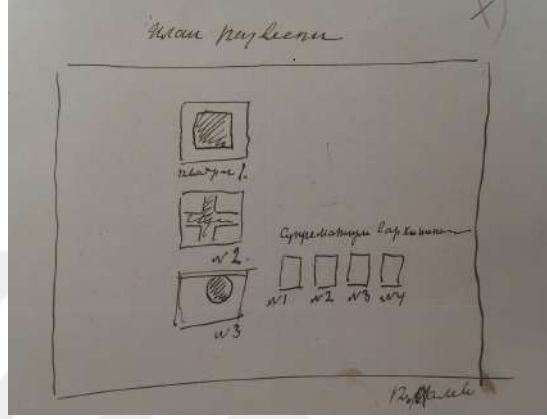


Resim 255. (Solda) Kazimir Maleviç, *Leningrad İçin Geleceğin Planitleri: Pilot'un Pilaniti* (1923-24), kâğıt üzerine kurşun kalem, 30 x 45 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 256. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Dünyalı İnsanlar İçin Geleceğin Planit Evleri* (1923-24), kâğıt üzerine kurşun kalem, 44 x 30,8 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

⁶⁶⁴ Maria GOUGH, “Architecture as Such”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.160.

Maleviç'in arkitekton ve planitlerinin ilk olarak 1924'teki XIV. Venedik Bienalinde sergilenmesi planlanmıştır.⁶⁶⁵ Bu sergi için Süprematizmin saf formları olan *Siyah Kare*, *Siyah Haç* ve *Siyah Çember*'e arkitekton modelleri ve planitlerin eşlik etmesi öngörülmüş ve Maleviç'in GİNHUK'taki asistanları tarafından söz konusu eserlerin (resim ve arkitektonların) büyük ölçekli versiyonları imal edilmiştir. Ancak açılıştan önce SSCB Pavyonu yetkililerinin müdahalesiyle Maleviç'in eserleri kaldırılmış, sadece *planit*leri sergilenmiştir.



Resim 257. (Solda) Venedik Bienali SSCB Pavyonu, fotoğraf, 1924 (ortadaki resim: Georgi Annenkov, *Trotski'nin Portresi*)

Resim 258. (Sağda) Kazimir Maleviç'in Venedik Bienali için hazırladığı sergileme düzeni taslağı

Tatlin'in GİNHUK'tan ayrılmasının ardından Materyel Kültür Departmanı'nın yönetimine Suetin'in geçmesi, Haziran 1926'da GİNHUK'un geniş salonlarında düzenlenen Araştırma Departmanları Sergisi'nde süprematistlerin grup olarak boy göstermelerini sağlamıştır. Bu sergi vesilesiyle toplam yirmi beş arkitekton modelini bir araya getiren Maleviç, son bağımsız günlerini yaşayan kuruma gösterişli bir şekilde veda etmiştir.



Resim 259. GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) Araştırma Departmanları Sergisi, fotoğraf 1, Leningrad, 15 Haziran- 1 Temmuz 1926

⁶⁶⁵ Vivian BARNETT, "The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale", Paul WOOD, (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992, s. 466-473.

Bu serginin ana modeli olarak belirlenen *Alfa*, üzerinde “süprematist düzen” yazan bir kaidenin üstünde, uzun bir koridorun ortasında sergilenmiştir. Diğer modeller *Alfa*’nın etrafında konumlanmış; duvarlara *planit*ler asılmıştır. Odanın bir köşesine *Leningrad İçin Geleceğin Planitleri: Pilot’un Pilaniti* (1924-1926) adlı desenin büyük ölçekli bir baskısı ve Süprematizm’in temel formları *Siyah Kare*, *Siyah Haç* ve *Siyah Çember* yerleştirilmiştir.



Resim 260. GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü) Araştırma Departmanları Sergisi, fotoğraf 2, Leningrad, 15 Haziran- 1 Temmuz 1926

Sergi sırasında *Leningradskaya Pravda* Gazetesi’nde G. Seri (Devrimci Rusya Sanatçıları Cemiyetinin sözcülerinden Grigori Sergeyeviç Ginger) imzasıyla yayımlanan bir makalede GİNHUK, “devlet tarafından desteklenen karşı devrimci delilerin yönettiği bir manastır” olarak tanımlanmıştır. Enstitünün 1926 yılı sonunda kapanmasının ardından özerkliğini yitiren araştırma departmanları, Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü⁶⁶⁶ (RIII/GIII) çatısı altında girmiş ve 1928’e kadar açık kalmıştır. Maleviç ise, arkitekton ve *planit*lerini diğer süprematist çalışmalarıyla birlikte 1932’ye kadar yurtiçi ve yurtdışında sergilemeye devam etmiştir.⁶⁶⁷

4.3.2. Devrim Sanatı: Konstrüktivizm-Prodüktivizm

Sanat akımı olarak Konstrüktivizm, Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNHUK⁶⁶⁸) ve Sanat ve Teknik Yüksek Okulu’nda (VHUTEMAS⁶⁶⁹) ders veren avangard/fütürist sanatçı-kuramcı-hocalar ve onların tedrisatından geçerek “devrimci sanat” kültürüyle yetişmiş genç nesil sanatçılar tarafından SSCB’deki NEP Dönemine özgü bir bilinçle

⁶⁶⁶ Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü (RIII, Rassiskiy Institut istoriy iskusstv ya da GIII, Gasudarstveniy Institut istoriy iskusstv)

⁶⁶⁷ Samuel JOHNSON, “Suprematism and/or Supremacy of Architecture”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 146.

⁶⁶⁸ Rusçası: Институт Художественной Культуры (İnstitut Hudojestvenoy Kultury)

⁶⁶⁹ Rusçası: Высшие художественно-технические мастерские (Vışşie Hudojestvenno-Tehniçeskiye Masterskiye)

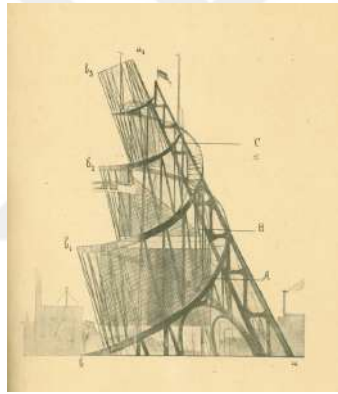
oluşturulmuştur. Rus Konstrüktivizmi'nin ana hatları, Vladimir Tatlin'in devrim sonrasında gerçekleştirdiği *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* projesi, 1920'nin sonlarında Rodçenko, Stepanova ve Popova gibi sanatçı-hocalardan oluşan Objektif Analiz Çalışma Grubu'nun araştırmaları, Ocak 1922'de düzenlenen Konstrüktivistler sergisinde Konstantin Medunetski, Vladimir ve Georgi Stenberg gibi OBMOHU Grubu (Genç Sanatçılar Derneği) sanatçılarının yapıtları ve Aleksey Gan'ın kaleme aldığı *Konstrüktivizm* adlı kuramsal kitapçığın ışığında ortaya çıkmıştır. Bu tarihten önce Batı'da Kübizm ve Fütürizm'i kavramsallaştırmak için kullanılan "konstrüksiyon" terimi, Rusya'da Kübofütürizm, Rayonizm ve Süprematizm gibi akımların kuramlarında yer almakta; Vladimir Tatlin'in kontr-rölyepleri, Aleksandra Exter'in sahne tasarımları⁶⁷⁰ veya Georgi Yakulov'un dekorasyonları gibi çeşitli sanatsal uygulamaların tanımında geçmektedir. Konstrüktivizm'in siyasi temellerinin altını çizmek ve NEP Dönemiyle ilişkisini ortaya koymak açısından 1921 öncesi "konstrüktif üretimler" için Jean-Claude Marcadé'nin önerdiği "Ön-Konstrüktivizm" terimini kullanmak isabetli olacaktır.⁶⁷¹ Nitekim "konstrüksiyon" mefhumu, 1912-1919 aralığında (Ön-Konstrüktivizm) tuval yüzeyinin düzenlenmesi hususunda estetik değerlere vurgu yapan "kompozisyon" terimiyle hemen hemen aynı anlamı taşımış; devrim bağlamında alevlenen sanatın "işlevselliği" tartışmaları sırasında yeniden anlamlandırılmıştır. 1921'de Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNHUK) kapsamında düzenlenen meşhur "kompozisyon-konstrüksiyon tartışmaları" sonucunda konstrüksiyon mefhumu, materyalizm, işlevselcilik ve sanat-hayat birlikteliği üzerinden tanımlanmaya başlanmıştır. Konstrüktivizm'in kavramsal altyapısı Aleksey Gan tarafından oluşturulmuş fakat çeşitli sanatçı grupları ve kuramcılar tarafından farklı şekillerde alınılmış ve uygulanmıştır. Boris Arvatov, Nikolya Çujak ve Nikolay Tarabukin gibi ideologlar LEF (Sanatın Sol Cephesi) Dergisi'nde Konstrüktivizm'in prodüktivist yorumunu geliştirmişlerdir. Nitekim Konstrüktivizm akımı, devrim öncesinde estetik bir terim olan konstrüksiyon mefhumundan çıkmış ve SSCB'nin NEP Dönemi'ne özgü "yeni yaşam kültürünü inşa etme" anlamında siyasileştirilerek kullanılmıştır. Buna göre Konstrüktivizm, "bilimsellik" adı altında teknik-teknolojik temellere dayandırılarak mühendislikle ilişkilendirilmiş; "işlevsellik

⁶⁷⁰ Maleviç'in Güneşe Karşı Zafer Operası (1913) ve Alexandra Exter'in Salome (1917) için gerçekleştirdiği sahne dekorları "konstrüktif sahne uzamı" olarak adlandırılmış; Yakulov, *Café Pittoresque* için "konstrüktif uzam dekorasyonları" terimini kullanmıştır.

⁶⁷¹ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 239.

esası” kapsamında kitlelere hitap eden tasarımlara yönelmiş ve devrim sanatı olması bakımından propaganda faaliyetlerine odaklanmıştır.⁶⁷²

Vladimir Tatlin, Tramvay V, 0,10 ve Mağaza gibi devrim öncesinde düzenlenen avangard sergilerde kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanarak *faktura* (doku) kavramı üzerinden “materyel kültüre vurgu yapması” ve resimsel alanın dışında “uzama yayılarak izleyici/kitleyle ilişki kurması” bakımından Konstrüktivizm’in öncüsü kabul edilmektedir. 1913’te gerçekleştiği Berlin ve Paris seyahatleri sırasında bizzat Picasso’yla tanışarak atölyesini ziyaret eden sanatçı, ilk kontr-rölyeeflerini bu dönemde gerçekleştirmiştir. Devrim sonrasında sanatının sözcülüğünü yapan ve IZO-Narkompros çatısı altında üst düzey bir yöneticiye dönüşen Nikolay Punin sayesinde *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* (veya *Enternasyonal Anıtı*, 1919) projesini alan Tatlin, sanatsal üretimlerin açıklamasına yarayan kuramsal yazılardan uzak durduğundan hayatı boyunca “Konstrüktivizm” ve/veya “Tatlinizm” gibi etiketleri reddetmiştir.⁶⁷³



Resim 261. (Solda) Vladimir Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* deseni, Nikolay Punin’in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* adlı tanıtım broşürü içinde, IZO-Narkompros Bilimsel Yayınları, Petrograd, 1920

Resim 262. (Sağda) Vladimir Tatlin’in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* için üretilmiş bir fotomontaj, c.1920

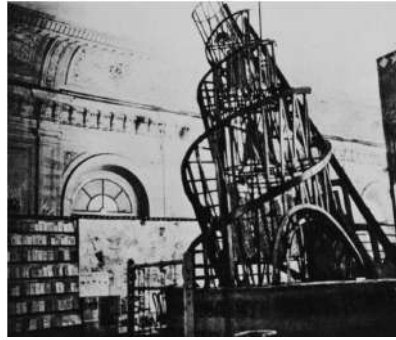
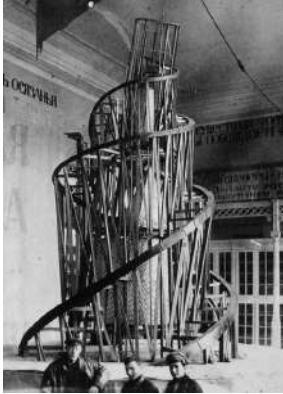
Mimari, resim ve heykel sanatına özgü prensiplerin “işlevsellik, verimlilik ve bilimsellik” gibi NEP Dönemi’ne özgü esaslar dahilinde oluşturulan *Enternasyonal Anıtı* projesi, şehir merkezinde inşa edilecek küp ve silindir biçimli hareketli yapıların bir araya getirilmesinden oluşan geleceğe yönelik bir projedir ve bir başka devrim simgesi olan Eyfel Kulesi’nin görkemine meydan okumak için tasarlanmıştır. Nitekim 1920’lerde üretilen konstrüktivist tasarım ve mimari projeleri gibi SSCB’nin siyasi ve

⁶⁷² Christina LODDER, *Constructive strands in Russian art 1914-1937*, The Pindar Press, 2005, s. 23.

⁶⁷³ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 143.

ekonomik şartlarında gerçekleştirilmesi mümkün olmamıştır. Punin, tanıtım broşüründeki yazısında, Tatlin'in projesindeki "çok-amaçlı küplerin" ihtiyaç dahilinde hareket edebildiğinden ve gerektiğinde oditoryum, jimnastik salonu veya siyasi propaganda gibi çeşitli etkinliklerde kullanılması için tasarlandığından bahsetmektedir. Ayrıca halkın dünyadaki siyasi ve kültürel gelişmeleri takip edebilmesi için binanın çeşitli yerlerine devasa ekranlar asılabilmektedir. Binanın kendine ait radyo, telefon ve telgraf istasyonlarının bulunması, projeksiyon yardımıyla yerden göğe doğru ışıklı harfler, semboller ve güncel sloganların yansıtılması öngörülmüştür. Punin'e göre, sanat, yaşam, siyaset ve teknolojiyi bir araya getiren *Enternasyonal Anıtı* projesi, komünizme hizmet etmesi bakımından örnek teşkil etmektedir.⁶⁷⁴

Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın maketi ilk olarak 1920'de sanatçının Petrograd'daki atölyesinde; daha sonra, Sekizinci Sovyetler Kongresi dahilinde GAELRO Planı'nın (Tüm Rusya'nın elektriğe kavuşması) ilan edildiği Moskova'daki Sendikalar Evi'nde ve 1921 yazında düzenlenen Üçüncü Enternasyonal Kongresi'nde sergilenmiştir.⁶⁷⁵ Tatlin, hiçbir zaman konstrüktivist (veya prodüktivist) sanatın savunucusu olmamasına rağmen Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın maketi, 1922'de Berlin Van Diemen Galerisi'nde düzenlenen İlk Rus Sergisinde "prodüksiyon sanatına doğru ilerleyen konstrüktivist sanat" adıyla tanıtılmıştır.⁶⁷⁶



Resim 263. (Solda) Vladimir Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* maketi, Petrograd, 1920 (Yapıtın altında Tatlin ve asistanları poz vermektedir)

Resim 264. (Sağda) Vladimir Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* maketi, Sendikalar Evi, Moskova, 1920

⁶⁷⁴ Christina LODDER, *Constructive strands in Russian art 1914-1937*, The Pindar Press, 2005, s. 24-25.

⁶⁷⁵ Maria GOUGH, "Model Exhibition", *OCTOBER Magazine No. 150*, Massachusetts Institute of Technology, Fall 2014, 2014, s. 9-26.

⁶⁷⁶ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 147.

Konstantin Umanski, 1920’de Münih’te yayımlanan *Rusya’da Yeni Sanat, 1914-1919*⁶⁷⁷ adlı kitabında Tatlin’in 1914-1915 tarihli rölyeflerini devrimden sonra sol sanat çevrelerinde moda olan “materyel kültür” ışığında yorumlamış ve “Tatlinizm” terimini ortaya atmıştır. Avrupa’daki sol sanat/soyut sanat/Dada çevrelerinde ilgiyle karşılanan bu kitap, Vladimir Tatlin’den bağımsız bir “Tatlinizm’in” oluşmasını sağlamıştır. Nitekim Dada akımı çevrelerinde, “*Sanat öldü. Yaşasın Tatlin’in yeni makine sanatı*” (John Heartfield ve Georg Grosz tarafından) gibi sloganlar türetilmiştir. Bu dönemde El Lissitski, sanatçıyı pergel ve gönye ile çalışan bir mühendis-sanatçı olarak tasvir etmiş; *Tatlin Evinde* adlı kolaj çalışmasında Raul Hausmann, Tatlin tarzı üretim yöntemini mekanik düşünceyle ilişkilendirmiştir.



Resim 265. (Solda) John Heartfield ve Georg Grosz, *Elektromekanik Tatlin Heykeli* adlı asamblajlarının önünde. Sanatçıların ellerinde tuttıkları afişte “Sanat öldü. Yaşasın Tatlin’in yeni makine sanatı” yazmaktadır. I. Uluslararası Dada Fuarı, Otto Burchard Galerisi, Berlin, Haziran 1920

Resim 266. (Ortada) El Lissitski, *Üçüncü Enternasyonal Anıtına Çalışan Tatlin*, kolaj, 29,2 x 22,9 cm., c.1921, Özel Koleksiyon

Resim 267. (Sağda) Raul Hausmann, *Tatlin Evinde*, fotomontaj, 41 x 28 cm., 1920, Stokholm Modern Sanatlar Müzesi

Konstrüktivizm’in temel fikirleri Moskova’da Vasili Kandinski’nin yönetimindeki Sanatsal Kültür Enstitüsü’nde geliştirilmiştir. Kurumunun vizyonunu *Kunstwissenschaft* (Sanat Bilimi) olarak ilan eden Kandinski, farklı sanat disiplinlerine özgü temel biçimlerin bilimsel yöntemlerle incelenmesini hedeflemektedir: “resimde renk ve hacimsel form, heykel ve mimarlıkta uzamsal ve hacimsel form, müzikte sesli ve ritmik form, dansa uzamsal ve ritmik form, şiirde sesli-vokal ve ritmik form”. Mecraya özgü temel biçimlerin insan algısındaki fizyolojik ve psikolojik etkilerine odaklanan Kandinski, enstitüde yürütülecek araştırmaları “bireysel sanatlar”, “bireysel sanatlar arasındaki ilişkiler” ve “anıtsal

⁶⁷⁷ Konstantin UMANSKY, *Neue Kunst in Rußland 1914-1919*, Hans Goltz Verlag, München, 1920.

sanat” adlı üç farklı başlık altında toplamıştır. Bu başlıklar bireysel deneyimlerden kitlesel deneyimlere doğru açılarak sanatın toplumsal zemindeki işlevine ağırlık vermektir. Bireysel ve kolektif üretim arasında bir çeşit denklik kurmanın bilimsel temellerini arayan Kandinski, “anıtsal sanat” mefhumunu, sanatın amacı ve geleceği olarak görmektedir.⁶⁷⁸ Buna göre sanatların (disiplinlerin) sineztezi kavramı⁶⁷⁹ etrafında bir araya gelerek yaşamın dönüştürülmesinde etkin bir rol oynayacağına inanan Kandinski, enstitü için hazırladığı programda, bilimsel ve objektif yöntemlere dayanan laboratuvar çalışmalarının niceliksel verilerle (istatistik, grafik, anket vb.) destekleneceğini vurgulamaktadır.⁶⁸⁰ Bu doğrultuda enstitüdeki araştırmaların sanatlardaki bireysel-kolektif ikilemini aşmak için düzenlendiği iddia edilebilmektedir. Nitekim Sanatsal Kültür Enstitüsü’nde başlayan ünlü kompozisyon-konstrüksiyon tartışmalarının felsefi temelinde bu ikilem yatmaktadır. Kandinski, hazırladığı programda şu ifadeleri kullanmaktadır:

Kompozisyon iki unsurdan oluşmaktadır: içsel sanatsal işlev ve bu işlevin uygulamaya konmasını sağlayacak araçları oluşturan belirli konstrüksiyon malzemeleri. Biçimsel bakış açısına göre, en temel konulardan biri konstrüksiyon sorunudur.

... tüm malzemeler⁶⁸¹ anıtsal sanat eserlerinin konstrüksiyonuna hizmet edecektir. Bazı basit olasılıklar ve tasniflemeler kanıtlanmış olmasına rağmen konstrüksiyon yöntemleri sonsuz çeşitliliktedir ve tek bir kuramla sınırlandırılmaz.

Bireysel sanat formlarındaki ifade araçları farklı yönere sapabilir.⁶⁸²

Bu pasajdan anlaşıldığı üzere Kandinski için “anıtsal sanat”, bireysel-kolektif ikilemini aşma gayretiyle toplum nezdinde fizyolojik ve psikolojik etkileri araştırılmış ses, ritim, renk, biçim ve malzemelerden oluşan bir materyel kültüre işaret etmektedir. Programının son bölümünde, pozitif bilimlerin sanatlardaki mutlak doğruyu

⁶⁷⁸ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 148

⁶⁷⁹ Maria GOUGH, “Model Exhibition”, *OCTOBER Magazine No. 150*, Massachusetts Institute of Technology, Fall 2014, 2014, s. 9-26. Maria Gough’a göre Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat veya Sanatların Sentezi) düşüncesinden gelen “sinestezi” kavramı, yüzyılın eşiğinden itibaren duyuların birbiriyle iletişim haline girmesini hedefleyen sanatsal deneyler için kullanılmıştır.

⁶⁸⁰ Vasilii KANDINSKY, “Program Of The Institute Of Artistic Culture (1920)”, *Experiment No. 8*, BRILL, 2002, s. 143-155. Enstitü için hazırlanmış anket örneği için bakınız: Vasilii KANDINSKY, “Questionnaire (1920)”, *Experiment No. 8*, BRILL, 2002, s. 157-160.

⁶⁸¹ Metnin bütününe bakıldığında kastedilenin “fizyolojik ve psikolojik etkileri araştırılmış malzemeler” olduğu anlaşılmaktadır.

⁶⁸² Vasilii KANDINSKY, “Program Of The Institute Of Artistic Culture (1920)”, *Experiment No. 8*, BRILL, 2002, s. 143-155.

yakalayamayacağını altını çizen sanatçı, enstitünün amacını “sanatın geçici/çağdaş yasalarını araştırma” olarak betimlemiştir.⁶⁸³

Bilindiği gibi Kandinski’nin *Sanatta Tinsellik* adlı kitabındaki fikirleri 1910’ların başından itibaren Rus sanat çevrelerinde eleştirilmeye başlanmış; sanatçının eserleri, bazı fütüristler tarafından “fazla öznel” bulunmuştur.⁶⁸⁴ Nikolay Punin, 2 Şubat 1919 tarihinde Sanat Komünü (*İskustva Kommuni*) Gazetesi’nde yayımlanan makalesinde, Kandinski’nin “yapıtlarındaki her şeyin keyfi ve bireysel” olduğunu yazarak bu görüşleri hatırlatmıştır. 1920’nin sonlarına doğru enstitü içinde Kandinski’nin “kendi yapıtlarındaki öznel karakteri kapamaya yarayan sözde bilimsel” yaklaşımı tartışılmaya başlanmış; sanatçının araştırma yöntemleri için “Kandinski psikolojizmi” terimi kullanılmıştır.⁶⁸⁵ Maria Gough’a göre, Sanatsal Kültür Enstitüsü kapsamında Rodçenko, Stepanova, Popova ve Varvara Bubnova gibi sanatçılar tarafından oluşturulan Objektif Analiz Çalışma Grubu, Kandinski’nin fizyolojik-psikolojik yaklaşımına karşı “esansiyalizme (temelciliği) ve ontolojik indirgemeciliğe (redüksiyonizm)” dayalı materyalist bir yapıt analizine yönelmiştir.⁶⁸⁶ Varvara Bubnova, Objektif Analiz Çalışma Grubu’nun yöntemlerini şöyle özetlemiştir:

- 1-) Objektif analiz, sanat yapıtlarının temel ve ikincil (ek) unsurlarını ve düzen yasalarını açığa çıkarmak içindir.
- 2-) Her bir unsurun analizi ve bu unsurların yapıtlardaki düzenlemelerinin yasalarını açığa çıkarmak içindir. (Her bir unsurun analizi yapılarak düzenleme yasalarını açığa çıkarmak gerekmektedir)⁶⁸⁷

Süprematizm veya nesnesiz sanat savunucuları gibi Objektif Analiz Çalışma Grubu üyeleri (Objektivistler) resmin temel öğelerini “*form*”, “*renk*” ve “*materyel (faktura)*” olarak belirlemişlerdir. Bu pasajda geçen “ek unsur” terimi, “görsel temsili” (*izobrazitelnost*) ifade etmekte ve Maleviç’in kuramsal yazılarından (*Resimde Ek Unsur Kuramına Giriş*, 1923) gelmektedir. Objektivistler, Maleviç’in kuramına “duyum” mefhumunu eklemişler ve bunu resimsel ifadenin (hem Ekspresyonizm hem

⁶⁸³ Jean-Claude MARCADÉ, *L'Avant-Garde Russe 1907-1927*, Flammarion, 2007, s. 148

⁶⁸⁴ Bakınız: Bölüm 3.1.5. Avangard Sahnesi: Primitivizm ve Konu-Üslup Tartışmaları (1910-1912)

⁶⁸⁵ Maria GOUGH, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, 2005, s. 31. Maria Gough, bu kitabında, Objektif Analiz Çalışma Grubu’nun 1920-1921 arasındaki formalist üretimlerini Konstruktivizm’in “laboratuvar evresi”; 1922 sonrasındaki işlevsel tasarım üretimlerini Konstruktivizm’in “prodüktivist evresi” olarak ele almaktadır.

⁶⁸⁶ Maria GOUGH, *a.g.e.*, s. 32.

⁶⁸⁷ Maria GOUGH, *a.g.e.*, s. 32-33.

de genel olarak ifadenin) tezahürü olarak görmüşlerdir. Kandinski'nin içsel ve öznel bakış açısının yerine “sanatsal düzenlemenin amacı nedir” sorusunu sormuşlar ve resmi/sanatsal yaratıyı “öznellik ve keyfilikten” kurtarmanın formüllerini araştırmışlardır.⁶⁸⁸

Objektivistler, 1920’de Yeni Batı Resmi Müzesi’ne dönüştürülen Sergey Şukin koleksiyonunu ve Moskova Resimsel Kültür Müzesi’ndeki modern yapıtları, üç aya yayılan dokuz seans boyunca detaylı analizlere tabi tutmuşlar ve İNHUK’a bağlı sanatçı-hoca, mimar ve öğrencilerin katıldığı konferanslar düzenlemişlerdir. Bu toplantıların ana konusu kompozisyon-konstrüksiyon ayrımıdır. Örneğin “Fransız Modernizmi Çalışmaları” adı altında Claude Monet, Paul Signac ve Henri Matisse gibi sanatçıların yapıtları inceleyen objektivistler, hazırladıkları raporda Monet’nin tablolarındaki “ek unsuru”, “ışık geçişleri” olarak belirlemişler ve bunu “sanatçının izlenimlerinden oluşan yanılsamalar” şeklinde betimlenmişlerdir. Noktacılık analizinde, Signac’ın tablolarındaki renk ve *faktura* gibi temel unsurların üzerinde durulmuş ve “*izlenimlerden kompozisyonel konstrüksiyona doğru*” bir eğilim tespit edilmiştir. Objektivistlerin çıkarımına göre, Monet’nin yöntemi “kompozisyona”, Signac’ın “konstrüksiyona” yakındır. Matisse’in tablolarında, renk ve *faktura* gibi konstrüktif temel unsurlar belirlenmesine rağmen “düzenleme, daha çok ritmik ve kompozisyon eğilimli” bulunmuştur. Araştırmanın sonucunda Signac’ın konstrüksiyon yöntemine en yakın sanatçı olduğu anlaşılmıştır.⁶⁸⁹

Mart 1921’deki yedinci seansta Rodçenko, kompozisyonun “sanatçının beğenisine/keyfine bağlı” olduğunu ve “kompozisyonda amaca yönelik bir düzenleme eksikliği” olduğunu tespit etmiş; konstrüksiyonuyse, “bir yapıta özgü unsur ve materyallerin belirli bir amaca göre düzenlenmesi; belirli parçaların işlevsel bir biçimde birleştirilmesi” şeklinde tanımlamıştır. Maria Gough’a göre bu düşünce etrafında toplanan Karl Yoganson, Konstantin Medunetski, Stenberg Kardeşler gibi Sanat ve Teknik Yüksek Okulu (VHUTEMAS) öğrencileri ve Stepanova, Objektif Analiz Çalışma Grubu içinde “konstrüktivist sesasyonu” gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılara göre “konstrüksiyon, bir düzenleme prensibidir; resim sanatında işlemesi mümkün değildir ve sadece üç boyutlu formlardan oluşabilir”. İlerleyen seanslarda bu

⁶⁸⁸ Maria GOUGH, **The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution**, University of California Press, 2005, s. 36.

⁶⁸⁹ Maria GOUGH, **a.g.e.**, s. 37.

ilkeler geliştirilmiş ve “resim ve konstrüksiyon uyumsuzluğu” ile “her üç boyutlu yapının konstrüksiyon kabul edilmemesi gerektiği” gibi konular objektivistler arasında tartışmaya açılmıştır.⁶⁹⁰

Objektif Analiz Çalışma Grubu’nda ortaya atılan tezlerin ışığında Karl Ioganson, Konstantin Medunetski ve Stenberg Kardeşler, üyesi oldukları OBMOHU (Genç Sanatçılar Derneği)’nin Mayıs-Haziran 1921’de düzenlenen İkinci Sergisi’ne Aleksandr Rodçenko’yu davet etmişler ve eserlerini “uzamsal konstrüksiyonlar” başlığıyla sergilemişlerdir. Bu yapıtlar daha sonra (Rodçenko’nun başkanlığını yürüttüğü) Müze Bürosu tarafından devlet koleksiyonuna dahil edilmiştir. Maria Gough’a göre heykel sanatına özgü hacim, kütle ve ağırlık gibi kavramlardan ayrılarak farklı bir yöne sapan “konstrüktivist sanatçılar”, uzamı/espası araçsallaştırarak yapının bir parçasına dönüştürmeleri bakımından Tatlin’in kontr-rölyeferinde ve Enternasyonal Anıtı’nda görülen “kütlenin ilgası” ve “mimari uzama açılma” fikirlerini daha keskin ve belirleyici bir şekilde uygulanmaya başlamışlardır.⁶⁹¹



Resim 268. (Solda) OBMOHU İkinci Bahar Sergisi, Mayıs-Haziran, 1921, Fotoğraf 1: Nesne (Veş) Dergisi 1-2, Berlin, 1922

Resim 269. (Sağda) OBMOHU İkinci Bahar Sergisi, Mayıs-Haziran, 1921, Fotoğraf 2: Nesne (Veş) Dergisi 1-2, Berlin, 1922

Eylül 1921’de yayımlanan Sanatsal Kültür Enstitüsü (İNHUK)’nün yıllık raporunda, “konstrüksiyon ve temsil sanatları arasındaki uyumsuzluk” resmi olarak kayıtlara geçirilmiştir. Aynı günlerde Alexandra Exter, Lyubov Popova, Aleksandr Rodçenko, Varvara Stepanova ve Aleksandr Vesnin, beşer yapıyla katıldıkları 5x5=25 Sergisi’nde, “resim sanatının sona erdiğini” ve yerine “somut konstrüksiyon sanatının” geçtiğini ilan etmişlerdir. Maria Gough’a göre bu sergi, Konstrüktivizm’in “biçimci,

⁶⁹⁰ Maria GOUGH, **The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution**, University of California Press, 2005, s. 40-41.

⁶⁹¹ Maria GOUGH, **a.g.e.**, s. 66-67.

laboratuvar evresinin” sona erdirilmesi ve sanatla endüstrinin işlevsel bir sentezi olarak görülen Prodüktivizm’e (yazara göre Konstrüktivizmin “prodüktivist evresine”) geçilmesi bakımından bir dönüm noktasıdır.⁶⁹² Rodçenko, 5x5=25 Sergisi’nde sergilediği *Saf Kırmızı*, *Saf Sarı* ve *Saf Mavi* adlı triptik için “resmi, mantıksal sonuna indirgedim; kırmızı, mavi ve sarı tabloları sergileyerek resmin bittiğini ilan ettim; sadece renkler; her yüzey katmandan ibarettir, artık temsil diye bir şey yoktur” diye yazmıştır.⁶⁹³



Resim 270. (Solda) Lyubov Popova, *Uzamsal Güç Konstrüksiyonu*, 1921, tuval üzerine yağlı boya ve ahşap tozu, 71,1 x 64,3 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Resim 271. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, *Saf Kırmızı*, *Saf Sarı* ve *Saf Mavi*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, triptik, 62.5 x 52.5 cm., A. Rodchenko ve V. Stepanova Arşivi, Moskova

1921’deki OBMOHU ve 5x5=25 sergilerini izleyen süreçte konstrüktivist sanatçıların büyük bir bölümü porselen, cam, tekstil sektörlerine, mimarlığa, gösteri sanatlarına (tiyatro sahne dekorlarına), grafik ve endüstriyel tasarımlara kaymış; Nikolay Tarabukin, Aleksey Gan ve Boris Avratov gibi ideologlar Prodüktivizm’in sözcülüğünü yapmaya başlamışlardır. Böylece konstrüktivist çevrelerde, “temsilden konstrüksiyona” söyleminin yerini “konstrüksiyondan prodüksiyona” sloganı almış; tasarım mezunu öğrencileri, kendilerini “mühendis-sanatçı” olarak tanıtmaya başlamışlardır. Konstrüksiyonun moda olmasıyla İNHUK müfredatındaki resim

⁶⁹² Maria GOUGH, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, 2005, s. 68.

⁶⁹³ Selim O. KHAN-MAGOMEDOV, *L’Inkhok, Naissance du Constructivisme*, Infolio, 2013, s. 28.

derslerinin kaldırılması söz konusu olmuştur.⁶⁹⁴ Başta David Shterenberg olmak üzere bu durumu protesto eden bazı hocalar kısa süreliğine görevlerinden istifa etmişlerdir. VHUTEMAS'ta görev yapan Klement Redko, İvan Kliun, İvan Kudriaşev ve Salomon Nikritin gibi sanatçılar, Konstrüktivizm'in laboratuvar evresinin deneyselliğini 1920'lerin sonuna kadar sürdürmüşler; Projektivizm (Nikritin) ve Elektro-Organizm (Redko) gibi farklı fraksiyonların oluşmasını sağlamışlardır. İNHUK'ta başlayan Konstrüktivizm ve/veya Prodüktivizm'in materyel/nesne odaklı temel fikirleri, 1920'lerin sonuna kadar, Bauhaus Ekolüyle eşdeğer kabul edilen VHUTEMAS/VHUTEİN çatısı altında geliştirilmiş; resim, heykel, tasarım, tiyatro, sinema ve mimarlık gibi farklı sanatsal alanlarda zengin üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.



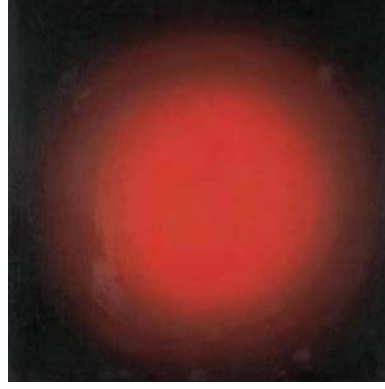
Resim 272. Lyubov Popova, *Sinema Sanatçıları Dergisi Kitap Kapağı Tasarımı*, 1922, karton üzerine karakalem ve guaş, 23,4 x 15,8 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik



Resim 273. (Solda) Nadejda Udaltsova, *Tekstil Tasarımları*, 1921-1924, kâğıt üzerine karakalem, guaş ve suluboya, 27,6 x 20 ve 35 x 28 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Resim 274. (Sağda) Varvara Stepanova, *Tekstil Tasarımları*, 1921-1925

⁶⁹⁴ Selim O. KHAN-MAGOMEDOV, *L'Inkhok, Naissance du Constructivisme*, Infolio, 2013, s. 28-29.



Resim 275. (Solda) Kliment Redko, *Dinamit*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 62.6 x 47.6 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Resim 276. (Ortada) İvan Kliun, *Kızıl Işık, Dairesel Kompozisyon*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 68.3 x 67.7 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Resim 277. (Sağda) İvan Kudriaşev, *Işıldama*, 1926, tuval üzerine yağlıboya, 106.6 x 71 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Konstrüktivizm’in kavramsal altyapısı, Anarşi Gazetesi editörlerinden Aleksey Gan’ın Objektif Analiz Çalışma Grubu’yla gerçekleştirdiği çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Grubun biçimci bakış açısıyla sosyalizmin güncel, ideolojik bağlamını uyumlu hale getirmeyi amaçlayan Gan, konstrüktivistlerin vizyonunu “yaşamdan ayrı deneysel faaliyetlerden, temelini yaşamda bulan deneyselliğe geçiş” formülüyle açıklamıştır. Buna göre konstrüktivistleri uğraştıran temel mesele, “sanatsal kolektif misyon (sanatın amacı)” ve “işlevsellik” temaları arasında siyasi ve kuramsal bir bağ oluşturmaktır.⁶⁹⁵



Resim 278. (Solda) Gustav Klutsis, *Tüm Şehirlerin Elektrikle Buluşması* temalı fotomontaj, 1920, fotoğraf, 25.2 x 20,1 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Resim 279. (Sağda) Gustav Klutsis, *Ekim Devrimi* temalı fotomontaj, fotoğraf, 24.2 x 17.8 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

⁶⁹⁵ Maria GOUGH, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, 2005, s. 69.

1922 yılında yayımlanan *Konstruktivizm* adlı çalışmasında, “materyel konstrüksiyonların komünist ifadesi” gibi provokatif bir tanım kullanan (bu ifade konstruktivistlerin sloganına dönüşmüştür) Gan, 1921’den itibaren bünyesine muhafazakâr sanatçıları dahil eden, “Marksizm ve tarihsel materyalizmden bihaber” Narkompros yöneticilerini hedef almaktadır. Gan’a göre “Marksizm’i yeterince okumamış komünistler”, ekonomi, toplum ve siyaset hakkında radikal fikirler ortaya atarken sanat alanında tarihsel materyalizmin gerçekliklerini yok saymaktadırlar. Toplumsal ve sanatsal evrim arasındaki ilişkiyi ıskalamakta ve sanat söz konusu olduğunda “ebedi” değerlere sarılmaktadırlar:

Komünistler sanat alanına yaklaştıklarında Marksizm’den uzaklaşmaktadırlar. Sanatı denetim altında tutan Narkompros komünistleri, anti-komünistlerle özdeşlerdir. Çünkü kendilerini ilahi güzele, ebedi sanata, estetiğe ve anıtsallığa adanmışlardır... Biz sanat denen spekülative olguya, sanatsal değerlerin savunucularına savaş açmış durumdayız.⁶⁹⁶

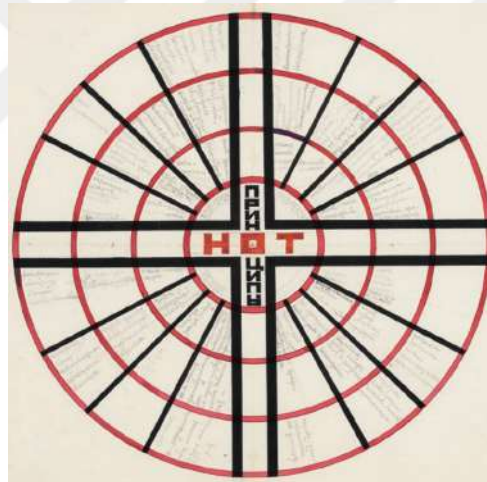
Toplumsal ekonomik yapısı ve kültür kurumları arasındaki ilişkiyi materyalist bir bağlamda inceleyen Gan’a göre, Narkompros yetkilileri “kültürel emeğin toplumsal ilişkiler tarafından belirlendiğini ve kolektif üretimin bir parçası olduğunu anlamamışlardır”. İçeriğin hiçbir zaman “sanatın özü” olmadığını belirten Gan, “bir romandaki karakterleri değiştirerek proleter sanatı oluşturacaklarını ve devrimci değişimi sağlayacaklarını zanneden” yöneticileri eleştirmekte ve bu zihniyet çerçevesinde üretilen sanat yapıtlarının “genel bir atavizm içinde yerinde saydığını” iddia etmektedir.⁶⁹⁷

Tıpkı siyasette yeni bir sayfa açan komünistler gibi, konstruktivistlerin hedefi, sanatta yeni bir perspektif açmak ve materyel yapıların komünist ifadesini belirlemektir... SSCB’de komünizmin dinamiklerini ifade edecek kültürel formlara ihtiyaç vardır. Yalnız Konstruktivizm, komünizmin dinamiklerine uygun formlar geliştirebilir... Önceki toplumsal düzenler ebedi formlara ihtiyaç duymuşlardır. Konstruktivistlerse komünizme geçiş döneminde farklı bir talebe cevap vermektelerdir...⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ Alexis GAN, “Le constructivisme”, 1922, Gérard CONİO (haz.), **Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques**, L’âge d’homme, Lausanne, s. 411-420.

⁶⁹⁷ Catherine COOKE, “Sources of a radical mission in the early Soviet profession, Alexei Gan and the Moscow Anarchists”, Neil LEACH (haz.), **Architecture and Revolution, Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe**, Routledge, 1999, s. 20.

⁶⁹⁸ Alexis GAN, **a.g.e.**, s. 420-430.



Resim 280. Gustav Klutsis, *Emeğin Bilimsel Yönetimi (NOT)* temalı poster, 1925, kâğıt üzerine mürekkep, suluboya, guaş, 59.8 x 50,7 cm., Devlet Çağdaş Sanat Müzesi, George Kostakis Koleksiyonu, Selanik

Sanatsal üretimi, “toplumun materyel-teknik organları” olarak tanımayan Gan, sürekli dönüşüm içindeki materyel kültürün ve ideolojilerin etkileşimini incelemek için “*teknonik*”, “*faktura*” ve “konstrüksiyon” adını verdiği birbirlerine bağlı üç “yeni disiplin/yöntem” önermiştir. “Bunlar, gelişmekte olan günümüz komünist kültüründe,

sanatsal faaliyetin yeni görevlerinin rasyonel düşünce yoluyla gerçekleştirilmesini mümkün kılan disiplinlerdir”⁶⁹⁹ diyen Gan, bu terimleri şöyle açıklamaktadır:

Kaynağını ve biçimini, organik bir şekilde, komünizme özgü dinamizmden ve aynı zamanda endüstriyel materyalin rasyonel kullanımından alan *teknotik* veya *tektonik* üslup terimi, yerkürenin volkanik hareketlerini ifade eden coğrafya biliminden ödünç alınmıştır.

Tektonik içsel özün patlamasını ifade eden organik nitelikte eşanlamlıdır.

Yöntem olarak tektonik, konstrüktivistleri yeni bir içerik ve biçim sentezinin uygulamasına yönlendirecektir. Bu doğrultuda Marksizm kültürüyle yetişmiş konstrüktivistlerin, sanatı bir kenara atıp endüstriyel malzemeye odaklanmaları gerekmektedir. Tektonik, konstrüktivistlerin Çoban Yıldızıdır. Deneysel ve gündelik faaliyetlerin beynidir.

Tektonik olmadan Konstrüktivizm, renksiz bir resme benzer...⁷⁰⁰

Tektonik terimiyle Aleksey Gan, konstrüktivist üretimin kaynağındaki komünist hedefleri tanımlamakta ve bu kavramın yaratım sürecindeki önemini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Marksist kültür, üretimi şekillendirmesi, sanatı/estetiği bir kenara atarak işlevselliğe odaklanması ve endüstriyel malzemenin verimli kullanımının yolunu açması bakımından Konstrüktivizm’in kaynağıdır.

... *faktura* kavramını ressamların kullandığından farklı bir anlamda kavramak gerekir. Bu kavramı maddesellik anlamında fakat eski anlamlarının dışında kullanmak gerekir. Dolayısıyla eski ve yeni anlamları birbirinden ayrılmalıdır.

Faktura kavramını çözümlemek için malzemeden yola çıkmak gerekmektedir...

Bir nesnenin üretimi farklı süreçlerden oluşabilir. Örneğin dökme demir eritilir, sıvı haline gelir, kalıba dökülür...ve bundan sonra nesneye dönüşür. *Faktura* bütün bu süreci kapsar...

Faktura hammadde anlamında değerlendirilmelidir.

Maddenin rasyonel kullanımını seçim ve işleme gibi birtakım etaplar belirlerken *faktura*, maddenin doğasının bütününe işaret eder.

Faktura, işlenen malzemenin organik durumu veya organizmasının yeni durumudur.

Bir malzemeyi işlediğimizde veya dönüştürdüğümüzde *faktura* üretiriz.

⁶⁹⁹ Catherine COOKE, “Sources of a radical mission in the early Soviet profession, Alexei Gan and the Moscow Anarchists”, Neil LEACH (haz.), **Architecture and Revolution, Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe**, Routledge, 1999, s. 21.

⁷⁰⁰ Alexis GAN, “Le constructivisme”, 1922, Gérard CONİO (haz.), **Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques**, L’âge d’homme, Lausanne, s. 430-435.

Faktura bilinçli bir şekilde seçilmiş; konstrüksiyon hareketini durdurmadan, tektonik hareketleri sınırlamadan rasyonel bir şekilde işlenmiş malzemedir.⁷⁰¹

Gan’a göre *faktura* kavramı, kullanılan malzemeye içkin niteliklere yönelik derin bir arayıştır. Sanatçılar malzemeyi inceleyerek, onu en etkin, verimli ve işlevsel şekilde işlemenin yöntemlerini araştırmalıdır. Burada kullanılan “organik” ifadesi, malzemenin özelliklerine ilişkin derin ve felsefi bilgi anlamına gelmesi bakımından çağrışımlara açıktır. Gan, *fakturayı* eski anlamlarından arındırmak ve yeni dinamik anlamını perçinlemek için “dökme demir” örneğini vermekte; *fakturanın* farklı şekiller alabilen, bazen sadece seçilen (işlenmeyen) veya ihtiyaçlara uyum sağlayabilen üretim sürecini ifade ettiğini belirtmektedir.

Konstrüksiyonu, Konstrüktivizm’in kolektif işlemi olarak ele almak gerekmektedir. *Tektonik*, biçimsel ve ideolojik yönler arasındaki fikir birliğini sağlamakta; *faktura*, malzemenin dinamik durumunu ifade etmektedir. Konstrüksiyon ise, tüm bu süreci başlatandır. Dolayısıyla üçüncü yöntem/disiplin, işlenmiş malzeme yardımıyla bir zihinsel tasarıya formunu vermektedir.⁷⁰²

Bu pasajda geçen “kolektif işlem” ifadesinden, konstrüksiyonun, komünist/ideolojik hedefler, *tektonik* ve malzemenin dönüşüm sürecindeki değişen özü anlamına gelen *faktura* arasında bir köprü kurmaya yarayan; bir başka deyişle, konstrüktivist üretimin uyumlu birliğini sağlayan “yöntem” olduğu anlaşılmaktadır.

Christina Lodder’e göre konstrüktivistler, ideolojik temellerini Marksist “tarihsel materyalizm” kuramının bilimselliğine dayandırmışlar ve “materyel konstrüksiyonların komünist ifadesine” ulaşmayı amaçladıklarını ilan etmişlerdir. Ancak tasavvur ettikleri yeni faaliyet türü, “entelektüel üretim” olarak kalmıştır. *Konstrüktivizm* adlı denemesinde Gan, entelektüel ve sanatsal üretim arasındaki bağlantıları kavramsal ve soyut bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu kavramsallaştırma, Konstrüktivizm’in ilk taslaklarından ve komünist ideolojinin ışığında sanatçıların yaşamı dönüştürme kapasitelerine odaklanmaktadır. Ancak tüm konstrüktivist uygulamaların altında yatan üretim/prodüksiyon fikri, komünist davaya hizmet eden ürünlerin yaratılmasını olumlarken bunu başarmanın nasıl mümkün olduğundan

⁷⁰¹ Alexis GAN, “Le constructivisme”, 1922, Gérard CONIO (haz.), **Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques**, L’âge d’homme, Lausanne, s. 435-440.

⁷⁰² Alexis GAN, **a.g.e.**, s. 435-440.

bahsetmemektedir.⁷⁰³ Nitekim “prodüksiyon sanatı” veya “Prodüktivizm” kapsamında “sosyalist obje üretimini” kavramsallaştırma görevini Nikolay Çujak, Nikolay Tarabukin, Boris Arvatov, Osip Brik ve Boris Kouchner gibi LEF (Sanatın Sol Cephesi) Dergisi’ndeki ideolog yazarlar üstlenmişlerdir. Christina Kiaer’e göre “sosyalist objeler” üreten konstrüktivist sanatçılar, sanatsal deneysellikle endüstriyel tasarım arasında kurdukları köprüyü kuramsal metinlere değil bireysel tecrübelerine dayandırmışlardır. Dolayısıyla ideologlara destek vermemelerine rağmen üretim faaliyetlerinin zaman zaman prodüktivist kuramlarla kesiştiği söylenebilmektedir.⁷⁰⁴

Siyaseten Sol Bolşeviklere, Aleksandr Bogdanov ve Proletkült Hareketi’ne yakın duran Tarabukin ve Arvatov, ekonomik açıdan NEP’e (Yeni Ekonomi Politikalarına) karşı çıkmakla birlikte dönemin sanayi üretimine özgü “bilimsellik, işlevsellik ve verimlilik” ilkelerini kabul etmekteledir. 1925’te basılan *Günlük Yaşam ve Nesne Kültürü* adlı çalışmasında Boris Arvatov, kapitalist üretim biçimleri sonucunda oluşan meta fetişizmine karşılık “iş arkadaşı” adını verdiği işlevsel “sosyalist obje” fikrini ortaya atmıştır. Arvatov’a göre pasif kapitalist metaların “aktif sosyalist objelere”⁷⁰⁵ dönüştürülmesiyle yeni yaşam deneyimleri, tüketim ilişkileri ve modern özneler ortaya çıkacaktır. Marksist bir sanat tarihi yaklaşımıyla yazılan makalelerini topladığı *Sanat ve Üretim* (1926) adlı⁷⁰⁶ çalışmasındaysa, sosyalist obje fikrini günlük yaşamdaki “malzemenin iradesi” kavramı etrafında geliştirmiştir. Kapitalist üretim tarzını tarihsel bir maddiyat/maneviyat ikilemi⁷⁰⁷ üzerinden eleştiren Arvatov, sanatçının kapitalizm

⁷⁰³ Christina LODDER, *Constructive strands in Russian art 1914-1937*, The Pindar Press, 2005, s. 245-260.

⁷⁰⁴ Christina KIAER, *Imagine No Possessions, The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005, s. 17.

⁷⁰⁵ Boris ARVATOV, “Art and Production”, John ROBERTS ve Alexei PENZİN (haz.), *Art and Production*, Pluto Press, 2017, s. 4-5. Aktif sosyalist obje kavramı, Marksist düşünür ve yazar Georgi Plehanov’un Monist Tarih Anlayışı adlı çalışmasındaki yaklaşımdan gelmektedir. Plehanov da bunu Karl Marx’ın Feuerbach Tezleri’nden ödünç almıştır. Marx, Feuerbach’ı eleştirdiği kısa metnine şöyle başlar: “tüm materyalizmin başlıca eksikliği, şeyin [Gegenstand], gerçekliğin, duyusallığın duyusal insan faaliyeti, pratiği olarak değil, öznel olarak değil, yalnızca nesne [Objekt] ya da sezgi [Anschauung] olarak kavranmasıdır... Böylece Hristiyanlığın Özü’ndeki (Feuerbach’ın) teorik tutumu, biricik gerçek insan tutumu olarak görüyor, oysa pratik yalnızca iğrenç bir biçim gibi kavranıyor ve sabitleştiriliyor. Böylece "devrimci" faaliyetin, "pratik-eleştirel" faaliyetin önemini anlamıyor.”

⁷⁰⁶ Boris ARVATOV, “Art and Production”, John ROBERTS ve Alexei PENZİN (haz.), *Art and Production*, Pluto Press, 2017, s. 4-5.

⁷⁰⁷ Christina Kiaer’in *Imagine No Possessions, The Socialist Objects of Russian Constructivism* adlı çalışmasının ana fikri, Rusçadaki *bit/bitie* terimleri üzerinden maddiyat/maneviyat ikileminin komünist konstrüktivist tasarım objeleri bağlamında değerlendirilmesidir. Modern öncesi Rusya’da *bit* kelimesi (*bivat* fiilinden türeyen) yaşam tarzı, günlük yaşam anlamına gelmektedir. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren *bit*, negatif anlamlar taşımaya başlamış ve köylülerin, küçük burjuvanın, düşkünlerin veya sapkınların maddiyata dayalı tekrar eden monoton yaşamı anlamını almıştır. Buna karşılık *bitie*, tinsel anlamlarla yüklü bir günlük yaşam anlamı taşımaktadır. Buna göre, günlük yaşam söz konusu olduğunda, Batı kültürüne özgü özel/kamusal yaşam ayrımının Rus kültüründeki karşılığı, maddi/tinsel

öncesi dönemlerde günlük yaşamın işlevsel taleplerini yerine getiren en vasıflı zanaatkar olduğunu belirtmekte ve üretilen objelerin maddi yaşamın düzenlenmesinde aktif rol oynadığını vurgulamaktadır. Arvatov’a göre, kapitalist sanayi üretim biçimlerinin gölgesinde sanatçı/zanaatkar, yaşamın düzenlenişindeki rolünü kaybetmiş; “gözün taleplerini karşılamak için” el işçiliği ve lüks obje tasarımlarına yönelmiştir. Sanatçının işlevsellik yerine görseelliğe yönelmesi bir hatadır ve insanın hayal gücünün en gelişmiş biçimi olan sanayi üretimini kucaklaması gerekmektedir. Arvatov, objelerin gündelik yaşam içindeki aktif bütünlüğünün, görseli pasif bir nitelik haline getiren burjuva estetiği tarafından parçalandığını iddia etmektedir.⁷⁰⁸ Estetiği/materyel kültürü, sosyalist üretim koşulları altında yeniden kavramsallaştıran Arvatov, endüstriyel teknolojinin tüm insanlığa yeni bir bilinç katacağını ve insanlığı güçlendireceğini tasavvur etmekte; sosyalist materyel kültürünün kapitalizmin cazibesine karşı mücadele edecek bilince sahip, eleştirel düşünen öznelere meydana getireceğine inanmaktadır. Buna göre aktif sosyalist objeler (düşünce ile maddeyi birbirinden ayıran idealist görüşte olduğu gibi) yalnızca insan düşüncesinin bir nesnesi olarak değil, aynı zamanda, ideolojik olarak tasarlanmış (düşünce-madde ayırımına direnen materyalist [Marx] veya monist görüşte [Plehanov] olduğu gibi) insan faaliyeti şeklinde anlaşılmalıdır.⁷⁰⁹

Arvatov’un Prodüktivizm kuramına göre, sanatın hayatla bütünleşmesi “sanat prensiplerine göre” değil ideolojik (Marx) ve Emeğin Bilimsel Yönetimi’nin ilkelerine (Gastev) göre dönüşmesi anlamına gelmektedir. Dönüştürülmek istenen sanat veya estetik değil, günlük yaşamın maddiyat anlayışıdır. Nitekim Andrey Belı “Rusya’daki materyalizmin zaferi, tüm maddiyatın tamamen yok olmasıyla sonuçlandı” diye yazmıştır. Prodüktivistlerin hedefi, materyel objelerin yok olması değil, materyelin

yaşamdır. Döneme özgü Rus felsefesinde *bit/bitie* ikilemi, “maddiyatın maneviyatla aşılması” yoluyla çözülmektedir. Devrimciler “aşkınlığı” tinsellik yerine, (kolektif mutluluğa ancak komünist bir gelecekte ulaşılacağını salık veren) “ideolojik” temeller üzerinden kavramışlardır. Toplumsal bilincin ekonomik koşullar tarafından belirlenmesi üzerine kurulu Marksist materyalist bakış açısına sahip devrimciler için günlük yaşamın maddiyatı sorun teşkil etmektedir. Tıpkı Batıcılar ve/veya Slavofiller, Romantikler ve/veya modernistler, estetik ve/veya politik ütopyacılar gibi Bolşevikler de günlük yaşamla mücadeleye girmişlerdir. Birçoğu için önemli olan dünyadaki kırılgan insanın fiziksel olarak hayatta kalması değil, dünyanın kolektif mutluluğu uğruna fedakârlık yapmaktır. Dolayısıyla hemen hepsinin amacı günlük yaşamın tamamen aşılmasıdır.

⁷⁰⁸ Christina Kiaer’e göre Arvatov’un “görmenin diğer duyulardan yalıtılması” ve “görsel nesnelerin üretildikleri toplumsal bağlamdan kopuk birer gösteriye dönüşmesi” üzerine kurulu burjuva estetiği eleştirisi, Walter Benjamin’in *Mekanik Üretim Araçlarıyla Çoğaltılabilir Çağda Sanat Eserleri* adlı çalışmasındaki görüşleriyle benzerlikler taşımaktadır.

⁷⁰⁹ Christina KIAER, *Imagine No Possessions, The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005, s. 68-70.

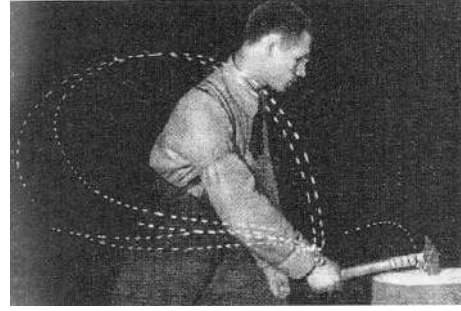
maddiyatla olan ilişkisinin yok olması ve mülkiyet arzusuna alternatif bir model oluşturacak sosyalist ürünler tasarlayarak toplumsal dönüşüme katkıda bulunmaktadır. Prodüktivizm, tıpkı Aleksandr Bogdanov'un tezlerinde görüldüğü gibi proletarya kültürü konjonktüründe, sanatın toplumsallaşmasını amaçlarken karşılığında toplumdan "komünistleşmesini" beklemektedir. Arvatov'un terminolojisini kullanmak gerekirse, devrimin yarattığı konjonktür sayesinde günlük maddi yaşamın "yoldaş kooperatifleri ve "proleter monizm" ilkeleri üzerinden "kuramsal-pratik" dönüşümü, gerçekleştirilebilir" bir hal almıştır. Buna göre, prodüktivist sanatın amacı, hayata içkin olmak değil, sosyalist üretim biçimleri arasında yok olmak ve maddesel kültürün yeni formlarına dönüşmektir.⁷¹⁰

Konstrüktivizm gibi Sol Bolşevik ideologlar tarafından geliştirilen Prodüktivizm (veya Konstrüktivizm'in prodüktivist yaklaşımı) sanatçı grupları tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Boris Arvatov, LEF Dergisi'nin ilk sayısında yayımladığı *Kanıtlanmış Ütopya (Oveşçestvelennaya Utopia)* başlıklı makalesinde sanatçıları "konstrüktivist"; kuramcıları "prodüktivist" olarak ayırmasına rağmen Konstrüktivizm'in çok-sesli yapısı 1920'lerin sonuna kadar varlığını sürdürmüştür. Zalambani'ye göre sadece LEF Dergisi çevresinde "Brik, Arvatov ve Kushner gibi prodüktivistler, Çujak başta olmak üzere yaşam-yapıcılar, Tretyakov gibi faktografiyle uğraşanlar, Tinyanov ve Şklovski gibi formalistler, Kruçenih ve Kamenski gibi kübo-fütüristler, Rodçenko, Stepanova ve Tatlin gibi konstrüktivistler ve son olarak Eisenstein, Kuleshov, Vertov ve Shub gibi yönetmenlerden her biri kendine özgü Konstrüktivizm/Prodüktivizm kuramı-uygulaması geliştirmiştir".⁷¹¹ Nitekim birçok sanatçı Taylorizm'in ve/veya Emeğin Bilimsel Yönetimi politikasının ilkelerini, sanatın endüstriyel üretim modeli içinde erimesi amacıyla değil, tam tersine, sanatsal mecralarını güçlendirerek dönüştürmek için kullanmışlardır. Örneğin Vsevolod Meyerhold'un "biomekanik tiyatrosu" beden dilini, psikolojik yöneme (Stanislavski) öncül hale getirmesi bakımından sahne sanatlarında özgün yaklaşımlar geliştirmiştir. "Vücudun bir makine, oyuncunun bir makinist" olarak kabul edildiği biomekanik tiyatroda, aktör/aktrislerin "refleksoloji" ve "iş jimnastiği" gibi yeni bilimsel beden

⁷¹⁰ Sanat-hayat bütünlüğünün konstrüktivist/prodüktivist yorumu, Rus avangardını Batılı muadillerinden ayırmaktadır. Bu doğrultuda Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nın neden Rus avangardını incelemede yetersiz kaldığı hakkında bakınız.: <https://www.unlimitedrag.com/post/rus-avangardini-peter-burger-in-avangard-kurami-ndan-kurtarmak>

⁷¹¹ Maria ZALAMBANI, "L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt", *Histoire, Annales, Sciences Sociales*, 52e année, N. 1, 1997. s. 41-61.

eğitimi yöntemleriyle eğitilmesi gerekmektedir. Sahne ve salon gibi uzamsal limitlerin geçerli olmadığı Meyerhold'un tiyatro anlayışına göre, “emeğin bilimsel yönetimleri tarafından belirlenen enerji ve zaman ekonomisi yasalarına göre her insan evrensel sahnede bir oyuncudur”.⁷¹²



Resim 281. (Solda) Vsevolod Meyerhold'un “biomekanik tiyatrosu” kapsamında gerçekleştirilen beden eğitimi dersleri, fotoğraf, c.1923

Resim 282. (Sağda) Aleksey Gastev'in Merkez Çalışma Enstitüsü (TsIT) dahilinde siklogram yardımıyla üzerinde çalıştığı emeğin koreografisi, fotoğraf, 1924

Arvatov'un prodüktivist sanat görüşüyle uyumlu tasarımların başında Tatlin'in emekçi kıyafetleri (*prozadejda*) gelmektedir. 1924 yılında, Tatlin'in GİNHUK'taki “materyel kültür” atölyesindeki öğrencileriyle birlikte geliştirdiği işçi kıyafeti tasarımları, kolektif bir araştırma ve uygulama sürecinin sonucunda ortaya çıkmış; “yeni yaşam tarzı” (*noviy bit*) adlı betimleyici bir metinle birlikte kapitalist moda tasarımlarıyla karşılaştırılarak sergilenmiştir. Sosyalist işçi kıyafetinin yanındaki açıklamada “bu tasarımın hijyenik ve sağlam olmasına dikkat edilmiş, insanı sıcak tutmak, hareketlerini kısıtlamamak için üretilmiştir” ifadesi bulunmakta; kapitalist işçi kıyafetinin yanındaysa, “bu tasarım hijyene özen gösterilmeden, hareketi kısıtlayacak şekilde ve sadece güzel olduğu için üretilmiştir” ibaresi geçmektedir. Arvatov'un düşünceleri ışığında üretildiği anlaşılan Tatlin'in “sosyalist tasarımları”, “kitle kültürünün meta estetiğiyle” çatışmakta; kapitalist mülkiyet arzusuna verimlilik ve işlevsellik vurgularıyla karşı çıkmaktadır.⁷¹³

⁷¹² Maria ZALAMBANI, “L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt”, *Histoire, Annales, Sciences Sociales*, 52e année, N. 1, 1997. s. 52.

⁷¹³ Christina KIAER, *Imagine No Possessions, The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, 2005, s. 133-134.



Resim 283. Vladimir Tatlin, *İşçi Kıyafeti Tasarımları*, fotomontaj, 1924, Leningrad

Tasarım alanında Rus Konstrüktivizmi/Prodüktivizmi'nin zirve noktası, 1925 yılında Paris'te düzenlenen Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Sergisi'dir. Mimar Konstantin Melnikov ve Aleksandr Rodçenko tarafından tasarlanan SSCB pavyonunun en dikkat çekici bölümü *İşçi Kulübü* adı verilen mekân düzenlemesidir. Uzun bir masa etrafında konumlanan oturma grubuyla işçilerin kültür-sanatla iç içe yaşadığını ima eden kitap köşeleri ve satranç masalarından oluşan *İşçi Kulübü*, SSCB'deki "kültürel devrimin" simgesi olarak tanıtılmıştır. Serginin gerçekleştiği Grand Palais'de altı farklı mekân kurgulayan Rodçenko, (aralarında Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'nin ve VHUTEMAS'ta geliştirilen projelerin de bulunduğu) SSCB'deki eğitim ve araştırma kurumlarında üretilmiş, mimari ve tasarım ürünlerinin maket ve desenlerini sergilemiştir.



Resim 284. (Solda) Aleksandr Rodçenko, *İşçi Kulübü*, fotoğraf 1, Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Sergisi, Paris, 1925

Resim 285. (Sağda) Aleksandr Rodçenko, *İşçi Kulübü*, fotoğraf 2, Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Sergisi, Paris, 1925

4.3.3. Süprematizm Felsefesi: Nesnesiz Dünya

Kazimir Maleviç'in felsefeye yönelerek Süprematizm'i bir dünya görüşü olarak sunmasına esin kaynağı olan kişi, *Vehi* Grubu'nun editörü ve Gümüş Çağın idealist filozoflarından Mihail Gerşenzon'dur.⁷¹⁴ 1918'den itibaren Gerşenzon'la sıklıkla mektuplaşarak insanlığın tinsel deneyimleri hakkındaki görüş alışverişinde bulunan Maleviç, resimsel unsurların kendiliğindenliği kavramı üzerine kurulu Süprematizm kuramını kozmik düzendeki idea-form bütünlüğünü yansıtan bir düşünce sistemine dönüştürmüştür. Resmin problemleriyle ilgilenmek veya yeni sanata özgü bir kavrayış geliştirmek gibi bir kaygısı olmayan Gerşenzon, sembolist yazar Andrey Belı'ya göre "kırmızı ve siyah karelerde eski dünyanın çöktüğünü ve yeni dünyanın yükselişe geçtiğini" görmüş;⁷¹⁵ Süprematizm manifestolarındaki "son" veya "yeni başlangıç" gibi temaların mistik vurgularından etkilenmiştir. Aleksandra Şatskih'e göre, sanatçıdan ilham alan Gerşenzon, Maleviç'te "tinsel gücü/enerjiyi" taşıyacak bir potansiyel görmüş; sanatçıyı düşünce ve deneyimlerini paylaşmaya çağırmıştır. Bu çağrıya sessiz kalmayan Maleviç, yazara büyük bir şevkle cevap vermiştir.

1920'lerin sonunda Maleviç, felsefi denemelerini "1/40 Resimsel Deneyim Pratiği, 1/41 Kaleydoskop Felsefesi, 1/42 Nesnesizlik, 1/46 (Eklektik), 1/47 Süprematizm Nesnesiz Dünya, 1/48 Nesnesiz Dünya (Mimarlığın İdeolojisi), 1/49 Nesnesiz Dünya, Çalışma ve Dinleniş" şeklinde tasnif etmiştir. Ancak bu denemelerin oluşmasını sağlayan fikirlerin temeli 1921 ve 1922 yılları arasında kaleme alınan *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*'te atılmıştır. Yayımlanma maksadıyla değil, sanatçının "ölümünden sonra araştırılması için"⁷¹⁶ hazırlanan bu çalışma, "süprematist dünya görüşünün" ortaya konması bakımından önem teşkil etmektedir. *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik* (1921) adlı metninde sanat temasından uzaklaşarak bir çeşit din ve siyaset eleştirisi geliştiren Maleviç'in, hayattayken basılan ilk ve son felsefi metni *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise, Fabrika* (1922)'dir. *Süprematist Ayna* (1923) ise, sanatçının felsefi yazılarında geliştirdiği fikirlerin bir çeşit matematik formülüne

⁷¹⁴ Aleksandra SHATSKIKH, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012, s. 132. Şatskih'e göre Maleviç ve Gerşenzon'u tanıştıran kişi Verbovka Cemiyeti Başkanı Natalya Davidova'dır. Aynı zamanda Nikolay Berdyaev'in kuzeni, varıl bir koleksiyoncu ve amatör ressam olan Davidova, 1915'ten itibaren Maleviç'le yakınlaşmıştır.

⁷¹⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 109.

⁷¹⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 157. Maleviç bu ifadeyi 15 Ekim 1921 tarihli Gerşenzon'a yolladığı mektupta kullanmıştır.

indirgenmiş varyantıdır.⁷¹⁷ Dolayısıyla Maleviç'in *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*'ten *Süprematist Ayna*'ya uzanan metinlerinde Gerşenzon etkisinden bahsedilebilmektedir. Nitekim Irina Vakar'a göre, Maleviç'in söz konusu yazılarında geçen "mükemmellikle huzurun ilahi özdeşliği", "kilise-fabrika (tinsellik-rasyonalizm) karşıtlığı" ve "çalışma arzusuyla doyumsuzluk arasındaki ilişki" gibi zihinsel formüller, Gerşenzon'un felsefi görüşlerini çağrıştırmaktadır.⁷¹⁸

Sanat çevrelerinde "Puşkin uzmanı" olarak bilinen Gerşenzon, 1918'de felsefi yazılarını derlediği *Mükemmelliğin Üçlü İmgesi*⁷¹⁹ adlı eserinin ilk cildini yayımlamıştır. Bu kitabında Hegelci bir çizgide felsefe ve mistisizmin sentezine yönelen yazar, dünyanın tinsel birliğinin sonuna yaklaşıldığını ve insanlığın bir kurtarıcıya ihtiyacı olduğunu ima ederek zamanın ruhunu "birilerinin İncil'dekilerle eşdeğer kelimeler bulması lazım" ifadesiyle tanımlamaktadır. Mektuplaşmalarından anlaşıldığı üzere Maleviç, Gerşenzon'un çalışmalarından haberdardır. Kitabında insanlığın tinsel güce/enerjiye/Tanrıya ulaşmayı amaçladığını belirten Gerşenzon, bu hedefi gerçekleştirmek için bir işaret beklediğini dile getirmektedir:

Bizim için en önemli mesele tinsel gücün bilgisine ulaşmak değil midir? Bir gün bu ruhun/tinin ışığına sahip vukuf (bilgi) gelecek ve kendini aydınlatacaktır. İşte o zaman onun etrafında buluşmalı ve yaşadığımız fakat artık tanıyamadığımız bu yer hakkında bize neler söyleyeceğini dinlemeliyiz. Ne tuhaf! Oturduğumuz yerden ruhumuzun dar ve düz olduğunu görmeye alışmışız. Oysa ki o bize cennetin geniş otlakları ve tepelerinden, ruhun vahşilikleri ve derinliklerinden bahsedecektir. Dinlemeye devam etmeliyiz. Çünkü o bahsettiği yerlerden bizzat geçmiş; derinliklere düşmüş, tepelere çıkmıştır. Onun hikayesine, hatta ağzından çıkan her söze inançla, aydınlığa sarılmış gibi sarılmalıyız.⁷²⁰

Jean-Claude Marcadé'ye göre, Maleviç'in Matyuşin'le sıklıkla yazıştığı 1913-1916 aralığındaki mistisizm anlayışı teozofinin etkisindeyken Gerşenzon'la yakınlık kurduğu Vitebsk Dönemi'ndeki mistik düşünceleri daha çok felsefeye (din felsefesine) yönelmiştir. Birçok metninde Maleviç'in "özgün ve laik bir din felsefesi"

⁷¹⁷ Bunlardan *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise, Fabrika* Vitebsk'te basılmış; *Süprematist Ayna* ise Sanat Yaşam (*Jizn İskustva*) Dergisi'nde 22 Mayıs 1923'te yayımlanmıştır. *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*'in ilk basımı 1960'larda Almanya'da; *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik* (1921) ise 1994'te Rusya'da yapılmıştır.

⁷¹⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 109.

⁷¹⁹ Гершензон, Михаил Осипович, *Тройственный образ совершенства*, Кушнерев, Москва, 1918 (GERŞENZON, Mihail, Osipoviç, *Troistvennyy Obraz Sovverşenstva*, Kuşnerrev, Moskva, 1918)

⁷²⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 583.

oluşturduğunu belirten Marcadé, sanatçının “yeni bir tapınak dikerek yeni bir din kurmak” arzusu içinde olduğunu ve din mefhumunun “ödül, vaat, ceza gibi tüm rasyonel güdülerden bağımsız nesnesiz, saf hareketten/eylemden” oluştuğunu ifade etmektedir.⁷²¹ Nitekim Maleviç, resmi bırakıp felsefeye yöneldiğini Gerşenzon’a şöyle açıklamıştır:

Artık Süprematizm’e ressam olarak bakmıyor; belirsiz, loş bir kafatasından çıkmış bir biçim olarak görmüyorum. Eskiden bir fenomene dışarıdan bakan yabancı gibiydim. Yıllar boyunca renklerden yarattığım akımla uğraşmışım. Ruhun/tinin dinini bir kenara bırakmışım. Yirmi beş yıl sonra dinin dünyasına geri döndüm ve bu dünyanın içine girdim. Neden böyle oldu bilemiyorum. Kiliseleri gezdim, azizlere ve tüm işleyen tinsel/ruhani dünyanın isleyişine baktım. Kendi içimde ve belki de dünyada dinlerin değişeceği vakte yaklaştığımızı fark ettim. Nasıl resim hareketin saf formuna vardysa, dinlerin dünyası da saf hareket dinine varıyor. Tüm azizler ve peygamberler bu harekete dahil olmak istiyor fakat beceremiyorlar. Çünkü her şeyde bir anlam ve amaç gören zihin onları zapt ediyor. Dinler dünyasının hareketi zihnin duvarına çarpıyor ve sonsuzluğa ulaşamayarak, aciz kalıyor... Dinlerin saf hareket olarak görünmesi benim için bir zarurete dönüşüyor. Dinsel ruhun/tinin hareketinin sonsuzluğu evrensel özdür. Böylece gücü kendi içinde kapalı kalmayacak, iman eden anlam ve amaca tabi olmayacak ve sonsuz anlamsızlığın hareketine girecek... Artık ödül, vaat veya ceza gibi İsa ile alakalı şeyler olmayacak. İsa, beş ekmekle beş bin kişiyi doyurmuştu. Böylece onu Çar ilan ettiler. Peki ya onları aç bıraksa ve vaat vermese ne olacaktı? Yine de onu seçerler miydi? Toplumu tüm dinlerden uzaklaştırılıp vaatlerin ve ödüllerin olmadığı saf hareketin dinine yönlendirmek gerekiyor. Benim fikirlerim arasında nasıl bağ kurarsın bilemiyorum...⁷²²

Irina Vakar’a göre Maleviç, mektubunda irrasyonel bir dilden konuşmaktadır ve bu tarz düşüncelere girmesinde Gerşenzon’un önemli payı vardır. Payı olmasa bile “dinsel tapınak kurma” gibi fikirlerini paylaştığı ilk kişidir. Sanki Maleviç, bir taraftan Gerşenzon’un beklentilerine cevap vermeye çalışmakta, diğer taraftan soyut ve hayal gücünden gelen kelime ve tanımları sembol ve metaforlarla aktararak sezgisel bilginin ifade edilemeyen sınırlarında yazardan hislerine tercüman olmasını beklemektedir. Nitekim sanatçının felsefi ve mistik yazılarına odaklandığı bu dönemde, ürettiği ender resimler arasında *Mistik Süprematizm (Kırmızı Oval Üzerine Siyah Haç)*, *Süprematizm*

⁷²¹ Jean-Claude MARCADÉ, *Écrits de K. Malevitch, Vol 4, La lumière et la couleur*, Édition L’Age d’Homme, 1977, s. 23.

⁷²² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 129.

(*Siyah Daire Üzerine Kırmızı Haç*) ve *Tinsel Süprematizm*'in bulunması Gerşenzon'la kurmak istediği entelektüel bağın tezahürleri olarak yorumlanabilmektedir.



Resim 286. (Solda) Kazimir Maleviç, Süprematizm (*Siyah Daire Üzerine Kırmızı Haç*), tuval üzerine yağlıboya, 72,5 x 51 cm., 1920, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 287. (Sağda) Kazimir Maleviç, Mistik Süprematizm (*Kırmızı Oval Üzerine Siyah Haç*), tuval üzerine yağlıboya, 100,3 x 59,6 cm., 1920-1922, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam



Resim 288. (Solda) Kazimir Maleviç, *Mistik Süprematizm (Kırmızı Oval Üzerine Siyah Haç)*, ahşap üzerine yağlıboya, 55,5 x 38,3 cm., 1919, Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Resim 289. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika*, UNOVİS Yayınları, Vitebsk, 1922

4.3.3.1. Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika

1922’de Vitebsk’te yayımlanan *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika* adlı deneme, *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*’in ikinci bölümünün Mihail Gerşenzon’a adanmış ikinci alt başlığından alıntılanarak oluşturulmuştur. Bu metninde Maleviç’in yaratıcılıktan bahsederken sanatın dışına çıkarak varoluşsal ve metafiziksel temaları konu ettiği görülmektedir. Başlıktaki kilise, ruhun mükemmelliğe ulaşmasında onu besleyen; fabrika, insanın nesneler dünyası bağlamında teknik-teknolojik mükemmelliğe eriştiğine işaret eden; sanatsa, insanı Tanrıyla eşdeğer kılarak yaratıcılığı işleten kurumlar/sistemler olarak sunulmaktadır. Bu denemenin ana fikrine göre, yapay bir dünyada (metin içinde “maske” veya “postiş” kelimeleriyle ifade edilmiştir) veya “nesneler dünyasında” yaşayan insanın asıl amacı, mükemmelliğe, hakikate, sonsuzluğa veya nesnesizliğe ulaşmak olduğundan “Tanrı’nın devrilmesi” gibi bir düşünce kabul edilemez. İnsan, Tanrı gibi hiçlikten yaratabildiğinden ve insanın özü hiçlikle veya Tanrı’yla bir olduğundan, Onu inkâr etmek anlamsızdır. Metnin öne çıkan özelliği, Süprematizm manifestolarında yaratıcı gücün kaynağı olan sezgisel mantık mefhumunun yerine “uyarıcı” kavramının (*возбуждение/vozbuğenje*)⁷²³ kullanılmasıdır. Bu kavram 1920’lerin sonuna kadar Maleviç’in tüm felsefi metnlerinin merkezinde yer almaktadır.

Toplumda yaşam dediğimiz şeyin temel ilkesini ve nedenini uyarıcı belirler. Uyarıcılar farklı biçimlerde belirebilir: saf, bilinçdışı vs. Uyarıcılar tanımlanamaz. Varoluşları hiçbir zaman kanıtlanamamıştır. Uzam ve zamanla belirlenemez. Ne mutlak ne de görecelidir. Yaşamın ikinci evresi düşüncedir. Burada uyarıcı içsel limitlerin sınırlarını aşmadan gerçek bir görünüme bürünür. Düşünce bir süreç ve heyecan anıdır. Gerçek ve doğal bir eylem halinde belirir. Düşünce yoluyla anlam verme, tanıma, betimleme, bilinçlenme, öğrenme, kanıtlama ve ifade etme gibi eylemler gerçekleştirilmez mi? Hayır. Düşünce, uyarıcının tanımlanamaz eylem süreçlerinden biridir. Bu yüzden hiçlik benim üzerimde işlemez. Hiçlik varlık olarak bilincimi belirlemez. Çünkü her şey tek bir bütün içinde uyarıcıdır. Günlük dille ifade edilen tüm anlamlardan bağımsızdır... Uyarıcı, kozmik alev gibi nesnesiz bir varlıktır. Uyarıcı insanın içinde bir kozmik alev gibi amaçsız, anlamsız ve mantıksız bir şekilde çarpar... Düşünce ve uyarıcı olarak insan yaşamını kusursuz kılmak için çabalar...⁷²⁴

⁷²³ Возбуждение (vozbuğenje) terimi İngilizceye “stimulus”, Fransızcaya “excitation” şeklinde çevrilmiştir.

⁷²⁴ Andrei NAKOV, **Malevitch, Les Écrits**, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 373.

Görüldüğü gibi Maleviç için evrenin temeli ve tüm fenomenlerin özü hiçlik ve/veya saf nesnesizliktir. Özün kendisi saf enerjidir ve kelimelerle ifade edilememekte, tüm anlamları aşmaktadır. Dolayısıyla görsel, maddesel ve sonlu nesneler dünyası evrensel özün koşullu, farklılaşmış ve çeşitlenmiş halleridir. Tüm somut biçim ve görsel gerçeklikler sonsuz enerjinin illüzyonlarından ibarettir. Hakikati araştırmak var olmayanı ve anlaşılamayanı aramaktır. *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika* metninin ana fikri, görünen gerçekliğin aldatıcı karakteriyle özün, yani hakikatin görünmezliği ikileminin sentezi üzerine kuruludur. Metafiziksel bir sorgulamayla erişilebilen “mutlak” ile nesneler dünyasının ampirik deneyimleri diyalektik bir karşıtlık ilişkisi içinde verilmektedir. Görülen gerçekliğin geçiciliği, nesnesiz evrenin zamansızlığı ve sonsuzluğu metin boyunca vurgulanmaktadır. Bu karşıtlıkların sentezini oluşturmak için kullanılan anahtar kelime “uyarıcıdır”. Monist bir sonsuz hiçlik sadece uyarıcı yoluyla sezilebilmektedir. Maleviç’e göre hakikat, “ilk ve son sayfası olmayan bir kitaptır”. Ölçülemez, sonsuz ve nesnesizdir.

Maleviç nesnesiz ve mutlak hakikate dair hiçbir şeyin kanıtlanamayacağını belirtmektedir. Maleviç’e göre nesneler dünyasına ait olması ve nesnesizliğe erişebilme olasılığı barındırması bakımından insan, çelişkili bir varlıktır. Nitekim fiziksel olarak dünyada yaşamasına rağmen ruhsal/tinsel açıdan nesnesizliğe ulaşabilmektedir:

İnsan kafatası fikirlerin hareketi gibi sonsuzdur. Tıpkı evren gibi karşısına çıkan her şeyi içine alır. Güneş ve kuyruklu yıldızlar doğa gibi parlar ve hareket eder. Tüm kusursuzluk eğilimleri gibi görülür ve kaybolur. Birbiri ardına gelen çağlar ve kültürler kendilerine özgü sonsuz bir uzamda görülür ve kaybolur... Evrendeki gibi insan aklında da sonsuz güneşler, meteorlar, kuyruklu yıldızlar ve gezegenler bulunur.⁷²⁵

Maleviç’e göre idealar insan tarafından düşüncelere veya kavramlara dönüştürülüp dil yoluyla ifade edildiğinde evcilleşmekte; özsel niteliklerinden sapmaktadır. İnsanın fiziksel varoluşu nesnellığe bağlı olmasına rağmen “evrensel nesnesizliğe” ulaşmak ancak düşünce yoluyla mümkündür: “Bedenin maddeselliği, ağırlığı ve bir sonu vardır fakat insanın varoluş sürecinin belirleyici unsuru olarak düşünce, uyarıcının nesnesiz ürünüdür ve duyuların dünyasına üstündür”.⁷²⁶ Böylece düşünce, evrensel nesnesizlik ile iletişim halinde olduğundan insan bilincini ve dolayısıyla bedenini harekete geçiren

⁷²⁵ Andrei NAKOV, **Malevitch, Les Écrits**, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 377-379.

⁷²⁶ Andrei NAKOV, **a.g.e.**, s. 379.

dünyasal ihtiyaçlar değil, uyarıcılardır. Bilincin dışından gelen ve kaçınılmaz bir şekilde evrensel nesnesizlikle irtibat halinde olan uyarıcılar, insanlık tarihi boyunca dinleri oluşturmuş; sanatsal ve teknolojik yaratıcılığı tetiklemiştir. Dolayısıyla din, sanat ve teknoloji gibi insan yaratımları nesnesizliğe ulaşma çabalarından ibarettir:

Mutlak düşüncenin küçük bir parçası (İnsanlığa ait olan kısmı), hareket halindeki mutlağın yörüngesinden ayrılmıştır. Sonra tekrar aynı yörüngeye geri dönmek istemiştir. Belki bedenini yerden kurtararak sonsuzluğa doğru savurma arzusunun nedeni de budur. İnsan yerden kurtulmanın ilk denemesi olarak tekerleği keşfetmiş ve bacaklarını özgürleştirmiştir. Böylece kademeli bir şekilde tekerleğin hızını; uçağın kanatlarını kullanmaya başlamış ve atmosferin sınırlarına kadar ilerlemiştir. Buradan yeni yörüngelere yönelmekte ve mutlağın hareketlerini yakalamaya çalışmaktadır.⁷²⁷

Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika metninde Maleviç, mutlağı veya nesnesizliğini tanımlamak için insanın “Tanrı” kavramını kullandığını ima etmektedir. İnsanın varoluş amacı kusursuzluğa, nesnesizliğe, hakikate yani Tanrı’ya erişmek olduğundan Tanrı hiçbir zaman devrilemez. Fabrika, “nesnel mükemmelliğin” ifadesi olmasından dolayı “insan bedenini ve ruhunu içine hapseden yeni bir mekanik hükümlanlık”; Kiliseyse, ruhu gökyüzüne yönelten sistem olarak sunulmaktadır. Bu sistemler “nesneler dünyası” şartlarında tasarlandığından insanın kusursuzluk/mükemmellik anlayışının “alt evresinin” bedene bürünmüş ifadeleridir:

Her iki durumda (fabrika ve kilise) düşünce geri planda kalır ve bazı uyarıcılar işlemez. İnsan, Tanrı’ya yaklaşmış gibi hisseder. Düşünce fiziksel görevini tamamladığında (tanıma dönüştüğünde, anlaşılabilir olduğunda) düşünce-dışının hükümlanlığı başlar ve dinleniş ortaya çıkar. Tanrı tüm yaratılmışlardan ayrılır ve mutlak dinlenişe (hiçliğe) varır. Artık ne hiçliğin Tanrı’ya ne de Tanrı’nın hiçliğe ihtiyacı vardır.⁷²⁸

Maleviç’e göre Tanrı hiçlikten çıkmış; dünya ve evreni hiçlikten yaratmıştır. Tüm mükemmellikleri yarattıktan sonra dinlenişe geçmiş ve hiçliğe geri dönmüştür. Kusursuzluğun amaç ve anlamını arayan insansa, Tanrı’nın yarattıklarına bakarak Tanrı’ya ve/veya hakikate yönelmektedir. Fakat “temsil” hakikat olmadığından, insan Tanrı’yı ve/veya hakikati yanlış yerde aramaktadır. Tanrı hiçliktir ve hiçlik nesnel olarak arayıp bulunabilecek bir mefhum değildir:

⁷²⁷ Andrei NAKOV, **Malevitch, Les Écrits**, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 383.

⁷²⁸ Andrei NAKOV, **a.g.e.**, s. 398.

Tanrı'nın evreni hiçlikten yarattığı gibi insan da her şeyi hiçlikten inşa eder. İnsan Tanrı'yı kendi (algı) sistemine göre temsil etmektedir. Eğer insan temsil etme gücünü Tanrı'ya atfeder, ruh ve beden ölumsüzlüğünü anlarsa tüm evrende kendinden başka hiçbir şey olmadığını ve ölümsüz olduğunu anlar. İnsan (dünyada) ölümlüdür. Fakat hiçbir şey (evrende) ölümlü olmadığından insan ölümlü değildir. Ölümlülük fikri yanlıştır. Doğru olsaydı Tanrı yok olurdu. Nitekim Tanrı'yı yok etmek için ruh veya beden maddesel açıdan ölümünü kanıtlamak gerekir. Fakat ne bilimler ne de diğer girişimler bunu kanıtlayamamıştır. Bu yüzden Tanrı devrilemez... Burada benim yapmaya çalıştığım gibi maddenin var olmadığı kanıtlanabilir. (Günümüzde) Bilimler bedeni meydana getiren şeyin enerji olduğunu kanıtladı... Dünyanın evrensel hareketi veya Tanrı, insan için kusursuzluk işaretidir. İnsanın evrende hiçbir şeyin kaybolmadığını ve her şeyin yeni bir şeye dönüştüğünü kanıtlaması da bir kusursuzluk işaretidir. Aynı şekilde görüntünün kaybolması her şeyin yok olduğu anlamına gelmez. Görüntüler kaybolur, öz kaybolmaz. Çünkü öz, tanımı gereği yok edilemez. Öz yok edilemediği için Tanrı yok edilemez.⁷²⁹

Otuz üç önermeden oluşan *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika*'nın başlığında geçen “sanat” mefhumunun sadece bir paragrafta “temsil eylemi” temasıyla ilişkilendirilmesi manidardır. Süprematizm ve/veya nesnesiz sanat konusu metnin hiçbir yerinde geçmemektedir. Buna göre Maleviç, (yayımlanmak için yazılmayan) *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş* metninin bir parçası olan *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika*'da Süprematizm'e değinmeyerek konuyu ertelemekte ve böylece konuya bir çeşit gizem katmaktadır.

4.3.3.2. İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik

İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik adlı metni, temellerini endüstriyel üretim üzerine kuran Prodüktivizm'in ortaya çıkmasından önce, “proletarya diktatörlüğü” gibi işçi emeğini yücelten bir siyasi bağlamda kaleme alınmış ancak sanatçının yaşadığı dönemde basılmamıştır. İnsanın fiziksel gerçekliği aşarak saf düşünce yoluyla tanrısal kusursuzluğa ulaşabileceğini salık veren *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika*'yla örgensel bir bağı bulunan bu metinde, çeşitli mantık oyunları ile oluşturulmuş felsefi ve edebi bir spekülasyon üreten Maleviç, güncel siyaseti ve dolaylı olarak Hıristiyanlığı hedef almaktadır. Maleviç'in çıkış noktası, Lenin'in İncil'de geçen “çalışmak istemeyen yemek de yemesin!” düsturunu⁷³⁰ sosyalizmin

⁷²⁹ Andrei NAKOV, *Malevitch, Les Écrits*, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 398-402.

⁷³⁰ Aziz Pavlus'tan Selanikliler'e 2. Mektup, 3. Bölüm, “Herkes Yükümlülüğünü Bilsin” başlığı altında 10. Önerme: “Daha aranızdayken size şunu tembihlemiştik: Çalışmak istemeyen yemek de yemesin!”,

temel ilkeleri arasında zikretmesi⁷³¹ ve bu cümlelerin SSCB Anayasası'na eklenmesinin ardından bir çeşit slogana dönüşerek kullanılmasıdır (Bu slogan yirminci yüzyılın ortalarına kadar propaganda tasarımlarında kullanılmıştır). Buradan hareketle Maleviç, “yaşamın amacını” çalışma eylemiyle açıklayan güncel siyasete ve din kurumuna (kiliseye) karşı çıkarak tüm insanlığa seslenmektedir:



Resim 290. (Solda) A.M. Lekomtsev, E.P. Morozovski ve O.S. Staikov, propaganda posteri (*Çalışmak istemeyen yemek de yemesin*), c.1920



Resim 291. (Sağda) Mihail Adamoviç, Tabak Tasarımı (*Çalışmak istemeyen yemek de yemesin*), porselen, 24 cm., 1921, Özel Koleksiyon, Londra

“Tembellik tüm kötülüklerin anasıdır” sloganıyla insana özgü olan tembellik eylemi hor görülmektedir. Bu suçlama her zaman beni şaşırtmıştır. Tembellik küçük düşürülerek dışlanırken çalışanlar neden övgü ve şöhret tahtına yükseltirler? Halbuki Cennet Efsanesinde olduğu gibi, çalışmak lanetli olmalı, tembellik tüm insanlığın amacı olmalıdır... Genel görüşe göre tembellik insan için bu dünyadaki en tehlikeli şeydir. Tembellik insan varlığının ölümüyle eşitir. İnsan ancak çalışmayla, üretmeyle selamete kavuşacaktır. İnsan çalışmazsa tüm ülke ölecek, toplum ölüm tehlikesiyle yaşayacaktır. Sonuç olarak tembellikle savaşmak ölümle savaşmaya eşittir. Ölümden kurtulmak için insan herkesin çalıştığı ve tembelliğe yer olmayan yaşam sistemleri geliştirir. Sosyalizm de diğer sistemlerden üstün olmasına rağmen bunlardan biridir. Ancak en vahşi ifadesi *Çalışmak istemeyen yemek de yemesin!* düsturudur. Bu yüzden kapitalizme zaman zaman benzemektedir. Kapitalizmde tembelliği getiren paradır. Tanrı insanları çalışmayla lanetlemesine rağmen sosyalizmde çalışma kutsama görevi görmektedir. Herkes bu kutsamaya uymalı yoksa aklıktan ölmelidir...

İncil: Sevinç Getirici Haber - İncil'in Yunanca'dan çağdaş Türkçeye çevirisi, 2010 Kutsal Söz Yayınları. <https://incil.info/HADI/arama/2.+Selanikliler+3:10>

⁷³¹ İlk olarak 24 Mayıs 1918'de *Pravda* Gazetesi'nde yayımlanmıştır. Pravda No. 101, May 24, 1918, Lenin's Collected Works, 4th English Edition, Progress Publishers, Moscow, 1972 Volume 27, s. 391-398. <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1918/may/22b.htm>. Ayrıca Lenin'in *Devlet ve Devrim* adlı kitabında geçmektedir.

Sosyalist sistemde kalkınma, güvenliği sağlama ve üretim üzerinden tüm insanlığın varoluşunu güçlendirmek hedeflenir. Bunun tek bir insan değil de tüm insanlığı kapsamı tartışmasız doğrudur. Kapitalizmde çalışma hakkı ve para biriktirme özgürlüğü gelecekteki tembelliği garanti altına almak içindir. Para tembelliğin refahını sağlayan şeydir. Başka bir deyişle para, küçük bir tembellik parçasından ibarettir...

Kapitalizm ve sosyalizm aynı amaca hizmet eder: insanın tek gerçekliği olan tembelliğe ulaşma. Bilinçaltındaki hakikat budur. Halbuki çalışma yüceltilmekte, kaçınılmaz olduğu söylenmektedir. Sosyalist sistemlerde daha çok kişi çalıştığı takdirde daha az süre çalışılacağı ve böylece aylıklığa daha fazla zaman kalacağına yönelik bir eğilim vardır... Kapitalist sistemde tüm toplum iş gücü olarak görülür. Sosyalist sistemdeyse toplum iş makinesi gibidir...

Sosyalist sistemde iş saatinin azaltılması hedeflenir. Ürünler yalnızca toplumun ihtiyaçları çerçevesinde imal edilir. Fazlalık yoktur. Herkes eşittir ve eşit şartlarda çalışılır. Dolayısıyla buradaki mükemmellik bireysellik değil müştereklik üzerine kuruludur. Yapılan keşiflerin hepsi ortak fayda içindir. Bugüne kadar (kapitalizmde) “mükemmellik yaratıcıları” eserini meydana getirdiğinde girişimci tarafından sömürülmüş ve girişimci eserin bireysel faydasının sefasını sürmüştür. Makine yaratıldığında kapitalist onu kendi faydası için el emeğini azaltmak ve kârı çoğaltmak için kullanmıştır. Daha sonra işçilere uygun gördüğü tembellik hakkını para şeklinde ve tatil günü şeklinde ödemiştir. İşçi sadece tatil gününde dinlenirken girişimci sonsuz tembelliğin keyfini çıkarmıştır.

Sosyalizm de makineye öncelik vermektedir. Ancak hedefi el emeğini özgürleştirmek ve işçilere en az kapitalist girişimci kadar tembellik hakkı vermektir. Sosyalist insanlık makinelerin kaslarına ve sınırsız çalışmasına güvenmektedir. Gelecekte makineler özgürleşme mücadelesine girecek, iş yükünü başka varlıklara bırakmak ve tembellik hakkı isteyeceklerdir.

Yaşayan her şeyin amacı tembelliktir. Çalışma lanetli bir eylemdir. İnsanın özünde tembellik vardır. Belki Cennet Efsanesindeki gibi insan gerçekten cennete aitti. Oradan kovularak dünyaya geldi ve çalışmayla cezalandırıldı. Belki Cennet Efsanesi ve insanın kovulma hikayesi geçmişin sorunlu temsilinden ibaret. Belki de hakikat gerçekten gelecekte çalışmanın lanetlenmesi. Bu sonuncu fikri aydınlatmakta yarar var.⁷³²

Buraya kadar dinsel bir düsturu (*Çalışmak istemeyen yemek de yemesin!*) dine özgü bir mantıkla çürütmeye çabalayan Maleviç, insanın dinsel/tinsel amacını “cennete ulaşma” dolayısıyla “çalışma eyleminden uzak durma” formülüyle açıklamaktadır. Maleviç’e göre, insan cennetten atılarak cezalandırıldığından dünyadaki çalışma eylemi bir çeşit lanetlenmedir. Aynı şekilde dünya düzeninde çalışma eyleminin

⁷³² Kasimir MALEVITCH, *La Paresse comme vérité effective de l’homme*, Fransızcaya çev.: Régis Gayraud, Allia, 2000, s. 11-22.

tembellik hakkıyla ödüllendirildiğini söyleyen Maleviç, siyasi rejimlerin çalışmayı yücelten anlayışlarını eleştirmektedir. Nitekim kapitalizm ve sosyalizm gibi insan icadı siyasi sistemler çalışmayı ve üretimi temel almaktadır. Halbuki insanın dinsel ve toplumsal bağlamlardaki esas amacı tembelliktir. Kapitalizm insan icadı mükemmelliklerin alt evresi olduğundan bu sistemdeki tembellik hakkı eşit dağılmamıştır. Daha gelişmiş bir evre olan sosyalizmdeyse eşitlikçi bir tembellik hakkı dağılımı sağlanmıştır. Bölümün sonunda geçen “gelecekte makinelerin özgürlük mücadelesine girecekleri” vurgusu bilim kurgu romanlarını andırmakla birlikte “insan evriminin geleceğinde” makineye/teknolojiye özerk bir yer açması bakımından ilginçtir. Maleviç şöyle devam eder:

Tanrı'nın devrilemez olduğunu Beyaz Düşünce'de anlatmıştım.⁷³³ Şimdiyse çalışmanın sonluluğu ve ötesindeki durumlar hakkında birkaç öneride bulunmak istiyorum. İnsanlar çalışmayı basit bir beslenme düzeni⁷³⁴ olarak görür. Ona insanca mükemmelliğin özü olarak bakmazlar. Çalışma eyleminden sonra mükemmelliğe erişmek için boş zamana sahip olmak gerekir. Bu mükemmellikler arasında bizi çevreleyen dünyanın bilim ve tekniğini sayabiliriz... Mükemmellikler arasında uğraşlar/hobiler de sayılır. Hatta sanat, bir uğraşı gibi görülür...

Bilimsel ve diğer teknik-teknolojik faaliyetler çalışmayla alakalıdır. Ancak farklı bir çalışma eylemi söz konusudur. Bunlar yaratıcılığa, eylem özgürlüğüne, bağımsız deneyime ve araştırmaya dayalıdır. Dolayısıyla yaratıcı olmayan çalışmadan ayrılmaktadır... İnsan emeğinin bir yüzüne emeği, ikinci yüzüne dinleniş koymak gerekir. Başka bir deyişle dinlenişte veya sanatta bir çeşit tembellik saklıdır. Düşünce faaliyetiyle alakalı bu özgün durumun fiziksel faaliyetle alakası yoktur. İnsan emeğinin iki yüzünden birini çalışma, diğerini teknik-teknolojik faaliyetler kapsamında mükemmellik oluşturur...

Bilim ve teknoloji dünyayı ve evreni kavramayı amaçlar. Bu niyet aynı zamanda Tanrı'ya ulaşma hevesidir. Yani insanın mükemmel atfettiği imgeye ulaşma çabasıdır. İnsan Tanrı'yı nasıl temsil etmektedir? Her şeye gücü yeten, her yerde olan ve her şeyi bilen vb... Mükemmelliğe ulaşmak Tanrı'ya ulaşmak demektir. Kabul edelim ki binlerce veya milyonlarca yıl sonra insan evrenin tümünü tanıdığına her yere varmış olacaktır. Peki sonra ne olacak? Ulaşacak ve bilinecek hiçbir şey kalmayacak ve doğal olarak yapacak hiçbir şey kalmayacak. Varlıklar hareketin sonsuz yasaları gereği yaratıcılığın sonsuzluğu

⁷³³ Régis Gauraud'ya göre Maleviç, *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika*'nın 1920'de yazılan ilk taslağına *Düşünce* adını vermiştir. “Beyaz”, Süprematizm'in resimdeki son evresi olan Beyaz Evre'ye denk gelmektedir. Dolayısıyla *Beyaz Düşünce*, Maleviç için hiçliğe ulaşmak anlamına gelmektedir ve *Tanrı Devrilmedi* metnine bir atıftır. Kasimir MALÉVITCH, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, Fransızca'ya çev.: Régis Gauraud, Allia, 2000, s. 22.

⁷³⁴ Burada hem *Çalışmak istemeyen yemek de yemesin!* sloganına bir gönderme yapılmaktadır hem de diğer metinlerde geçen insanın “karnını doyurmak” gibi yaşamsal meselelerle uğraştığı “hayvansal evre” kastedilmektedir.

içinde süzülecekler. Tüm hareket bilincimde tanınacak ve bu fenomenlerin her biri aynı zamanda sonsuzluğun kıstasıyla ölçülecek. Bu tarz bir mükemmelliğe ulaştığımızda Tanrı'ya ulaşmış olacağız. İşte o zaman yeni ve ilahi bir hareketsizlik, insanın yok olacağı bir varolmama durumu ortaya çıkacak. İnsan, kusursuz ön-belirleniminin en yüce imgesi haline gelecek. Çalışma eylemi de aynı şekilde sonlanacak. İnsan kusursuzluğa ulaşınca tüm üretimleri doğanın/evrenin bir parçası veya organizması olacak. Üretimleri yaşayan tüm organizmaların temel gücü olan ve gayret sarf etmeden alınan nefese dönüşecek...

İnsan, evrenin küçük bir kopyasıdır. Dünyayı evrenin düzenini esas alarak oluşturmak ister. Tanrı'ya yani kusursuzluğa ulaşmak ister. Kendini Onunla bir koyarken eylemsizlik momentine girerek tembelliğe ulaşır. Bu faaliyet aynı zamanda otoprodüksiyon/kendi üretim tefekkürüdür.

İnsan veya toplum her zaman için gelecekle ilgili bir amaç edinmiştir. Bunlardan biri kusursuzluktur yani Tanrı'dır. Tanrı dünyayı altı günde yaratmıştır. Yedinci gün dinlenmiştir. Buradaki dinlenme eylemini fiziksel bir dinleniş olarak görebiliriz ancak gerçekte bu doğru değildir. Tanrı sadece Ol demiştir. Tüm evreni Ol kelimesini altı kere tekrar etmesiyle oluşturmuştur. O zamandan beri Tanrı yaratmayı bırakmıştır. Tembelliğin tahtında kendi erdemini temaşa etmektedir. Peki Tanrı bu tefekkür ve temaşa faaliyetlerinde daha yüce bir mükemmelliğe ulaşmış olmaz mı? Hayır. Çünkü Onun erdemi evreni bize sunmasından gelmektedir. Tanrı o kadar kusursuzdur ki düşünce faaliyetine giriyor olamaz. Tüm evren ilahi düşüncenin mükemmelliğiyle doludur. İnsan tanrısallığın küçük bir kopyasıdır ve bu tanrısallığa ulaşmaya çalışır. Birçok insan düşünce yoluyla eylemin kusursuzluğuna ulaşmış; tüm toplumu ileriye götürecek adımlar atmıştır. Fikir üreticisi toplumları harekete geçiren, insanlara fikir veren ve kusursuzluk yaratan insandır ve yeni yaşam tarzları yaratır. Mükemmellik yaratıcıları yeni bir beden, yeni bir makine, yeni bir alet keşfeder. Dünyayı geleceğin kusursuzluğun yoluna sokarlar. İnsanın kusursuzluk süreci dünyayı Ol diyerek yaratan Tanrı'ya ulaşılmasıyla sonuçlanacaktır...

Her büyük fikir değişikliği daha önce edinilenlerin kaybolacağını endişesini beraberinde getirir kapitalist sistemin kusurları gibi. Kapitalist olmayan sosyalizm sistemi amaca en yakın olandır. Ancak ondan da yakını, sonsuz güç kanallarının entegrasyonundan üretimin hareketine ve yaşayan insanın otoprodüksiyonuna/kendi üretimine kadar, kusursuzluk üretimi sistemidir...⁷³⁵

Bu metninde din felsefesi, mistisizm ve Marksizm'in bir çeşit şiirsel sentezini oluşturan Maleviç'in Tanrı kavrayışı, Andrey Nakov'a göre, yüzyılın başında oldukça

⁷³⁵ Kasimir MALÉVITCH, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, Fransızcaya çev.: Régis Gayraud, Allia, 2000, s. 22-38.

popüler olan Deizm düşüncesini yansıtmaktadır.⁷³⁶ Tanrı'nın evreni yarattıktan sonra yaratma eylemini bırakıp temaya geçmesi fikri, devrim öncesi Rusya'sında oldukça yaygındır. Teleolojik (erekbilimsel) bir bakış açısıyla insanlığın amacının Tanrı'nın özünde bulunan hiçliğe ulaşmak olduğunu belirten Maleviç'e göre, hiçlik ve dinleniş anlamında tembellik, tanrısal/tinsel bir eylemdir. Bunun dışında Maleviç'in kol emeği ve zihinsel emeği birbirinden ayırması dönemin entelektüel tartışmalarına ışık tutmaktadır. Nitekim komünizmin ileri evrelerinde insanların yerine makinelerin çalışması ve böylece insanın zihinsel yetilerine odaklanmasına dair geleceğe yönelik önermelerle özünde zihinsel bir tasarı olan sanat mefhumu yüceltilmektedir. Metinde Süprematizm'e değinilmese de "kusursuzluk üretimi sistemiyle" nesnesiz sanata ve "Süprematizm felsefesine" gönderme yapıldığı iddia edilebilmektedir.

4.3.3.3. Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş

Maleviç'in *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş* adlı yapıtı, sanatçının yazılarına aşina olmayanlar tarafından genellikle 1927'de Bauhaus yayınlarından basılan *Süprematizm: Nesnesiz Dünya*'yla karıştırılmaktadır. "*Saf Bilgi Olarak Süprematizm*" ve "*Nesnesiz Süprematizm*" adlı iki ana başlıktan oluşan bu uzun metin, "Süprematizm felsefesini" ortaya koyan bir çalışma olarak kabul edilmektedir. *Saf Bilgi Olarak Süprematizm*'de kırk altı önerme bulunmakta; *Nesnesiz Süprematizm*'deyse iki alt başlıkta toplam doksan yedi önerme yer almaktadır. Bu alt başlıklardan ikincisi, *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika* metninin orijinali olmakla birlikte Maleviç'i felsefeye yönlendiren Mihail Gersenzon'a ithaf edilmiştir. Felsefi dayanaklardan bağımsız, spekülasyon ve mantık oyunlarından oluşan *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş* metninde kullanılan "figüratif bilinç" veya "pratik Realizm/gerçekçilik" gibi resme özgü terimler, Maleviç'in dünya görüşünü sanat üzerinden temellendirdiğinin kanıtları olarak sunulabilmektedir. Bu çalışmada sanat, din, bilim ve siyaset alanındaki görüşlerini paylaşan sanatçının amacı, bilginin kaynağını soruşturmanın yanı sıra Süprematizm'i yaratıcı bir modelin ötesinde hakikati açığa çıkaran zihinsel bir tasarı olarak yansıtmaktadır:

- (1) İnsanlar sorularına kusursuz cevaplar ararlar ve sonuç olarak pratik ve işlevsel cevaplarla ilgilenirler... (3) İnsanlar rasyonel sorularla geçmişin hatalarını gelecekte düzeltmek isterler ve kusursuzluğa ulaşmanın anahtarını ararlar... (6) Rasyonel yollarla edinilmiş düşünce yanıltıcıdır. Rasyonel düşüncenin varlığı insanın işlevsel aklın tüm

⁷³⁶ Andrei NAKOV, *Malevitch, Les Écrits*, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 415.

kaynaklarını kullanıp tüketmediğini, amacına ulaşamadığını ve henüz gerçek bir düşünceye sahip olmadığını kanıtlamaktadır... (7) Pratik amaca yönelik her rasyonel dürtü, hakikati oluşturan nesnesizlik ve varlığın asıl özü karşısında anlamsızdır... (12) Nesneler dünyasında bilim ve uygulamaya dayalı alanların en kusursuzu düşüncedir. Çeşitli olgulara bakarak evreni araştırır, bir ve tek doğrunun peşinde hakikati arar. Fakat düşünce, bu olguların insanın küçük beynindeki espasta bulunan temsil süreçlerinin sonucunda meydana geldiğini görmezden gelir. Hakikate erişmenin zorluğu pratik dünyanın doğada bulunmayan uzamsal, rasyonel ve zihinsel kompozisyonlarından kaynaklanır ... (14) Gelecek geçmişin hatalarının düzeltilmesi üzerine kurulacaksa hata yapılmış olunur. Tarihsel açıdan pratik dünyanın gelişimi bunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla pratik bir organizma kurmak mümkün değildir. Çünkü doğada bulunmaz. Eğer bunu doğada aramaya kalkarsak ona zarar vermekten başka bir şey yapmayız. Dolayısıyla elimizde tek kalan kusursuzluğun fikridir. Pratik dünyayı mutlak bir keşif kılan fikrin kendisidir. Buradaki zihinsel bir keşiftir, pratik bir nesne söz konusu değildir... (15) Geçmişin pratik çözümleri yok olmaya mecburdur. Pratik kültür değerlerin biriktirilmesi ve yıkılması üzerine kurulu ilginç bir mantıkla çalışır. Mantıksal açıdan hiçbir pratik nesne bu yıkımdan kaçamaz... (16) İnsan özü gereği pratik olamaz. Ruhunun ve düşüncesinin sonuna kadar gidemez. Pratik üretimlerinin kültürü hatalıdır. Pratik anlamda üç boyutlu bir nesne veya bir şey tanımlanamaz. Bu yüzden bu nesne veya şey hiçbir zaman var olmamıştır ve olmayacaktır... (17) Bilimsel açıdan bir nesnenin nitelikleri kesin olarak tanımlanamaz... (18) Bir devlet tarafından hazırlanmış siyasi bir anlaşmanın gelecekte pratik açıdan geçerli olacağının garantisi verilemez... (19) Pratik olmak öngörmektir. Ancak her öngörü basit bir temsil veya bir varlığın olgularının kuramsal bir hesabı olduğundan kesin ve güvenilir olması mümkün değildir... (20) Bilimsel teknikler ve ekonomi politikaları kanıtlamıştır ki nesneler dünyasına özgü işlevsel düşünce kültürü bir sorunu çözmede veya bir fikri sonuna kadar savunmakta kifayetsiz kalmaktadır...⁷³⁷

İlk yirmi bölümde basitçe “nesneler dünyası” adını verdiği fiziksel dünyanın veya dünya düzeninin işleyiş mantığının çelişkilerini sorgulayan Maleviç, insanların “rasyonel olmayan doğayı” örnek alarak oluşturduğu rasyonel mantığın aslında geçersiz olduğunu dile getirmektedir. Değişmez bir hakikatin sadece özde yattığını ve buna ancak metafiziksel yollarla ulaşmanın mümkün olduğunu ima eden sanatçı, öncelikle “nesneler dünyasının geçiciliğini” kanıtlamak istemektedir. Maleviç şöyle devam eder:

⁷³⁷ Kasimir MALEVITCH, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 79-83.

(22) İnsanın en önemli rehberi doğadır. Doğanın meydana getirdikleri bir sebep, anlam veya amaçtan yoksun üretimlerdir. İnsansa birçok absürt süreçlerin temsilleri yoluyla bu üretimlere anlam vermeye, doğal olguları mantıkla veya gizemle açıklamaya çabalamakta; kullandığı yönteme müspet/sağın bilimler adını vermekte; bu üretimlerde neden sonuç ilişkisi aramaktadır... Bilim, Din ve Sanat⁷³⁸ farklı yöntemler kullanarak sınırlarının belirlerler. Üçü de anlamlarını Tanrı'da, Nesne'nin mükemmelliğinde ve Güzel'de bulurlar. Tanrı, Nesne'nin mükemmelliği; Güzel, doğada varolan rasyonel nesneler gibi düşünülürler, doğayla bir olurlar. Bu yüzden insan doğayı dönüştürme arzusuna kapılarak ona bir anlam katmak, insana özgü anlamı ona aşlamak, doğayı düşünen bir maddeye çevirmek ve ona şekil vermek ister. Aynı şekilde insanın figüratif bilinci nesnesiz olana şekil vermek ister. Bilinç, nesnesiz olanı dönüştürerek nesneler dünyasına katmayı arzular. Nesneler dünyasında Tanrı, Nesne ve Güzel gibi rasyonel hedefler geçerlidir... (23) Pratik gerçekçiliğin kölesi olan insan, tüm ideal doğayı kendi kullanımı için ister... (28) Pratik gerçekçilik, üç farklı hakikatin ortak mülküdür. Mühendisliğin teknik sanatı yeni hakikatlerin meyvesidir ve doğası gereği rasyonel ve pratiktir. Üç hakikatten her birinin kendine özgü mühendislik sanatı vardır. Bilimsel hakikat ikiye bölünebilir: Pratik figüratif teknik ve nesnesiz teknik... Buradaki problem ağırlıktadır... Dinin hakikati, insanı ikiye böler: beden-madde ve ruh. İnsanın ruhunda ağırlık problemi yoktur. Ağırlıktan arınma tekniğin en yüksek kültürüdür... Mühendis geleceğin derinliklerinde yeni mükemmellikler ortaya çıkarır. Sanatçı geçmişe dönerek varolanı meydana getirir. Mühendis ağırlığı ideal bir şekilde dağıtarak eserini oluşturur. Sanatçı, tam tersine, anıtsal ideal bir konstrüksiyonda ağırlığı yoğunlaştırır. Eserinin içeriğini dönüştürmek ister; binanın ağırlığıyla zamana direnmeyi arzular. (29) Teknik, işlev üzerine temellenir. Uzak gelecekle ilgilenir... Dünyayı veya insanın bilincini değiştirmek için her adımını rasyonel bir şekilde atar. Nesnesiz varlık figüratif pratik varlığa dönüşür. Ancak işlev ne dünyayı ne de bilinci değiştirebilir. Çünkü geçmişin varlığıdır. Dolayısıyla sanat biçim, deneyim ve geçmişin ustalığını meydana getirdiğinde yeni bir şey üretmemiş olur. Hakikatte insan sadece işlevsel malzemeleri değiştirmektedir. Doğayı değiştirmez. (30) Din için iyinin hedefi, tinsel düzenin pratik gerçekçiliğinin nihai sonucu olan Tanrı'dır. Sanatın amacı Güzel'dir. Bilim'in amacı nesnesizliğin bilgisidir ama buna ulaşmak için nesnesiz olanı zorunlu olarak nesneye çevirmesi gerekmektedir. (33) Nesneler dünyası pratik gerçeklik açısından boş maskelerden ibaret değil midir? (34) İşlevsel/faydacı düşünce doğada yoktur.⁷³⁹

⁷³⁸ Büyük harflerin kullanımı Maleviç'e aittir.

⁷³⁹ Kasimir MALÉVITCH, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 83-90.

Süprematizm manifestolarındaki “uzaya açılma” vurgusunun aksine, Süprematizm felsefesinin eksenine “doğayı” yerleştiren Maleviç, bilim, din ve sanatın ortak amacının hakikate ulaşmak olduğunu dile getirmektedir. Ancak “nesneler dünyası” şartlarında modernleşme sürecine giren insanın “rasyonel ve pratik gerçekçiliğin” peşinden gitmesi, yanlış yola sapmasına neden olmakta; böylece insan, hakikat yerine faydacı, verimli, işlevsel veya geçici gerçekliğe yönelmektedir.

(35) Tüm evren, nesnesiz uyarıcının girdabına kapılmıştır. Tüm nesneler dünyasıyla birlikte insan nesnesizliğin sonsuzluğunda hareket eder. Tüm bu nesneler özünde nesnesizdir çünkü nihai ve kesin bir hedefe ulaşmazlar. (36) Yaratıcılığı pratik amaç dahilinde yönlendiren esas bir yasa bulunmaktadır. Yaratıcılığı yöneten yasa ekonomidir. Ekonomi tüm üretimlerin hareketinin belirleyicisidir. Faydacılık, rasyonalite, işlevsellik, verimlilik gibi ifadeler figüratif üretime yön veren anahtar kelimelerdir. Sonuç olarak yaratıcının iradesi/isteği pratik koşullar altında hapsedilmiştir. Genel anlamı ifade ve hareket özgürlüğü olarak bilinen irade/istek, özgür olamaz çünkü yaratıcılığı pratik nesnelerle belirlenir... Peki o zaman irade/istek nasıl ifade edilir? Eğer nesne figürasyonu iradeye/isteğe sınırlar çizerse, irade/istek onunla mücadeleye girer. İrade/istek figürasyon limitlerini aşarsa nesnesiz harekete doğru ilerlemiş olur ve böylece çözülür. Ama aynı zamanda irade/istek bir çeşit arzu olduğundan tatmin olmak ister. Belki de arzuları yeni sınırlar ortaya çıkarır ve böylece daha önce ifade edilenin ötesinde yeni sınırlara ulaşmak ister. Dolayısıyla irade/istek, yaratı ve keşif nesneler dünyasının ürünleridir. Nesnesizlikte arzu ve istek/irade yoktur. Sadece uyarıcı vardır... Uyarıcı, irade/istek, yasak veya özgürlüğü tanımaz... Ortak yaşamın nesneler dünyasında insan için ne kalmıştır? Sadece ihtiyaç ve gereklilik... İhtiyaç ve gereklilik hakiki yaratıcılığı betimleyen terimler değildir... Pratik yaşam, tüm temel güçleri ele geçirmek ve onları yönetmek arzusundadır. Toplum, irade/isteği doğanın bir unsuru olarak görür, onunla mücadeleye girer... Böylece toplum, kendine ve doğaya özgü olmak üzere sanki iki irade/istek varmış gibi davranır. Aslında tek bir irade/istek vardır. Doğadaysa irade/istek yoktur. Sadece insana özgü farklı irade/istekler vardır. İşte bu yüzden toplum nesneler yoluyla irade/isteği olmayan nesnesizliğin doğasını alt etmek ister. Bu mümkün olamaz çünkü irade/istek kendisiyle karşı karşıya kalır... (37) İrade/istek üç ayrı yoldan ilerler. Dinsel yolda irade/istek, Tanrı'nın irade/isteğine bağlıdır. Bilimsel yolda irade/istek, bir amaca hizmet eden fabrikanın pratik eylemine bağlıdır. Sanatta irade/istek, ideoloji, din veya bilime bağlı kalmadan özerk kaldığı takdirde hareket özgürlüğü kazanır. Sanatın irade/isteği bağımsızlığını sağlarsa yaşamın kalbine dönüşür. Pratik gerçekçilik bağlamında sanatın doğası diğerlerinden üstündür. Ancak irade/istek, pratik gerçekçiliğin ürünü olduğundan amacı veya rasyonel eylemi olmayan nesnesiz sanatta yok olması gerekmektedir. Görüldüğü gibi bu ayrı yollar tek bir amaçta, pratik gerçekçilikte bir araya gelmektedir: Sanatta Güzel; Dinde Tanrı ve fabrikada nesnelerin teknik mükemmelliğidir

(Süprematizm’de bu geçerli değildir. Çünkü özgürleştirilmiş hiçlik, nesnesizliğin özüdür)⁷⁴⁰

Maleviç’e göre modern zamanın ruhu ve bilinci, ekonomiye özgü faydacılık, rasyonalite, işlevsellik ve verimlilik gibi üretim esasları üzerinden temellendirilmiştir. Halbuki yaratıcı üretimin özünde rasyonel olmayan, hiçlikten gelen “uyarıcılar” bulunmaktadır. Uyarıcı kavramı, dünya şartlarında yaşayan insan tarafından yanlış algılanarak irade/istek/arzu anlamında tercüme edilmiş ve nesnelerle bağdaştırılmıştır. 1976’da *Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*’i İngilizceye tercüme eden Troels Andersen, burada geçen “irade/istek” kavramını Maleviç’in yaşadığı dönemde oldukça popüler olan Arthur Schopenhauer’in *İrade/İstek ve Temsil Olarak Dünya (Die Welt als Wille und Vorstellung)*⁷⁴¹ adlı yapıtıyla ilişkilendirmiştir. Böylece 1990’lı yılların ortalarına kadar Süprematizm, Schopenhauer’in düşüncelerinin sanattaki yansımaları olarak yorumlanmış ve tartışmalara yön vermiştir. Nitekim Aleksandra Şatskih’in Maleviç ve Gerşenzon arasındaki mektuplaşmaları yayımlanmasının ardından Schopenhauer’in *İrade/İstek ve Temsil Olarak Dünya* adlı kitabının ikili arasında bir tartışma konusu olduğu ve Maleviç’in Alman filozofun düşüncelerinden tamamen ayrıldığı anlaşılmıştır. Maleviç, Gerşenzon’a yazdığı mektupta şu ifadeleri kullanmıştır:

Dünya bir karanlığın içindedir. Karanlık sözcüğüyle içinde temsil veya istek/irade barınmayan hiçliği kastediyorum. Schopenhauer, kitabının ismini İrade/İstek ve Temsil Olarak Dünya olarak belirlemiş. Bu kitabı okumadım sadece vitrinde gördüm ama başlığı beni rahatsız etti. Aklıma derhal istek/iradenin veya temsilin varolamayacağı geldi. Çünkü istek/iradenin ve temsilin olduğu yerde fikir savaşları vardır⁷⁴²

Saf Bilgi Olarak Süprematizm metninin devamında Maleviç, nesneler dünyasında sanatın önceliğini vurgulamaktadır. Buna göre sanat, nesnel ve nesnesiz dünya arasında bir köprü kurabilme potansiyeline sahiptir. Ancak “sıfırı temsil eden hiçbir ikona henüz gerçekleştirilmemiş”, “dünyadaki hiçbir akım nesnesizliğe

⁷⁴⁰ Kasimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel*, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 90-94.

⁷⁴¹ Arthur Schopenhauer’in *Die Welt als Wille und Vorstellung* adlı yapıtı son olarak 2005 yılında Levent Özşar tarafından Türkçeye “İsteme ve Tasarım Olarak Dünya” şeklinde çevrilmiştir. Bu bağlamda Türkçe çevirisinin dışına çıkılmasının nedeni Maleviç’in metniyle ilişki kurmak içindir.

⁷⁴² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol 1, 2015, s. 175.

yakınlaşmamıştır” çünkü Maleviç’e göre “işlevsel faydacılık esası” temel alınarak üretilmiştir:

(39) Sanatın özü aydınlatıldığında diğerleri gibi özerk bir yönü olduğu anlaşılacaktır. Pratik gerçekçilik bağlamında sanatın diğerlerinden farkı, pratik gerçekçiliğin dışında kalmasıdır. İnsan bu yolların çatallandığını görmekte; her birinde farklı hakikat bulmaktadır. İnsan üç hakikati kendine göre kullanmaktadır ancak üçünü bir araya getirememektedir. Halbuki Kilise üçlü kültürünü insanın kabul etmesine izin verir. (42) Yaşamda iki alan vardır: Fikir yaşamı ve fikirsiz yaşam. Fikirsiz yaşam en önemlisidir. Fikirler ikincil olmalıdır. İnsan henüz nesnesizliğe erişemediğinden hayvansal, figüratif, teknik ve pratik çerçevede kalmıştır... Bu çerçevede her fikir bir değer elde etmek içindir. Ancak insan nesneler dünyasına bağlı kaldığından değer, gerçek bir değer değildir. Yaşamda üç çeşit değer vardır. İlki dinseldir. İkicisi pratik, teknik ve ihtiyaca yönelik değerdir. Üçüncüsü sanattır. Bunlar Tanrı’ya ulaştığında, nesnenin kendisine ulaştığında, Güzel’e ulaştığında ve tüm amaçlara ulaşıldığında nesnesiz olurlar ve gerçekten değere dönüşürler. Bana göre nesnesizlik maddi dünyadan üstündür. Üstün yaşam nesneler veya değerlerin içinde değildir. Nesnesizliğin içindedir. (44) İnsanın nihai amacı üstün şeylere yönelirken genelde maddiyat dışı tinsellik kastedilir. Ancak tinsellik nesnesizliğin tamamına ulaşmak anlamına gelmez... Ruhun eylemleri pratik sonuç elde etme fikrine bağlıdır. Bugüne kadar bu fikrin dışında bir ruhun varolduğunu görmedim. Tinsel gücün yüksek gerilimi basit bir pratik faydaya doğru ilerler. Azizler ve kahramanlar egolarından kurtulur ve maddi değerleri göklere çıkarırlar. Sıfırı temsil eden hiçbir ikona yoktur. Tanrı’nın özü, değerlerin sıfırlanmasıdır. Sıfır, nesnesizlikteki nesnelerin başkalaşım (transfigürasyon) çemberidir. Azizler ve kahramanlar gelecekteki ölçütün, değerlerin sıfırlanması olduğunu görselerdi bu gerçeğe karşı başkaldırırlardı. (45) Dünyadaki hiçbir akım nesnesizliğe yakınlaşmamıştır. Hepsi hayvansal faydacılıkta, bunun kazanımlarında ve fikirler alanında kalmıştır. Dinsellik ve sanat bu pratik fikirden kaçınmıştır... Sanat bu boyuttan kopmuştur. Sanat bazen üstün düzenin pratik nesnesi, bazen de üstyapı sayılmıştır. Ancak üstün sanattan bahsederken nesnesizlik, pratik boyutta anlaşılmalıdır; estetik boyutta anlaşılmalıdır. Nesnesizlik figüratif imgelerde içerik olarak örtülü bir biçimde bulunmaktadır. Bu yüzden estetik ve pratik açıdan figüratif olmayan soyut bir radikallikle aşılması gerekmiştir. Nitekim sanat, nesneyle nesnesizliğin estetiğini birbirine bağladığından nesnesizliğe doğru ilerlemek sanatın dışına çıkmayı gerektirmiştir. Ressam nesneden kurtularak özgürleştiğinde sanat onun için işlevsizleşmiştir. Doğada sanat yoktur. Çünkü doğa estetik duyum temelli bir şey üretmez. Figüratif bir şey üretmeden yaşamını sürdürür ve böylece insanın onun erdemini tanımasını sağlar.⁷⁴³

⁷⁴³ Kasimir MALEVITCH, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızca çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 94-97.

Sanat tarihinde geniş bir döneme yayılan dinsel sanatın, din adı altında, pratik nedenlerle üretildiğini ifade eden Maleviç, ilerleyen bölümlerde sanatın “üstyapıya” dönüştüğünü belirterek dönemin sol sanatının Marksizm yorumuna atıfta bulunmakta ve siyasetle kurduğu ilişkiyi işaret etmektedir. Metnin genelinde Süprematizm manifestolarından farklı olarak hiçlikten yaratılmış doğa-evren bütünlüğü vurgulanmakta; insanın doğadaki yaratım yöntemlerini örnek alması salık verilmektedir. Kırk altıncı ve ilk başlığın son önermesi uzunluğu açısından diğerlerinden farklıdır. Burada öncelikle sanat, bilim ve dinin yöntemlerine değinen Maleviç, yalnızca özerk sanatın yaratıcı olabileceğini vurgulamakta ancak toplumsal yaşama hâkim olan “ekonomi” ve “devletin (iktidarın)” yaratıcılığı körelttiğini ileri sürmektedir:

(46) İnsan varoluşu sadece pratik tezahürlerde aradığından doğanın hiçbir şey anlamadığından, doğada bilinmesi gereken bir şeyin olmadığından ve hatta yaşamın bile varolmadığından söz edilebilir. Çünkü insan için yaşam sadece pratik belirlenimlerde vardır: Düşünüyorum öyleyse varım. Ancak hem düşünüp hem de varolamam, yaşayamam. Doğanın yaşamadığını söylemek mümkün değildir. Doğadaki tezahürler amaçsız, mantıksız, akıl dışı, fikirsiz, bilgisiz, sebep ve sonuçsuz gerçekleşir. Doğa önce uyarıcı olarak daha sonra nesnesiz halde vardır. Buna göre düşünmeyen de varolduğu söylenebilir. Düşüncenin yaşamı yaratması mümkündür. Yaşam izleri gibi belirli biçimler yaratır... Düşünce, kitap veya hareketin olmadığı yerde ne vardır? Nesnesizlik, nesnesiz doğa. Bu şartlarda insanın ortaya çıkması nesnelerin yaratılmasıyla ifade edilen bir tepkidir. Böylece kavramlar meydana gelmiş ve bu kavramların gerçeğe dönüştürülmesiyle yaşam denilen şeyler ve nesnelerin oluşumu gerçekleşmiştir. Böylece kavramların figüratif yaşamı ve farkındalık yaratılmıştır. Ama nesnesiz öz, değişmeden kalmıştır... İnsan kendini ıssız bir doğa gibi sunar. Halbuki bu tarz bir doğa yoktur sadece vahşi hayvanlar vardır. Bu insanın kavram ve davranışlarının doğasını sadece yaşam yoluyla anladığını kanıtlar. Doğa diyebilir ki: bana ait her şey kayboldu sadece insanın ıssız kavramları kaldı... Nesnesizlik fiziksel dünyanın dışındadır. Ancak nesneler dünyasında her şeyin bir işlevi olması gerektiğinden resim bir sanat eserine dönüşmüştür. Estetik olgu işlevsel bir biçim olarak sunulmuştur. Böylece insanın, fiziksel tatmin dışında sanatsal yolla tatmin olma yetisinin geliştirilmesi sağlanmıştır. Sanatsal yaratı, doğanın olgularını ve şeylerin estetik yönlerinin tanınmasına yaramıştır. Bir araştırma alanı olarak Sanat, Bilim ve Dinin farkında bile olmadığı problemleri çözebilir... Nesne bilgi yoluyla oluşturulmuştur. Bilginin ürünü olduğundan yaratının dışında kalmaktadır. Dolayısıyla nesne oluşumunda yaratıcı değil bilişsel bir eylem söz konusudur. Yaratıcılık, bilgi ve temsilin dışında kör bir eylemdir. Ancak yaratıcı eylem sadece beni çevreleyen şartların etkisi dışında olduğunda geçerlidir. Bilgi, bilinmeyeni veya nesnesiz olanı nesneye dönüştürür. Bilinmeyeni nesneye çevirmediğimiz takdirde onu

tanıyamayız... Bilginin araştırması bilinmeyenlerin hipotezine dayanır. Hipotez bilinmeyenin temsidir. Bu fiziksel bir deneyimle bağlantılı olduğundan yaratıcılıkla ilişkili değildir. Pratik ve figüratif yaşam, fikirler üzerine kuruludur. Özerk olan Sanat bunun tam tersidir. Dolayısıyla Din, Bilim ve Sanat yaratıcılık yolunda bütünleşemezler. Şimdiye kadar denenmiş tüm bütünleşme çabaları zorlamadır. Devletlerin yapay beslenme ekonomisi gibi yapay bir ittifaktır. Dinlerin yapay birlikteliğidir. Sanatsal ve maddesel güzelliğin geçici antlaşmasıdır. Saf pratik ve materyalist bir müştereklik etrafında buluşmadır. Bu düşünce yolu, Dindeki tinselliğin yok olmasına neden olmuştur. Dinin temellerindeki figüratif görünüm ve pratik maddi değerler, Komünizmin materyalist formlarında da aranmaktadır. Figüratif görünüm ve pratik nesneler üzerine yoğunlaşan Devlet, Sanatı da üçüncü bir yol olarak belirlemiştir. Estetik yasa, saf materyalizmin figüratif yolu olan ekonomik yasa tarafından alt edilmiştir. Ulusal beslenme savaşlarının ortadan kalkması durumunda mutlaka yeni savaşlar çıkacaktır: ruhsal/tinsel savaşlar, madde ve sanat savaşları. Bilim, Din ve Sanat bağımsız olduklarını kavradıktan ve beslenme üzerine kurulu diktatör Devletin boyunduruğundan kurtulduktan sonra müşterek özlerini kavrayacaklardır ve böylece dünyayı bilme çağına girecek, nesnesiz dünya tanınacaktır. Bu yolda pratik ve figüratif bilinç nesnesizliğe, amaç amaçsızlığa, işlevsel işlevsizliğe, mantık mantıksızlığa, akıl absürde karşı gelecektir. Ekonomi yasası üzerine kurulu pratik beslenme gerçekçiliği, insan yaşamının en güçlü öğretisidir. Din, Sanat ve Bilim ekonomiyi eksen alan figüratif varlıklardır. Din nesnesiz bir tinsellikten uzak jestleri, ritüelleri ve eylemleriyle ekonomiye bağlıdır. Dinsel doktrin, ruhu bir güç gibi kabul ederek Tanrı'dan pratik bir değer elde etmektedir. Bilim, tüm fiziksel yasaların ana motoru olan tinsel güç ve farklı enerjileri kullanarak, bilgidan ve teknik pratik gerçekçilikten yararlanarak kazanç sağlamanın peşindedir. Aslında ruh ve madde, nesnesiz özün iki farklı unsurudur. Sanat da Güzel'e ulaşmak için ruhun/tinin gücünü kullanır ve temel amacımış gibi nesneye yönelir. Sanatın içeriği onun yaşam kaynağıdır... Bir şeyin ahenkli bir şekilde inşa edildiğini bilmemiz imkansızdır. Bu yüzden insan belirli uzlaşılar ve izafiyet gibi kullanışlı şeyler icat etmiştir. İzafiyet bize hiçbir şeyin ahenkli olmadığını veya bu şekilde inşa edilemeyeceğini kanıtlar. Kaosun varolmadığı gibi hiçbir şey inşa edilemez, kaotik olamaz. Nitekim yaşamımız boş uzlaşılar ve bunların izafiyetinin geometrizmi üzerine kuruludur... Tüm pratik figüratif gerçekçilik mantığını, bilimini geliştirir; farklı değerlerden oluşan terazilerde ölçerek uzlaşa üretir. Öncülük etme hedefiyle ruh ve madde arasında amansız bir mücadele vardır. Her ikisi de hakikati ellerinde tuttuğunu iddia eder. Hakikatin bir uzlaşımdan ibaret olduğu düşünülür ancak bu bir yanılsamadır. Nesnenin gerçekliğinde anlam ve biçim yoktur.⁷⁴⁴

⁷⁴⁴ Kasimir MALEVITCH, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 97-121.

Maleviç nesneler dünyasındaki sanatın gelişimini, bilim ve din gibi insanlığın ihtiyaçlarına göre belirlendiğini iddia etmektedir. Halbuki “nesnesiz Yeni Sanat” her şeyden önce zihinsel bir tasarıdır. Ancak resim kültüründeki her nesnesiz sanat üretimi, özünde nesnesiz değildir. Nesnesiz sanatta, “sanatın özerk olması” ve “sanatçının nesneler dünyasından ilham almaması” gerekmektedir. Nitekim nesneler dünyasının mantığına göre geliştirilmiş bilim ve teknolojinin, fenomenleri pratik esaslara dayanarak incelediğini aktaran Maleviç’e göre, “görelilik/izafiyet esasına” özgü bu kavrayış, fenomenleri sınıflara ayırarak “parçalamaktadır” ve sanattan bu parçalanmış fenomenlere “içerik” üretmesi beklenmektedir:

Toplum, doğanın, Güneşin ve Ayın kendi için yaratıldığını düşünür. Bu yüzden güneşi yaşamdaki tüm iyiliklerin kutsal kaynağı varsayar. Aslında Güneşin, doğa gibi, bir amacı yoktur... Toplum, Sanat’ta yaşamsal bir kaynak görmez. Çünkü Sanatın kendi çıkarlarına hizmet ettiğini düşünür. Buna göre sanat bir meslektir ve yaşamı esere dönüştürme ustalığıdır... Gerçekte Sanat yoktur. Yaşamdaki sanat temsillerden oluşur. Sadece temsil etmeyi bilenler ustadır. Peki bu Dünya’da temsil olarak Sanat gerçekten var mıdır? Olamaz. Çünkü bir eylemi temsil etme yöntemidir ve dünyanın hiçbir yerinde bulunmaz. Doğada bu tarz bir yeti yoktur. Çünkü temsil doğada olamaz... Sanatın nerede olup olmadığını anlamak zordur. Toplum bugün yaratılanları Sanat kabul etmemektedir... Yaşamda figüratif fikirden net bir şekilde ayrılan bir sanat formu ortaya çıkmıştır: Modern Sanat... Modern Sanat fikirlere ve nesnelere itaat etmeyen yaratıcı eylemdir. Sonuç olarak Evren’de Sanat olmadığından ve tüm eylemler nesnesiz olduğundan Sanat’ın toplum ve yaşamdaki figüratif fikirlerden ve nesnelerden ayrıldığı veya Sanat’ın var olmadığı söylenebilir... İnsanların yaşamı besinsel ve ruhsal/tinsel tüketimden ibarettir. Bu pratik ve işlevsel zihniyetle Sanat geçmişteki gibi kalır. Yani herhangi bir meslek gibi tekniğe bağlı nesne üretimi gibi kalır... Yeni Sanat, nesnesiz ve fikirsiz bir eylemdir. Kesin bir tanım yapılamaz. Çünkü Yeni’nin sınırları geliştirilebilir. Süprematizm’i nesnesiz dünya vizyonu, özgür hiçlik olarak tanımlıyorum. Bütün hiçe eşit olduğundan ve her şey hiçlikte tamamlandığından dünyayı anlamak isteyen insan, tüm yaşamını *ne?* sorusuna adanmış ve mümkün olan tüm temsil yollarında tıkanmıştır. Süprematizm özgür hiçliktir derken, insanların *ne?* sorusundan kurtulmasını kastediyorum. Sorular gereksizdir. Çünkü cevaplar yoktur. Sentez ve analizden bağımsızdır. Sentez ve analiz saf pratik spekülasyonlardan ibarettir. Süprematizm’in eylemi pratik, işlevsel, rasyonel limitlerden, analizden, sentezden bağımsızdır. Sanatsal ve estetik araştırmalarla edinilmiştir. Kesinlikle hiçbir işe yaramaz. Nesnesizlikteki ayırımın ilgasında, ağırlığın sıfır seviyesinde toplumun *ne?* sorusuna *hiç* cevabını verendir. Görünmez, nesnesiz mutlak bilince yönelimdir... Nesnesiz gerçek ve özgür hiç olarak Süprematizm, fikirler ve nesnelerden oluşan dünyanın karşıtıdır. Birbiriyle çelişen iki öğretille karşı karşıyayız: pratik figüratif gerçekçilik ve nesnesiz gerçekçilik.

Nesnesiz öğreti, tinsel ve dinsel öğretiyle pratik figüratif gerçekçiliğin tersidir. Bu öğretiler arasındaki düşmanlık doğal ve nihai yetersizliklerden oluşan bir yanlış anlaşılmalıdır... Ressam nesnesizlik içinde hareket eder ve eserini oluşturur. Görüleni aktarma görevi yoktur. Sadece uyarıcının iki ilkesinin etkilerini aktarır. Toplumu yöneten figüratif üretimin sınırlarından bağımsızdır. Neden ve amaçlarla ilgilenmez... Yaratım ve özgürlük genelde birbirine karıştırılır: *Ben istediğimi yarattım*. Bu tam olarak özgür olmama halidir. *Ben yaratıyorum* demek *özgürüm* demek değildir... Nesnenin pratik ve figüratif amacı söz konusu olduğunda özgürlükten söz edilemez... Toplum yaşamındaki görünümle ayrımların bir araya gelmesi üzerine kuruludur. Her ayırım bütün, yalnız ve bölünmez atom gibi bir nesnedir. Toplum bu ayrımları fikirleriyle bütünleştirip üstesinden gelmek ister. Bilim her fenomeni parçalarına ayırıp tanımlamak ister... Sanat, pratik gerçekçi ve bilimsel tekniklerle ortaya konmuş ayrımlara bir içerik sağlamakla görevlidir... Yeni Sanat akımlarının bazıları işlevsellikten kaynaklanan teknik kültür sayesinde gelişmiştir. Böylece pratik konstrüktif gerçekçiliğe, keşif kültürüne bir geçiş sağlanmıştır. Bilimin parçaladığı fenomenlere yeni bir içerik atfedilmiştir. İşte burada Sanat kaybolmuş ve sanatsal prodüktivizmin pratik nesne biçimlerine dönüşmüştür... Ancak Resim Sanatı ikinci bir yoldan ilerlemiştir. Nesnesiz Süpematizm, figüratif temsilden uzaklaşarak yüzey-düzlemin plastik kavrayışına yönelmiş; özerk biçimlerin normal gelişimi nesnesiz hacimsel konstrüksiyonlara kadar varmıştır. Hacimsel konstrüksiyon, tuval üzerinde değil de mekânda yer kapladığına göre burada nesnesiz teknolojiden bahsedilebilir. Böylece nesneler dünyasının pratik işlevselliği ve Pentür Sanatı tek bir yönde birleşmiş olur. Ancak Bilim, Sanat ve Din gibi toplumun farklı sistemlerinin her birine özgü doktrinlerin ve tekniklerin bulunduğunu ve bunlar arasında hakikate ulaşma mücadelesi olduğunu unutmamak gerekir. Nesnesizlik hakikati aramadığından, kullandığı teknik de nesnesizdir. Bu yüzden bir yönü ve amacı yoktur.⁷⁴⁵

Bu alıntının sonlarında geçen “nesnesiz teknoloji” terimi, sanatçının GINHUK’ta üretmeye başladığı arkitektonları bağlamında düşünüldüğünde süpematist yaratıcı eylemle teknoloji arasında ilginç bir yöntem benzerliği ortaya çıkmaktadır. Süpematizm’i “yaratıcılık kuramı” olarak inceleyen Alexander Bouras, Maleviç’in arkitektonlarındaki amacının “kör (Maleviç’e göre yaratıcılık kör bir eylemdir) ve opak biçimler yaratarak saf ve kendiliğinden oluşan yapıtlar” üretmek olduğunu dile getirmektedir.⁷⁴⁶ Buna göre, teknolojide boyutlar arası aktarım (üç boyutlu imgelemden iki boyutlu kâğıda ve tekrar üç boyutlu nesneye) fizik, kimya ve

⁷⁴⁵ Kasimir MALEVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel*, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 121-186.

⁷⁴⁶ Alexander BOURAS, “The Path of Empirical Criticism in Russia or The Milky Way of Inventors”, Christina LODDER (haz.), *Celebrating Suprematism*, Brill, Vol. 22, 2019, s. 101

matematikte olduğu gibi birtakım teknik ve bilimsel yasa, kural ve formüllerin uygulanmasıyla mümkündür. Maleviç için sanat özerk bir alan olduğundan yaratım süreci bilim gibi işlememektedir. Maleviç şöyle açıklar:

Süreç temsil aşamasına geldiğinde, sanatçının psikolojik durumundaki gerilim esastır. Burada sanatçı, organizmasının hangi bölümünün imgeye biçim vermesi gerektiğini çözmelidir. Yapı, *faktura*, resim veya biçim bunun çözümüne bağlıdır; imgeye uygulanacak bilimin belirlenmesi sanatçının vereceği cevapta saklıdır.⁷⁴⁷

Bouras’a göre Maleviç’in, bilim, teknoloji ve sanat ilişkisini açıklamak için astronomiden “çift yıldız sistemini” örnek vermesi, düşünce imgesiyle başlayan yaratma eylemi sürecini açıklar niteliktedir. Buna göre sınırlı bir yörüngede, ortak bir merkez etrafında, kütle çekim kuvvetiyle birbirine bağlı olarak hareket eden çift yıldızlar, belirli dönemlerde yer değiştirmektedir. Dolayısıyla çift yıldız sistemi analojisiyle Maleviç, fikrin maddeselliğe aktarımındaki ikili veya değişken bilinç faktöründen söz etmekte; bununla birlikte “*sanat yıldızının kendine özgü hareket mantığı ve matematiği*” olduğunu eklemeyi ihmal etmemektedir.⁷⁴⁸ Dolayısıyla bilim, nesnel bağlamda hareket etmekte, sanat ise bağımsızlığından gelen “üstünlüğüyle” kendi hedeflerini kendi belirlemekte ve maddesel hareketi kendince yorumlayarak bilimi kendi hedeflerine göre dönüştürmektedir.⁷⁴⁹ Kırk altıncı önermenin sonlarında kültür mefhumuna değinen Maleviç, Süprematizm’i sanat tarihinden ve nesnelerin kültüründen ayırma eğilimi taşımakla birlikte “yeni bir klasik düzen” olarak sunmaktadır:

Nesnesiz sanat içinde iki akım ortaya çıkmıştır. İlki saf resimsel duyumlara dayanarak doğayı estetik izlenim kaynağı olarak ele alır ve bezeme/süsleme sanatını ortaya çıkarır. Diğeriyse izlenim ve duygulardan bağımsız entelektüel fikirlerden azade mutlak bir nesnesizliği hedefler... Çeşitli sanat kavrayışlarına göre farklı kültürler meydana gelmiştir. İlki sanat eserlerinin konstrüktif kültürü; ikincisi resim kültürü. Üçüncüsündeyse ne kültür ne fikir ne nesne ne de kültür namına yetiştirilecek bir şey vardır. Bu sonuncusu Süprematizm’dir... Sanatın saf resimsel kültürün içeriğinin yaşamın nesneleri tarafından belirlenmesine dayalı önyargı hatalıdır: Resim yoluyla geliştirilen fikir, yaşamın içeriğinin kendiliğindenliğidir. Resmin ilk hedefi yaşamı sanatsal kültürün en üst ifadesi olarak yansıtmaktır... Resimsel kültür, yaşamı değil de

⁷⁴⁷ Alexander BOURAS, “The Path of Empirical Criticism in Russia or The Milky Way of Inventors”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 102

⁷⁴⁸ Alexander BOURAS, **a.g.e.**, s. 102-103.

⁷⁴⁹ Alexander BOURAS, **a.g.e.** s. 101.

resmin kendiliğindenliğini esas aldığında ismini hak eder. Bu ilke Modern Sanat tarafından ortaya atılmıştır. Artık bir şeylerin fikri değil, resim fikri düşünülmektedir. Resimsel eylem fikri nesnesizdir. Hareketi özerk bir eylemdir. Nesnesiz Süprematizm’in biçimi resmin gelişiminin nihai evresidir. Artık resmin ve toplumun pratik gerçekçiliğinin özünün ötesine geçilmiştir... Süprematizm sadece resim mi sayılmalıdır? Resimde renkler karıştırılarak belirli karışımlar elde edilir. Süprematizm’de resimsel bir konstrüksiyon oluşturmak için karışıma yer yoktur. Renkler saf ifadelerini korurlar. Süprematizm’in siyah, renkli ve beyaz gibi ilerleyen evrelerinde renk yavaşça kaybolmuştur... Süprematizm, resmi renklerle tanımlayan ilkeye dayanır. Renk kavrayışında iki farklı konumun bulunmaktadır. İlki, renk farklılıklarının uyumunu yakalama arzusuna dayalı resimsel olasılıktır. İkincisi, rengi uyarıcıların kaynağı olarak gören nesnesiz resim yaratımıdır. Eğer ressam renk yoluyla belirli bir uyumu amaçlamışsa o zaman nesneler dünyasına aittir. Eğer ressam kendini uyarıcıların yanında konumlandırmışsa o zaman amaçlardan ve resimsel kültürden özgürleşmiş olur. Süprematizm nesnesiz olduğundan belirlenmiş bir amacı yoktur. Bu aynı zamanda sonsuz belirlenimlere ve ayrımlara açık olduğu anlamına gelir. Bilimsel çalışmalar, analitik ve sentetik araştırmalardan oluşan belirlenimler toplum için tasarlanmış yapay aksesuarlardır... Kültür Nedir? Farklılıkların tek bir kümede ifade edilmesidir. Farklı ağırlıkların ayarlanarak tek bir birimle ele alınmasıdır. Farklılıklar ne kadar çok olursa kültür de o kadar zengin olur... Resimsel kültür farklı renklerin bir araya gelmesiyle içsel gücün uyarılması üzerine kuruludur. Kozmostaki kültür veya kusursuzluk neden kaynaklanır? Suyla buhardan hangisinin daha mükemmel olduğu sorusunu cevaplamak zordur. Ayrımları esas alındığında nesnesizdirler. Nesnesiz unsurlar arasındaki eşitlik gereğince ağırlıkları yoktur. Buna göre ne kültür ne de kusursuzluk vardır. Birbiriyle eşit unsurların nesnesiz uyarıcıları vardır... Süprematizm hem sanatın yükselen sonsuz gelişimi hem de işlevsel pratik gerçekçiliğin sonlu ifadesi şeklinde tanımlanabilir. Sanatın yükselen gelişiminde Süprematizm özünü korumakla birlikte resimsel ifadesini aşmış, nesnesiz yeni bir klasik düzen oluşturmuştur.⁷⁵⁰

İkinci ana başlık olan *Nesnesiz Süprematizm*’in ilk bölümünün birinci önermesinde Maleviç, *Saf Bilgi Olarak Süprematizm*’de aktardığı “nesnesiz dünya” hakkındaki görüşlerini “farklı kelimelerle” aktaracağını belirtmektedir. Nitekim ilk yirmi beş önerme “uyarıcı” ve “doğa” kavramlarına odaklanmaktadır:

(2) Yaşamın başlangıç ilkesi, zaman ve uzamın, mutlak ve izafinin tüm çıkarımlarının dışında saf ve bilinçdışı uyarıcıdır. İkinci ilke düşüncedir. Düşüncedeki temsil ve yargıyı

⁷⁵⁰ Kasimir MALEVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel*, Fransızca çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 186-255.

uyarıcı belirler... Üçüncü seviye natüralizmdir. Natüralizmden pratik yaşamdaki bilimsel bilgi ve düzenlemeyi kastediyorum... (4) Toplumdaki karşılıklı ilişkiler içsel ve dışsal olmak üzere iki duruma ayrılır. Tüm nesneler dışsaldır ve üçüncü bir durumu oluşturur... Pratik yaşamdaki insanın içsel ihtiyaçlarını karşılar. (6) Çevresel koşullar veya bölünmez ve tek temel parçacık hakkında kafa yorduğumuzda içsel yaratılar kavramlarla ifade edilir. (9) Uyarıcı-yanıcı düşünceyi harekete geçiren en üstün beyaz güçtür. İnsan bu duruma candan bağlanır, ekonomik ve pratik yaşama üstün varsayar. İnsan bu yüzden içsel yaşamını tercih eder ve onu mükemmelleştirmeyi amaçlar. (10) Uyarıcı tıpkı bir volkanın alevleri gibi insanın içinde amaçsız ve anlamsız hareket eder. Ancak burada düşünceye yer yoktur. Düşünce uyarıcıyı ifadeye dönüştürerek ona figüratif veya figüratif olmayan bir yaşam verir. (12) Doğa her şeyi bir kerede mi düşünmüştür? Yoksa sürekli düşünmekte midir? Düşünce, temsillerin, saklı veya belirgin sebeplerin sürekli birikimidir... Doğa bir kerede düşünülmüştür. Fenomenler düşüncede temsil edilmiş sebeplerin biçimleridir. Buna göre mantık ve düşünce doğada hiçlik olarak vardır ve madde diyebileceğimiz bir başka hiçliğe yönelir. Madde kendi içinde düşünce ve mantığı doğrular. Dolayısıyla doğa düşüncelerin toplamıdır ve her toplam düşünce barındırır. (13) Doğa özünde düzenlenmiş ve çokluğa yayılmış bir uyarıcıdır. Her şeyi barındırmasına ve tam bir bütünleşme yolunda ilerlemesine rağmen doğa içinde birbirini karşılıklı olarak tanıyan hiçbir şey yoktur. Ancak tümel bir birlik varolmadığından hiçbir şey bilinemez. Bu yüzden insanların doğa hakkındaki yargıları dışında başka bir çokluktan bahsedilemez. Tüm yargılar farklı olduğunda doğaya dair özgünlük yok olur. Göz fenomenlerin işaretlerini görür, beden etkisini hisseder. Hepsi budur. (17) Düşüncenin hareketiyle kozmik hareketler karşılaştırıldığında fenomenlerin yeni temsil imgeleri ortaya çıkar. (18) İnsan kafatasındaki düşünce imgesinin hareketi sonsuzdur. Evrenin sonsuzluğuna eşittir. Kuyruklu yıldızlar aynı insan kafatasındaki temsiller gibi evrende görünür ve kaybolur. İnsan kafatası evren kadar sonsuzdur. Onu gibi çalışır. Her şey temsil ve yargılardan ibarettir. Evrende olduğu gibi insanda da hiçbir şeyin ağırlığı veya hareketi yoktur. Her şey her yerde ve hiçbir yerde benimdir. (21) Şeylerin algısı ve yargı terazisindeki gerçekliği duyularımıza yaptıkları etkiyle orantılıdır. (22) Nesnelerin varoluşundan bahsederken toplumun konvansiyonlara bağlı kelimelerini kullanırız. Varoluşları aşka türlü kanıtlanamaz. (24) İster çelik ister sis bulutu olsun tuvalin üzerine aktarılan şeylerin katılığı ve yaptığı etki aynıdır. İnsan etkilerin yarattığı uyarıcıların gerçekliğinde yaşar. (25) Tüm Evren uyarıcıların kozmosudur. Kozmos nedir? Hiçliktir. Karşılıklı uyarıcıların, fenomenleri yaratan uyarıcıların toplamıdır. İlişkiler üzerine kurulu kavramsal zekâmız, evrendeki hareketle gerçekliklerini açığa çıkaran bedenlerdir. Örneğin bir meteor bende bir beden etkisi yaratmaz (bunu sadece kavramsal olarak bilebilirim) ama bir uyarıcı etkisi yaratır.⁷⁵¹

⁷⁵¹ Kasimir MALÉVITCH, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 255-259.

Bu pasajda düşünce imgesi, evren ve madde arasındaki ilişkiye yoğunlaşan Maleviç'e göre, düşünceyi var eden şey, hiçlikten gelen uyarıcıdır. Düşünceye öncül olduğundan yaşamı var eden sinyaldir. Düşünceyse uyarıcıların zihinsel/tinsel tasarılarından ibarettir. Doğayı oluşturan her unsur bir düşüncedir. Doğa düşüncelerin toplamıdır. Bu düşünceler toplamı algıda tek bir bütün oluşturmadığından insan doğayı bütüncül bir şekilde kavrayamaz. Maleviç'e göre, doğa ve evreni bütüncül bir şekilde kavramak için nesnesizlik bağlamında düşünmek gerekmektedir. Sanatçı şöyle devam eder:

(27) Kültürümüzün yapısı işlevselleşimin küçük burjuva alışkanlıkları üzerine kuruludur. Biçimlerin soyutlama gücünün gelişimini engeller. Çünkü insan hala beslenme sorunlarıyla uğraşır. Derin tutarlılığı içinde sanat bunun dışında kalır. (28) Özgürleşme nesnesizliktedir. Evrenin tüm ilişkilerine ulaşmak ancak nesnesizlikte mümkündür. (29) Herşey enerjiden oluşur. Tüm konstrüksiyonlar mücadele halindeki enerjilerdir. Bir konstrüksiyondaki maddesel mücadele toplumun biçim dediği kapalı enerjilerden meydana gelir. Toplumda madde ve biçim vardır. Ancak gerçekte madde ve form varolamayacağından biçimin bir bütünü göstermesi gerekir... Maddelerin görünümü enerjilerin santrifüj etkisine girmesinden ibarettir. Taş, ahşap veya demir dediğimizde aklımıza dokuları gelir ancak bunlar bir çeşit girdabı andıran santrifüj halindeki enerjilerdir. (30) Kendimi Kozmos olarak devinim halindeki enerjilerin ve uyarıcıların sonsuz merkezi olarak görüyorum... Tüm evren farklı merkezlerden yayılan ve birbirini tamamlayan dairelerden oluşuyor. Gezegenimiz kozmik kalp atışı sistemine soyut enerjilerin yarattığı dairelerle bağlı... (31) Fenomenlerin hareketlerine, maddeye dönüşmelerine, kozmik veya insan uyarıcıları merkeziyle girdikleri ilişkilere ve enerjilerinin değişimlerine dair bir grafik hazırlanabilir. Her madde ve enerjinin kendine ait rengi vardır. Işık huzmesi merkeze yaklaştıkça beyaz ve siyah tarafından yutulur. Beyaz ve siyahın hareketin en üstün sınırları olduğunu düşünüyorum. Sosyal yaşamda sanata ulaşılmasına rağmen henüz beyaz kültürün seviyesine ulaşılmamıştır. Süprematizm'de siyah ve beyaz karelerle ifade edilen hareketin dinamizmi merkezdeki en üst sınıra erişmiş ve kendi sistemi içinde çözünmüştür. Bu fenomene beyaz Süprematizm'in adını verdim. (32) Beyaz Süprematizm bilinç maddeleri değil uyarıcıları esas alıyor. Doğal uyarıcılar sistemine dayanıyor. Bu yüzden süprematist konstrüksiyon sayıların ve sınırların olmadığı bir boyuta giriyor. (35) Mevcut dünyanın irade/istek ve temsil olarak sunulması gerçekliğin dışında yapay bir aksesuardan ibarettir. Mevcut olan uyarıcıdır... Tuval üzerinde gerçeklik yoktur. Sadece hiçliğin uyarıcı etkileri vardır. (36) Sanatçının görevi üstün olana doğru gitmek ve özgürleşmektir. Genel olarak tüm sanat, Sanat'tan kurtulmalı ve Süprematizm Sanatına yönelmelidir. Böylece kendi varoluşuna erişmiş olur. (37) Sanat uyarıcıyı cisimlendirmek için vardır. Ancak sanat, sanatsal kandırmacalarla uğraşır. Bu yüzden sanatta hakikat görülmez. Sanatın en gelişmiş hali imitasyon bilimidir. Yeni Sanat'ınkiyse uyarıcıyı canlandırmaktır. Böylece Sanat, üstünlüğe (Süpremasiye) varır. (38) Beyaz doğa olarak Süprematizm yükseliş anlamına

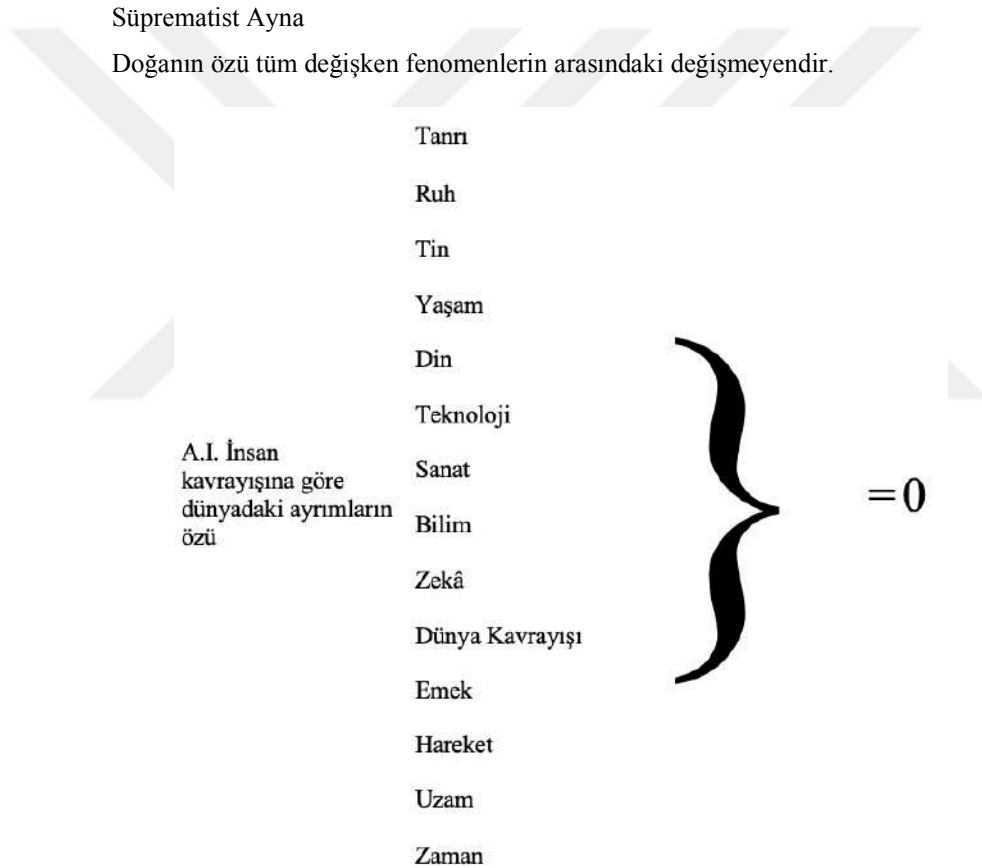
gelir ve kültürün dışında bir uyarıcıdır. Beyaz kare Süprematistlerin deneyleri sonucunda, beyaz eyleme varılmasıyla ortaya çıkmıştır. Beyaz kare yeni klasik formun anahtar ilkesidir. Süprematist klasisizm, nesnesizdir ve klasisizmden ayrılır. Geçmişin klasisizmi, Dinlerin ve Devletin figüratif klasisizmidir. (42) Süprematizm tek biçimlidir. Bu aynı zamanda birliği işaret eder. Bütünün tüm görünümünü tek bir bilincin bileşenlerine, tek bir uyarıcıya ve tek bir harekete dönmüşlerdir. Tüm imkanların ve doğanın tüm enerjilerinin kullanımıyla insan bilinci beyaza varacaktır. Süprematizm’de bu form beyaz kareyle ifade edilmiştir... Süprematizm’in beyaz sistemiyle birliğin formuna erişilmiştir. Sınır denilen şey kapalıdır. Ancak beyaz kare hem bir son hem de bir başlangıçtır. Beyaz hareketin bölgelerinin uçlarında beyaz küpler olacaktır. Beyaz kare altı mükemmellik simgesi anlamına gelebilir. Küpün altı duvarından çıkan kareler, çözümlenerek nesnesizi yaratmış ve geri dönmüş küpü oluşturmuş olabilirler. (51) İnsanda üç temel esin vardır. İlkinde insan, saflığını korumak ve egosunu toplumdan ayırmak ister. Diğeri, tüm topluma hükmetmeyi arzular. Üçüncüdeyse toplum adına toplumun seviyesini yükseltmek ve birlik oluşturmak için toplumla bir olmayı umar. Aslında üçünün de amacı mükemmelliğe yani Tanrı’ya ulaşmaktır. (53) Yaşam olarak addettiğim bireysel birimlerin figüratif mükemmellik eylemidir. Ancak bireysel birimlerin tek bir özü olması gerekir. Birlik oluşturmak evren insanını oluşturmaktır.⁷⁵²

Bu pasajda tüm görünümünün özünde birtakım enerji ve uyarıcıların bulunduğunu iddia eden Maleviç’e göre, evrendeki her şey birbiriyle etkileşim halindedir. Bu evrensel etkileşim hareketlerinin görsel grafiklerle açıklanabileceğini dile getiren sanatçı, fenomenler olarak adlandırdığı madde ve enerji kümelerine renklerin addedilebileceğini dile getirmektedir. İnsan algısını tetikleyen renkler, enerjinin merkezine yaklaştığında “sınıra” dayanmış olur ve siyah veya beyaza dönüşerek çözümlenir. Figüratif sanat görünümünün kopyasıken nesnesiz sanat olan Süprematizm’in amacı, enerji ve uyarıcıları cisimlendirmek ve böylece hakikati görünür kılmaktır. Kırk ikinci önermede süprematist resimle arkitektonlar arasında formel bir ilişki kuran sanatçı, küpün kareden ve aynı zamanda karenin küpten oluştuğunu iddia etmenin mümkün olabileceğini dile getirmektedir. Böylece Maleviç, karenin küpün bir duvarı, küpün ise altı kareden (mükemmellikten) oluşan bir konstrüksiyon olduğunu söylemektedir. *Nesnesiz Süprematizm*’in kırk dört önermeden oluşan ikinci bölümü, *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise, Fabrika* metnindeki görüşlerin temelini oluşturmakla birlikte yukarıda değinilen fikirlerin tekrarını içermektedir.

⁷⁵² Kasimir MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel*, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011, s. 255-280.

4.3.3.4. Süprematist Ayna

1923'te yayımlanan *Süprematist Ayna*'da “mutlak” ve “hiçlik” gibi kavramların Süprematizm bağlamındaki kavrayışları, sıfır “sembolüyle” ifade edilmiştir. Bu kısa metinde yaşamın amacı üstün hakikate ulaşmak olarak belirlenmiş ve dünyada ifade edilen kavramların değişmeyen tek özünün “hiçlik” olduğu matematiksel bir denklemlle belirtilmiştir. Buna göre 1915 yılında mantık-ötesi ontolojik bir uzam kavrayışına denk gelen “0”, metafiziksel bir bakış açısının odak noktasına yerleşerek hiçliğin ve aynı zamanda holizmin (bütünlükçülüğün) sembolüne dönüştürülmüştür. Böylece nesnesizliğin monist bir ifadesine dönüşen “0”, evrenin merkezinde hiçliği temsil etmekte ve Süprematizm üstün hakikatin sözcüsü ilan edilmektedir:



1. Bilim ve sanatın sınırı yoktur. Çünkü bilinebilecekler sonsuzdur, ölçülemez. Sonsuz ve ölçülemez olan sıfıra eşittir.
2. Eğer tüm yaratılanlar, Tanrı'nın yarattığı gibi yaratıldıysa ve Tanrı gizemli bir şekilde yaratıyorsa⁷⁵³ o zaman tüm yaratılanlar sıfıra eşittir.

⁷⁵³ Luc Ferry'e göre bu cümlelerin kaynağı olarak Eski Ahit ve Aziz Pavlus gösterilebilmektedir. Ancak bu önerme aynı zamanda felsefenin konusu olmuştur. (İngilizce tercümesi: “God works in mysterious ways: Tanrı gizemli bir şekilde yaratır” şeklindedir. Fransızca tercümesiye Türkçedekine daha yakındır

3. Eğer dünya, bilim ve emekle yaratıldıysa, bu yaratımlar sonsuzdur ve sifra eşittir.
 4. Eğer din Tanrı'yı tanıyorsa sıfırı tanıyor demektir.
 5. Eğer bilim doğayı tanıyorsa sıfırı tanıyor demektir.
 6. Eğer sanat armoni, ritim ve güzeli tanıyorsa sıfırı tanıyor demektir.
 7. Eğer biri mutlağı tanıyorsa sıfırı tanıyor demektir.
 8. Varlık ne benim içimde ne de benim dışındadır. Hiçbir şey değişmez. Çünkü değişebilen ya da değiştirebilen hiçbir şey yoktur.
- A.II. İnsan kavrayışındaki ayrımların özü. Nesnesiz dünya.

K. Maleviç, Süprematist Ayna, Sanat Yaşamı Dergisi No.20, Petrograd, 22 Mayıs 1923⁷⁵⁴

Süprematist Ayna'da görünenler veya fenomenlerin sonlu dünyasıyla soyut düşünce ve imgelemin sonsuz dünyası arasındaki çelişkili ilişkinin (*Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise, Fabrika* metninde olduğu gibi) insana özgüllüğü anlatılmaktadır. "A.I. İnsan kavrayışına göre dünyadaki ayrımların özü" başlığı altında, Tanrı, bilim ve sanat gibi kavramların birbirinden ayrıldığı fakat özünün hiçlik, nesnesizlik yani sıfır olduğu vurgulanmaktadır. *Süprematist Ayna*, insanın kusurlu algısıyla kavradığı varlıkların aldaticılığını ve öz birliğin hakikatini tek bir şemada görünür kılmaktadır. Dolayısıyla Maleviç'e göre, "süprematist ayna" nesnesiz dünyanın mevcudiyetini ifade etme/simgeleştirme görevi görmektedir.

Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş çalışmasından *Süprematist Ayna*'ya süregelen felsefi çalışmaların ortak temeline bakıldığında Maleviç'in modern zamanların "apofatik inancına" özgü bir formül kullandığı iddia edilebilmektedir.⁷⁵⁵ Buna göre, tanrısallık hakkında sahip olunan herhangi bir fikir, sınırsız olanı dile getirmede yetersiz olduğundan tanrısallığın pozitif veya katafatik teolojiyle

Les voies du Seigneur sont impénétrables: Tanrı'nın yollarına akıl sır erdirilmez.) Türkçesi: Zebur 139. Bölüm: "Musikacıbaşı için. Davudun Mezmurudur. Ya Rab, beni denedin ve bildin. Oturuşumu ve kalkışımı sen bilirsin; Düşüncemi uzaktan anlarsın. Yolumu ve yattığım yeri ayırt edersin. Ve bütün yollarımı iyi bilirsin. Çünkü dilimde bir söz yokken, İşte, ya RAB, sen onu tamamen bilirsin. Beni arkadan ve önden kuşattın. Ve elini üzerime koydun. Bu bilgi benim için çok acıptır; Yüksektir, ona erişemem.", Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), 2001. Ferry, Descartes'ın *Ebedi Gerçekliklerin Yaratımı Kuramı*'ndaki görüşlerini şöyle aktarır: "Tanrı tanınabilir: Biliyorum ki Tanrı vardır. Ama anlaşılamaz. O, beni ebedi bir şekilde aşmaktadır. Buna kutsalın aşkınlığı denebilir. Tanrı'nın varlığını tanıyabilirim fakat Onu anlayamam. Çünkü Onu anlama yollarına erişilemez." Luc FERRY, *Descartes - Spinoza - Leibniz: L'œuvre philosophique expliquée*, Frémeaux & Associés, 2013, s. 22.

⁷⁵⁴ Andrei NAKOV, *Malevitch, Les Écrits*, Éditions Ivrea, Paris, 1996, s. 245.

⁷⁵⁵ 1970'lerden itibaren Troels Andersen, Andrey Nakov, Jean-Claude Marcadé, Gérard Conio, Aleksandra Şatskih, Dimitri Sarabianov, John Bowlt ve Tatyana Goryaçeva gibi başlıca Rus avangardı uzmanları ve Oleg Tarasov gibi ikona sanatı ve avangard arasında ilişkiler kuran birçok yazar, Maleviç'in mistik ve metafiziksel yaklaşımları üzerine yoğunlaşmışlardır.

aktarılması anlamsızdır. Olumsuzlama (apofatik) ve soyutlama üzerine kurulu negatif teolojinin yaklaşımı, kavramlara/ifadelere bağıllık yerine mutlağın doğrudan deneyimlenmesini amaçlamaktadır. Başka bir deyişle, Tanrı'nın varlığının kanıtını, insan deneyimine tabi kılan bu yaklaşım, ilahi/tinsel uyanışta kendi inkarını veya kendi sonunu hedeflemektedir. Negatif teolojide aşkınlığın ifadesi ancak olumsuz önermelerle, soyutlamayla ve en nihayetinde sessizlikle dile getirilebilir. Görünüşte olumsuz bir önerme bile üzerinde hiçbir şeyin ileri sürülemeyeceği tanrısallığı konu alması bakımından konuşulamaz olanla ilgili bir olumlamadır. Buna göre Süprematizm, “çok boyutlu evrenin bilinçle tarif edilemezliği” ve “Tanrı’ya veya tinsel mutlaklığa sezgisel olarak erişme” fikirlerine dayanmaktadır. Sonsuz boşluk (beyaz) ve hiçlik gibi “görünmeyenleri”, “sembolik” kavram ve anlamlarla donattığı sanatsal soyutlamalarıyla görünür kılmayı amaçlayan Maleviç, Süprematizm’i “mutlak olanı algılamanın yöntemi olarak” önermektedir. Ancak Maleviç’in yazılarına dayanarak bu fenomenolojik bakış açısının dışına çıkmak da mümkündür. Nitekim “nesnesiz sanatın enerjisini” cisimleştiren süprematist arkitektonlar, “geleceğin yüzünün” evrensel ifadelerinin birincil formlarını oluşturmakla birlikte Maleviç tarafından “yeni bir klasisizm” olarak sunulurken arkasında ontolojik bir miras bırakmaya adaydır.⁷⁵⁶ Bu doğrultuda Maleviç’in ısrarla “soyut” veya “soyutlama” terimlerini kullanmaması manidardır. Nitekim Gérard Wajcman’a göre Süprematizm, idea/fikir için nesnenin ilgası şeklinde yorumlanmış ve yanlış anlaşılacak şekilde “soyut sanat” adıyla damgalanmıştır. Halbuki *Siyah Kare*, yanılısamanın üzerine bir perde indirerek yanılısamanın kendisini göstermektedir. Bu nedenle artık yanıltıcı değil yokluğu konu alan bir gerçekliktir. Böylece sanatın düşünceyi maddi kıldığı söylenebilmektedir. Sanat bir çeşit gerçeklik üretme enstrümanıdır ve gerçeği eksiklik olarak ele geçirmeyi hedefler. Dolayısıyla Süprematizm’in amacı, “gerçeği göstererek görünenin kalbindeki görünmeyen yokluğu” görünür kılmaktır.⁷⁵⁷

⁷⁵⁶ 2000’lerden itibaren Masha Chlenova, Nina Gurianova, Maria Gough, Maria Kokkori, Alexander Bouras ve Irina Karasik (bunlara Gérard Wajcman’ın özgün yorumu da eklenebilir) gibi genç nesil araştırmacılar Süprematizm’in ontolojik boyutu üzerine eğilmekteledir.

⁷⁵⁷ Gérard WAJCMAN, *L’Objet du siècle*, Verdier/poche, 2012, s. 93-133.

5. KÜLTÜR DEVRİMİ BAĞLAMINDA SÜPREMATİZM'İN SANAT TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ

5.1. Stalin ve Kültür Devrimi

5.1.1. Stalin ve 1930'lar Rusya'sı

1921'de Lenin, Yeni Ekonomi Politikasını (NEP), sosyalizme ulaşma yolunda “geçici ve stratejik bir geri çekilme (serbest piyasa ekonomisine geri dönme)” ve devrimci atılımları gerçekleştirmeden önce zorunlu bir “güç toplama dönemi” olarak tanımlamıştır. Geriye dönük değerlendirmelerinde Bolşevik yöneticilerse NEP'i (olumlu bir şekilde) ekonomik ve sosyal açıdan bir çeşit “gevşeme ve çeşitlilik dönemi” şeklinde ele almışlardır.⁷⁵⁸ Halbuki 1920'ler boyunca partililerin büyük bir çoğunluğu “sınıf düşmanlarından”, “kültürel çoğulculuktan” ve “yönetimdeki birlik eksikliğinden kaynaklanan hedef kaybından” yakınmışlardır. Başta Trotski olmak üzere bazı komünistler için NEP, Fransız Devrimi'nin yozlaşma dönemi olarak kabul edilen “*termidoru*”⁷⁵⁹ çağrıştırmaktadır.⁷⁶⁰ Özellikle Lenin'in ölümünün (1924) ardından bir taraftan parti merkeziyle muhalefet diğer taraftan NEP yanlıları ve karşıtları arasında tartışmalar çıkmış; taraflar birbirlerini devrim karşıtlığıyla suçlamışlardır. 1920'lerin sonlarına gelindiğindeyse Stalin, bazı yöneticilerin muhalefetine rağmen “sosyalizme ulaşmak için” NEP'in sonlanması gerektiğini ifade ederek “hızlı sanayileşme ve tarımda zorunlu kolektifleştirme” hamleleri etrafında oluşturduğu Birinci Beş Yıllık Plan (1928-1932) adlı ekonomi politikasını başlatmış

⁷⁵⁸ Kruşçev Dönemi (1953-1964) politikalarının başında “Stalin'den Arınma” (*Destalinisation*) gelmektedir. Bu doğrultuda birçok Bolşevik yönetici, Stalin dönemine özgü terörü konu aldıkları hatıra, anı ve günlüklerini yayımlamışlardır.

⁷⁵⁹ Fransız Devrimi'nin ardından takvimdeki tüm dinsel ve kralcı unsurları ortadan kaldırmak için Cumhuriyetçiler, yeni bir takvim oluşturmuşlardır. On birinci ay olan “termidor”, Gregoryen takvime göre 20 Temmuz- 20 Ağustos aralığına denk gelmektedir. Fransız Devrimindeki “Termidor Dönemi”, 27 Temmuz 1794'te (9 Termidor II) Robespierre'in tutuklanmasından beş kişilik bir merkezî yönetime karşılık gelen Direktuar Hükümetine (2 Kasım 1795) kadar uzanan tarih aralığına verilen addır. Devrimcilerin perspektifinden “ilericiliğin terk edilmesi” bakımından “yozlaşma dönemi” olarak geçmektedir.

⁷⁶⁰ Lev TROÇKİ, *İhanete Uğrayan Devrim*, Yazın Yayınları, 2002.

ve (kendince) Marksist-Leninist çizgide yeni bir köklü değişime imza atmıştır. Daha sonra bu atılımların devam etmesi gerektiğini düşünerek (İkinci) Beş Yıllık Plan'ı (1932-1937) yürürlüğe koymuştur. Çağdaşları gibi tarihçiler de Lenin'in siyasi mirası konusunda kabaca ikiye bölünmüş durumdadır. Bazıları Stalin'i "Lenin'in gerçek varisi" olarak kabul ederken diğerleri Stalin'i "Lenin'in devrimine ihanetle" suçlamaktadırlar. Ancak Stalin muhaliflerinin başında gelen Trotski bile Beş Yıllık Plan dahilindeki ekonomik ve sosyal dönüşümün temel prensiplerine karşı çıkmamıştır.

Beş Yıllık Planlar dahilinde "hızlı sanayileşme" ve buna eşlik eden "tarımda kolektifleşme" hamleleriyle geçen 1930'lar siyaseti, tarihçiler tarafından "yukarıdan inme" devrimin tezahürü olarak tanımlanmaktadır. Ancak başta parti militanları ve sayıları 1925 yılında bir milyona ulaşan *komsomol*ler (Komünist Gençlik Birliği üyeleri), bu siyaseti gönülden desteklemiş ve yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. Orlando Figes'a göre 1920'lerin propagandaya dayalı Sovyet eğitiminin amacı, çocukları "küçük burjuva" olarak görülen aile kurumundan koparmak ve toplumu özel, bireysel ve ailevi çıkarların göz ardı edildiği komünist değerler etrafında inşa etmektir.⁷⁶¹ Bu doğrultuda askeri disiplinle yetiştirilen ilkökul çağındaki *piyoner*ler (öncüler) on beş yaşından itibaren Komsomol'e katılmak amacıyla "devrimci-komünist savaşçı" veya "militan" olarak yetiştirilmişlerdir. Gençler için Komsomol'ün bir parçası olmak, ileride Parti içinde kariyer edinmek anlamı taşıdığından adaylardan partinin talimatlarını, kurallarını ve ahlakını benimsemeleri, devrime bağlılığı aileye bağlılıktan üstün tutmaları beklenmektedir. Bu doğrultuda muhbirlik ve militanlık gibi gönüllülük esasına dayalı "görevler", Devrim ve İç Savaş Döneminin idealleriyle büyümüş, komünist ahlakla yetiştirilmiş ve kahramanlık yapma hevesi taşıyan 1920 ve 1930'ların Sovyet gençliğine oldukça çekici gelmiştir. Partinin geleceği olan *piyoner* ve *komsomol*ler; anne, baba ve öğretmenleri dahil olmak üzere "toplum içindeki sınıf düşmanlarını" teşhir etmeyi misyon edinmişlerdir. Nitekim bazı okul ve yüksekokullarda karşı-devrimcilerin yakalanıp yargılandıkları tatbiki davaların düzenlenmesi söz konusu olmuştur. *Komsomol*ler, ateizm militanlığı gibi sosyalist devrimin ideallerini gerçekleştirmek dışında Stalin Döneminde zorunlu kolektifleştirmeye karşı çıkan *kulaklar* (zengin köylüler) ve rejim karşıtı burjuva

⁷⁶¹ Orlando FIGES, **Karanlıkta Fısıldaşanlar: Stalin Rusya'sında Özel Yaşam**, çev.: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 52.

unsurlarla mücadele etmek için gönüllü birlikler, kulüpler ve cemiyetler kurmuşlardır. Mihail Baytalski adlı eski bir *komsomol* rejime körü körüne bağlanan Sovyet gençliği hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

Bu insanlar yozlaşmadılar. Aksine, çok az değiştiler. İç dünyalarının eskisi gibi kalması, dış dünyada değişmeye başlayan şeyleri görmelerini engelledi. Onların talihsizliği devrimin ilk yıllarında edinilmiş standartlara ve tanımlara... değişmez bağlılıklarında ifadesini bulan tutuculuklarıydı. Buna “devrimci tutuculuk” diyebilirim. Böyle insanları devrimin yararı için casus olduklarını itiraf etmeleri gerektiğine inandırmak bile mümkündü. Ve de birçoğu mahkûm edildi ve bunun devrim açısından zorunlu olduğuna inanarak öldü.⁷⁶²

Svetlana Aleksiyeviç ise bir çeşit sözlü tarih çalışması sayılan *İkinci Zaman- Kızıl İnsanın Sonu* adlı kitabında 1920’lerin eğitim sistemiyle yetişen Vasili Petroviç’le gerçekleştirdiği röportajdan şunları aktarmaktadır:

V. P.- On beş yaşındaydım. Bizim köye Kızıl Ordulular geldi... Yiyecek dağıtımı birliğinden... Akşamüstü bütün komsomolleri topladılar. Komutan çıkıp konuştu: *Kızıl Ordu açlık çekiyor, Lenin açlık çekiyor. Kulaklar (zengin köylüler) ise ekmeği saklıyor. Yakıyor.* Biliyordum annemin öz kardeşi Semyon Dayı ormana çuval çuval buğday gömmüştü. Ben de komsomoldüm. Yemin etmiştim. Geceleyin birliğe gidip onları gömülen yere götürdüm... Komutan elimi sıkı: *Kardeşim, hemen büyü dedi.* Sabahleyin annemin çığlığıyla uyandım: *Semyon’un evi yanıyor.* Semyon Dayı’yı ormanda ölü bulmuşlardı. Annem her şeyi anlamıştı. Elime bir torba verdi ve şöyle dedi: *Git oğlum! Tanrı seni affetsin, talihsiz çocuk...*

(Aktaran S. A.) 90’lı yıllarda bu itirafın sadece bir kısmını yayımlayabildim. Çünkü kahramanımı... bu hikâyenin Partiye gölge düşüreceğine ikna etmişlerdi... Ölümünden sonra vasiyetini buldular. Şehir merkezindeki üç odalı büyük evini torunlarına değil, her şeyi borçlu olduğu sevgili Komünist Parti’nin ihtiyaçları için bağışlamıştı...⁷⁶³

1920’li yılların sonlarında ortaya çıkan ekonomik, siyasal ve toplumsal kriz atmosferi, *komsomol*lerin söylemlerini “devrim” yerine “savaş” metaforu etrafında oluşturmalarına neden olmuştur. Nitekim kendilerini genç komünist “savaşçılar” olarak tanıtmakta; Parti’nin sanayileşme ve kolektifleştirme gibi hedefleri tüm Rusya’da yaymak için “seferberlikler” ilan etmekteledir. Nitekim Narkompros da

⁷⁶² Orlando FIGES, **Karanlıkta Fısıldaşanlar: Stalin Rusya’sında Özel Yaşam**, çev.: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 52-73.

⁷⁶³ Svetlana ALEKSIYEVİÇ, **İkinci El Zaman- Kızıl İnsanın Sonu**, çev.: Sabri Gürses, Kafka Kitap, 2020 s. 183-205.

tıpkı *komsomol*ler gibi, “kültür cephesindeki” geri kalmışlığa; içeride ve dışarıdaki “sınıf düşmanlarına” karşı “savaş açmıştır”. Fitzpatrick’e göre, savaş temasına yapılan vurgu, İç Savaş ve Savaş Komünizminin ruhuna geri dönüşü ve NEP Döneminde verilen tavizlerinin reddini simgelemektedir.⁷⁶⁴ Ancak Stalin’in Beş Yıllık Plan siyasetinin birçok yönden savaş halindeki bir ülkeyi andırdığı da söylenebilmektedir. Nitekim muhalif sesler, rejime karşı direniş ve/veya ihanetle suçlanmış; çoğu zaman neredeyse savaş zamanı sertliğiyle cezalandırılmıştır. Toplum basın arayıcılığıyla mütemadiyen casus ve sabotajcılara karşı uyarılmış; vatansever yoldaşlardan dayanışma ve fedakârlık istenmiştir. 1927’de kapitalist güçlerin SSCB’ye bir askeri müdahalede bulunulacağına dair çıkan dedikodular, Komintern (Sosyalist Enternasyonal) politikalarına karşı İngiltere, Çin ve Polonya’da Sovyet yetkililerine düzenlenen saldırılar ve basının bu olayları iç gerilimi arttırırcasına abartılı bir şekilde aktarması, köylülerin savaş korkusuyla tahıllarını piyasadan çekmesine ve kentlerde panik yaşayan vatandaşların temel tüketim mallarına hücum etmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda temel gıda ürünlerinin Savaş Komünizmi Dönemindeki gibi karneyle dağıtılmasına karar verilmiştir.

Ülke ve dünyadaki kriz ortamını siyasi arenadaki rakiplerini saf dışı bırakmak için kullanan Stalin; Parti içindeki “sol ve sağ muhalefeti” etkisiz hale getirmiştir. Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerinin sosyalist devrime katılmayacağını anlaşıldığının ardından “sosyalizme tek bir ülkede ulaşılabilir mi?” sorusunun tartışıldığı bir bağlamda evrensel sosyalizm fikri üzerinden sürekli devrimi savunan Lev Kamenev, Grigori Zinovyev ve Lev Trotski gibi “sol Bolşevikler/sol muhalefete” karşı “tek ülkede sosyalizm” politikasını destekleyen Stalin, GPU’nun (ÇEKA’nın yerini alan Sovyet Gizli Servisi) desteğiyle bu isimleri siyasetin dışına atmıştır. Sanayileşmedeki akıl-dışı hedefler ve zorunlu kolektifleştirmeye karşı çıkan Nikolay Buharin, Aleksey Rıkov ve Mihail Tomski gibi liderlerse, Stalin çevresi tarafından “sağ muhalefet” ilan edilmiştir. “İlerici” ekonomi politikalarına karşı çıkarak Parti’nin “genel çizgisine” uymayan bu isimlerin merkez yönetimden uzaklaştırılmasının ardından Stalin, 1929 yılında SSCB’nin tek liderine dönüşmüştür.⁷⁶⁵

⁷⁶⁴ Sheila FITZPATRICK, *The Russian Revolution*, Oxford University Press, 2017, s. 121.

⁷⁶⁵ Rus Devrimleri tarihinde SDİP/Komünist Parti içindeki “sağ ve sol muhalefetin” sabit bir tanımı yoktur. Lenin, 1905 Reformlarının ardından oluşturulan Duma’ya SDİP’nin katılmasına karşı çıkan Aleksandr Bogdanov ve Anatoli Lunaçarski gibi üyeleri “anarşist” ilan etmiş ve onları “Sol Bolşevikler/Sol Muhalefet” terimiyle tanımlamıştır. Stalin Dönemindeyse bu terimler farklı bağlamda kullanılmıştır. Nitekim 1920’ler boyunca Avrupa ülkelerinin sosyalizme katılmayacağını

1928'in ilk aylarında bir savcının, Donbas Bölgesine bağlı Şahti kentindeki bir grup mühendisin madencilik endüstrisini “kasıtlı olarak sabote etmekten” ve “yabancı güçlerle iş birliğine giderek devlete karşı komplo kurmaktan” yargılanacağını açıklaması, Fitzpatrick’e göre, 1930’ların ikinci yarısında başlayan Büyük Terörün küçük bir provası niteliğindedir. Şahti Davası, kovuşturma sırasında içerideki sınıf düşmanlarıyla dışarıdaki (yabancı) kapitalist güçlerin müdahale tehdidinin ilişkilendirildiği, burjuva uzmanlardan oluşan sanıkların aile ve yakınlarına zarar gelmemesi için gerçekte işlemedikleri suçları itiraf etmek zorunda kalarak idam edilmeye razı oldukları ve bütün bu sözde kumpas girişimlerinin basında ayrıntılarıyla sunulurken ülke içindeki krizin körüklendiği bir dizi davanın ilk örneğidir⁷⁶⁶. Bu davalar Ekim Devriminden beri sorun teşkil eden burjuva entelektüellerin güvenilmez olduklarının ve hatta “sınıf düşmanı” ilan edildiklerinin mesajını açıkça vermektedir. Böylece rejime körü körüne bağlı kesimin dışında kalan sıradan komünistlerin burjuva uzmanlara yönelik şüphe ve düşmanlık duyguları alevlendirilmiş ve Birinci Beş Yıllık Plan’ın belirlediği yüksek hedeflere ulaşılmasına şüpheyi yaklaşan uzman ve mühendislerin düşüncelerini dile getirmelerinin önüne geçilmiştir.⁷⁶⁷

7 Kasım 1929’da *Pravda*’da yayımlanan *Büyük Atılım Yılı* başlıklı makalesinde Stalin, siyasi hamlesini “büyük atılım” olarak adlandırmıştır. Acil bir modernizasyon programı anlamına gelen Beş Yıllık Plan, en kısa sürede “sosyalizmi inşa etmeyi” amaçlamaktadır. Bu doğrultuda kalkınma planını “günlük ticaret dahil olmak üzere tüm kentsel ekonominin merkezî planlamaya tabi kılınması”, “hızlı sanayileşme” ve “tarımda kolektifleşme” ilkeleri etrafında oluşturan Stalin, bu sayede sosyalizmin ülke içindeki ve dışındaki “düşmanlarıyla” korkusuzca mücadele edebileceğini ifade etmektedir. Ancak kuramsal açıdan gerçekleştirilebilir gibi duran bu yaklaşımın “zorunlu” kılınmadan uygulanması mümkün olmamıştır. Nitekim iç savaşın ardından

anlaşılmasının ardından “sosyalizme tek bir ülkede ulaşılabilir mi?” sorusunun etrafında “sosyalizmin evrenselliği” tartışılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda “evrensellik”, “ilericilik” ve “sürekli devrim” gibi ilkelerin etrafında toplanan Lev Kamenev, Grigori Zinovyev ve Lev Trotski (ve destekçileri) “Sol Bolşevikler/Sol Muhalefet” olarak adlandırılmıştır. Stalin’in Birinci Beş Yıllık Plan kapsamında sosyalizme ulaşmak için “ilerici” niteliklerine inanarak yürüttüğü ekonomi politikalarına karşı çıkan Nikolay Buharin, Aleksey Rıkov ve Mihail Tomski (ve destekçileri) ise Sağ Muhalefet olarak adlandırılmıştır. Stalin Döneminde ortaya atılan ve sabit bir anlamı olmayan “Parti’nin genel çizgisi” kavramı, Parti’nin dönemlere özgü politikası anlamını çağrıştırmaktadır; bu çizginin dışına çıkan tüm unsurlar kolaylıkla “sağ-sol muhalefet”, “sapkın”, “sınıf düşmanı” veya “rejim düşmanı” gibi terimlerle suçlanabilmektedir. Stalin sonrasında Soğuk Savaş döneminde vatandaşların birbirlerini ihbar etmesi üzerine kurulu düzen, “Parti’nin genel çizgisi” kavramı etrafında şekillenmiştir.

⁷⁶⁶ Şahti Davasını, Endüstri Partisi Davası (1930) ve Menşevikler Davası (1931) izlemiştir; 1930’ların sonlarındaysa Moskova Mahkemeleri adıyla geçen gösteri-duruşmalar düzenlenmiştir.

⁷⁶⁷ Sheila FITZPATRICK, *The Russian Revolution*, Oxford University Press, 2017, s. 123-124.

kırsal kesimlerde geleneksel Rus köylü yaşamına geri dönülmüştür. Buna göre bir aile veya komünün denetimindeki köy yaşamında serbest piyasa ekonomisi işlemekte; eskisi gibi kiliselere gidilmektedir. Dolayısıyla 1920'lerin komünist propaganda kampanyaları kırsal bölgelerdeki alışkanlıkları değiştirmeye yetmemiştir. Stalin ve hızlı kalkınma programının yandaşları, geleneksel yapıdaki köylü üretiminin hızla büyüyen sanayi şehirlerinin ihtiyaçlarını karşılayamayacağını düşündüklerinden, tarım sektöründe uygulanacak büyük ölçekli bir makineleşmeyle kentlerin beslenme ihtiyacının karşılanacağını, üstelik üretilen fazla tahılın, devletin sanayileşme projelerini hayata geçirmek için yurt dışına satılabileceğini öngörmüşlerdir. Ancak köylülerin kolektif çiftliklere gönüllü olarak katılması mümkün olmadığından devletin bunu zorunlu kılmasının gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu doğrultuda zengin/varlıklı köylü anlamına gelen “*kulak*” kelimesinin anlamı genişletilmiş ve zorunlu kolektifleştirmeye karşı çıkan her birey, “rejim düşmanı *kulak*” olarak adlandırılmıştır. Nitekim 1929-1930 kışında Rusya'daki tüm tarım aletleriyle hayvanların toplanması ve tarımın birleştirilerek genişletilmiş çiftliklerde yeniden örgütlenmesi için geniş çaplı bir kampanya başlatılmıştır. Komsomol ajitatörler, militan ateistler ve gönüllü partililerin katıldığı kampanyaya köylülerin direniş göstermesi, önce yerel güvenlik güçlerinin, daha sonra ordunun devreye girmesine neden olmuştur. Böylece birçok köy işgal edilmiş, kiliseler yakılmış ve sonuç olarak 1933'te köylerin üçte ikisi, 1939'daysa tamamı zorunlu kolektifleştirmeye tabi kılınmıştır.⁷⁶⁸

Birinci Beş Yıllık Plan Döneminde Stalin rejiminin köylüler ve sınıf düşmanı burjuva unsurlar dışındaki bir başka hedefi, parti içindeki “çürüklerdir”. 29 Temmuz 1936'da merkez yönetiminin tüm yerel parti organlarına yolladığı *Trotskist ve Zinovievist Karşı-Devrimci Blokun Terörist Eylemleri Hakkında* başlıklı gizli mektupta şu ifadeler kullanılmıştır:

Sovyet yönetimi düşmanı Beyaz askerler, casus, provokatör, sabotajcı ve *kulakların* yakın olduğu Trotskist ve Zinovievist Karşı-Devrimci Blok'un, Leningradlı Parti liderlerinden Sergey Kirov'un cinayetinden sorumlu olduğu ortaya çıkmıştır. Hangi kılığa girmiş olursa olsun bir Parti düşmanını tanımak her komünistin görevidir.⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 400.

⁷⁶⁹ Sheila FITZPATRICK, **The Russian Revolution**, Oxford University Press, 2017, s. 165.

Bu mektup, asılsız iddialarla Kirov cinayetinde suçlu bulunup birkaç ay içinde ölüme mahkûm edilecek eski muhalefet liderleri Lev Kamenev ve Grigori Zinoviev'in yargılanacakları “Moskova Mahkemeleri'nin” habercisidir. Devlet radyosunda yayınlanan bu “gösteri duruşmalarda” toplumun tüm kesimlerinde dramatik etkiler yaratacak mesajlar verilmek istenmiş ve baskı ve işkenceyle yargılanan eski Bolşeviklerin işlemedikleri suçları ayrıntılı bir şekilde itiraf etmeleri sağlanmıştır. Örneğin Zinoviev, radyodan yayımlanan duruşmasında şu cümleleri kullanmıştır:

Trotskizm'den geçerek faşizme vardım. Trotskizm faşizmin bir türüdür. Zinovyevizm, Trotskizm'in bir türüdür.⁷⁷⁰

1930'ların ikinci yarısından başlayıp Stalin'in ölümüne kadar süren ve “casusluk”, “sınıf düşmanlığı”, “Stalin veya rejim karşıtlığı” gibi iftira ve suçlamalarla gerçekleşen bu keyfi tutuklama ve yargılamalar, sınır dışı edilme, Gulag kamplarında zorunlu çalışmaya tabi kılınma, devlet eliyle işkence ve infaz gibi cezalandırmaların tümü SSCB tarihinde “Büyük Tasfiye/Temizlik/Terör”⁷⁷¹ adıyla geçmektedir. 1920'lerdeki “devrim karşıtlığı” suçlamaları, komünist olmayan “burjuva unsurlar” gibi açık hedeflere yoğunlaşırken 1930'lardan itibaren gerçekleşen tasfiyeler, “komünist maskesi takmış düşmanlar” gibi “şüphe odaklı bildirimlere” dayandırılmıştır.⁷⁷² Dolayısıyla temelleri Lenin Döneminde oluşturulan eğitim sitemine dayanan ve Stalin Dönemindeki uygulamalarla toplumsal bir dramaya dönüşerek akrabaların, komşuların veya dostların birbirlerini ihbar etmesi üzerine kurulu toplum düzeninin yarattığı “paranoya atmosferi”, Soğuk Savaş Döneminde devam etmiş ve SSCB'nin yıkılışına kadar sürmüştür.

5.1.2. Kültür Devrimi

“Kültür devrimi” ifadesi, Sheila Fitzpatrick'in editörlüğünde 1978 yılında yayımlanan *Rusya'da Kültür Devrimi 1928-1931*⁷⁷³ adlı çalışmada Stalin yönetiminin ilk yıllarında yürütülen kültür politikaları için kullanılmış ve SSCB tarihi araştırmalarında

⁷⁷⁰ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 404

⁷⁷¹ İngilizce ve Fransızca kaynaklarda “*Grand Purge*” (tasfiye, temizlik) ifadesi kullanılmakta; Rusçadaysa bu dönem, *Bolşoy Terör* (büyük terör) veya dönemin İç İşleri Bakanı ve Gizli Servis Şefi *Nikolay Yejov Dönemi* olarak geçmektedir.

⁷⁷² Sheila FITZPATRICK, **Tear Off the Masks!: Identity And Imposture In Twentieth-Century Russia**, Princeton University Press, 2005, s. 3.

⁷⁷³ Sheila FITZPATRICK (haz.), **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978

yer edinmiştir.⁷⁷⁴ Günümüzde “kültür devrimi” ifadesi, söz konusu döneme özgü kültürel militanlık, ikona-kırıcı saldırılar, meslek örgütlerinde meydana gelen nesiller arası mücadele, eğitimdeki radikal deneyler ve sanatçılar arasındaki entrikalar gibi kültürel alandaki tüm mücadelecı girişimleri kapsayacak şekilde kullanılmaktadır.

Marksist literatürün temel kavramlarından “sınıf mücadelesi” mefhumuyla özdeşleştirilen kültür devrimi terimi, 1928-1931 aralığındaki siyasal ve toplumsal dönüşümler arasındaki bağı kuvvetlendirmek için tercih edilmiştir.⁷⁷⁵ Fitzpatrick’ın kültür devrimi adını verdiği olgu (ve dönem) “yukarıdan inme” baskı siyasetiyle “aşağıdan gelen” taleplerin sonucunda meydana gelmiş geniş çaplı bir tasfiye hareketidir. Yukarıdan inme analize göre Stalin ve çevresindeki yöneticiler, bir taraftan Politbüro içindeki “sağ muhalefeti” susturmak, diğer taraftan genç komünistleri burjuva unsurlara karşı kışkırtarak bir çeşit toplum mühendisliği projesini hayata geçirmek için kültür devrimi mefhumunu kullanmışlardır. Ancak Fitzpatrick’e göre, bu çalkantılı dönemin tek sorumlusu Bolşevik yöneticiler değildir. 1920’ler boyunca devrimci eğitim sisteminde yetişen genç komünistler, devrimci yıkıcılıktan ve NEP Döneminin çelişkilerinden (serbest piyasa ekonomisi) kaynaklanan toplumsal gerilimi, kuşaklar ve sınıflar arası bir çatışmaya dönüştürmeyi arzulamışlar ve böylece eski rejimin istenmeyen mirası olarak gördükleri burjuva uzmanların yerlerine geçmek istemişlerdir. Özellikle sanayi, eğitim ve kültür sektöründe yaklaşık üç yıl süren kargaşa, Stalin’in burjuva uzmanlarla barışıldığını ilan etmesiyle sonlanmıştır.⁷⁷⁶ Bu süreçte kültür alanındaki sınıf mücadelesinin sözcülüğüne soyunan Rus Proleter Yazarlar Birliği (RAPP), sanat yönetiminin Parti’nin genel çizgisi kapsamında merkezileşmesi için çabalamıştır. Birliğin burjuva yöneticileri tasfiye etmek amacıyla kullandığı strateji ve taktikler, Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği (AHRR) gibi birçok sanat kolektifine örnek olmuş ve Sosyalist

⁷⁷⁴ Michael DAVID-FOX, “What Is Cultural Revolution?”, *The Russian Review*, Vol. 58, No. 2, s. 181-201. Michael David-Fox, kültür devriminin siyasal devrimle birlikte bir amaç olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla devrim öncesinde, devrim sırasında, NEP Döneminde ve 1920’lerin sonlarındaki farklı konjonktürlerde farklı anlamlara geldiğini vurgulamakta ve teriminin kısmen Fitzpatrick kısmen farklı tarihçiler tarafından bir çeşit “fenomen” ve/veya “dönemselleştirme” olarak yorumlanmasını eleştirmektedir. David-Fox’a göre, Stalin Dönemi’nde kültür devrimi mefhumu bir hedef olmaktan çıkarak araçsallaştırılmıştır.

⁷⁷⁵ Sheila FITZPATRICK, “Cultural Revolution Revisited”, *The Russian Review*, Vol. 58, s. 202-209. David-Fox’un eleştirilerine cevap niteliğinde kaleme alınan bu makalede Fitzpatrick, kültür devrimi ifadesinin Stalin ve çevresi tarafından kullanıldığını söylemekte ve aynı zamanda 1970’lerde Çin’de gerçekleşen kültür devrimiyle bağ kurmak için seçildiğini dile getirmektedir.

⁷⁷⁶ Sheila FITZPATRICK, “Cultural revolution as Class War”, Sheila FITZPATRICK (haz.) *Cultural revolution in Russia 1928 – 1931*, Indiana University Press, 1978, s. 8-41.

Realizm'in resmî sanat ilan edilmesini sağlayan süreçte sanat yönetsel altyapıyı belirlemiştir.

Bilindiği gibi Rusya'daki kültür devrimi fikri, 1917 devrimlerinden önce, Aleksandr Bogdanov ve Anatoli Lunaçarski gibi *vperedçi* çevrelerde filizlenmiş ve Proletkült Hareketiyle sonuçlanmıştır. İç Savaş Döneminde toplum nezdinde kabul gören Proletkült Hareketi'nin amacı, "eski entelijansiyanın yerini alacak proleter aydınlar yaratmaktır". Bu hareketin yöntemi, proletarya kültürünün devletten bağımsız, özerk bir öncü-hareket tarafından düzenlenmesinden ibarettir. Lenin'in, hareketin kuramcısı Bogdanov'la girdiği fikir çatışması, kültüre yönelik (idealist-materyalist) yaklaşım farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Lenin açısından (ve Narkompros'un uyguladığı) kültür devrimi, uygarlaşma, aydınlanma ve Sovyetleşmeyi kapsayan geniş bir projedir. Trotski, 1920'lerde henüz emekleme dönemini yaşayan proletaryanın kültür meselelerine eğilmesinin henüz erken olduğunu dile getirmiştir.⁷⁷⁷ Kültürün sabırla kazanılması ve zamanla özümsemesi hususunda Lenin, Trotski ve Bogdanov gibi devrimci liderlerin hemfikir oldukları iddia edilebilmektedir. Nitekim Sovyet iktidarının ilk on yılında, burjuva uzmanların/entelektüellerin geçici-ayrıcalıklı durumu bazı yöneticileri rahatsız etmesine rağmen iş birliğine gitme fikri genel kabul görmüştür. NEP Dönemi boyunca gençlere "komünistlerin burjuva uzmanlardan öğrenmesi gerektiği" ve "öğrenmeyi reddetmenin bir kibir işareti olduğu" vurgulanmıştır. Burjuva uzmanların taciz edilmesi söz konusu olduğunda gazeteler bu olayları "devrimci coşkunun üzücü bir yan ürünü" şeklinde yorumlamıştır.⁷⁷⁸ Ancak devrimin çelişkileri (Komünist Parti'nin proleter, eski entelijansiyanın burjuva olarak tanımlanması) ve NEP Döneminin çıkmazları (devrime rağmen yürütülen serbest piyasa ekonomisi) gençlerin soru ve taleplerini cevapsız bırakmaktadır. Örneğin kapitalizmden sonra sosyalizme ve komünizme ulaşılıyorsa devrimlerin ardından on yıl geçmesine rağmen NEP ne zaman sonlanacak? sosyalizme ne zaman varılacaktır? Eğer SSCB sürekli devrim yolunda ilerleyecekse burjuva unsurların geçici statülerine daha ne kadar hoşgörü gösterilecektir? Netice itibarıyla 1920'lerin sonlarında kendilerini Parti'yle özleştiren proleter militan gençlik örgütleri önceleri eski rejimden

⁷⁷⁷ Michael DAVID-FOX, **Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union**, University of Pittsburgh Press, 2015, s. 115.

⁷⁷⁸ Sheila FITZPATRICK, "Cultural revolution as Class War", Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 9.

kalan burjuva unsurlara ve *nepmenlere*⁷⁷⁹ daha sonra sosyal tabakanın üstünde yer alan tüm kesimlere düşmanca bakmaya başlamıştır. Nitekim Stalin'in kültür devrimi, genç militan grupların "sınıf mücadelesi" kavramı etrafında birleştirilmesi ve "rejim düşmanı" ilan edilen burjuva unsurlara karşı kışkırtılmasından ibarettir.⁷⁸⁰

"Kültür devrimi" terimi 1920'lerin Rusya'sında işçiler arasındaki temizlik ve dakiklik gibi iş disiplini ve/veya ahlakıyla ilgili temel eğitimi ifade etmektedir. Birinci Beş Yıllık Plan'ın arifesinde, On Beşinci Parti Kongresinde (Aralık 1927) söz alan Yosef Stalin, sanayileşmenin ancak işçi sınıfı, kırsaldaki emekçiler ve Sovyet aydınları/uzmanları arasındaki ittifakın güçlendirilmesiyle mümkün olacağını dile getirmiş; özellikle ilköğretim, teknik eğitim ve cehalete karşı kampanya gibi kültürel alanlara yatırım yapmanın gerekli olduğunu vurgulamıştır. Aynı dönemde Bolşevik yönetimin sözcülüğünü yapan *Pravda* Gazetesinde "kültür devrimi" terimi, sanayileşme için gereken kitlesel eğitim anlamında (Leninist anlamda) kullanılmıştır:

Sanayileşme, rasyonalizasyon olmadan düşünülemez. Rasyonalizasyonsa kadroların ve kitlelerin kültürel düzeyinin yükseltilmesinden ayrı düşünülemez. İşçi-köylü kitlelerinden kültürel düzeyin yükseltilmesi talebi gelmektedir... Ülkenin genelinden geniş ve derin bir kültür devrimi talebinin geldiği aşikardır.⁷⁸¹

Sınıf mücadelesi mefhumu, 1928 yılının ilk aylarında tarım ve sanayi sektörlerinde meydana gelen birtakım olayların basın yoluyla abartılmasıyla gündeme gelmiştir. Stalin'in Sibirya'daki verimli bir hasat sezonunun ertesinde düşük tahıl tedarikinin gerçekleşmesini *kulak* sınıfına bağlaması ve Şahti Davasındaki devlete kumpas kurma suçlamaları toplumdaki genç kesimler nezdinde geniş yankı uyandırmıştır. Nitekim bu gelişmeler, "hızlı sanayileşme" ve "tarımında zorunlu kolektifleştirmeden" oluşan Birinci Beş Yıllık Plan siyasetinin sınıf mücadelesi mefhumu üzerinden kavranmasına ön ayak olmuştur. Bundan böyle burjuva aydın/entelektüeller Parti'nin sanayileşmedeki müttefikleri değil; kapitalist dış güçlerle iş birliği yapmaya meyilli vatan hainleri; *kulak*larsa, karşı-devrimci sınıf düşmanları olarak görülmeye başlanmıştır. Aynı dönemde Merkez Komite'nin propagandadan (*agitprop*) sorumlu üyesi Aleksandr Krinitski, sınıf mücadelesi kavramını kültür devrimiyle ilişkilendirerek "içinde burjuva unsurlar barındıran" Narkompros'u eleştirmiştir.

⁷⁷⁹ *Nepmeni*: NEP Dönemine özgü serbest piyasa ekonomisini dahilinde hızla zengin olan şehirli kesime verilen ad.

⁷⁸⁰ Sheila FITZPATRICK, "Cultural revolution as Class War", Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, s. 9.

⁷⁸¹ Sheila FITZPATRICK, "a.g.e.", s. 9-10.

“Sınıf mücadelesi olmadan kültür devriminin gerçekleşmesinin mümkün olmayacağını” dile getiren Krinitski, proletaryanın “eski burjuva toplumunun geleneklerini yaşatan, kendi okulları, kendi sanatları, kendi tiyatroları ve sinemalarında devleti sömürerek çıkar sağlayan burjuva unsurlara karşı” savaşıması gerektiğini söylemiş; “kültür cephesinde” başta Anatoli Lunaçarski olmak üzere Narkompros yönetimini “karşı-devrimci tehditleri görmezden gelmekle” suçlamıştır.⁷⁸² Böylece sınıf mücadelesi kavramıyla desteklenen kültür devrimi retoriği, yönetimin alt ve üst kadrolarının yeniden yapılandırılması için kullanılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda üst yönetimde Stalin’in politikalarına karşı çıkan “sağcılar” tehdit unsuru ilan edilerek itibarsızlaştırılmış; toplum düzeyindeyse, üstten inmeci birtakım manipölasyonlar sayesinde geniş bir dönüşüm hedeflenmiştir.

Birinci Beş Yıllık Plan Döneminde üst yönetimdeki tasfiyeler basına yansıyan birtakım karalama kampanyaları yoluyla gerçekleştirilmiştir. Şahti Davasını (1928) izleyen süreçte gazete sayfalarını süsleyen gösteri-duruşmaların tümü komplo ve sabotaj iddialarından oluşmaktadır.⁷⁸³ Bu kriz ortamında sanayileşme ve kolektifleştirme gibi kalkınma planlarını öne çıkaran Stalin rejimi, toplumdan çaba ve fedakârlık talep ederek bir çeşit seferberlik stratejisi geliştirmiştir. Buna karşı basında geniş yer tutan davalarda burjuva aydınlar, kapitalist güçlerle iş birliği yapan “sabotajcılar”; kolektifleştirmeye karşı çıkan köylülerse, “sınıf düşmanları” olarak yansıtılmışlardır. Böylece ülkedeki ekonomik yetersizlikler, yiyecek ve tüketim mallarındaki kıtlık veya ağır sanayideki kaynak krizi gibi sorunların müsebbibi ilan edilmişlerdir.⁷⁸⁴

1928’in başlarından itibaren Nikolay Buharin ve Aleksey Rıkov gibi Parti içinde söz sahibi liderler, köylülere karşı güç kullanımı ve sanayileşmenin temposuyla ilgili

⁷⁸² Sheila FITZPATRICK, “Cultural revolution as Class War”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, s. 11.

⁷⁸³ Şahti Davasının ardından yürütülen Endüstri Partisi Davasında (1930) birtakım bilim insanı ve ekonomistler Sovyet sanayi ve ulaşımını yıkmak için “Mühendis Örgütleri Birliği” ve Endüstri Partisi (*Prompartiya*) gibi gerçekte var olmayan örgütler kurmakla suçlanmışlar; aralarından beş kişi idam edilmiştir. Menşevikler Davasıdaysa (1931) Devlet Planlama Enstitüsü (Gosplan)’nde çalışan ve eski SDİP’nin Menşevik kanadından Bundistlere (Yahudi Emekçiler) yakınlığıyla bilinen on dört ekonomist karşı-devrimcilikle suçlanmışlar ve gördükleri işkence sonucunda Almanya’da sürgünde olan Menşevik lider Rafael Abramoviç’in SSCB’de faaliyetler düzenlediğini itiraf etmek karşılığında ölüm cezaları çalışma kamplarında on yıl hizmetle değiştirilmiştir. Bu davalar (Şahti, Endüstri Partisi ve Menşevikler) Büyük Terör olarak adlandırılan 1930’ların sonundaki Moskova Duruşmalarında Stalin’in Parti içindeki hiziplerini tasfiye etmek için kullandığı stratejinin ilk denemeleridir.

⁷⁸⁴ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800’den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 414

önemli siyasi konularda Stalin’le karşı karşıya gelmişler; Politbüro toplantılarında *kulaklar* ve burjuva uzmanlarla uzlaşmaya yönelik söylemlerde bulunmuşlardır. Bunun üzerine kültür devrimini sınıf mücadelesi olarak gösteren propagandacılar, Buharin ve Rıkov’u *kulakların* ve burjuva unsurların savunucuları ve dolayısıyla kültür devriminin muhalifleri olarak göstermeye çabalamışlardır. Gazete sütunlarında burjuva entelijansiyanın “karşı-devrimci” eğilimleriyle Parti içindeki “sağcı tehlike” arasında birtakım bağlar kurulmaya başlanmış ancak sağcılarının kim oluşuna dair bilgi verilmemiştir. Çok geçmeden Narkompros üst yönetiminden Aleksandr Sviderski’nin tutuklanması, Lunaçarski ve kurumunun “sağcılıkla” (kültür devrimine karşı çıkmakla) suçlanmasına neden olmuştur. Aynı dönemde Politbüro içinde Narkompros’a bağlı teknik okulların Ulusal Maliye Yüksek Kurulu (VESENHA)’na aktarılmasına yönelik tartışmalar başlamıştır. Buharin ve Rıkov’un Narkompros tarafında yer almaları, Stalin çevresinde sağcılıkla yaftalanmalarına yetmiştir. Narkompros içinde başlatılan soruşturmalar sırasında kadroların değişmesi söz konusu olmuş ve Teknik Eğitim Departmanının başına “kurum içindeki tasfiyeleri” yönetmek amacıyla Şahti Davasının baş hâkimi Andrey Vişinski atanmıştır. Böylece “sağ tehlikenin” siyasi ayağının Buharin ve Rıkov olduğu gösterilmiş; kültür alanında ise Narkompros, “sınıf düşmanı burjuva unsurları içinde barındıran yapı” addedilmiştir. Nitekim usulca Merkez Komiteden uzaklaştırılan Buharin, önceleri önemsiz görevlere atanmış; daha sonra Büyük Terör/Tasfiye Döneminde düzenlenen Moskova Mahkemeleri sonucunda 1938’de idam edilmiştir. Parti ve toplum nezdindeki itibarını büyük ölçüde yitiren Anatoli Lunaçarski ise, 1929 yılında Narkompros’taki görevinden istifa etmek zorunda kalmıştır.⁷⁸⁵

Fitzpatrick’e göre kültür devrimi, sadece bürokratik otoriteye karşı “yönlendirilmiş” alt kesimlerin ayrıcalıklılara başkaldırısı değil aynı zamanda 1917 Devrimlerinden beri süregelen toplumsal gerilimleri yansıtan ikona-kırıcı bir gençlik hareketidir. Meslek gruplarında kümelenmiş militan komünist alt-grupların, yönetimi ele geçirip yerel diktatörlükler kurarak deontolojik hassasiyetleri kökten değiştirmeye çalıştıkları bir süreçtir.⁷⁸⁶ Büyük ölçüde “yukarıdan inmecî” manipülasyonlarla şekillenmesine rağmen devrimin yapısal unsurlarından kaynaklanan toplumsal sorunların döneme

⁷⁸⁵ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, **1800’den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 402.

⁷⁸⁶ Sheila FITZPATRICK, “Cultural revolution as Class War”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 12.

özgü dramatik dönüşümlerde azımsanmayacak payı vardır. Nitekim sınıf mücadelesi mefhumunun gündeme gelmesi NEP'in çelişkilerinin bir sonucudur. 1920'lerde sanayileşme ve göçler nedeniyle şehirlerin hızla büyümesine paralel olarak serbest piyasa ekonomisinden yararlanıp hızla zengin olan bir kesim, şehirli burjuva sınıfına eklenmiş ve günlük yaşamda gözle görünür eşitsizlikler ortaya çıkmıştır. Böylece devrimci eğitim sistemiyle yetişmiş militan genç komünistlerin burjuva kesimlere karşı takındığı tavır, 1920'lerin sonlarında düşmanca bir niteliğe bürünmüştür. Sınıf mücadelesi, bu dönemde sadece yöneticileri değil, aynı zamanda sıradan genç komünistleri meşgul eden öncelikli bir mesele haline gelmiş; burjuva unsurların tasfiyesini içeren toplumsal dönüşüm bizzat toplum tarafından talep edilmeye başlanmıştır. Bu perspektiften bakıldığında Stalin ve Merkez Komite üyelerinin yürüttüğü kültür devrimi siyaseti, Birinci Beş Yıllık Plan kapsamında toplumun taleplerine verilmiş bir cevaptır. Buna göre tarımda kolektifleştirme siyasetinin odak noktası “*kulak sınıfının*” tasfiyesidir. Kent ekonomisinin yeniden yapılandırılması kapsamında “özel girişimciler (*nepmen*)”, ortadan kaldırılması gereken “hedef” haline getirilmiştir. Kültür alanındaysa, devrim öncesindeki burjuva ideallerinin çağdaş sözcüleri sayılan burjuva aydınlar “sınıf düşmanı” ilan edilmişlerdir. Bu doğrultuda devlet politikasından yararlanarak idari görevlerde yer edinmeye hevesli genç nesil komünistler, tehdit, şantaj veya ihbar gibi yollar kullanarak yöneticilerin yerine geçmeye çalışmışlardır. Ortaya çıkan karmaşaya son vermek için Merkez Komite öncelikle bekleyip ayırıştırma siyaseti yürütmüş daha sonra kültürel yaşam üzerindeki denetimini bizzat tahsis etmiştir.⁷⁸⁷

Kültür Devrimi sırasında Parti'nin burjuva uzmanların güvenilmezliğini vurgulaması, tüm sektörlerde olduğu gibi kültür alanında da liderlik kişilerin itibarının yeniden gözden geçirilmesini sağlamıştır. Burjuvanın kültürel egemenliğine karşı mücadele söylemi, çıkar ve menfaat peşindeki kişi ve gruplar tarafından benimsenmiş; NEP sırasında Parti tarafından engellenen militan komünist örgütlerin ve liyakat gereği yönetim kadrolarının alt kademelerine sıkışmış birtakım hırslı genç memurların harekete geçmesini sağlamıştır. Nitekim 1920'ler boyunca çeşitli ajitasyon çalışmalarına yönelerek kültürel çatışma çıkarmak için çabalayan Rus Proleter Yazarlar Birliği (RAPP), Militan Ateistler Birliği, üniversitelerde yer edinmiş ve

⁷⁸⁷ Sheila FITZPATRICK, “Cultural revolution as Class War”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 13-23.

çoğunlukla komünist olmayan profesörlere karşı siyasi tartışmalara girmek için bahane arayan Komünist Akademi üyeleri, Kızıl Profesörler Enstitüsündeki genç akademisyenler ve siyasi arenada geri kalmalarının nedenini anlaşılmazlık yaşadığı kurumlara bağlayan ve bu kurumların bürokratik yozlaşmaya yenik düştüğünden şüphelenen Komsomol Merkez Komitesi gibi devrimci öncülüğe heveslenen kişi ve kurumlar, kendilerine çıkar sağlamak, siyasette etkin rol oynamak ve/veya kendilerini haklı çıkarmak gibi çeşitli nedenlerden dolayı Kültür Devrimi'ne sınımsız sarılmışlardır.⁷⁸⁸

Militan grupların eylemlerinin çoğu kendiliğinden gerçekleştiğinden beklenmedik sonuçlar doğurmuştur. Bu girişimler bazı partililerin tepkisini çekmesine rağmen Merkez Komite önceleri sessiz kalmayı tercih etmiştir. Örneğin ateist militanlar, kolektifleştirme siyasetine destek vermek için gittikleri köylerde din karşıtı kampanyalar yürütmüşlerdir. Bu durum köylülerin *kolhoz*ları (kolektif tarım alanları) “şeytan işi” olarak algılamasına neden olmuş ve Stalin rejimine karşı kararlı bir şekilde direnmelerini sağlamıştır. Komsomol'e bağlı grupların “Hafif Süvari” adını verdikleri “birliklerle” devlet dairelerine yaptıkları baskınlar, memurlar tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Komsomol'ün “cehaletle savaşmak” için Parti'den bağımsız kurduğu “kültür ordusu” ise, yerel eğitim departmanlarının çalışmalarına ket vurmanın ötesine geçmemiştir. Genç komünistlerin devlet tiyatrolarında sahnelenen “burjuva” oyunları, ıslık ve yuhalamalarla kesmesi, 1920'lerin sonlarında sıkça rastlanan protesto eylemlerinin başında gelmektedir.⁷⁸⁹ Yaklaşık üç yıl süren Kültür Devrimi (1929-1932), 1920'lerin çok sesli sanat ortamına son vermekle birlikte SSCB'nin dağılışına kadar süren kültür politikalarının Sosyalist Realizm çerçevesinde şekillenmesini sağlamıştır. Devrim sürecinde Rus Proleter Yazarlar Birliği (ve onu örnek alan Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği) estetik açıdan “kitlelere yönelik” bir yaklaşımın benimsenmesi, sanat yönetiminin “merkezileşmesi” ve Parti'nin “ideolojik çizgisine uygunluk” gibi temel ilkelerin propagandasını yapmıştır. Bu ilkeler önce edebiyat alanında benimsenmiş; daha sonra plastik sanatlarda uygulanmış ve 1934 yılında Sosyalist Realizm'in devletin resmî sanat ilan edilmesiyle sonuçlanmıştır.

⁷⁸⁸ Sheila FITZPATRICK, *The Russian Revolution*, Oxford University Press, 2017, s. 121.

⁷⁸⁹ Richard STITES ve Catherine EVTUHOV, *1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler*, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018, s. 416.

Edebiyat alanında Rus Proleter Yazarlar Birliği (RAPP) militanları, 1920'lerin sonunda Parti yönetiminin sınıf mücadelesi mefhumunu öne çıkarmasını coşkuyla karşılamışlar ve 1929-1932 aralığında kültür devriminin sözcülüğüne soyunmuşlardır. 1922'de Oktobristler ve Genç Yazarlar Birliği'nin bir araya gelmesiyle kurulan Tüm Proleter Yazarlar Birliği (VAPP)'nin alt-grubu olan RAPP, kendilerini “proleter” ilan eden yazarların oluşturduğu bir kolektiftir. Köylü ve işçilerin anlayacağı dilde basit bir edebiyatın savunuculuğunu yapan VAPP, edebi konuların proletaryayla temas kurularak belirlenmesini teşvik etmesi bakımından Proletkült Hareketinden bağımsız radikal bir model oluşturmuştur. Bilindiği gibi sol cenah ütöpik görüşlerin ışığında kurulan Proletkült Hareketi, öncelikle işçileri belirli bir evrensel kültür seviyesine çıkarmayı, daha sonra geleceğe yönelik bir proletarya kültürünün bizzat proletarya tarafından şekillenmesini hedeflemiştir. Temel çelişkisi, “yukarıdan-inmeci”, idealist bir hareket olmasıdır. Popülist yazarların oluşturduğu VAPP ise, işçileri günlük kültürel etkinlikler sayesinde kültürel üretime teşvik etmesi bakımından geleceğe değil, “bugüne” ulaşmayı amaçlamaktadır. Ancak her iki oluşumun bünyesinde farklı siyasi görüşlere sahip kişilerin bulunduğu, aktiviteler söz konusu olduğunda bazen iş birliklerine gidildiği bazen de çıkar çatışmalarının yaşandığı bilinmektedir. Çoğunluğu Komsomol (Komünist Gençlik Birliği) ve Proletkült Hareketiyle yakından ilişkili olan VAPP üyeleri, NEP'in ılımlı siyasetinden dolayı geri planda kalmışlar; ancak proleter olmayan (burjuva yazarlar için “yol arkadaşları” terimi kullanılmaktadır), proletaryaya hitap etmeyen ve Bolşeviklerin davasına eleştirel yaklaşan yazarları alaya alan hicivler yayımlayarak 1920'ler boyunca sınıf mücadelesi mefhumunun gündemde kalmasını sağlamışlardır. Lenin'in ölümünün ardından Merkez Komite içinde ortaya çıkan liderlik mücadelesi, VAPP'a da sıçramış; Stalinci fraksiyonu destekleyen Leopold Averbah liderliğindeki genç yazarlar, “kültür cephesine militan bir ruh getirmek” amacıyla 1925 yılında RAPP'ı kurmuşlardır. 1927'den itibaren Merkez Komiteyle kurduğu yakın ilişkileri geliştiren RAPP, aldığı mali destek sayesinde kısa sürede içinde üye sayısını hızla arttırmış; önde gelen edebiyat dergilerinde söz sahibi olmuş ve Sovyet Yazarlar Federasyonu içinde güç kazanmıştır. Stalin'in iktidarı tek başına ele geçirirken yaratılan kriz atmosferinde etkin rol oynayan RAPP yazarları, “militan ruh”, “destansı anlatı” ve “kahramanlık temalarının” propagandasının yaygınlaşmasında pay sahibi olmuşlardır. Üyelerin bazıları edebi temaların ötesine geçerek Sovyet edebiyatının tamamen Parti'nin “genel çizgisine” uygun bir şekilde yapılandırılması gerektiğini savunmuşlardır. Ancak Parti'nin resmi bir sanat politikası

belirlememesi üzerine ekonomik veya siyasi alanda ortaya atılan yeni resmî politikaların edebi eşdeğerini bulmaya çalışmışlardır. Örneğin bazı eleştirmenler, Stalin'in "sosyalizm inşası için atılan adımlar izlenmelidir" ve "on yıl içinde Batı'yı yakalayıp geçmek gerekmektedir" sözlerinden hareketle sanayileşmenin temposunun kitap üretiminde izlenilmesi gerektiğine yönelik makaleler kaleme almışlar; yazarları, yazılarını mümkün olduğu kadar çabuk bitirmeye çağırmışlardır.⁷⁹⁰

"Beş Yıllık Plan'ın hizmetine sunulan edebiyat" kapsamında RAPP tarafından üretilen "kurumsal talep" projeleri bu döneme özgü sanatsal yaklaşımı belirlemiştir. Toplumsal talep projeleri, bir kurul tarafından belirli bir tema çerçevesinde seçilen yazar grubunun işçilerin çalışma ortamını deneyimlemesi ve gerektiğinde edebi faaliyetler düzenlemesi üzerine kurulu bir yöntemdir. RAPP'a bağlı birçok yazar, *kolhoz* (tarım üretim kooperatifleri), inşaat alanı veya fabrika gibi yerlerde propaganda temelli etkinliklerde bulunmuşlar; proleter işçilerin katılımıyla kolektif üretimi esas alan eserler ortaya çıkarmışlardır.⁷⁹¹ Gorki'ye göre, işçi yazarlar tarafından üretilmiş kolektif kitap projeleri sadece bir başlangıçtır ve eğitilmiş insanlarla kitleler arasında bir bağ kurmaktadır. Bu hareket büyüdükçe sosyalizmin ışığında büyüyen "küçük insanların" yaratıcı potansiyelleri açığa çıkacaktır.⁷⁹² Ancak bazı RAPP militanları için kitleleri metin üretimine katmaktaki hedef, burjuva edebiyatını ortadan kaldırmak ve yeni bir profesyonel yazar figürü oluşturmaktır. Buna göre, RAPP'ın burjuvaya karşı yürüttüğü sınıf mücadelesine bir çeşit entelektüalizm karşıtlığının eşlik etmekte olduğu söylenebilir.

RAPP'a yakın eleştirmenlere göre, bu dönemde ebedi sorularla uğraşmak gereksiz bir çabadır. Yazarlar, sosyalizm inşasının başarılarını anlatmalı, sanayi sektöründe çalışanlara yardımcı olacak biçim ve konuları tercih etmelidirler. Ekonomi ve teknoloji eğitimi alarak kendilerini geliştirmeli ve çalışmalarında endüstriyel deneyim hakkında bilgi vermelilerdir. Bu doğrultuda Parti'nin ekonomi politikalarını açıklayan, örnek işçileri tasvir eden basit hikayeler ve eskizler yazmalılardır. Nitekim kuruma bağlı edebiyat dergilerinde kitlelerin kültür düzeyini yükseltmek için yazarların toplumsal rolü vurgulanmış ve yazarların, yeni okuryazarların entelektüel erişimi dahilinde

⁷⁹⁰ Katerina CLARK, "Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan", Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 189-206.

⁷⁹¹ Katerina CLARK, **a.g.e.**, s. 190-193. 1931'de toplumsal talep projesi kapsamında Kızıl Üçgen adlı bir fabrikaya bağlı basımevinde bin beş yüz yazarı ve yüz editörü bulunan bir kitap yayımlanmıştır.

⁷⁹² Katerina CLARK, **a.g.e.**, s. 193-194.

Üretim yapmaları salık verilmiştir. Popüler kitaplar kitlelere hitap edecek şekilde basit bir dille yazılmış kısa metinlerden oluşmuş ve ucuz baskılarla yayımlanmıştır. Kimi eleştirmenler kitlelere hitap etmek için yazılmış bu metinleri geleneksel edebiyatın yerini alacak yeni bir edebi tür olarak yorumlamışlardır. Katerina Clark’a göre bu tarz deneysel yayınlar edebi değeri veya toplumsal karşılığı olmayan döneme özgü antolojilerden ibarettir.⁷⁹³

RAPP militanları, belirledikleri normların yerleşmesi için ülke çapında geniş kampanyalar düzenleyerek diğer edebiyat kolektiflerinin RAPP’a katılmasını hedeflemişlerdir. Kültür Devrimi sırasında başta formalistler olmak üzere önerdikleri temaların dışına çıkan yazarlara karşı çeşitli suçlamalarda bulunarak sansür mekanizmasının işlemesini sağlamışlar; burjuva ve yabancı güçlerin SSCB’ye komplo kuracağı iddialarını alevlendirerek yabancı düşmanlığını yaygınlaştırmışlar ve Batı edebiyatını ktlemişlerdir. 1928 yılında yeniden yapılanan Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği (AHRR), RAPP’ın ideolojisi ve yöntemlerini plastik sanatlarda uygulamış; avangardın ilga sürecinde pay sahibi olmuştur. 1930’un ilk aylarından itibaren RAPP militanlarının radikal tavırlarında ısrarcı olmaları, Merkez Komite tarafından tepkiyle karşılanmaya başlanmıştır. Nitekim parti liderlerinin İtalya’dan dönmesi için ikna etmeye çalıştıkları Maksim Gorki’ye karşı bir karalama kampanyasının başlatılması üzerine bizzat Stalin devreye girmiştir.⁷⁹⁴

Katerina Clark, Parti’nin RAPP’a karşı sesini yükseltmeye başladığı ve Gorki’nin SSCB’ye geri dönüp edebiyat alanına liderlik edeceği hakkında söylentilerin çıktığı dönemde, RAPP’a bağlı yayınlarda “Dikkatinizi Yaratıcı Yazıma Verin”, “Sanatsal Değerler İçin” ve “Bolşevizm’in Büyük Sanatı” gibi edebî değerleri yücelten sloganların yayımlanmaya başladığını vurgulamaktadır. Clark’a göre, on dokuzuncu yüzyıldan Sovyetlere miras kalan halka inme hareketinin ruhunu yaşatan Mihail şolohov, Fyodor Panferov ve Marietta Shaginian gibi önemli yazarları bünyesinde barındıran RAPP’ın heterojen bir yapısı bulunmaktadır. Nitekim söz konusu sloganların atıldığı dönemde yaşanan i çatışmalar neticesinde RAPP’ın fraksiyonlara ayrılması söz konusu olmuştur. Kültür devrimi boyunca edebiyat cemiyetleri arasında süregelen mücadelede RAPP’ın ön plana çıkmasını, diğerlerinden daha kalabalık

⁷⁹³ Katerina CLARK, “Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 196.

⁷⁹⁴ Katerina CLARK, **a.g.e.**, s. 202.

olmasına bağlayan Clark’a göre, entelektüalizm karşıtlığı, yabancı düşmanlığı ve edebi değerin kitleler tarafından belirlenmesi “ikona-kırıcı bu döneme özgü semptomlardır”. Bu radikal tavırların hiçbirisi RAPP’a mahsus değildir. Edebiyat/sanat cemiyetlerinin çoğunluğu bu çalkantılı dönemde benzer şekilde hareket etmiştir. Nitekim edebî grupların karşılıklı suçlamalarındaki ortak hedef, sanatın belirli ilkeler etrafında merkezîleştirilmesidir.⁷⁹⁵

Kültür devrimi boyunca çalıştıkları kurumların yeniden yapılanması için genç komünistlerden oluşan grupların yöneticilere uyguladığı baskılar ve bunun sonucunda meydana gelen tasfiyeler yeni bir düzenden çok düzensizlik getirmiştir. Bunun üzerine Stalin, Haziran 1931’de burjuva uzmanlarla uzlaşmaya gidildiğini açıklamıştır. Birkaç ay sonra Proleter Devrim Gazetesinde (Proletarskaya Revolutsia) yayımlanan makalesindeyse sanat kolektiflerine değinmiş ve militan yazarların karşılıklı suçlamalarıyla bu yazarların kaleminden çıkan verimsiz kuramları açıkça kınamıştır. Fitzpatrick’e göre Stalin’in çıkışı kültür devriminin sona erdiğine işaret etmektedir. Sonuç olarak sanayi, eğitim ve kültür alanında yaklaşık üç yıl süren tartışma ve çekişmelerin ardından NEP’e özgü kurum ve değerler tamamen ortadan kalkmış; eğitimci, sanatçı ve proleter işçilerin yaşamında köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Kültür devrimi sırasında sanayi işçilerinin terfi edilmesi sonucunda temel işçi kontenjanının köyden göçen çalışanlar tarafından doldurulması söz konusu olmuştur. Bu yeni işçilerin yeterli seviyede performans verebilmeleri için eğitilmeleri gerektiğinden çalışma saatlerinin dışındaki kültür etkinliklerinin kısıtlanması gerekmiştir. Eski uzmanların yerini alabilmeleri için hızla mühendis statüsüne yükseltelen işçilerse, yeterli deneyime sahip olmadıklarından iş kazalarının sayısı artmıştır. Eğitim alanında proletaryaya uygulanan sosyal ayrımcılık kademeli olarak kaldırılmış; eğitim sistemi, muhafazakâr ve gelenekçi bir çizgide yeniden düzenlenmiştir. Kültür devrimi sırasında merkezî bir statü elde eden Komünist Akademi, bu unvanını Bilimler Akademisi’ne kaptırmıştır. “Burjuva” ilan edilerek görevlerinden uzaklaştırılan bilim adamları ve mühendisler eski görevlerine geri dönmüşlerdir. Kültür devrimi boyunca sınıf mücadelesini kışkırtan basın, burjuva uzmanlarla uzlaşmasının ardından 1930’lar boyunca “kültürel bayrak yarışının” propagandasına odaklanmıştır. Devriminin sözcülüğüne savunarak Parti adına radikal

⁷⁹⁵ Katerina CLARK, “Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 204.

söylemlere yönelen komünist entelektüellerse, Parti'nin “burjuvayla tekrar iş birliğine” gitmesini izleyen süreçte kendi söylemlerinin kurbanı olmuşlardır. Birçoğu 1938'deki Büyük Temizlik Döneminde idam edilmiştir.⁷⁹⁶

1932'de yayımlanan “Edebî ve Sanatsal Örgütlerin Yeniden Yapılandırılması Hakkında” adlı bildirgeyle RAPP dahil olmak üzere tüm edebî gruplar (ve sanat kolektifleri) feshedilmiştir. Soğuk Savaş Döneminin ideolojik çizgisine bağlı tarih yazılımına göre, Parti'nin edebi grupları kapatması Stalin'in katı, dogmatik ve homojenleştirmeye yönelik eylemleriyle ilişkilendirilmektedir. Halbuki 1930'ların başında Parti, sanatı çirkin ve verimsiz hizip savaşlarından kurtarmayı hedeflemiş; (1931'de SSCB'ye geri dönen) Maksim Gorki'nin kültür-sanat ortamına yön vermesini ve Rus/Sovyet edebiyatının dünyada tekrar söz sahibi olmasını istemiştir. Bu doğrultuda Nisan 1932'de edebiyat alanındaki tüm sanat kolektifleri Gorki'nin liderliğinde birleşerek Sovyet Yazarlar Birliği'ni oluşturmuştur. Belirli bir estetik program dayatmayan Birliğin sözcüsü Gorki, “Devrimci Romantizm'in” SSCB'ye en uygun üslup olduğunu dile getirmiştir. 1934'te düzenlenen Birliğin Birinci Kongresindeyse “Sosyalist Realizm”, SSCB'nin resmî sanatı ilan edilmiştir. Sovyet Yazarlar Birliği'nin burjuva yazarları içeren yeni yapısı göz önüne alındığında proletarya kültürünü yücelten RAPP'ın bir devamı olduğu söylenememektedir. Ancak 1932 sonrasında gerçekleşen yeniden yapılanmanın RAPP'ın kültür devrimi sırasında gündeme getirmiş olduğu “kitlelere yönelik sanat”, “merkezileşme” ve “ideolojik uygunluğu” garanti edecek kurumsal çerçeveyi sağlamak üzere tasarlandığı iddia edilebilmektedir.⁷⁹⁷

5.1.3. Avangardın İlga Süreci ve Sosyalist Realizm'in Tahsisi

Klasik anlatıya göre, 1934'te Sosyalist Realizm'in devletin resmî sanatı ilan edilmesinden “sonra” avangard sanat yapıtları SSCB'nin dağılışına kadar “biçimciliğe yönelme”, “halka hitap etmeme”, “eğitici/öğretici olmama” veya “Marksist/sosyalist normlara uymama” gibi nedenlerden ötürü topluma açık etkinliklerde sergilenmemiş ve müze depolarına kaldırılmıştır.⁷⁹⁸ Soğuk Savaş Dönemine özgü kültürel rekabetin,

⁷⁹⁶ Katerina CLARK, “Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 205.

⁷⁹⁷ Katerina CLARK, **a.g.e.**, s. 205-206

⁷⁹⁸ Örneğin 18 Ekim 2019 – 7 Nisan 2020 tarihleri arasında İstanbul Sabancı Müzesinde düzenlenen Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek adlı sergi bu klasik anlatıyı işlemiştir.

Stalin'den Arınma politikalarının ve Clement Greenberg'in *Avant-Garde and Kitsch* (Avangard ve Kığ) adlı kanonik makalesinin gölgesinde gerçekleşen sanat tarihi araştırmalarında, avangardın ilgasını "Stalin'in baskıcı politikalarıyla ilişkilendirme", "Sosyalist Realizm'i Komünist Parti'nin empoze ettiği birtakım kurallar bütünü addetme" ve/veya "avangard sanatçıları mağdur ilan etme" gibi yaklaşımlar hakimdir. Bu çerçevede 1960'lardan itibaren avangardın özgürleştirici "kalitesi" övölmüş; Sosyalist Realizmeys, "kalitesiz veya kığ (*kitsch*)" gibi sıfatlar uygun görölmüşür. Halbuki avangardın ilga süreci, Sosyalist Realizm'in ilanından çok önce, 1920'lerde başlamış; avangard sanatçıların IZO-Narkompros yönetiminden uzaklaştırılmaları NEP Döneminde cereyan etmiştir. 1925 yılında düzenlenen Uluslararası Endüstriyel ve Dekoratif Sanatlar Sergisi'nden itibaren Konstrüktivizm ve Prodüktivizm giderek irtifa kaybetmiş; devletin düzenlediği sergilere davet edilmeyen konstrüktivist sanatçılar daha çok "faktografi" adını verdikleri, işçi sınıfının günlük faaliyetlerini belgelemeyi hedefleyen foto-grafik ve sinematografik anlatılara yönelmişlerdir. Kığ (*kitsch*) örneği olarak gösterilen Sosyalist Realizm'in (sadece SSCB'de değil) bir döneme/üsluba özgü estetik dilin ifadesine karşılık geldiği ve tarihsel geçerliliğinin dışında başarılı ve başarısız örneklerinin bulunduğu gerçeği ancak 1990'ların sonlarından itibaren kabul edilmiştir.⁷⁹⁹ İşçi ve emekçilerin günlük çalışma faaliyetlerini belgelemek amacıyla öne çıkan "realist üslup", 1920'lerin ortalarından itibaren toplumu eğitme ve örnek olma açısından devlet nezdinde uygun bulunarak desteklenmiştir. Bununla birlikte 1930'ların başında ortaya atılan ve genel kabul görmüş bir tanımı bulunmayan Sosyalist Realizm'in belirli bir üsluba karşılık gelmediği söylenemez. 1920'lere damga vuran Realizm tartışmalarıyla başlayan sürecin sonucu olan Sosyalist Realizm'in sadece "ne olmadığı" bilinmektedir. Dolayısıyla 1930'ların sanat üretimleri söz konusu olduğunda Stalin'in veya Parti'nin dikte ettiği birtakım kurallardan bahsedilemez. Netice itibariyle Rus avangardına özgü biçimci bakış açısından SSCB'nin resmî sanatı olarak kabul edilen Sosyalist

⁷⁹⁹ Boris GROYS, **The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond**, Verso Publishing, 2011. 1980'lerde uygulanan *Glastnost* (Açıklık) ve *Perestroyka* (Yeniden Yapılandırma) politikalarıyla avangard sanat eserleri yeniden moda olmuş; buna karşılık, Sosyalist Realizm'in "kalitesiz" resimleri depolara kaldırılmıştır. Bu minvalde Boris Groys'un *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Stalinizm'in Bütöncöl/Totaliter Sanatı: Avangard, Estetik Diktatörlük ve Ötesi) adlı çalışması birbirinin zıttı olarak konumlanan avangard ile Sosyalist Realizm arasındaki diyalektiğin eleştirmesi bakımından önemlidir. Yazarın Sosyalist Realizm'in sanat ve hayatı birleştiren (*Gesamkunstwerk*) "totaliter" niteliklerini avangard sanattan devraldığı ve bu minvalde avangardın bir devamı sayılabileceği şeklindeki kıskırtıcı çıkışıysa ilgi görmesine rağmen söz konusu tezi destekleyen başka bir çalışma ortaya çıkmamıştır.

Realizm'e geçiş, kişi veya kurumların keyfi kararlarıyla değil; belirli bir sürecin sonucunda meydana gelmiştir. Söz konusu süreci incelemek için öncelikle Stalin yönetimindeki Sovyet rejiminin hedeflerine, kültür politikalarına ve 1920'lerden 1930'lara uzanan sanat tartişmalarına kulak kabartmak gerekmektedir. Bu doğrultuda avangardın ilgasını "Stalin Dönemi kültür politikaları"⁸⁰⁰, "Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği'nin (AHRR/AHR) eylemleri"⁸⁰¹ ve "avangardın estetik deneySELLiğinin nefesinin kesilmesi"⁸⁰² gibi siyasi, sanat yönetimsel ve estetik dönüşümler üzerinden incelemek isabetli olacaktır.

Sıklıkla Stalin Döneminin son yıllarındaki (1947-1953) ideolojik (*ideinost*), milliyetçi (*norodnost*) ve partili (*partinost*) değerlerin bir araya gelmesinden oluşan Jdanov Doktriniyle ilişkilendirilmiş olmasına rağmen SSCB tarihi boyunca Sosyalist Realizm'in net bir tanımı yapılmamıştır. Nitekim "Realizm" kavramı, 1910'lardan itibaren Rusya/SSCB'deki sanat tartişmalarının merkezinde yer almış; eleştirmen ve sanatçılar tarafından farklı anlamları çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Örneğin Kazimir Maleviç'e göre "Czanne'cı", "fütürist" ve/veya "kübist gerekiliklerden/Realizmlerden" bahsedilebilmektedir (Süprematizm'in diğer adı Yeni Realizm'dir). 1920'lerin ilk yarısındaki estetik tartişmalar farklı Realizmlerin karşı karşıya gelmesinden ibarettir. Ancak takriben 1925'ten itibaren geliştirilen Marksist sanat eleştirisi ve sanat tarihi kavrayışının ışığında Rusya/SSCB'deki tüm biçimci yaklaşımlar (dönemin tabiriyle Formalizm) devrim öncesine özgü burjuva kültürüyle ilişkilendirilmeye başlanmış ve Realizm tartişmaları farklı bir yöne sapmıştır. 1920'lerin sonunda Stalin'in başa geçtiği dönemde gerçekleşen Kültür Devrimi, bir düzen değişikliğine işaret etmektedir. Buna göre Komünist Parti, sanatçılar arasındaki rekabete son vermek için tüm sanat cemiyetlerini kapatmış ve sanatçıları Sosyalist Realizm çatısı altında buluşmaya çağırmıştır. Parti'nin Sosyalist Realizm terimi tanımlamadan ortaya atması, Sovyet sisteminin çarpık işleyiş biçimini gözler önüne sermesi açısından örnek teşkil etmektedir. Buna göre sanatçılardan bu teriminin iini dolduracak birtakım öneriler beklenmiş ve belirli bir üslubun Sosyalist

⁸⁰⁰ Ccile PICHON-BONIN, **Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de cheval** (1917-1941), Les Presses du réel, 2013

⁸⁰¹ Boris GROYS, **The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond**, Verso Publishing, 2011.

⁸⁰² Jean Paul BOUILLON, "Le retour à l'ordre en URSS : 1920-1923", (haz.) **Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925**, Université de Saint-tienne, CIEREC, 1975, s. 167-202.

Realizm'e uygun olup olmadığına ilişkin karar "geciktirilmiştir". Bu durum SSCB'nin yıkılışına kadar sürmüş, sanatçılar arasındaki gerilimli rekabetin baki kalmasını sağlamıştır. Sosyalist Realizm söz konusu olduğunda sanat tarihçilerinin genelinde avangard sanatçıların mağdur; figüratif ressamların muvaffak olduğuna dair bir eğilim göze çarpmaktadır. Halbuki avangardın irtifa kaybetmesi NEP Döneminde başlamış; söylemleri sanat ve zanaatın birlikteliği ve sanatın bilimselliği gibi konuların arasına sıkışıp kalmıştır. Stalin Döneminin kültür politikalarıysa tüm sanatçıların "yeni sosyalist düzene uyum sağlamalarını" ve "sanatsal üretimlerini Sosyalist Realizm adına gerçekleştirmelerini" salık vermiştir. Dolayısıyla Sosyalist Realizm'in tahsisi söz konusu olduğunda mağduriyet veya muvaffakiyetten çok tüm sanatçıları etkileyen bir "düzen değişikliğinden" bahsetmek gerekmektedir.

1920'lerin başlarından itibaren başta Lunaçarski olmak üzere Partili yöneticiler, topluma hitap eden figüratif/realist resmin Marksizm'e en uygun üslup olduğunun ve devlet tarafından destekleneceğinin sinyallerini vermişlerdir. Nitekim *Pravda* ve *İzvestiya* gibi Parti'nin yayın organları Süprematizm ve Konstruktivizm gibi radikal eğilimlerden çok figüratif resme ilgi göstermiştir. LEF (Sanatların Sol Cephesi, 1923-1925) ve Yeni LEF (*Noviy LEF*) gibi sol sanata özgü angaje dergilerse marjinal yayınlar olarak kalmış; kısıtlı bir zümreye hitap etmiştir. SSCB'de NEP'in (Yeni Ekonomi Politikası, 1921-1928) ilanını izleyen süreçte kültür-sanat ortamı Lunaçarski'nin arzuladığı çok sesli yapıya bürünmüştür. Devrim yıllarında uygulanan dernek ve cemiyet kurma yasağının kaldırılmasının ardından 1920'li yıllarda plastik sanatlarda OST (Şövale Ressamları Cemiyeti)⁸⁰³, NOJ (Yeni Ressamlar Cemiyeti), İlya Maşkov'un başkanlığını yaptığı Varlık (*Bitye*), AHRR (Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği), Makovets⁸⁰⁴ (1921-1925, bu tarihten sonraki adı Pentürün Yolları, 1926-1930), Moskovalı Sanatçılar Derneği (OMH), Sanat Dünyası Cemiyetinin mirasını yaşatan Işık Kuşu (*Jar-Svet*) ve 4 Sanatlar gibi cemiyet ve oluşumlar öne çıkmıştır. Bu dönemde radikal tavırlarını sürdüren avangardların büyük bir bölümü Narkompros içindeki yönetici statülerini yitirmişler veya daha az önem arz eden departmanlara atanmışlardır. Böylece avangard sanatçılar arasında sanatsal keşiflerini desteklemek ve/veya dönemin sanat ortamına uyum sağlamak amacıyla "laboratuvar çalışmalarına yönelme", "kuramsal metinlere odaklanma" ve/veya

⁸⁰³ OST: Obşestvo Hudojnikov-Stankovistov

⁸⁰⁴ Grubun ismi Orta Çağ Rusyası'nda monastik reformlar gerçekleştiren Sergey Radonej'in Teslis Manastırını kurduğu Makovets Dağından gelmektedir.

“sanatsal dillerini propaganda sanatına uydurma” gibi eğilimler baş göstermiştir. Avangardın estetik dili bizzat sanatçılar tarafından bir çeşit uzmanlık dalına dönüştürülmüştür. Nitekim devrim öncesinde küçük bir azınlıktan ibaret olan “fütüristler”, devrim yıllarında yönetici konumuna gelmiş ve 1920’lerin çok-sesli sanat ortamında marjinalleşerek “formalist” ilan edilmişlerdir. “Formalizm” terimi, bu dönemde geliştirilen Marksist sanat eleştirisi kapsamında toplumdan kopuk soyut deneyler ve nesnesiz sanatı tanımlamak için negatif bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Eleştirmenlerin büyük bir bölümü konunun biçim uğruna reddedilmesinden dolayı formalist yaklaşımları Realizmin antitezi olarak görmüşlerdir. Bu bakış açısını paylaşılanlar için gerçekçiliğin reddi, SSCB gerçeğinin reddi anlamına gelmektedir.

1920’lerde sanat cemiyetlerine mensup sanatçılar geçimlerini kurumlardan aldıkları siparişlerden, devletten elde ettikleri sübvansiyonlardan ve tablo satışlarından sağlamaktalardır. Üye sayısı açısından bu cemiyetlerin en büyüğü (AHRR) Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği’dir. Kızıl Ordu’nun desteğini arkasına alan AHRR’ın kendine ait yayınevi ve sanatçılarla koleksiyoncular arasındaki iletişimi sağlayan bir çeşit prodüksiyon bürosu bulunmaktadır. Tüm cemiyetler Narkompros ve GAHN’a⁸⁰⁵ (Devlet Sanatsal Bilimler Akademisi, 1921-1930) bağlıdır ve ödeneklerini (Narkompros kapsamındaki GLAVNAUKA’dan (Bilim ve Müzecilik İşleri Merkez Komitesi)⁸⁰⁶ tahsis etmektedir. 1924’ten itibaren tüm sergi organizasyonları, eser alımları ve sanat derneklerine yapılacak ödemelerin dağıtımını üstlenen GLAVNAUKA, “bilimsel araştırmaları” ve “proletaryaya hitap eden sergi, konferans ve atölye derslerinin düzenlenmesini” teşvik etmektedir. Devletin sübvansiyonları ancak bir sergi organizasyonuna yettiğinden (çerçeve, ulaşım, mekân ve güvenlik kiralari, sergi kurulumu, afiş ve katalog basımı vb.) sanatçıların büyük bir kısmının üretim yapabilmeleri için bağlı oldukları cemiyete borçlanmaları ve hayatlarını idame ettirebilmeleri için birçok işi bir arada yürütmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla dönemin sanatçılarının sahne, tekstil ve kitap tasarımı gibi alanlara sapmalarının nedenlerinden birinin bu ekonomik yapıdan kaynaklandığı söylenebilmektedir. 1920’lerde eser satışları oldukça azdır. Devlet nezdindeki alımlar birbiriyle mücadele içindeki farklı kurumsal yapıların işleyişine ve farklı hassasiyetler barındıran

⁸⁰⁵ GAHN: Gosudarstvennaya Akademiya Hudojestvennih Nauk

⁸⁰⁶ GLAVNAUKA: Glavnoe Upravlenie Pa Delam Nauki i Müzeyev

komisyonların kararlarına bağlıdır. Örneğin Devrimci Askerler Konseyi eser alımları için komisyon oluşturan cemiyetlerden biridir. Tretyakov Galerisi veya Devrim Müzesi gibi büyük kurumlarla GLAVNAUKA'ya bağlı Devlet Sanat Eserleri Alımı Komisyonu rekabet halindedir. Bu doğrultuda sanat piyasasını, devlet aygıtına bağlı kurumlar arasındaki rekabetin belirlediği söylenebilmektedir. Her komisyonunun kendine özgü kriterleri bulunmaktadır. GLAVNAUKA yapıtları estetik kaliteleri üzerinden değerlendirirken, Kızıl Ordu'nun komisyonu konulara dikkat etmektedir. Devletin ekonomik atılımları sayesinde 1920'lerin ortasından itibaren sanat alımları bütçesinde bariz bir artış söz konusu olmuştur. 1926 ve 1927'de sanat cemiyetlerine destek amaçlı hibelerin dağıtıldığı bilinmektedir. Bu dönemdeki alımlar, müzelerin ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve tüm Rusya'ya dağıtılmıştır. Eserlerin fiyatlandırılması sanatçıların tanınırlık durumu göz önünde bulundurularak belirlenmiş; kimi zaman sanatçının maddi durumu gözetilerek fiyat artırımına gidilmiştir. 1918'de fütüristlerin düzenlediği alımlarda Vladimir Tatlin ve Kazimir Maleviç gibi figürlerin eserleri revaçtayken 1926'daki alımlarda David Sterenberg ve Aleksandr Deyneka gibi Şövale Ressamları Cemiyeti (OST) üyelerinin yapıtları öne çıkmıştır.⁸⁰⁷

1920'lerin ortalarından itibaren Avrupa'da olduğu gibi SSCB'de de radikal sanatsal tavırlara karşı klasik/geleneksel/figüratif sanat "düzenine dönüş" (*retour à l'ordre*) fikri tekrar moda olmaya başlamıştır. Nitekim soyut sanatın Rusya/SSCB'deki yükselişi, hiçbir zaman figüratif resmin geçerliliğini tehdit edecek ölçüde etkili olmamıştır. SSCB basınında resim, edebiyat ve tiyatroya oranla oldukça az yer kaplamaktadır. Aylık kültür ve sanat dergileri dışında konusu sadece resim olan ulusal ölçekte bir yayın bulunmamaktadır. Dolayısıyla resim sanatındaki estetik tartışmalar, *Pravda* ve *İzvestiya* gibi devlete bağlı yayın organlarının ancak küçük sütunlarını işgal edebilmektedir. Abram Efros (1888-1954), Frida Roginskaya (1898-1963), Yakov Tugendhold (1882-1928) ve Aleksey Fedorov-Davidov (1875-1936) gibi dönemin önde gelen eleştirmenleri, aylık dergilerde yayımladıkları makalelerde bir taraftan Avrupa'daki yenilikler hakkında yazmışlar, diğer taraftan 1920'lere damga vuran Marksist sanat eleştirisi ve Realizm tartışmalarına katılmışlardır.⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevet (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s. 32-56.

⁸⁰⁸ Cécile PICHON-BONIN, *a.g.e.*, s. 58-59.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda Rusya'daki Marksist sanat eleştirisinin temellerini atan Georgi Plehanov'a göre sanat tarihi ve sanat üretimi, ideolojiden bağımsız değildir ve sınıflar arasındaki ilişkileri yansıtır. Bir “dönemin sanatı”, o döneme hâkim olan sınıfa özgüdür. Eğer hâkim sınıf proletarya ise sanatı proleter olmalıdır. Buna göre, SSCB bağlamında proleter sınıftan gelmeyen ancak kendini proletaryanın sözcüsü sayan Komünist Parti'nin “proleter sanat” mefhumunu (çelişkili bir şekilde) sosyolojik değil, ideolojik açıdan kavradığı ileri sürülebilmektedir.

Plehanov için sanat, proletaryanın çıkarlarını yansıtmakla birlikte ilerlemenin garantörüdür. “Sanat için sanat” gibi burjuva sanata özgü biçimci eğilimler, proletarya bilincine zararlıdır. 1920'lerin hâkim estetik görüşü, proletaryaya ve kitlelere hitap eden sanatın Realizm (Gerçekçilik) olduğunun ön-kabulünü esas alan temeller etrafında inşa edilmiş; estetik tartışmalar sırasında “sanatın işlevi” ve “yaratıcılık” gibi iki temel mesele entelektüelleri meşgul etmiştir. İşlev söz konusu olduğunda geleneksel yaklaşımı savunanlar sanatı, “gerçeği görme biçimi” olarak tanımlamakta; avangardlar/konstrüktivistler gibi yenilikçilerse “yeni bir gerçekliğin inşası” formülünü kullanmaktadırlar. Sanatlarda yaratıcılık meselesi, 1920'lerin başında gündeme gelmiş ve başta Lev Trotski olmak üzere birçok düşünür ve yazarın katıldığı ünlü “Freudizm ve Marksizm” tartışmalarında⁸⁰⁹ toplum psikolojisi bağlamında değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda Aleksandr Voronski'nin⁸¹⁰ (1884-1937) yaratıcılık konusunda ortaya attığı “sezgisel yaklaşım” ile Plehanov-Lenin çizgisindeki “rasyonalist yaklaşım” savunucuları karşı karşıya gelmişlerdir.⁸¹¹

Projektor Dergisi'ndeki yazılarında dönemin psikoloji ve felsefe araştırmalarına atıfta bulunan Voronski, “devrimci yaratıcılığın” bilinç altından beslendiğini ve sezgi yoluyla açığa çıktığını dile getirmiştir. “*Bergsonist*” ve “*Freudist*” gibi terimlerle suçlanan Voronski'ye göre, yaşamı ve sanatı kavramak ve sanat yoluyla nesnel

⁸⁰⁹ Trotski, 1922 ve 1923'te yazdığı ve daha sonra Edebiyat ve Devrim olarak yayınlanacak bir dizi makalede, dünyanın geleceğinde acımasız savaşlar ve devrimler görmektedir. Bu sürecin sonunda, ancak proletaryanın dünya ölçeğinde iktidarı ele geçirdiği zaman “sınıf(sızlık) bilincini” geliştireceğini belirtmiştir. Proletarya tarafından oluşturulacak gelecekteki kültür, “sınıfsız” bir toplumda gerçekleşecek; evrensel, insani dayanışmaya dayalı ve eşitlikçi ilkelere dayanacaktır. Geçmişe bakıldığında burjuva egemenliği sırasında proletaryanın kültüre erişimi engellenmiştir. Gelecekteyse proletarya sınıfsız bir toplumu hedefleyecektir. Buna göre “proleterya kültürü” ifadesi anlamsızdır. Çünkü hiçbir zaman gerçek bir “proleter kültür” olmamıştır ve olmayacaktır. Böylece dönemin Plehanov-Lenin çizgisindeki rasyonalist proletkültçülerinin tepkisini çekmiştir.

⁸¹⁰ Voronski'nin 1920'lerin ortasında Parti'den atılmış, kültür devrimi boyunca itibarsızlaştırılmış ve 1930'ların sonunda “Trotkist” ilan edilerek idam edilmiştir.

⁸¹¹ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s. 64-76.

hakikate ulaşmak için duygu ve hislerin karmaşıklığıyla diyalektik materyalimin bir sentezine yönelmek gerekmektedir. Buna karşı rasyonalist yaklaşımın savunucuları sanatlardaki yaratıcılığın bilinçli bir deneyim ve tecrübenin sonucunda kazanıldığını iddia etmişlerdir. Buna göre sanat yoluyla topluma aktarılan bilinç, kaynağını ideolojide bulmaktadır.⁸¹²

1920'ler boyunca rasyonalist yaklaşıma sadık kalarak AHRR'ın savunuculuğunu yapan Roginskaya'ya göre, resim didaktik ve bilinçlendirici olmalıdır. Sanat, düşünceleri, sınıf mücadelesi ve proletaryanın hakimiyeti gibi varoluşa ilişkin “işlevsel duyumları” beslemelidir. Sovyetlere özgü çağdaş konular, teknik beceri, okunabilirlik ve figürlerin psikolojilerini ifade etme niteliği, bir resmi iyi veya kötü yapan temel kriterlerdir. Resimsel temsillerdeki anlatım, kitlelere hitap ettiğinden neden-sonuç ilişkisi içermeli, bilinçli ve tutarlı eylemler bilinen karakterler tarafından belirli bir yer veya olayı açıkça betimleyecek şekilde oluşturulmalıdır. Voronski'nin görüşlerinin plastik sanatlardaki savunucularından Yakov Tugendhold'a göreyse “...ressamın ne temsil ettiğinden çok, nasıl temsil ettiği; dünyayı nasıl gördüğünden çok, nasıl hissettiği önemlidir. Sanat eseri, bir sanatçının nasıl gördüğünü, algıladığını, hissettiğini ve tüm bunları nasıl ifade ettiğini yansıtmalıdır.”⁸¹³ Sanatlarda duyum ve duyguların aktarımının esas olduğunu düşünen Tugendhold, biçimin konuya öncüllüğünü savunmaktadır. İçeriğin ele alınan konunun çağdaşlık boyutunu yansıttığını belirten yazar, biçimci eğilimlere olumlu yaklaşmakta ve sanatlarda yeni bir Realizm'in ortaya çıkmasını desteklemektedir. Ancak biçimci yaklaşımlarla avangardların biçimciliğini (formalizm) birbirinden ayıran Tugendhold, avangardın deneyciliğinde “konunun tamamen ilgasına yönelik anti-realist uygulamalar” saptamıştır.⁸¹⁴

Rasyonalist yaklaşımla Voronski-Tugendhold çizgisinin sezgisel bakış açısının bir çeşit sentezine yönelen dönemin ünlü eleştirmenlerinden Aleksey Fedorov-Davidov ise, sanatlardaki yeniliklere açık olup proletaryanın anlayabileceği figüratif resimler üreten OMH (Moskovalı Sanatçılar Derneği), OST (Şövale Ressamları Derneği) ve 4 Sanatlar gibi cemiyetlerin estetik görüşünü sosyalizme uyarlamaya çabalamıştır. *Görsel Sanatların Marksist Tarihi* (1925) adlı kitabında sanatın zorunlu olarak bir

⁸¹² Cécile PICHON-BONIN, **Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)**, Les Presses du réel, 2013s. 77-78.

⁸¹³ Cécile PICHON-BONIN, **a.g.e.**, s. 165.

⁸¹⁴ Cécile PICHON-BONIN, **a.g.e.**, s. 166-167.

sınıfın ideolojisini ve psikolojisini yansıttığını iddia eden Fedorov-Davidov, her sanatçının belirli bir toplumsal sınıfa ait olduğunu ve dünyayı, ait olduğu sınıfa özgü bir biçimde algıladığını iddia etmektedir. Böylece her sanat yapıtı, belirli bir sınıfın “psiko-ideolojik ifadesinin” potansiyel taşıyıcısıdır. Pichon-Bonin’e göre, Fedorov-Davidov’un bakış açısının temelinde diyalektik materyalizm (dönemin tabiriyle *diamat*) ve Proletkült tezlerinin izlerine rastlanabilmektedir.⁸¹⁵ Aleksandr Bogdanov’un geliştirdiği Proletkült Hareketinin amacı, burjuva kültürünün yerini alacak bir proletarya kültürünü hayata geçirmektir. Buna göre işçi devriminin gerçekleşmesi için işçi sınıfı içinden çıkacak “yeni insanın” kolektivist bir psikolojiyle örgütlenerek burjuva kültürünün bireysel psikolojisinin yerini alması gerekmektedir. Fedorov-Davidov, 1924 yılında kaleme aldığı *Toplumsal Analiz Işığında Çağdaş Rus Resminin Eğilimleri* adlı makalesinde “yeni resmi” şöyle tanımlamıştır:

Yeni resim nasıl olmalıdır? Bunun cevabı devrim sonrası şehir entelijansiyasında saklıdır. Bu şehirli insanlar basit ve sağlıklı bir psikoloji içindelerdir. Mücadeleyle dolu bir atmosferde yetişmişlerdir. Genelde fabrikalardan gelmişlerdir ve hayatın mekanizasyonuna alışkındırlar. Psikolojik durumları şehirleşmiş ve sanayileşmiştir. Ruh halleri yeni sanatı ve yeni resmin yansımasıdır. Bu yeni insanlar, kültürlü ve iyi yetişmiş olmalarına rağmen, atalarından miras kalan kültürün ağırlığını hissetmeyeceklerdir. Devrim öncesi entelijansiyası bu ağırlığı o kadar şiddetli hissetmiştir ki müzeleri ve kütüphaneleri yıkmak istemiştir. Yeni insanların hayata bakışının bir çeşit primitivizm ve saf bir gerçekçilik/Realizm süzgecinden geçeceği açıktır. Fenomenleri olduğu gibi görmek isteyecekler ve fenomenlerin içinde görünmeyen gizli güçler bulunduğunu iddia edenler gibi laf salatası yapmaya yeltenmeyeceklerdir. Yeni sanatın, yeni resmin ilk temel niteliği budur. Fakat bu saf gerçekçilik, eski entelijansiyaya özgü vahşi gerçekçilikle karıştırılmamalıdır. Çağdaş bakış açısıyla sanayileşmiş ve şehirleşmiş yeni insanın saflığının, eski entelijansiyanın dünyaya yaklaşımındaki karmaşık zarafetle karşılaştırıldığında farklı olduğu anlaşılacaktır.

Yeni resmin ikinci karakteristiği şehirli olmasıdır. Temsil etme şekli gerçekçidir ve bu gerçekçilik eski natüralizm değil yeni bir gerçekçiliktir. Yeni resmi tasarlayan hızlı ritimleri ve fenomenleri basit şemalar gibi gören ve özü hisseden şehirli gözlerdir. Yeni insanın içsel hayatında olaylar hep dinamiktir. Yeni insan için hiçbir şey sabit değildir...⁸¹⁶

⁸¹⁵ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L’itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s. 169.

⁸¹⁶ Cécile PICHON-BONIN, *a.g.e.*, s. 170-172. (FEDOROV-DAVIDOV, Aleksandr, “Tendenci Sovremennoy Rusoy Jivopisi v Svete Sosiynalnova Analiza”, Krasnaya Nov, 1924, no. 6)

1920'lere genel bir perspektiften bakıldığında eleştirmenlerine göre resim, dış dünyayı figüratif üslupta yansıtmalıdır. Roginskaya gibi rasyonalist bakış açısına sahip olanlar sanatların nesnel ve bilinçlendirici niteliklerine; Tugendhold ve Efros gibi “modernistler” ise yapıtın ifadeci boyutuna öncelik vermektelerdir. Buna göre sanatlardaki başkalaşım (gerçeğin dışına çıkma veya gerçeğin abartılı anlatımı) gerçekçi bir hedefin vurgulanması veya toplumu yönlendirilmesi bakımından propaganda işlevini yerine getirecek şekilde kullanılmalıdır. Sanat üretiminin “toplumsal taleplere” göre şekillenmesi her iki görüşün ortak noktasıdır. Ancak 1930'lardan itibaren toplumsal ve kurumsal talep iç içe geçmiş; kurumların, halihazırda toplumun veya hâkim sınıf olan proletaryanın taleplerine cevap verdiği dair genel bir anlayış benimsenmiştir.⁸¹⁷

1920'lerde SSCB'deki en güçlü sanatçı kolektifi Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği'dir (AHRR). 1922'de düzenlenen Realizm Akımı Sanatçıları İhtiyaç Sahiplerine Destek Sergisi'nin ardından Akademi ve Gezginler Cemiyeti mensuplarından yaklaşık üç yüz sanatçının bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Tüm Proleter Yazarlar Birliği'nin (VAPP) işçi ve köylüleri çalıştıkları yerlerde belgelenme üzerine kurulu “toplumsal talep” modelini resim sanatına uygulayan cemiyet üyeleri, bu sergide yer alan yapıtlarında, Moskova'daki *Dinamo* ve *Elektrosila* adlı fabrikalarda çalışan işçileri konu almışlardır. Rus modernizminin en köklü girişimlerinden Gezginler Cemiyeti'nin gerçekçi üslubunun bir devamı sayılan AHRR, on dokuzuncu yüzyıla özgü Eleştirel Realizm'den farklı olarak yeni düzeni olumlamayı amaçlamıştır. Derneğin oluşumuna öncülük eden Pavel Radimov, Sergey Malyutin, Boris Yakovlev ve Evgeni Katsman gibi sanatçıların tamamı Gezginler Cemiyeti'nin eski üyeleridir. Günlüklerinde AHRR'ın kuruluşu hakkında yazan Katsman, şöyle bir not düşmüştür: “Parti'nin merkez yönetimine sanatımızı devrim uğruna icra edeceğimizi söyledik ve yönetimden bizleri yönlendirmelerini istedik”. İlk sergi kataloğundaysa “resmimiz Kızıl Ordu'nun, işçi ve köylüler başta olmak üzere devrim uğruna çalışan tüm insanların yaşamlarını konu alıyor” ifadesi geçmektedir. Bu etkinliğin ardından Kızıl Ordu'nun desteğini arkasına alan dernek, aynı yıl içinde, Kızıl Ordu'da Günlük Yaşam ve İşçilerin Günlük Yaşamı adlı sergileri düzenlemiş ve

⁸¹⁷ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s. 175-176.

büyük ilgi toplamıştır.⁸¹⁸ Bu sergilerden yapılan alımlar Emek Sarayı'na bağlı 1923 yılında açılan müzenin koleksiyonunu oluşturmuştur. 1926 yılında düzenlenen SSCB Halklarının Günlük Yaşamı sergisi için bir grup ressam, Rusya'nın ücra köşelerine yollanmış ve böylece Gezginlerin mirasına sahip çıkıldığının mesajı verilmiştir. Bu dönemde AHRR'ın günlük yaşamda fedakâr çalışanları konu alan üslubuna Romantizm ve Realizm'in sentezinden oluşan "Destansı Gerçekçilik/Realizm"⁸¹⁹ terimi uygun görülmüştür. Derneğin kısa süre içinde yakaladığı şöhret, dönemin eleştirmenleri tarafından "toplumsal talep" mefhumunun yerine getirilmesi şeklinde yorumlanmış; SSCB'nin yeniden yapılanmasını konu alan eserler övülmüş; derneğin ekonomik yapısı model olarak gösterilmiştir. Nitekim 1924 yılında kurulan yayınevi ve prodüksiyon bürosu, derneğe ekonomik açıdan önemli bir eşik atlatmıştır. Resimlerin çoğaltılarak kitlelere yayılması fikri, başta İsak Brodski olmak üzere bazı ressamların üne kavuşmasını sağlamıştır.⁸²⁰



Resim 292. İsak Brodski, *II. Komintern Kongresi'nin Leningrad Uritski Sarayı'ndaki Açılışı*, tuval üzerine yağlıboya, 320 x 532 cm., 1924, Moskova Devlet Tarih Müzesi. Bu eser, 1920'lerde çoğaltılıp toplumun geniş kesimlerine dağıtılmıştır. Dünya sosyalist devrimini gerçekleştirmek için kurulan Komintern'in Temmuz 1920'de Moskova'da düzenlediği ikinci etkinliğine Fransa, Almanya, Birleşik Krallık ve Çekoslovakya'dan devrimci siyasiler katılmışlardır.

⁸¹⁸ Faina BALAKHOVSKAYA, "L'AKhRR (Association des artistes de la Russie révolutionnaire)", Nicolas LIUCCI-GOUTNIKOV (haz.), **Rouge, Art et utopie au pays des Soviets - Catalogue d'exposition**, RMN, 2019, s. 162. AHRR'ın kuruluş yıllarına ilişkin belgelerin çoğunluğu günümüze kalmamıştır. Faina Balahovskaya'ya göre AHRR'ın Kızıl Ordu'dan destek almasını sağlayan yegâne kişiler Lev Trotski ve Mareşal Klement Voroşilov'dur. Ancak Stalin'in Sol ve Sağ Bolşevikler gibi düşmanlarını eledikten sonra isim ve resimlerini SSCB tarihinden silme girişimi neticesinde Trotski'nin izleri resmî belgeler, arşivler ve hatta günlüklerden dahi silinmiştir. Evgeni Katsman'ın günlüklerini inceleyen Balahovskaya, Trotski'nin isminin özenle silindiğini saptamıştır.

⁸¹⁹ Rusçada: Героический реализм/Geroişeski realizm, İngilizcede: heroic realism, Fransızcada: réalisme heroique olarak geçmektedir. Türkçe tercümesi için Realizm'in önüne "destansı" sıfatı uygun görülmüştür.

⁸²⁰ Faina BALAKHOVSKAYA, **a.g.e.**, s. 163-164.

1925 yılında AHRR içindeki genç komünist ressamalar dernekle organik bağı bulunmakla birlikte özerk bir yapıya sahip olan Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği Gençlik Birliği'ni (OMAHRR) kurmuşlar ve derneğin yayılmacı bir politika izlemesi için çabalamışlardır. 1926 yılına gelindiğinde tüm Rusya'da AHRR'a bağlı toplam otuz dört sanatçı grubu oluşmuştur. AHRR'nin siyasi açıdan en göze çarpan başarısıysa 1928 yılında düzenlediği Kızıl Ordu'nun Onuncu Yılı sergisine bizzat Stalin'in katılmasıdır. Nitekim AHRR, etkin olduğu 1923-1932 aralığında Merkez Komitenin söylemlerini benimsemeye özen göstermiş ve sanatsal projelerini Parti'nin genel çizgisiyle uyumlu bir şekilde gerçekleştirmiştir. Örneğin Merkez Komitenin kışkırtmaları sonucu meydana gelen kültür devriminin eşiğinde yönetime yeni katılan genç komünist ressamalar, Parti'nin söylemlerini uygulamak adına cemiyet içindeki bazı sanatçıların hızla zenginleşmesine tepki göstermişlerdir. Bu doğrultuda “dernek adını kullanarak girişimcilikte bulunma” ve “ticari kazanç sağlama” suçlamalarına maruz kalan İsak Brodski, kuruculuğunu üstlendiği oluşumdan 1928 yılında ihraç edilmiştir.⁸²¹

Sınıf mücadelesi kavramının kültür devrimi mefhumuyla özdeşleştirildiği Kültür Devrimi sırasında genç komünist sanatçılar dahil oldukları cemiyetlerin yönetimlerine talip olmuşlardır. Bu doğrultuda ilk olarak Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği'nin (AHRR) yönetimine sızan Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği Gençlik Birliği'ne (OMAHRR) bağlı genç sanatçılar, Mayıs 1928'de ilk ulusal kongresini düzenleyen kurum içinde yapısal değişikliklere gidilmesini sağlamışlardır. Öncelikle derneğin adı Devrimin Sanatçıları Derneği (AHR) olarak değiştirilmiş; daha sonra Rus Proleter Yazarlar Birliği'nin (RAPP) sanat yönetsel taktik ve stratejileri benimsenerek merkezileşme ve proleterleşme siyaseti dahilinde diğer sanat kolektiflerinin derneğe katılması amaçlanmıştır. Nitekim 1929'da Varlık, 1931'de 4 Sanatlar, AHR'a dahil olmuştur. Şövale Ressamları Cemiyeti ve Moskovalı Ressamlar Cemiyeti gibi oluşumların yönetim kurullarına yükselen genç üyeler, AHR'a bağlanmak için çaba sarf etmişler ve cemiyetlerin içinde çeşitli fraksiyonların oluşmasını sağlamışlardır. Genç komünist sanatçıların hedefi, “cemiyetlerin içindeki farklı sınıflara mensup sanatçıları yönetimden uzaklaştırarak proletarya kültürünün yaygınlaşmasını sağlamak ve böylece burjuvaya özgü yozlaşmanın önüne geçmektir”. Bu vesileyle

⁸²¹ Faina BALAKHOVSKAYA, “L'AKhRR (Association des artistes de la Russie révolutionnaire)”, Nicolas LIUCCI-GOUTNIKOV (haz.), **Rouge, Art et utopie au pays des Soviets - Catalogue d'exposition**, RMN, 2019, s. 165.

şantaj ve ihbar gibi yöntemlere başvuran militanlar, AHR'dan Robert Falk ve Aristah Lentulov; OST'ten David Sterenberg gibi yöneticileri istifaya zorlamışlardır. Tüm sanat kolektiflerini Sanat Cemiyetleri Federasyonu (FOSH, 1930)⁸²² ve Proleter Sanatçılar Cemiyeti (RAPH, 1931)⁸²³ gibi kurumların çatısı altında toplayıp proletarya kültürünün değerleri etrafında buluşturarak asimile etmeye çalışmışlardır. Dolayısıyla sanat ortamındaki estetik tartışmaların yerini 1928-1932 aralığındaki kargaşa boyunca “sanat yönetimi” konusu almıştır.⁸²⁴

1929'da Anatoli Lunaçarski, IZO-Narkompros'taki görevinden uzaklaştırılarak yerine Kızıl Ordunun siyasi kanadından, Mareşal Voroşilov'a yakınlığıyla bilinen Andrey Bubnov getirilmiştir. 1932'ye gelindiğinde gruplar arasındaki şiddetli atışmalar ve karşılıklı suçlamalar artarak devam etmektedir. Bu tartışmalarını bitirmek üzere 23 Nisan 1932'de açıklanan “Edebiyat ve Sanat Kurumlarının Yeniden Yapılandırılması Hakkında” adlı genelgeyle tüm sanat dernekleri kapatılmıştır. Bu durum RAPH ve FOKH gibi komünist militanlar tarafından oluşturulmuş kurumların yok olması anlamına geldiğinden sanat ortamında anlık bir rahatlama hissi uyandırmıştır. Bu tarihten itibaren sanatçılar, Moskova Sanatçılar Birliği (MOSSH, 25 Haziran 1932)⁸²⁵ ve Leningrad Sanatçılar Birliği (LOSSH)⁸²⁶ gibi birçok sanat disiplini içinde barındıran bölgesel gruplaşmalarda bir araya gelmişlerdir. 1929'da kurulan Tüm Rusya Sanatçı Birlikleri Kooperatifi Sanat Komisyonuysa (VseKoHudojnik)⁸²⁷ bu birliklere sipariş veren devlet kurumuna dönüşmüştür. Genç militanların baskıları sonucuna görevlerinden ayrılmak zorunda kalan sanatçılarsa yeni kurulan birliklerin yönetici kadrolarında yer edinmişlerdir. Örneğin, Moskova Sanatçılar Birliğinin (MOSSH) yönetim kadrosu eski sanat cemiyetlerinin başkanlarından oluşmuştur. AHRH'nın kurucularından Aleksandr Volter, 1932'den 1937'ye kadar Moskova şubesinin başkanlığını yürütmüş; yardımcılığını Şövale Ressamları Cemiyetinden (OST) David Sterenberg yapmıştır. Leningrad'daki şubenin başkanlığınaysa Kuzma Petrov-Votkin seçilmiştir.⁸²⁸

⁸²² FOSH: Federasiya Obedineniy Sovyetskikh Hudojnikov (1930-1932)

⁸²³ RAPH: Rossiskaya Assosiyasiya Proletarskih Hudojnikov (1931-1932)

⁸²⁴ Cécile PICHON-BONIN, *Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Les Presses du réel, 2013, s.216

⁸²⁵ MOSSH: Moskovskiy Oblastı Soyuz Hudojnikov

⁸²⁶ LOSSH: Leningradskoe Otdeleniye Soyuzu Sovyetskikh Hudojnikov

⁸²⁷ Vsekohudojnik: Vserossiskoe kooperativnoe obedinenie hudojnik

⁸²⁸ Cécile PICHON-BONIN, *a.g.e.*, s. 258. Tüm sanatçıların tek bir federasyonda birleşmesi, ancak 1957 yılında gerçekleşmiştir. Edebiyat alanında tüm sanat kolektiflerinin 1932'de Sovyet Yazarlar

NEP Dönemi boyunca özel şirketlere, yerel ve özerk yönetimlere hareket alanı sağlayan kültür politikasının yerini 1930'larda sanatçıları sadece devlet kurumlarına bağımlı kılan merkezî bir yapı almıştır. Yeni düzenin ekonomik yapısı sanat eserlerinin estetik dilinin kültür devrimi sırasında plebleşmiş/proleterleşmiş kurum ve yöneticilerin keyfiliğine tabi kılmıştır. 1934 yılında "Sosyalist Realizm", devletin resmî sanatı ilan edilmesine rağmen belirli bir estetik görüş empoze edilmemiş; sadece sanatçıların bu başlık altında üretmeleri sağlanarak sosyalist sanatın niteliklerini belirleyecek bir yarış başlatılmıştır. Bu yarışta öne çıkanlarsa 1920'lerin başlarından itibaren Kızıl Ordu'yla iyi ilişkiler geliştiren Aleksandr Gerasimov, Evgeni Katsman ve İsak Brodski gibi Moskova Sanatçılar Birliğinin (MOSSH) yönetim kadrosunda konumlanmış eski AHHR üyeleridir. 6 Temmuz 1933'te Vorosilov'un daveti üzerine⁸²⁹ Yosef Stalin'in *daçasında* (yazlık evinde) bir araya Brodski, Gerasimov ve Katsman, iktidarla kurdukları yakın ilişkiler sayesinde kendilerinin ve Moskova Sanatçılar Birliğinin (MOSSH) birtakım ayrıcalıklar elde etmesini sağlamışlardır. Gerasimov, bu anlamlı günü, 1951 yılında gerçekleştirdiği tablosunda ölümsüzleştirmiştir.



Resim 293. Aleksandr Gerasimov, *Stalin'in Yazlık Evinde Sanatçılar*, tuval üzerine yağlıboya, 123 x 142 cm., 1951, Özel Koleksiyon (Soldan sağa: Yosef Stalin, Isak Brodski, Mareşal Klement Vorosilov, Aleksandr Gerasimov, Evgeni Katsman)

Birliğini oluşturmalarına rağmen plastik sanat alanındaki birliğin 1950'lerin sonlarına kadar gecikmesi bu sanatların edebiyat ve tiyatroya oranla marjinal statüsünden kaynaklanmaktadır.

⁸²⁹ Söz konusu davetin detayları Evgeni Katsman'ın günlüklerinde geçmektedir.

Moskova Sanatçılar Birliğinin (MOSSH) yaklaşık yüzde kırkı eski AHRR üyelerinden oluşmaktadır. Amacı, birliğe üye olan tüm sanat eğilimlerine eşit mesafede durarak sanat etkinlikleri, konferans ve münazaralar düzenlemek ve 1920'lerin sonunda devlet siparişlerinin planlaması için kurulan Tüm Rusya Sanatçı Birlikleri Kooperatifi Sanat Komisyonuyla (VseKoHudojnik) uyumlu bir şekilde çalışmaktır. Bu komisyon, edebiyat alanında VAPP ve RAPP, plastik sanatlardaysa AHRR tarafından uygulanan “toplumsal/kurumsal talep projelerini” yönetmektir. Dolayısıyla AHRR’ın bir devamı sayılan MOSSH ile hemen hemen aynı misyona sahip olduğundan iki kurum arasında sanat yönetsel çekişmeler baş göstermiştir.⁸³⁰ Yankovskaya ve Mitchell’e göre, 1930’larda sanat yönetiminin merkezileşmesine rağmen komisyonlara erişim sağlamak için bir dizi bürokratik kurum bulunmaktadır ve bu bürokrasi, yönetime yakın ayrıcalıklı bir kesimin denetimindedir. Nitekim sanatçıların sadece yüzde yirmisi toplumsal/kurumsal talep projelerine katılmışlardır.⁸³¹ Anita Pisch’e göre, 1934 ila 1938 yılları arasında Aydınlanma Komiserliği görevine kimse atanmamış; rejimin kültürel üretim üzerindeki denetimine önem verdiğini göstermek için bu görevi bizzat Yosef Stalin üstlenmiştir.⁸³² Nitekim bu dönemde Stalin kültü iyice yerleşmiş ve sanatsal üretimlerinde Sovyet kültür kanonunun retorik, sembol ve ritüellerinin yansıtılmasına özen gösterilmiştir.

Kasım 1932’de Leningrad, Haziran 1933’te Moskova’da düzenlenen Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, avangardın (biçimciliğin) ilgası ve Sosyalist Realizm’in tahsis edilmesi bakımından bir milat niteliğindedir. Sanat tarihçileri tarafından sıklıkla Nazilerin 1937’de düzenledikleri Dejenere Sanat Sergisiyle karşılaştırılan bu etkinliğin hedefi, Sovyetlerin sanatsal başarılarının mümkün olan en geniş ölçek ve çeşitlilikte sergilenerek kapitalist Batı’ya karşı üstünlüğünü kanıtlamaktır. Nitekim sergi için devletin tüm imkanlarını seferber eden Narkompros, basında reklam kampanyaları düzenlenmiş, Sovyet sanat tarihini tanıttak metinlerin ve kitapların yayımlanmasını teşvik etmiştir. Devrimci Sovyet sanatının tarihsel gelişimini “dengeli” bir anlatımla aktarmak isteyen düzenleme heyeti, 23 Nisan

⁸³⁰ Maria MILEEVA, “The Creative Mistakes of Socialist Realism”, **New Narratives of Russian and East European Art**, Galina MARDILOVICH ve Maria TAROUTINA (haz.), Routledge, 2020, s.136-151

⁸³¹ Galina YANKOVSKAYA ve Rebecca MITCHELL, “The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists’ Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan”, Cambridge University Press, **Slavic Review**, Winter, 2006, Vol. 65, No. 4, s. 769-791.

⁸³² Anita PISCH, **The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953**, Australian National University Press, 2016, s. 89.

Deklarasyonu'yla (1932) sanat cemiyetlerinin kapatılması sonucunda serginin tekrar kurgulanmasına karar vermiştir. Buna göre yapıtların cemiyet ve dernekler üzerinden değil, sanatçıların bireysel gelişimleri üzerinden değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Narkompros'un "Sovyet sanatının geleceği için bütünleşme" çağrısına rağmen Kültür Devrimi sırasındaki çekişmeler, kişisel rekabetlerin had safhaya çıkmasını sağlamıştır. Sergi kurulumunda her sanatçıya bir oda tahsis edilmiş; yapıtların seçkisi sanatçılara bırakılmıştır. Ancak Merkez Komitenin Kültür ve Sanat İşlerinden Sorumlu Komiseri Mihail Arkadiev, sergi kataloğundaki giriş metninde şöyle bir açıklama yapma gereği duymuştur:

Bu sergi Partimizin Merkez Komitesi tarafından sanatların durumunun tespit edilmesi ve sanatçıların Sovyet iktidarı etrafında sanatsal ve siyasi açıdan yeniden örgütlenmeleri bakımından belgesel bir kanıt teşkil etmektedir.⁸³³

Böylece sanatsal reformları yürürlüğe koyan Parti'nin, sanatçıların siyasi ve sanatsal tavırlarını değerlendireceğini belirten Arkadiev, sanatçıların Parti'ye duydukları sadakatin test edileceğini ima etmektedir. Bu çağrı, aynı zamanda Parti'nin beklentilerine cevap verilmesi açısından sergiyi tartışacak sanat tarihçi ve eleştirmenleri de ilgilendirmektedir.



Resim 294. Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi girişi, fotoğraf, Leningrad, 13 Kasım 1932

13 Kasım 1932'de Leningrad'daki Rus Müzesi'nde açılan sergide 423 sanatçının toplam 2640 eseri sergilenmiştir. Girişe Lenin ve Stalin'in portreleri yerleştirilmiş; merkez galeride Sovyet dönemi sol cenah sanatçıları olarak Şövale Ressamları

⁸³³ АРКАДИЕВ, М. П., "Вступление", Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. <https://pv-gallery.com/downloadFile?objectId=20679389>

Cemiyeti'nden (OST) David Shterenberg (eski IZO-Narkompros başkanı), Aleksandr Labas ve Andrey Gonçarov'un kişisel sergi odaları yer almıştır. Tatlin dahil olmak üzere konstrüktivist ve prodüktivist sanatçıların hiçbiri sergiye davet edilmemiştir; Pavel Filonov ve Kazimir Maleviç'e merkez galerilerden uzak, küçük birer oda tahsis edilmiştir.⁸³⁴ Kendine ayrılan odada süprematist resimlerini, arkitekton çalışmalarını ve 1930 sonrası figüratif tablolarını sergileyen Maleviç, Kliun'a yazdığı mektubunda sergi yetkililerinin kendisine olan ilgisizliğinden yakınmıştır.⁸³⁵



Resim 295. (Solda) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi girişi, fotoğraf, Moskova, Haziran 1933

Resim 296. (Ortada) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, David Shterenberg Odası, fotoğraf, Leningrad, Kasım 1932

Resim 297. (Sağda) Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, Aleksandr Deyneka Odası, fotoğraf, Leningrad, Kasım 1932

1933'ün ilk aylarında Osip Beskin'in *Resimde Formalizm*, Milda Bush ve Aleksandr Zamoşkin'in *Sovyet Sanatının Serüveni 1917-32* adlı denemeleri yayımlanmış ve geniş kesimlere dağıtılmıştır. Bu çalışmalar akımlardan çok bireysel yapıtların görsel analizini içermekle birlikte Sosyalist Realizm'in "ne olmaması gerektiğini" belirleyen temel kitaplardır. Haziran 1933'te Moskova'da açılan serginin ikinci ayağı, öncekine göre çok farklı bir atmosferde gerçekleşmiştir. Yaklaşık 500 sanatçının 3500 eseri, beş farklı sergi mekanına yayılmış; etkinliğin sunumu ve ideolojik içeriği Parti'nin "genel çizgisiyle" uyumlu bir şekilde kurgulanmıştır. Eser seçkileri Narkompros başkanı Andrey Bubnov'un yönetimindeki sergi komitesi tarafından yapılmış ve ziyaretçilerin belirli bir anlatı üzerinden rehberli turlar eşliğinde gezdirilmesine karar verilmiştir. Devletin resmî sanat görüşü, girişteki "Çağımızın Eğilimi Sosyalist Realizm'dir"

⁸³⁴ Masha CHLENOVA, "Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33", *OCTOBER* 147, Winter 2014, s. 38–55.

⁸³⁵ Serginin Moskova ayağında ise yapıtları radikal bulunarak önce sansürlenmek istenmiş; daha sonra Parti sekreteri ve sanatçının yakın dostu Sergey Kirov'un devreye girmesiyle eserlerin sergilenmesi sağlanmıştır.

sloganı ile belirtilmiştir. Kurulumun amacı çeşitlilik içeren görsel bir dil sunmak değil, dönemsel ayrımlar üzerinden doğrusal bir sanatsal gelişim sürecini aktararak gelecekte hangi üslubun daha verimli olacağını belirlemektir. Böylece hiçbir eski sanat grubunun eğilimi öne çıkarılmadan Sosyalist Realizm’in Parti’ye bağlılıktan başka bir şey olmadığının altı çizilmiştir.⁸³⁶



Resim 298. Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisi, Rehberli Turlar, fotoğraf, Moskova, Haziran 1933

Merkez galerinin bir tarafında devrim öncesinde ünlü olan Boris Kustodiyev, Konstantin Yun, Kuzma Petrov-Vodkin ve Petr Konçalovski gibi sanatçıların devrimden sonra nasıl değiştikleri vurgulanmış, diğer tarafta Sovyet kültürüyle yetişmiş Aleksandr Deyneka, Pavel Sokolov-Skalia ve Fyodor Bogorodski gibi genç sanatçıların büyük ölçekli tablolarına yer verilmiştir. Yedinci galeride yapıtları bulunan Shterenberg, Tişler, Labas ve Aleksandr Drevin “temsilci formalist” sanatçılar başlığıyla sunulmuştur. “Nesnesiz formalistler” adlı sekizinci galeride ise Kazimir Maleviç, İvan Kliun, Aleksandr Rodçenko, Liubov Popova, Pavel Filonov’un soyut resimleri dışında Vladimir Tatlin’in *Letatlin* isimli çalışması sergilenmiştir. Bu iki galerinin duvarına büyük harflerle Lenin’in şu sözleri yazılmıştır:

Ekspresyonizm, Fütürizm, Kübizm gibi -izm’leri yüksek sanatsal dahilik olarak görmüyorum. Hiçbirini anlamıyorum. Bana hiçbir şey hissettirmiyorlar.⁸³⁷

SSCB’nin kurucusu Lenin’in kişisel görüşünü “formalist galerilerin” duvarına yazan sergi yetkilileri, rehberli turla sergiyi gezen ziyaretçilere anket formları doldurtmuşlar ve sanatçıların Parti’ye sadakatini değerlendirdikleri gibi ziyaretçilerin formalist sanat

⁸³⁶ Masha CHLENOVA, “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33”, **OCTOBER 147**, Winter 2014, s. 43.

⁸³⁷ Masha CHLENOVA, **a.g.e.**, s. 51.

hakkındaki “görüşlerini” almışlardır. Eleştirmen Nikolay Şçekotov sergi hakkında yazdığı makalede “serginin bu bölümünün amacının formalistlerin kendi rızalarıyla sergiye katılmalarını sağlayarak onlara hadlerini bildirmek” olduğunu belirtmiştir.⁸³⁸ Eski Devrim Sanatçıları Cemiyeti’nin üyelerinden realist ressam Evgeni Katsman ise günlüğüne şöyle bir not düşmüştür:

Formalistler tamamen bozguna uğradılar. Bir daha ayağa kalkmaları mümkün değil... Sol sanatçılar şimdi bizlerin onları süründürdüğümüzü düşüneceklerdir. Hayır biz değil, bunu bizzat ziyaretçiler yaptılar... Zafer, sonunda zafer! Her iki sergide de zafer kazandık. 15 yıldır bu sol sanatçılar bizlerle dalga geçiyorlardı. Yenildiler, her yerde kaybettiler...⁸³⁹

Formalist avangardların sanat sahnesinden çekilmesinin ardından Sosyalist Realizm, birtakım yaşam sahnelerini konu etmesine rağmen inşa sürecindeki sosyalizm ideallerinin görsel ifadesi şeklinde kavranmıştır. Resimlere konu olan figürler, gerçek kişiler değil; örnek gösterilecek kahramanlardır. Böylece Sosyalist Realizm, yaşamdan tamamen kopuk, geleceğe yönelik umut, coşku ve mutluluk dolu hayallerin temsili olagelmıştır. Var olanı değil olması gerekeni göstermiştir. Sanatçının özgür imgelem dünyası yerine, sanat üretimini “insan ruhunun mühendisliği” olarak gören Stalin tarafından şekillendirilmiş bir toplumun idealize edilmiş dünyasını yansıtmıştır.



Resim 299. Aleksandr Deyneka, *Özgürlük*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 204 x 300 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

⁸³⁸ Masha CHLENOVA, “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33”, *OCTOBER* 147, Winter 2014, s. 52-53.

⁸³⁹ Masha CHLENOVA, *a.g.e.*, s. 54-55.

5.2. Süprematizm’e Retrospektif Bakış

1918’de gerçekleştirdiği Beyaz Serisinden itibaren resmi bıraktığını ifade eden Kazimir Maleviç, 1927-1934 yılları arasında figüratif resme geri dönerek yaklaşık yüz tablo üretmiştir. Bu tablolar sanatçı tarafından tarihlendirilmediği veya geçmişe tarihlendirildiği için günümüzde sanatçının son dönem çalışmalarının kronolojisi henüz kesin bir netlikte oluşturulamamıştır. Sanatçının son dönem üretimleri uzmanlar tarafından “1928-1930”, “1930-1932” ve “1932-1934” (veya 1928-1932 ve 1932-1934) gibi alt dönemlere ayrılmıştır. Bu çalışmalar genel olarak “Süprematizm-sonrası (*post-suprematist*)” veya “soyut-sonrası (*post-abstract*)” şeklinde dönemselleştirilmiş; Stalin rejiminin baskısı altındaki Maleviç’in “figüratif resme dönmesi” ve diğer avangard sanatçılarla birlikte “mağdur” ilan edilmesi⁸⁴⁰ gibi birtakım dışsal faktörler üzerinden incelenmiş; bazen de yok sayılmıştır. 1920’lerin ortalarından itibaren tüm avangard sanatçılar gibi Maleviç de gittikçe artan baskılara maruz kalmış; kültür devrimi sırasında ve sonrasında yapıtları istenmeyen burjuva geçmişin mahsulleri olarak nitelendirilmiştir. Dolayısıyla sanatçının figüratif resimlere yönelmesi estetik, siyasi ve ekonomik şartların gölgesinde değerlendirilebilmekle birlikte Süprematizm’in yaratıcı olanaklarıyla da açıklanabilmektedir.

Tüm yaşamını Süprematizm adını verdiği sanatına adayan Maleviç’in figüratif resme “dönmesi”, ilk bakışta 1915 Manifestolarında geçmişin sanatıyla kopuşu ifade eden Süprematizm kuramıyla tezat oluşturmaktadır. Ancak bu dönemde Sanat Tarihi Enstitüsüne (1926-1929) bağlı çalışan Maleviç, “retrospektif (geçmişe dönük) bir bakış açısı” geliştirerek Süprematizm’in kavramsal altyapısına figüratif resmi dahil edeceğinin sinyallerini vermiştir. Retrospektif bir bakış açısıyla (günümüzde 1928-1932 arasına tarihlendirilen) bazı resimlerinin şasesine “Süpranaturalizm” ve “Süprematürizm gibi notlar düşen sanatçının, Süprematizm ve Natüralizm’in sentezini kurmayı hedeflediği anlaşılmaktadır. Nitekim söz konusu retrospektif bakış açısıyla kastedilen dönem, genel kabul gören 1928 üretimleriyle değil, 1927’deki Büyük Berlin Sergisi üretimleriyle başlatılmalıdır. Sanatçının bu sergide resimsel gelişiminin evrelerini zengin bir çeşitlilikte yansıtmak amacıyla geçmişe yönelik birtakım eserler üreterek geçmişe tarihlendirdiği bilinmektedir. Üstelik bazı çağdaşları Maleviç’in

⁸⁴⁰ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 4, Thalia Edition, 2007, s. 111.

figüratif resme Berlin'e gitmeden önce başladığını dile getirmişlerdir.⁸⁴¹ Retrospektif bakış açısına 1927'de geçildiğinin bir başka kanıtı kavramsal boyutta açığa çıkmıştır. Teori-pratiği bir bütün olarak kavrayan Maleviç'in "figüratif resme geri dönüşüne" kuramsal açıdan "hissiyat/nesnesiz hissiyat" mefhumu eşlik etmiştir. Soyut-figüratif arasındaki geçişliliği sağlayarak sanat tarihi ve nesneler dünyasıyla kurulan ilişkiyi ifade eden bu mefhum, Bauhaus'ta basılan *Nesnesiz Dünya, Süprematizm adlı* kitabın *Süprematizm* başlıklı ikinci bölümünün anahtar kavramıdır.

Süprematizm'in Avrupa'daki ilk sahnelenişine asistanlarının yardımıyla yoğun bir şekilde hazırlanan Maleviç, ürettiği sunum şemalarıyla modern sanatın gelişim analizine yönelmiştir. Bu sayede Süprematizm'e geçmişe dönük bir analizle bakmaya başlayan sanatçı, kendi sanatsal dilinin gelişiminde eksik gördüğü evrelere "geri dönerek" Süprematizm'in tarihsel gelişimini yeniden kurgulamıştır. Sanatçının süprematist resimlerini kapsayan "ilk dönemi" saf rengin evrelerinden oluşmaktadır. Resmi bırakıp felsefeye ve bilimsel analizlere yöneldiği UNOVIS ve GİNHUK Dönemlerinde, Süprematizm'e nesnesiz mimari çalışmaları eklenmiştir. Dolayısıyla sanatçının ilk iki dönemi geleceğe yönelik bir bakış içermektedir. Sanatçının "retrospektif dönemiyse" sanatının tarihsel anlatımına odaklanan Büyük Berlin Sergisiyle başlamış; bu serginin ardından Süprematizm tarihine eklemlenen geçmişe tarihlenmiş tablolarla devam etmiş ve *Nova Genetratsiya* Dergisi yazıları kapsamında sanat tarihi ve Süprematizm arasında bir ilişki kurulması söz konusu olmuştur.

1925'lerin ortalarından itibaren avangardın irtifa kaybetmesi, kültür devriminin çalkantılı atmosferi veya 1930'ların formalizm suçlamaları gibi olguların hiçbiri Maleviç'in yapıtlarının görünürlüğüne engel olamamıştır. Sanatının sergilenmesi söz konusu olduğunda oldukça pragmatik davranan Maleviç, 1927-1928 Devlet Alımları Sergisinde arkitektonlarını sergilemiş; 1929 yılında Moskova'da bir retrospektif sergisi düzenlemiştir. GİNHUK'daki araştırma laboratuvarlarının Sanat Tarihi Enstitüsüyle birleşmesinin ardından 1930'un ortalarına kadar bu enstitüye bağlı kalan sanatçı, 1928-1929'da "Kiev Bauhausu" olarak geçen sanat enstitüsünde dersler vermiş; 1931 yılı boyunca asistanı Anna Leporskaya'yla Kızıl Tiyatro için sahne

⁸⁴¹ Irina VAKAR, "The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929", Irina KARASIK (haz.) **The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation**, St. Petersburg State Russian Museum Palace Editions, 2001, s. 121-135. Oberiu Grubu şairlerinden Igor Bahterev, Maleviç'in 1927'deki Berlin seyahatinden önce gerçekleştirdiği atölye ziyaretinde sanatçının figüratif resimlerini gördüğünü anılarında aktarmıştır.

tasarımları gerçekleştirmiştir. Ayrıca 1930-1933 yılları arasında Tretyakov Galerisinde Fedorov-Davidov'un düzenlediği Diyalektik Materyalizm (dia-mat) Sergilerine, 1933'de Leningrad ve Moskova'da düzenlenen Devrimin On Beşinci Yılı Sovyet Sanatçılar Sergisine ve 1934'te Sosyalizm İnşasında Kadın Sergisi ve ölümünden bir ay önce Birinci Leningradlı Sanatçılar Sergisine katılmıştır.

5.2.1. Büyük Berlin Sergisi

1920'lerin başlarından itibaren Süprematizm, Avrupa'da oldukça ilgi görmüştür. Bilindiği gibi 1922 yılında Berlin'de bulunan Van Diemen Galeri'deki İlk Rus Sanatı Sergisi, Süprematizm'in Avrupa'daki ilk gösterimidir. Bu vesileyle Maleviç, Vitebsk'teki UNOVİS Ekolünün lideri olarak tanıtılmıştır. Nisan 1922'de Berlin'de El Lissitski ve İlya Ehrenburg'un üç dilde (Almanca, Rusça ve Fransızca) yayımlamaya başladıkları *Objekt (Вещь (Vesj) = Gegenstand = Objet)* adlı tasarım dergisinin Mayıs sayısı, Süprematizm'i konu almıştır. Bu dönemde Theo Van Doesburg'la yakın dostluk kuran Lissitski, Süprematizm'in *De Stijl* Dergisine konu olmasına da aracılık etmiştir. Maleviç'le olan dostlukları Bağımsız Sanat Atölyelerinde başlayan Vladislav Strezeminski ve Katarzina Kobro ise, 1924'ten itibaren Konstruktivizm'e yönelmelerine rağmen bu tarihe kadar Süprematizm'in Polonya'da yayılmasını sağlamışlardır. Bunların dışında Maleviç'in Amerika'da bulunan David Burliuk'la mektuplaştığı ve Katherine Dreier'in kurduğu cemiyetle (*Société Anonyme*)⁸⁴² iş birliğine gitmek için sanatçıdan yardım istediği bilinmektedir. Sanat kariyeri boyunca Paris'te sergi açmayı ve Süprematizm'in uluslararası arenada itibar kazanmasını arzulayan Maleviç, sanatını yurt dışında tanıtmaya fırsatını ancak 1927 yılında Berlin'den gelen davet sonucunda yakalamıştır. Süprematizm'i gösterişli bir şekilde sunmak için GİNHUK çatısı altındaki asistanlarıyla yoğun bir hazırlık süreci geçiren sanatçı, Varşova ve Berlin'de açacağı sergiler için pedagojik amaçlı kuramsal sunum şemaları hazırlamıştır.

⁸⁴² Koleksiyoncu ve sanatçı Katherine Dreier'in yönetiminde, Marcel Duchamp ve Man Ray'in katılımıyla kurulan Société Anonyme, bu dönemde Amerika'daki en geniş modern sanat koleksiyonuna sahiptir. 1920'lerin başında Alexander Archipenko (1921), Vasili Kandinski (1923) ve David Burliuk (1924) gibi Rus sanatçıların solo sergilerine ev sahipliği yapan cemiyet, 1923'te Modern Rus Sanatı Sergisini düzenlemiştir. Maleviç, Katherine Dreier'in koleksiyonunda (Berlin'deki Van Diemen Galeri'den satın alındığı tahmin edilen) Bıçak Bileyici/Parıltı İlkesi adlı tablosunun bulunduğunu 1926 yılında David Burliuk'tan öğrenmiştir. 1940'ların başında Dreier aralarında Bıçak Bileyici'nin de bulunduğu koleksiyonunu Yale Üniversitesi'ne bağışlamıştır.



Resim 300. (Solda) Obje (*Вещь* (*Veş*) = *Gegenstand* = *Objet*) Dergisi No. 3, Mayıs 1922

Resim 301. (Ortada) *De Stijl* Dergisi, Eylül 1922

Resim 302. (Sağda) El Lissitski, İlk Rus Sanatı Sergisi Katalog Tasarımı, Van Diemen Galerisi, Berlin, Ekim 1922

1927’de Lunaçarski’nin kişisel desteği sayesinde elde ettiği *komandirovkayla* (devlet onaylı iş gezisi vizesi) ilk kez yurtdışı seyahatine çıkacak olan Kazimir Maleviç’in hedefinde 7 Mayıs-30 Eylül tarihleri arasında düzenlenecek Büyük Berlin Sergisi (Grosse Berliner Kunstausstellung) vardır. Berlin yakınlarındaki Lehrter Bahnhof’da bulunan Devlet Sergi Sarayı’nda (*Landes Ausstellungs Gebäude*) her yıl düzenlenen Büyük Berlin Sergisi, daha çok Alman sanat cemiyetlerinin kabul edildiği ve sanatçı başına ortalama iki eserin sergilendiği bir etkinliktir. Nitekim “uluslararası sanatçı” etiketiyle davet edilen Maleviç’e özel bir sergi salonu (*sonderaustellung*) tahsis edilmiştir. Berlin’den önce Varşova’ya uğrayacak olan sanatçı, bu şehirlerde açılacak sergileri ve düzenleyeceği konferansları için yaklaşık yetmiş yapıtını, Almanya’da tamamlanması planlanan süprematist film senaryosunu⁸⁴³, kuramsal yazılarını ve GINHUK’taki asistanlarıyla Mihail Matyuşin tarafından hazırlanan pedagojik ve kuramsal sunum şemalarını yanında götürmüştür.

Mart ayında Varşova’ya varan sanatçı, eski dostları Strezeminski, Kbro ve Praesens Cemiyeti yetkilileri tarafından ağırlanmıştır. 25 Mart’ta Polonya Sanatları Kulübünde açılan kişisel sergisi kapsamında bir davet verilmiştir. Nitekim aslen Polonyalı olan Maleviç, sanat ortamı tarafından oldukça sıcak karşılanmıştır. Bununla birlikte Maleviç’in ziyareti, Süprematizm’i bir çeşit “erken-Konstrüktivizm” olarak yorumlayan Strezeminski ve Kbro gibi *Blok* Dergisi çevresindeki sanatçılarla

⁸⁴³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.1, s. 194. Maleviç Almanya’da gösterilmek üzere “sanatsal-bilimsel film” adını verdiği bir senaryo hazırlamış; ancak bu proje gün yüzü görmemiştir. *Yeni Klasik Mimari Sistem Hakkında Resimsel ve Mimari Yaklaşımların Sorunları* başlıklı el yazması senaryo, günümüzde Baden-Baden’de bulunan Czwiklitzer Koleksiyonunda bulunmaktadır.

sanatçının pedagojik ve kuramsal sunum şemalarını yayımlamak isteyen *Praesens* Dergisi ve etrafındaki sanatçılar arasında estetik tartışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır.⁸⁴⁴



Resim 303. (Solda) Maleviç'in kişisel sergisi açılışı, Varşova, 25 Mart 1927

Resim 304. (Sağda) Maleviç'in Berlin'e gelişi hakkında yerel bir gazetede çıkan haber, Nisan 1927

Maleviç'in Berlin'e gelişi basına yansımış, gazetelerde fotoğrafları yayımlanmış; düzenlediği konferanslar kalabalık bir guruh tarafından izlenmiştir. Ziyareti boyunca sanatçı ve aynı zamanda tercüman olan Alexander von Riesen ile mimar Hugo Haring, Maleviç'e eşlik etmişlerdir. Walter Gropius'un davetiyle Dessau'daki Bauhaus Okulunu ziyaret eden sanatçı, Ludwig Mies van der Rohe, Kurt Schwitters, Laszlo Moholy-Nagy ve Hans Richter gibi meslektaşlarıyla yakın ilişkiler geliştirmiştir.



Resim 305. ve Resim 306. Maleviç'in Büyük Berlin Sergisi kapsamında sergilenen eserlerinin bir bölümü, fotoğraf I ve II, Mayıs 1927

⁸⁴⁴ Eva FORGACS, "Suprematism: A Shortcut into the Future: The Reception of Malevich by Polish and Hungarian Artists during the Inter-War Period", Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 248-249



Resim 307. ve Resim 308. Maleviç'in Büyük Berlin Sergisi kapsamında sergilenen eserlerinin bir bölümü, fotoğraf III ve IV, Mayıs 1927

Empresyonist üsluptaki resimlerinden 1923'te üretmeye başladığı arkitektonlarına⁸⁴⁵ kadar yaklaşık yetmiş yapıtını sergileyen Maleviç, Süprematizm'in evrimsel gelişiminin görsel ifadesini vurgulamayı ihmal etmemiştir. Sergi fotoğraflarından süprematist tabloların statik, dinamik ve beyaz seriler halinde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Büyük Berlin Sergisi'nin Süprematizm'in tüm çeşitliliğiyle sunulması bakımın yegâne etkinlik olduğunu ileri süren Andrey Nakov, 1923'teki Her Eğilimden Petrogradlı Sanatçılar 1918-1923 Sergisinden beri süprematist resimlerini geniş çapta sergileyemeyen Maleviç'in bu etkinliğe özel birkaç üretim yapmış olabileceğinden bahsetmektedir.⁸⁴⁶

Berlin'den Rusya'daki asistan ve öğrencilerine yolladığı mektuplarda, yaşam koşullarını ve sanatçıların çalışma şartlarını övgü dolu sözlerle aktaran Maleviç, Süprematizm'in ve genel olarak nesnesiz sanatın Batı'daki yükselişinden bahsetmiştir. Ancak mektuplaşmalarından anlaşıldığı üzere Maleviç'i meşgul eden asıl mesele, pedagojik ve kuramsal şemaları sunamamasıdır. *Resimde Ek Unsur Kuramına Giriş* adlı metindeki görsellerin geliştirilmiş versiyonlarına denk gelen bu şemalar, Maleviç için deney, kuram ve uygulamanın bir araya geldiği GİNHUK döneminde geliştirilen sistematik analiz ve bilimsel araştırmaların pedagojik sonuçlarını içermektedir.

UNOVİS'teki derslerinden itibaren Maleviç, modern/çağdaş sanatın gelişimini “Empresyonizm, Cézanneizm, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm” olmak üzere beş

⁸⁴⁵ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 3, Thalia Edition, 2007, s. 218. Arşivlerde Maleviç'in arkitektonlarını sergilediğine dair bir bilgi bulunmamasına rağmen Andrey Nakov, Maleviç'in arkitekton modellerinden birini Varşova'daki dostlarından Helena ve Szymon Syrkus çiftine hediye etmesinden hareketle “en az bir veya birkaç modeli” sergilediğini iddia etmektedir. 8

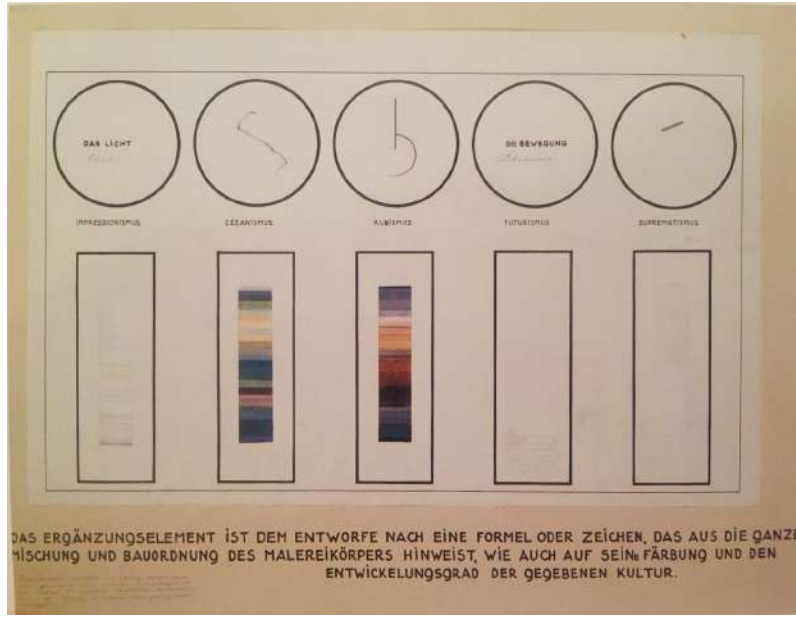
⁸⁴⁶ Andrei NAKOV, **a.g.e.**, s. 220.

“sistem” üzerinden incelemiştir. Vitebsk’te basılan *Sanatın Yeni Sistemleri* (1921) adlı makalesinde ortaya attığı biçimsel analizi, “resim bakteriolojisi” adını verdiği yöntemle geliştirerek *Resimde Ek Unsur Kuramına Giriş* (1923) adlı kuramsal metnini oluşturmuştur. Ek unsur kavramı, bir sanatçıya veya sanat akımına özgü görsel üretimin yapısal ilkesine karşılık gelmektedir. Nitekim GİNHUK çatısı altında kurulan analiz laboratuvarlarında, modern resmin gelişimini çeşitli deneylere tabi tutan Maleviç’e göre, planit ve arkitektonlardan oluşan “süprematist düzenin”, “süprematist/üstün bir klasisizme” işaret etmesi için tarihsel bir gelişim süreci sonunda erişildiğini “bilimsel” açıdan kanıtlamak gerekmektedir.⁸⁴⁷ Dolayısıyla 1924-1927 yılları arasında asistanları Lev Yudin, Vera Yermolaeva, Anna Leporskaya ve Konstantin Rojdestvenski’yle birlikte birtakım analiz şemaları hazırlayan Maleviç, Varşova ve Almanya sergileri için bu şemaları yeniden ürettirmiş; Matyuşin’in Organik Kültür Departmanında geliştirdiği renk grafikleriyle birlikte sunmayı planlamıştır.

“Sanat Eseri Analizi” (Şema No. 1-8), “Duyumlar Analizi” (Şema No. 9-16) ve “Öğretim Metodu” (Şema No. 17-21) gibi üç başlık altında toplanan analiz şemalarında⁸⁴⁸ beş sistem (*Empresyonizm, Cézanneizm, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm*) üzerinden ele alınan modern resmin evrimi, Claude Monet, Paul Cézanne, Georges Braque, Umberto Boccioni, Gino Severini, Nadejda Udaltsova, Vasili Kandinski, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Laszlo Moholy-Nagy ve kendisine ait yapıtlardan örneklerle incelenmektedir. Böylece “yeni sanat sistemleri” arasındaki bağlar ve tezatlıklar sergilenmekte; “ek unsur” mefhumu, modern resmin biçimsel ve yapısal gelişim sürecinin analizinde pedagojik bir yöntem olarak sunulmaktadır.

⁸⁴⁷ Maria GOUGH, “Architecture as Such”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s. 158-163.

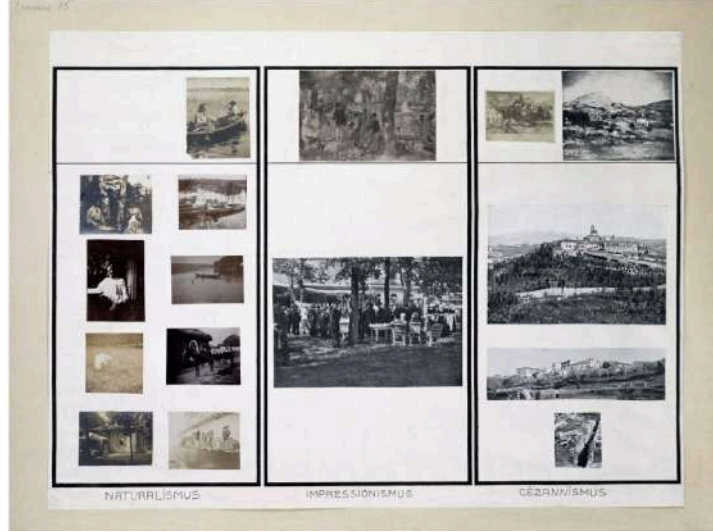
⁸⁴⁸ Şema No. 22, yeni öğretim metodunun iki birey üzerinde denemesini içermekte ve yeni sanatın tarihsel gelişimini göstermektedir.



Resim 309. Kazimir Maleviç, *Şema No.4*, kâğıt üzerine grafit, suluboya, mürekkep, 72 x 98 cm., Modern Sanat Öğretim Şemaları Serisinden, 1924-1927. Şemada şu ifadeler yer almaktadır: “(Empresyonizm’e ayrılan dairede) Işık – (Fütürizm’e ayrılan dairede) Hareket, Empresyonizm – Cézanneizm – Kübizm - Fütürizm – Süprematizm. Ek unsur, verili eğilimin gelişim evresinden hareketle resimsel yapının renklendirilmesi ve biçimlendirilmesine bağlı bir formül veya işaret ilkeleri. Fütürizm’in boş bırakılan renk açıklaması bölümünde kurşun kalemle yazılı not: “Böyle bir örnek bulunmadığından, Fütürizme dair tipik bir renklendirme mümkün değildir.”

Eser Analizi başlığı altında geçen *Şema No.4*’te görüldüğü gibi, her bir sanat sisteminin “ek unsuru”, daire şeklindeki bölümlerde belirtilmiş; alttaki dikey dikdörtgenlerdeyse sisteme özgü renk paleti verilmiştir. Bu şemada “Cézanneizm” doğal kıvrımlarla, Kübizm orak çekiç biçimiyle, Süprematizm ise yalın bir çapraz çizgiyle tanımlanmıştır. Sistemlere özgü tamamlayıcı renkler, ton, kontrast, parlaklık ve renk uyumunu resimsel analizlerin önemli bir parçasıdır. Sanatlardaki algıyı karmaşık ve çok katmanlı bir olgu olarak ele alan Maleviç, çevre tarafından sürekli uyarılan gözün, bir çeşit “düzenleme, ayırım ve dağıtım merkezi” olduğunu belirtmiştir. Maleviç’in yaklaşımı, Kokkori ve Bourras’a göre, 1905’te tüberküloz çalışmalarıyla Nobel ödülü alan Robert Koch ve asistanı Julius Richard Petri tarafından hazırlanan mikroskobik analiz sunumlarından esinlenmiştir.⁸⁴⁹ Nitekim *Resimde Ek Unsur Kuramına Giriş* (1923) adlı metinde bu bilim insanlarına atıfta bulunmaktadır.

⁸⁴⁹ KOKKORI, Maria ve BOURRAS, Alexander, “Charting Modernism: Malevich’s Research Tables”, BORCHARDT-HUME, Achim, **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.164-169. Günümüzde tıp alanında laboratuvar çalışmalarında kullanılan daire şeklindeki kutulara “Petri kutuları” denmektedir.



Resim 310. Kazimir Maleviç, *Şema No.15*, kâğıt üzerine kolaj, 72,5 x 98 cm., Modern Sanat Öğretim Şemaları Serisinden, 1927 Şemada açıklaması: Soldan sağa “Natüralizm, Empresyonizm, Cézanneizm”, Empresyonizm örneği için günümüzde Ermitaj Müzesi’nde bulunan Pierre Auguste Renoir’ın Göl Kenarında (La Grenouillère, 1869) adlı resminin fotoğrafı kullanılmıştır. “Cézanneizm” örneği için sanatçının Saint Victoire Dağı Serisinden aynı isimli (1885 versiyonu) günümüzde Puşkin Müzesinde bulunan resmin baskısı kullanılmıştır.



Resim 311. Kazimir Maleviç, *Şema No.16*, kâğıt üzerine kolaj, 72,4 x 98,4 cm., Modern Sanat Öğretim Şemaları Serisinden, 1927. Soldan sağa “Kübizm, Fütürizm, Süprematizm”. Fütürizm bölümünün üstünde kurşun kalemle yazılmış notta şu ifadeler geçmektedir: “Altıncı çerçevede dinamik düzenin şartlarının süprematist yapıyı harekete teşvik ettiği anlatılmaktadır. Resimsel kültüre bağlı bir uyarıcı gücün değişimi, yanlış bir gelişim gibi gözükabilir. Ancak uyarıcı sanatı yöneten merkeze ulaşmamıştır. Böylece çevrenin her zaman tek veya farklı bir gelişime işaret ettiği söylenememektedir.” Süprematizm bölümündeyse şu ifadeler geçmektedir: “Hepsini hareketin durumlarına göre böl. Çeşitli hareket, hız, dinamik ve yön çizgilerinin derecelerine göre alt gruplara ayır.” Kübizm örneği için Pablo Picasso’nun *Keman* (1912) ve *Büst* (1912) ile Georges Braque’ın *Klarnetli Natülmort* (1913) adlı eserleri seçilmiştir. Fütürizm örneği olarak Gino Severini’nin *Moniko’da Pan-Pan Dansı* (1909-1911), Umberto Boccioni’nin *Aklın Durumları*, *Elveda* (1911) ve Luigi Russolo’nun *Son Hızla Giden Tren* adlı yapıtının fotoğraf baskısı; Süprematizm kolonundaysa süprematist kompozisyonların litografik baskıları kullanılmıştır.

Araştırmalarının bilimselliğini vurgulamak için sıklıkla medikal terimler kullanan Maleviç, yöntemini “bakteri türlerinin açığa çıkarılarak organizmanın tavırlarını nasıl değiştirdiğini gösteren bakteriyoloji araştırmaları” şeklinde tanımlamıştır. 1925 yılında Bilimsel İdare Kuruluna (Glavnauka) yazdığı mektuplarda “psiko-nöropatolojist”, “optisyen”, “kimyager” ve “fizikçiler” gibi farklı alanlarda çalışan “laboratuvar emekçilerinin” GİNHUK’a katılması gerektiğini ve böylece resimsel kültür alanında “klinik ameliyat derslerinin” verilebileceğini belirtmiştir.⁸⁵⁰ Sanatçıya göre uygun koşullarda oluşan bakteriler gibi resimdeki “ek unsur” da çevre şartlarına bağlıdır. Duyumlar analizi kapsamındaki *Şema No. 15*’te görüldüğü gibi “Natüralizm, Empresyonizm ve Cézanneizm”, doğa ve köy yaşamıyla, *Şema No. 16*’daki Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm genel olarak sanayi ve şehir yaşamıyla ilgilidir. Süprematizm’e özgü çevre olarak çöl imgesinin seçilmesi manidardır. Süprematizm’deki boşluk hissiyatının simgesi olan çöl, Bauhaus Edisyonunda yayımlanacak Süprematizm adlı makalede geçmektedir.

Maleviç’in Büyük Berlin Sergisi kapsamındaki retrospektifi hakkında basında birçok makale yer almıştır. Bu dönemde soyut sanat sergilerine alışık olan Berlin sanat ortamındaki eleştirmenler, Maleviç’in çalışmaları için “dekoratif”, “geometrik” ve “Rus folkloru ve Modernizm sentezi” gibi formüller kullanmışlardır. Bunlar arasında Alman Adolf Behne ve Macar asıllı eleştirmen Erno (Ernst) Kallai’ninkiler dikkate değerdir. Kandinski ve Maleviç arasındaki yöntem farkına odaklanan Behne, “Alman soyut sanatının mucidi” olarak gördüğü Kandinski’yi “özel” ve “lirik” bulunduğunu belirtmiş; Maleviç’in yapıtları için “nesnel” ve “somut” ifadelerini kullanmıştır.⁸⁵¹ Kallai ise, sanatçının farklı üsluplardan geçip Süprematizm’e ulaşmasını siyasi tarih üzerinden okumuş; Süprematizm’i “Batı Avrupa resminin ilkelerini geleneksel Rus sanatın ilkeleriyle doğal bir şekilde harmanlaması bakımından tekil ve özgün bir üslup” olarak yorumlamış; Maleviç için “sanatın Musa’sı” tabirini kullanmıştır. Sanatçının primitivist resimleriyle “vizyoner ve kozmik bir coşkuyla” üretilmiş süprematist çalışmaları arasında “tinsel” bir ortaklık gören yazar, Süprematizm’de

⁸⁵⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.1, s. 184-187.

⁸⁵¹ Andrei NAKOV, **Kazimir Malevich, Le Peintre Absolu**, Thalia Edition, Vol.3, 2007, s. 221. Dipnot 191. İlginç bir şekilde Kandinski’nin kuzeni olan filozof Alexandre Kojève, 1936 yılında kaleme aldığı makalesinde sanatçının eserleri hakkında “somut” ifadesini kullanmıştır. Alexandre, KOJÈVE, **Les peintures concrètes de Kandinsky**, Presses Universitaires de France, Revue de Métaphysique et de Morale, 90e Année, No. 2, **Esthétique, Avril-Juin 1985**, s. 149-171, <https://www.jstor.org/stable/40902686>

“evrenin yeniden kavrandığını” görmüştür. Birinci Dünya Savaşı ve 1917 Devriminin Rus sanatına yeni perspektifler açtığını iddia ederek Maleviç’in “doğanın gizemlerinin yüceltilmesinden doğa-ötesi bir dünya dinamizminin sınırsız sonsuzluğuna eriştiğini” belirtmiştir.⁸⁵²

Vizesinin tamamlanmasından bir ay önce (mayıs ayında) “ivedilikle SSCB’ye dönme emri” içeren bir telgraf alan Maleviç, yapıtlarını ve kuramsal metinlerini Haring ve tercümanlığını yapan von Riesen ailesine bırakarak ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Sergiden sonra eserlerinin büyük bir bölümü, direktörlüğünü Alexander Dorner’ın yaptığı Hannover’deki Landesmuseum’a transfer edilmiştir. Maleviç’in Bauhaus Okuluyla kurduğu ilişkiler, *Nesnesiz Dünya (Die Gegenstandlose Welt)* adlı kitabının Bauhaus Edisyonu’nun on birinci kitabı olarak yayımlanmasını sağlamıştır. Pedagojik ve kuramsal şemalarını gösterme şansı bulamayan Maleviç, kitabının ilk bölümünü *Resimde Ek Unsur Kuramına Giriş* metnine ayırmıştır.⁸⁵³ New York Modern Sanatlar Müzesi direktörü Alfred Barr, 1935 yılında Landesmuseum’dan ödünç aldığı eserleri, 1936’daki ünlü Kübizm ve Soyut Sanat (*Cubism and Abstract Art*) sergisine dahil etmiştir. 1927 Büyük Berlin Sergisinde, Maleviç’in Süprematizm üzerinden kurguladığı sanatın evrimi anlatısı, soyutlamanın bir “varış noktası” olarak kurgulanması bakımından Alfred Barr’ın ilgisini çekmiş olmalıdır. Nitekim Kübizm ve Soyut Sanat sergisiyle tescillenen “soyutlamanın nihai başarısı” evrensel, formalist ve teleolojik bir anlatı üzerine kuruludur.



Resim 312. Moholy-Nagy, Nesnesiz Dünya (*Die Gegenstandlose Welt*), kapak tasarımı, Bauhaus Edisyonu, 1927

⁸⁵² Eva FORGACS, “Suprematism: A Shortcut into the Future: The Reception of Malevich by Polish and Hungarian Artists during the Inter-War Period”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 257-258.

⁸⁵³ Kazimir MALEVICH, *Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu*, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013

5.2.2. 1929 Tretyakov Retrospektifi

Haziran 1927’de Almanya’dan ülkesine dönen Kazimir Maleviç, geride bıraktığı eserlerinin bir bölümünün satılması, yazılarının basılması ve uluslararası kurumlara yollanması için Alexander von Reisen ve Hugo Haring’le iletişim halinde kalmış; dostluk kurduğu Moholy-Nagy, Kurt Schwitters ve Hans Richter gibi sanatçılarla mektuplaşarak tekrar Berlin’e dönmeyi planladığını ifade etmiştir. Kültür ve sanat kurumlarının merkezileştirilmesi politikasının yürütüldüğü Kültür Devrimi sırasında Maleviç’in yönetimindeki GİNHUK, Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü’yle birleştirilmiştir. 1927’nin sonlarında enstitüde yakınlaştığı Nikolay Radlov (1889-1942) tarafından Resim Ustaları Cemiyeti’nin⁸⁵⁴ sergisine davet edilen Maleviç, cevap niteliğinde yazdığı mektubunda “sergiye beş-altı yağlıboya resimle katılabileceğini” belirtmiştir. Vakar ve Mihiyenko’ya göre bu mektup, sanatçının figüratif resme dönüşünün ilk yazılı ifadesidir.⁸⁵⁵ 1920’lerin sonunda Moskova (1927) ve Leningrad’daki (1928) Sanat ve Teknik Yüksek Okulları (VHUTEMAS), Sanat ve Teknik Yüksek Enstitüleri (VHUTEİN) adını almıştır. 1929’da modern resmin gelişimi hakkındaki çalışmalarıyla bilinen, yurtiçi (Sanat Tarihi Enstitüsü) ve yurtdışında (Berlin) pedagojik konferanslar düzenleyen Kazimir Maleviç, enstitüye bağlı Resim Fakültesinde dersler vermek için başvuruda bulunmuştur. Ancak eğitim sisteminin ideolojik çizgiye uygun biçimde yeniden düzenlenmesiyle meşgul olan dekanlık, sanatçının ders önerisini “müfredata uymadığı” gerekçesiyle reddetmiştir.⁸⁵⁶ Nitekim bu dönemde yönetici kadrolarının sıklıkla değişmesi, eğitimci ve sanatçıların güvenceli bir ortamda çalışmalarını imkânsız kılmıştır. Mektuplarında ekseriyetle ekonomik zorluk çektiğinden bahseden Maleviç, Tretyakov Galeri’nin yönetimine sol sanat eğilimli Mihail Kristi’nin atanmasını fırsata çevirmek istemiş ve bir retrospektif sergisi önerisi sunmuştur. Önerisinin kabul edilmesi üzerine Galeri’nin yöneticilerinden Anatoli Bakuşinski’ye yolladığı bir mektupta “figüratif resim üretimi karşılığında” boya talep etmiştir. Kasım-Aralık 1929’da düzenlenen Tretyakov Retrospektifi’nin sergi komiserliğini Aleksey Fedorov-Davidov yapmış; kaleme aldığı tanıtım yazısında, Maleviç’in sanatının “tarihsel önemini” vurgulamıştır. Ayrıca

⁸⁵⁴ Resim Ustaları Cemiyeti (1928-1930) aralarında İsak Brodski ve Pavel Mansurov gibi Natürallizm geleneğini yaşatan sanatçıların bulunduğu Leningradlı On Altılar Cemiyeti’nin bir devamıdır.

⁸⁵⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.1, s. 213. Maleviç’in Resim Ustaları Cemiyeti’nin söz konusu sergisine katıldığına dair bir belge bulunmamaktadır.

⁸⁵⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 216-217.

Tretyakov Galerisi, serginin ardından sanatçının *Bahar, Bahçede Yeşerme* (1928-1929) ve *Hasat Toplama* (1928-1929) adlı resimlerini koleksiyonuna katmıştır.



Resim 313. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bahar, Bahçede Yeşerme*, 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 66 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 314. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Hasat Toplama, 1909 motifi*, 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 86,5 x 66 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

1928-1930 yılları arasında Maleviç'in Kiev Sanat Enstitüsünde bir dizi konferans vermesi yerel sanatçılarla dostluk kurmasını sağlamış; Ukraynalı Çağdaş Sanatçılar Birliği'nin (OSMU) davetiyle Tretyakov Retrospektifi, 1930'un bahar aylarında sergilenmek üzere Kiev Sanat Galerisi'ne taşınmıştır. Ancak Kültür Devrimi sırasında uygulanan tasfiyeler kapsamında Enstitü'nün ve dolayısıyla serginin ani bir şekilde kapatılması söz konusu olmuştur. Moskova ve Kiev sergileri için katalog basılmamış; Fedorov-Davidov'un tanıtım yazısı broşür biçiminde yayımlanmıştır. Moskova sergisi basında hiç yer bulmazken Kiev sergisi hakkında yerel basında birçok makale yayımlanmıştır. Retrospektif sergisi vesilesiyle sanatsal gelişiminin tarihsel "anlatısındaki" eksik parçaları gidermek amacıyla geçmişi yeniden inşa etmeye karar veren Maleviç, modern resmin evrimi kuramını (*Empresyonizm, Cézanneizm, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm*) destekleyen ve çoğunluğu 1913 öncesine tarihlenmiş tablolar üretmiştir.⁸⁵⁷ 1929 yılında Maleviç'in SSCB'deki sanat kurumlarının koleksiyonlarında bulunan en erken yapıtları 1913 tarihli olduğundan erken dönemi bilinmemektedir. Nitekim sergi komiseri Fedorov-Davidov, sanatçının tarihlendirmelerini sorgulamadan onaylamıştır. 1912'ye tarihlendirdiği *Tarlada Genç Kadınlar* adlı tablosunun şasesine Süprematizm ve Natüralizm sentezinden oluşan

⁸⁵⁷ Irina VAKAR, "The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929", Irina KARASIK (haz.) **The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation**, St. Petersburg State Russian Museum Palace Editions, 2001, s. 121-137.

“Süpranaturalizm” notunu düşen Maleviç bu terimin ne anlama geldiğini açıklamamıştır. Figüratif ve soyut resmin sentezini arayan Maleviç, üretimlerinin büyük bir bölümünde köylü temasını işlemiştir. Eşek Kuyruğu Grubu ve özellikle Natalya Gonçarova etkisiyle (1910-1912) primitif tarzda köylü temalı resimler üreten sanatçı, 1928-1932 aralığındaysa bu temaya geri dönmüş ve “ikinci köylü serisi” olarak adlandırılan üretimlerini gerçekleştirmiştir.



Resim 315. (Solda) Kazimir Maleviç, *Tarlada Genç Kadınlar*, (1912, 1928-1929), ahşap üzerine yağlıboya, 106 x 125 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 316. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Marangoz*, (1927-1930), ahşap üzerine yağlıboya, 71 x 44 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 317. (Solda) Kazimir Maleviç, *Köylü Portresi*, (1928-1930), ahşap üzerine yağlıboya, 71,7 x 53,6 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

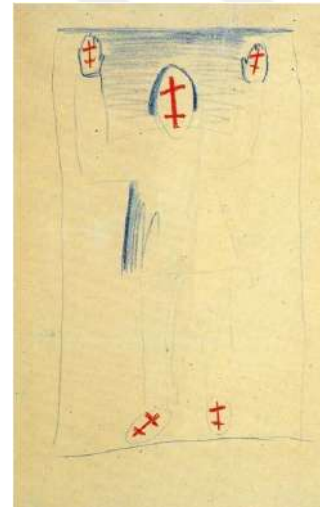
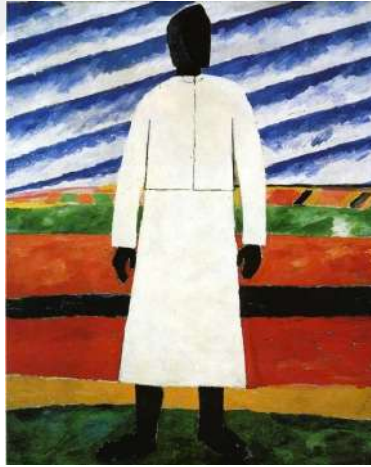
Resim 318. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Büst*, (1928-1930), tuval üzerine yağlıboya, 61 x 41 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

İkinci köylü serisinde geometrik düzlemlerle tasvir edilen tarlalar ve insan figürleri Maleviç'in 1912-1913'teki kübofütürist-primitif üslubunu yinelemekte; uçsuz bucaksız Rus coğrafyası ve ikonaları andıran portreleri dinsel/tinsel çağrışımlara yer açmaktadır.



Resim 319. (Solda) Kazimir Maleviç, *Marfa ve Vanka Hasada Giderken*, (1928-1929), tuval üzerine yağlıboya, 82 x 61 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 320. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Tarlada Köylü*, (1928-1929), ahşap üzerine yağlıboya, 71,1 x 53,8 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 321. (Solda) Kazimir Maleviç, *Siyah Suratlı Köylü Kadın*, (1928-1929), tuval üzerine yağlıboya, 126 x 106 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 322. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Haç Yaralı Ortodoks Dua Ederken*, (1928-1929), kâğıt üzerine kurşun kalem, 36,5 x 22,5 cm., Devlet (Stedelijk) Müzesi, Amsterdam

Bu dönem çalışmalarında geniş bir renk paleti kullanan Maleviç, Empresyonizm'den Süprematizm'e evrilme fikrini yinelemek için 1920'lerin sonlarında 1903-1904'e tarihlendirdiği bir dizi empresyonist tablo üretmiştir. Sanatçının köy konulu resimlerinde boşluk hissi ve dinsel/tinsel temalar öne çıkarken empresyonist yapıtları burjuva toplumundan sahneler içermektedir.



Resim 323. (Solda) Kazimir Maleviç, *Bulvar*, 1903 (c.1929), tuval üzerine yağlıboya, 56 x 66 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 324. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Bulvarda*, 1903 (c.1929), tuval üzerine yağlıboya, 55 x 66 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Serginin tanıtım yazısında Maleviç'in yapıtlarını biçimsel ve sosyolojik perspektiflerden analiz eden Fedorov-Davidov, sanatçının sanatsal gelişimini övmekle birlikte yapıtlarını, burjuva sanatının bir ürünü olarak göstermiştir. “Kapitalist sanatı”, burjuva sınıfının ticari ihtiyaçlarına ve estetik beklentilerine yönelik üretimler olarak tanımlayan Fedorov-Davidov, “hayalperest-filozof ve sübjektivist” olarak gördüğü Maleviç'in yapıtlarının ideolojik açıdan Sovyet toplumuna yabancı olduğunu ifade etmiş; ancak sanatçının yaratıcılık konusundaki tarihsel önemini vurgulamayı ihmal etmemiştir. Fedorov-Davidov'a göre, endüstrinin gelişimiyle temsili sanat önemini yitirmiş; sanatın maddeselliği ve biçimsel nitelikleri öne çıkmıştır. Bilim ve teknolojinin etkisiyle sanatlar bilimsel bir nesnellik ve deneycilik yoluna sapmış; atölyeler laboratuvarlara dönüşmüştür. Böylece sanatlar dünyanın gerçek nesnelerinden kopmaya başlamış, farklılaşmış ve bilimlerle aynı sonuca ulaşmak için, fenomenler yerine formüllere yönelmiştir. Nesnesiz sanatı hem burjuva-sanayi kültürü bağlamındaki “laboratuvar çalışmaları” hem de sosyalist topluma özgü sanatın temelini oluşturan sanatsal ifadeler olarak tanımlayan Fedorov-Davidov, modern mimari dışında tekstil, poster, kitap ve dergi tasarımları ve sinema gibi “endüstriyel sanatların” gelişimindeki başlangıç noktasının nesnesiz sanat olduğunu ileri

sürmüştür. Nitekim Maleviç'in *planit* ve *arkitekton*larını “ifadeci biçimler” olarak adlandıran yazar, sanatçının zengin hayal dünyasının geleceğin mimari tasarımlarına uygulanabileceğini belirtmiş ve gençlere örnek olduğunu dile getirmiştir.⁸⁵⁸

Tretyakov Retrospektifi'nde geçmişe tarihlendirilmiş en az kırk tablo sergilenmiştir. Bunlardan on ikisi röprodüksiyon, geri kalan yirmi sekizi tamamen yeni üretimlerdir.⁸⁵⁹ Nitekim arşivlerde sergideki yapıtlarla alakalı iki liste bulunmaktadır. İlki Leningrad'daki Rus Devlet Müzesi koleksiyonundan temin edilen 1912-1916 tarihli yapıtlardır. İkinci listeyse bizzat Maleviç tarafından hazırlanmıştır. Maleviç'in listesini inceleyen Vakar'a göre, geçmişe tarihlenen çalışmalar arasında “Berlin'de bırakılan eserlerin röprodüksiyonları”, “1910'larda üretilmiş olup kaybolan yapıtların⁸⁶⁰ röprodüksiyonları” ve “sanatçının arşivindeki eskizlerden yeniden üretilen resimler” bulunmaktadır.⁸⁶¹ Maleviç'in tarihlendirmeleri “alelacele ve sakarca” yaptığını ileri süren Gasper-Hulvat, sanatçının, bazı eserlerin üretim tarihlerinde “*1909, 1910-1911*” şeklinde kabaca düzeltmelere gittiğini söylemektedir. Ayrıca bazı tabloların isim ve tarihlerinin Fedorov-Davidov'un tanıtım yazıyla çeliştiği görülmektedir. Gasper-Hulvat'a göre Maleviç, öncelikle eserlerin listesini ve detaylarını sergi komiserine yollamış; daha sonra üretime geçmiş ve yolladığı listedeki detaylara sadık kalmadan yeniden tarihlendirmiştir. Örneğin *Hasat Toplama* (Resim 301) ve *Kadın Çiftçiler* adlı yapıtlar, sergi komiseri Fedorov-Davidov'un tanıtım yazısında sırasıyla 1908 ve 1910'a tarihlenmişken, Maleviç'in tabloların şasesine düştüğü tarih, 1905 ve 1909'dur.⁸⁶² Tretyakov Retrospektifi sırasında Berlin'de bulunan *Ortodoks* ve *Ortodoks İvan Kliun'un Portresi* gibi 1910-1912 tarihli yapıtların röprodüksiyonlarıysa Maleviç'in listesinde 1908 ve 1909'a tarihlendirilmiştir.⁸⁶³

⁸⁵⁸ Tatyana FILEVSKAYA, **Kazimir Malevich, Kyiv Period, 1928-1930**, Rodovid Press, 2017, s. 209-211.

⁸⁵⁹ Marie-Gasper HULVAT, “Material reenactment: The missing and replaced paintings of Malevich's 1929 retrospective”, *Studies on the Value of Cultural Heritage*, **Journal of the Section of Cultural Heritage Department of Education, Cultural Heritage and Tourism**, University of Macerata, s. 347-368.

⁸⁶⁰ Bilindiği gibi Maleviç'in 1920'deki ilk retrospektif sergisi sırasında birçok eseri kaybolmuştur. Bunun dışında sanatçının küçük şehirlere dağılarak izi bulunamayan resimlerine dair IZO-Narkompros'u sorumlu tutmuştur.

⁸⁶¹ Irina VAKAR, “The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929”, Irina KARASIK (haz.) **The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation**, St. Petersburg State Russian Museum Palace Editions, 2001, s. 127. Örneğin bazı tabloların şasesinde “1907 motifi”, “1909 motifi, Moskova Dönemi” gibi ibareler bulunmaktadır.

⁸⁶² Irina VAKAR, **a.g.e.**, s. 135.

⁸⁶³ Marie-Gasper HULVAT, **a.g.e.**, s. 347-368.



Resim 325. Kazimir Maleviç, *Kadın Çiftçiler*, 1910 (1928-1929), ahşap üzerine yağlıboya, 71x 103,2 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Bu dönemde Tretyakov Galerî’de görev yapan Boris Ender, Maleviç’in tablolarından şüphe duymuş ve günlüğüne Maleviç’in “kendisinden hiç beklenmedik resimler sergilediğini” ve “her şeyi 1916 ve öncesine tarihlendirdiğini” not düşmüştür.⁸⁶⁴ GİNHUK’ta Mihail Matyuşin’in atölyesinde çalışan ve Maleviç’in çalışmalarını yakından tanıyan Ender, sanatçının yeni üretimlerini geçmişe tarihlendirmesini fark eden tek kişi değildir. Temmuz 1930’da El Lissitski, eşi Sophie Kuppers’a yazdığı bir mektupta Maleviç’in eserlerini “geçmişe tarihlendirerek izleyicileri aldattığından” bahsetmiştir.⁸⁶⁵

Stalin’in tarımda uyguladığı kolektifleşme politikalarının köyleri savaş alanına çevirdiği ve Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği’nin (AHRR) yönetimini ele geçiren genç komünistlerin resmî estetik dili tekellerine alma çabasının doruğa çıktığı bir dönemde, Tretyakov gibi herkesin gözünün önünde bulunan bir devlet kurumunda ve kolektifleşmenin belki de en sert hasarlara yol açtığı Ukrayna’daki Çağdaş Sanat Enstitüsünde düzenlenen sergilerde, Maleviç’in köylü temasını seçmesi ve bu konuyu süprematist motiflerle işlerken tablolarını geçmişe tarihlendirmesi, söz konusu retrospektifi karmaşık olduğu kadar ilginç kılan başlıca nedenlerdir. Bu sergide figürasyon ve soyutlamayı sentezleyen Maleviç’in ilk bakışta belirsiz resimler ürettiği söylenebilmektedir. Ancak yüzleri renkli düzlemlerden oluşan geometrik insan figürleri, Güneşe Karşı Zafer Operasındaki karakterleri çağrıştırmakla birlikte

⁸⁶⁴ Irina VAKAR, “The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929”, Irina KARASIK (haz.) **The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation**, St. Petersburg State Russian Museum Palace Editions, 2001, s. 135.

⁸⁶⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.2, s. 213.

merkezinde insan bedeni veya portresi bulunan ve Maleviç'in "klasik düzen" olarak adlandırdığı figüratif temsil sanatıyla süprematist unsurlar arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne serme çabasının ürünleridir. Süprematizm "felsefesinde" geçen "ideal insan" ile "ideal form" mefhumları bu resimlerde bedene bürünmektedir. 1929 yılında Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsünde gerçekleşen bir konferans dizisinde söz alan Maleviç, ideal bir insan-form bütünlüğünü "yaşamın bir içeriği varsa sanatın imgesi vardır; yaşamda bir içerik olsa da sanatta yoktur" ifadesiyle açıklamıştır.⁸⁶⁶ Nitekim sanatçının Büyük Berlin Sergisi vesilesiyle edindiği retrospektif bakış açısı, biçimsel ve felsefi analizin sosyolojik analize önceliğini vurgulamaktadır.

5.2.3. *Diamat* Sergilerinden Devrimin On Beşinci Yılı Sergisine Süprematizm Retrospektifleri

Kültür Devrimi sırasında Sovyet müzeciliğine hâkim olan "diyalektik materyalizm yönteminin" uygulamaya konması bakımından 1929-1932 yılları arasında Rus Devlet Müzesi ve Tretyakov Galerisi gibi çağdaş sanat müzelerinde nesnesiz sanatı merkezine alan çeşitli sergiler düzenlenmiştir. Formalizme (biçimciliğe) karşı geniş bir cephenin oluşmaya başladığı bir dönemin olumsuz atmosferinde gerçekleşen bu sergileri fırsat olarak gören sanatçılar, sanatsal dillerindeki dönüşümü göstermeyi ve devlete eser satmayı arzularken, sergi komiserleri, Marksizm'in ilkelerini, yenilikçi ve didaktik sergileme metotlarıyla tatbik etmek istemişlerdir. Diyalektik materyalizmin bu dönemdeki kısaltması olan "*Diamat*" terimiyle genelleştirilebilecek bu sergiler, tarihsel materyalizm kuramını çağdaş sanat tarihine uygulayarak devrim öncesi ve sonrası bir dönemselleştirmeye gitmiş ve halihazırda müze koleksiyonunda bulunan eserlerle sanatçıların yeni üretimlerini yan yana getirmiştir. Bu sergilerin kavramsal alt yapısını oluşturan Fedorov-Davidov, *diamat* sergileri kapsamında formalizmin tarihsel önemini ortaya koyarak gelecek nesillerin formalizmden ders almasını istemiştir. Nitekim sergilemenin ardından tarihsel önemi olduğu düşünülen bazı eserler müze koleksiyonuna katılmıştır. Ancak Kültür Devrimi bağlamında amacının dışına çıkan *diamat* sergileri, avangard yapıtlarının ideolojik açıdan "burjuva sanatıyla" ilişkilendirmesi şeklinde algılanmış; devrim öncesinin istenmeyen mirasının "modası geçmiş" üslupları olarak görülmesini sağlamıştır.

⁸⁶⁶ Andrei NAKOV, **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 3, Thalia Edition, 2007, s. 286.

1930-1932 aralığında düzenli bir işi olmayan Maleviç'in yakın dostlarına yolladığı mektuplarında nesnesiz sanatın itibarsızlaştırılmasından dolayı yakındığı görülmektedir. Ancak aynı dönemde sanat profesyonelleriyle mektuplaşarak yapıtlarını pazarlamakta; Devlet Şehir Planlama ve Dekorasyon Dairesi'ne (*Maliarstroy*) bağlı bir tasarım departmanının kurulması için kulis çalışmaları gerçekleştirmekte, Kiev'de dersler vermek için girişimlerde bulunmakta ve Kızıl Tiyatro'nun renovasyon çalışmaları için projeler geliştirmektedir.⁸⁶⁷ Avrupa seyahati sırasında Varşova'daki ulusalcı (Polonya'nın bağımsızlığını savunan) Praesens Cemiyetiyle kurduğu ilişki, "devrim karşıtlarıyla iş birliği şüphesinden" üç ay hapis yatmasına (Eylül-Aralık 1930) neden olmuştur.⁸⁶⁸ Hapis süreci sanatçıyı derinden etkilese de mektuplarında yaşamının bu kısa dönemiyle dalga geçtiği görülmektedir.⁸⁶⁹ Nitekim özellikle bu dönemde pragmatik kararlar alan sanatçının çabaları boşa gitmemiş, Aralık 1930'da empresyonist üslupta ürettiği *Çiçekçi Kız* (1904, c.1930), Rus Devlet Müzesi; 1931'deyse *İki Kız Kardeş* (1904, c.1930) Tretyakov Galerisi tarafından rekor ücretlerle satın alınmıştır.⁸⁷⁰ Bu doğrultuda sanatçının figüratif resme dönüşünde en başta ekonomik nedenlerin etkili olduğu iddia edilebilmektedir.



Resim 326. (Solda) Kazimir Maleviç, *Çiçekçi Kız*, (1904, c.1930), tuval üzerine yağlıboya, 80 x 100 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 327. (Sağda) Kazimir Maleviç, *İki Kız Kardeş*, (1910, c.1930), tuval üzerine yağlıboya, 76 x 101 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

⁸⁶⁷ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1, s. 213-252.

⁸⁶⁸ Andrei NAKOV, **Kazimir Malevich, Le Peintre Absolu**, Vol.3, 2007, s. 64. Andrey Nakov'a göre, Maleviç Praesens Cemiyetinin siyasi ayağına güvenerek Polonya vatandaşlığına başvurmuştur. Ancak Sovyet yetkililer muhtemelen bundan haberdar değildir. Polisin elindeki tek kanıt, Maleviç'in cemiyetin Riga'daki sözcülüğünü yapan Bugün (Sevodnia) Gazetesine verdiği röportajdır.

⁸⁶⁹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 1., s. 229. Maleviç, yakın dostu Lev Kramarenko'ya yolladığı bir mektubunda hapishane günlerinden bahsederken "Soçi tatili" ifadesini kullanmıştır. Aynı dönemde oldukça neşeli olduğu anlaşılan Maleviç, mektuplarda Kliun'a "Engels" diye hitap etmekte ve mektuplarını "Karl Marx" olarak imzalamaktadır.

⁸⁷⁰ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 232 ve s. 239.

Kültür Devrimi'nin sanat ortamına şekil vermeye başladığı 1929-1932 aralığında, tarihsel ve toplumsal dönüşüm süreçlerini sanat üretimleri üzerinden inceleyen Marksist sanat tarihi anlayışı, Sovyet müzeciliğine hâkim olmuştur. Diyalektik materyalizm kavramı, Marx ve Engels'in olguların nesnel analizine ulaşmak için tasarladıkları tarihsel materyalizm mefhumunun felsefi bir uzantısıdır. Doğa yasalarını tarihsel sürece uygulayan diyalektik materyalizm, doğal evrimin hızlandığı devrimci dönemler başta olmak üzere toplumların evrimlerini analiz etmektedir. *Diamat* yönteminin Sovyet müzeciliğinde uygulanmasıyla kültürel değerlerin tarihsel evrim süreci içinde değerlendirilmesi ve tarihsel sürecin diyalektik doğasının kitleler tarafından anlaşılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda ilk olarak 1928'de yayımlanan "SSCB'deki Müzelerin Yeniden Yapılandırılması" adlı genelgede, müzelerin propagandaya yönelik rolü vurgulanarak ulusal politikalara ve ulus kültürüne uygun yapıtların sergilenmesi istenmiştir. Aralık 1930'da düzenlenen Birinci Tüm Rusya Müzecilik Konferansındaysa, *diamat* ilkelerinin müzelerdeki sergileme yöntemlerinde uygulanmasına ve eğitici sergilerin yaygınlaşmasına karar verilmiştir. Buna göre, bir serginin "sınıf mücadelesi ve diyalektik materyalizm (*diamat*) gibi kavramların süzgecinden geçmesi ve Beş Yıllık Plan'a hizmet etmesi" gerektiğinin altı çizilmiştir.⁸⁷¹

1929'da Tretyakov Galeri'yi *diamat* çizgisinde yeniden yapılandırmak üzere atanan Fedorov-Davidov, aynı dönemde kaleme aldığı *Sanat Müzelerinin Oluşum İlkeleri* başlıklı makalesinde, burjuva müzeciliğine özgü "obje fetişizminin" aksine Sovyet müzeciliğinin sosyalist topluma hitap eden "didaktik sergilere" yönelmesinin gerektiğinin altını çizmiştir. Böylece müzeciliği "sanatlardaki karmaşık kesişimleri, çelişen üsluplar arasındaki diyalektik mücadeleyi ve farklı eğilimleri göz önüne sermek" formülüyle açıklayan Federov-Davidov, objelerin yerine üslupların tarihinin evrimsel gelişimini anlatan süreçlere odaklanacağını sinyallerini vermiş; 1930-1933 yılları arasında düzenlediği "Kapitalizm Çağının Sanatı (Kasım 1931-Şubat 1932)" ve "Proleter Devrimin Eşiğinde Endüstriyel Burjuvazi Sanatı (Kasım 1932-Şubat 1933)" sergilerinde, yapıtları sınıfsal ayrımların tarihsel belgeleri olarak sunarak "*diamat*

⁸⁷¹ Masha CHLENOVA, "Innovative, polemical, dogmatic, The case of Soviet experimental museum displays, 1930–1933", M.V. HANSEN, A. F. HENNINGSSEN, A. GREGERSEN (haz.), **Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating**, Routledge, 2019, s. 223-237.

yöntemine” şeklini vermiştir.⁸⁷² Daha sonra Rus Devlet Müzesi’nin sergi komiserlerinden Nikolay Punin, bu yöntemi benimsemiş ve “Emperyalizm Çağında Deneyisel Sanat Eserleri (Haziran 1931- Ocak 1932)” sergisini hayata geçirmiştir. Fedorov-Davidov’un sözcülüğünü üstlendiği *diamat* sergileri, Kültür Devrimi bağlamında maksadını aşarak avangardın itibarsızlaştırılmasını resmileştiren Devrimin On Beşinci Yılı, SSCB Sanatçıları Sergisine ve Osip Beskin tarafından alevlendirilerek 1930’ların ikinci yarısına damga vuran “formalizm (biçimcilik) ve natüralizm karşıtlığına” temel oluşturmuştur.⁸⁷³



Resim 328. (Solda) Kapitalizm Çağının Sanatı Sergisi Sembolizm Köşesi, fotoğraf, Tretyakov Galerisi, Moskova (Kasım 1931-Şubat 1932)



Resim 329. (Sağda) Kapitalizm Çağının Sanatı Sergisi Formalizm Köşesi, fotoğraf, Tretyakov Galerisi, Moskova (Kasım 1931-Şubat 1932)

Kapitalizm Çağının Sanatı adlı sergide Federov-Davidov, *diamat* yönteminin üsluplar ve dönemler arasındaki diyalektik karşıtlık ilkesini Realizm-Sembolizm ve Sembolizm-Formalizm arasında kurgulamıştır. Buna göre Sembolizm köşesinde sergilenen Valentin Serov, Leon Bakst ve Mihail Vrubel gibi sanatçıların eserlerinin (Resim 328, solda) üst bölümündeki açıklama yazısında “sanatlardaki erken rasyonalizm ve realizmin yerini dinsel sembolizm ve hazcılık almıştır” ibaresi bulunmakta, soldaki duvardaysa “işçilere karşı köle sahibi aristokratlarla burjuvanın iş birliğine gittiği dönem” bilgisi yer almaktadır. Formalizm köşesinde (Resim 329,

⁸⁷² Maria KOKKORI, “Exhibiting Malevich under Stalin”, **Utopian Reality, Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond**, C. LODDER, M.KOKKORI ve M. MILEEVA (haz.) Russian History and Culture, BRILL Volume: 14, 2013, s. 133-151.

⁸⁷³ Masha CHLENOVA, “Innovative, polemical, dogmatic, The case of Soviet experimental museum displays, 1930–1933”, M.V. HANSEN, A. F. HENNİNGSEN, A. GREGERSEN (haz.), **Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating**, Routledge, 2019, s. 224-225.

sağda) Vasili Kandinski, Aleksandr Rodçenko ve Kazimir Maleviç'in yapıtları sergilenmiştir. Sergi komiserinin “kendini inkâr ve formalizmin kördüğümünde burjuva sanatı” ifadesi, yapıtları çevreleyecek şekilde tasarlanmıştır. Masha Chlenova, Federov-Davidov'un “kompozit Marksist sergileme” adını verdiği “yenilikçi” yönetimini avangard sergilerden esinlenerek ortaya çıkardığını iddia etmekte; sergilerin “polemik” ve “dogmatik” doğasını Kültür Devrimine özgü Marksist eleştirisiyle ilişkilendirmektedir.⁸⁷⁴

Proleter Devrimin Eşiğinde Endüstriyel Burjuvazi Sanatı sergisi, Federov-Davidov'un tarihsel ayrımlarının bir başka uygulamasıdır. Görüldüğü (Resim 330) gibi eserlerin altında yazan “burjuva formalizmi (biçimciliği) ve nesnelcilik-kübizm, sanatsal malzemelerin yalnızca kendine hizmet eden biçimsel-estetik bir oyununa dönüşür” cümlesi, erken avangarda yöneltilen ithamların bir versiyonu olmakla birlikte yapıtların toplumsal geçerliliğinin olmadığını ima etmektedir. Kapının üstündeki slogandaysa (fotoğrafın sağ tarafında görülen), “Yozlaşan kapitalizm, sanatı biçimciliğin çıkmaz sokağına sürükledi. Muzaffer Ekim Devrimi, sanatçıları bu çıkmaz sokaktan kurtararak sanatın yeniden yeşermesini sağlıyor” ifadesi geçmektedir.⁸⁷⁵



Resim 330. Proleter Devrimin Eşiğinde Endüstriyel Burjuvazi Sanatı Sergisi, Formalizm Köşesi, fotoğraf, Tretyakov Galerisi, Moskova (Kasım 1932-Şubat 1933)

⁸⁷⁴ Masha CHLENOVA, “Innovative, polemical, dogmatic, The case of Soviet experimental museum displays, 1930–1933”, M.V. HANSEN, A. F. HENNINGSSEN, A. GREGERSEN (haz.), **Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating**, Routledge, 2019, s. 226.

⁸⁷⁵ Masha CHLENOVA, **a.g.e.**, s. 227.

Kültür Devrimi sırasında avangardı devrim öncesine tarihlendirme girişimi Sovyet müzeciliğinde genel kabul görmüş ve yerleşmiştir. Nitekim bu dönemde Rus Devlet Müzesi komiserlerinden sol sanat savunucusu Nikolay Punin'in yöneticisi olduğu Yeni Eğilimler Departmanının adı Emperyalizm Sanatı Departmanı olarak değiştirilmiştir. Bu doğrultuda 1931 yılında düzenlenen Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri başlıklı serginin hedefi, resmî belgelere "Devrim öncesi Rusya sanatındaki soylu ve burjuva eğilimlerin analizini sunarak bu eğilimlerin çağdaş sanattaki kalıntılarına dair eleştirel bir anlayış geliştirmek" şeklinde şerh edilmiştir. Bu sergiyi düzenleyen komiserler, avangard sanatın/formalizmin tanımını yapmak yerine topluma mesaj vermek için Vladimir Lenin'in "Bir dünya görüşü olarak anarşizm, burjuva ideolojisinin farklı bir versiyonudur" cümlesini alıntılarını; sol sanatı anarşizmle ilişkilendirerek itibarsızlaştırmayı hedeflemişlerdir. Bu doğrultuda sergideki sanatçıların sözleri kendi aleyhlerine kullanılmıştır. Örneğin, Maleviç'in *Sporcular* (c.1930) adlı resminin üzerine UNOVİS'in sloganlarından "Avuç içinizdeki yazgıda eski dünya sanatının devrilişi yazsın" ifadesi yerleştirilmiştir. Vitebsk Sanat Okulu bağlamında özgürleştirici bir anlam taşıyan bu slogan, söz konusu sergi (ve dönem) kapsamında bir çeşit yıkım arzusu şeklinde sunulmuştur.⁸⁷⁶



Resim 331. (Solda) Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi, fotoğraf, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Haziran 1931)

Resim 332. (Sağda) Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi, fotoğraf detayında Kazimir Maleviç'in *Sporcular* (c.1930) adlı resminin bir bölümü görülmektedir, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Haziran 1931)

⁸⁷⁶ Masha CHLENOVA, "Innovative, polemical, dogmatic, The case of Soviet experimental museum displays, 1930–1933", M.V. HANSEN, A. F. HENNİNGSEN, A. GREGERSEN (haz.), **Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating**, Routledge, 2019, s. 228-230.



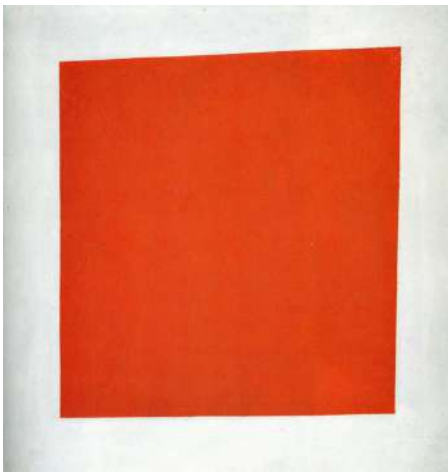
Resim 333. Kazimir Maleviç, *Sporcular*, (1931), tuval üzerine yağlıboya, 142 x 164 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

1930-1933 aralığında Maleviç, *diamat* sergilerinin Süprematizm'in tarihsel öneminin vurgulayacağına inanmış ve bu etkinlikleri yeni üretimlerini sergilemek ve satmak için fırsata çevirmeye çalışmıştır. Nitekim Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisinde “Süpranaturalizm” adını verdiği *Tırmıklı Kadın*'ı (1931) sergileyerek kendi sanatsal dilinin programlı bir görüntüsünü vermiş ve böylece süprematist sistemin yaratıcı olanaklarının figüratif resme uygulanabileceğinin ilk örneğini göstermiştir.



Resim 334. Emperyalizm Çağında Deneysel Sanat Eserleri Sergisi Girişi, fotoğraf detayı, Kazimir Maleviç'in *Sporcular* (c.1930) adlı resminin bir bölümü, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg (Haziran 1931)

Görüldüğü gibi kendine ayrılan bölümde (sağdaki duvarda) köylü kadınları konu alan *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi- Kırmızı Kare* (1915) ve *Tırmıklı Kadın* (1931) adlı eserlerini yan yana yerleştiren Maleviç, soyutlama ve figürasyon arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. *Siyah Kare*'nin (1929 versiyonu) ortada ve üstte sergilenmesi, Süprematizm'deki merkezî konumunu ve kutsal niteliğini pekiştirmekte; sol duvardaki süprematist tasarımların ve ortadaki arkitektonun (Alfa) söz konusu "üstün" biçimden türetildiğini ima etmektedir. Maleviç'in 1927 sonrası figüratif üretimleri portre, büst ve insan figürleri dışında genelde boşluk hissinin hâkim olduğu, içinde insan (-lar) veya ev (-ler) bulunan manzara resimleridir. Bu çalışmalar kuramsal açıdan Süprematizm'deki insan temelli mikro ve makro-kozmos düzenine uygundur. Bunun dışında soyuttan figüratife doğru biçimsel bir yönelimin ifadesi olarak yorumlanabilecek *Tırmıklı Kadın*'ın (1931) şasesine "Süpranaturalizm" yazarak tarihlendirmemiş olması, sanatçının geçmişe tarihlendirip tarihlendirmeme konusunda kararsız kaldığının ifadesi şeklinde yorumlanabilmektedir. Nitekim 1918'de ürettiği Beyaz Seriyle resim sanatının yaratıcı olanaklarının bittiğini ilan eden Maleviç, resme geri dönmeyi (üstelik nesne sanatı olarak gördüğü figüratif resme geri dönmeyi) Süprematizm'e ihanet olarak gördüğünden tablolarını tarihlendirmemiş olabilir. Ancak bir yandan 1930'lar SSCB'sinin zorunluluklarından diğer yandan Büyük Berlin Sergisi vesilesiyle geliştirdiği retrospektif bakış açısıyla Süprematizm'e özgü yaratıcılığı figüratif resme uygulamayı arzulamış ve ortaya *Tırmıklı Kadın* gibi Süprematizm öncesi yapıtlarını andıran figürler çıkmıştır.



Resim 335. (Solda) Kazimir Maleviç, *İki Boyutlu Köylü Kadınının Resimsel Realizmi (Kırmızı Kare)*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 53 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 336. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Tırmıklı Kadın*, (1931), tuval üzerine yağlıboya, 100 x 75 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

Kültür Devriminin çalkantılı yılları sanat cemiyetlerinin kapatılmasıyla sonlanmıştır. Böylece *Diamat* sergileri gözden düşmesine rağmen avangard sanat yapıtlarının burjuva kültürünün son kalıntıları olarak yorumlanması genel kabul görmüştür. Devrimin On Beşinci Yılı SSCB Sanatçıları Sergileri kapsamında Leningrad’da düzenlenen etkinlikte (*diamat* sergilerinin aksine) tarihsel bir sınıflandırmaya gidilmeden sanatçılara kişisel alanlar tahsis edilmiş ve “toplumsal açıdan uygun” eserleri sergilemeleri beklenmiştir. Bu sergiye yaklaşık otuz eseriyle katılan Maleviç, *diamat* sergilerinde vurgulanmak istenen Süprematizm’in tarihsel önemi ve gelişimini yeni figüratif üretimleriyle birlikte sergileyerek “genç nesillere örnek olmayı” seçmiştir. Ancak bunu yaparken aynı zamanda *diamat* sergilerindeki tarihselleştirme/dönemselleştirme fikrine karşı çıkmıştır. Böylece yakın gelecekte figüratif resmin hükmedeceğini öngören Maleviç, bir taraftan *Kadın Büstü* (Resim 339) ve *Kadın Portresi* (Resim 340) gibi çalışmalarını sergileyerek Süprematizm’in biçimsel olanaklarının figüratif resme uygulanabileceğini göstermiş; diğer taraftan *arkitekton* çalışmalarını ortaya koyarak ideal bir geleceğin sanatının süprematist mimarlıktan geçtiğini ima etmiştir. Bu doğrultuda hissiyat mefhumunu merkezine alan kavramsal yazılarındaki geçmişe, şimdiye ve geleceğe (ve ideal geleceğe) yönelik zamansızlık vurgusu, Maleviç’in eserlerini tarihlendirmeyi reddetmesini, geçmişe dönük resimler üretmesini ve süprematist mimariyi geleceğin sanatı olarak yorumlamasını anlamlı kılarak sanatın ölümsüzlüğünün altını çizmektedir. Nitekim hissiyat kavramı, bir taraftan Süprematizm ve sanat tarihi arasında ilişki kuracak, diğer taraftan sanatın zamansızlığını/ölümsüzlüğünü yansıtacaktır.



Resim 337. (Solda) Devrimin On Beşinci Yılı SSCB Sanatçıları Sergisi, Maleviç Salonu, fotoğraf, Kasım 1932



Resim 338. (Sağda) Kazimir Maleviç eserleriyle poz verirken, fotoğraf, Kasım 1932



Resim 339. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kadın Büstü*, 1928-1932, ahşap üzerine yağlıboya, 58 x 48 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 340. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Kadın Portresi*, 1928-1932, ahşap üzerine yağlıboya, 58 x 49 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 341. (Solda) Kazimir Maleviç, *Kızıl Süvari Birliği* (1918), 1932, tuval üzerine yağlıboya, 91 x 140 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg



Resim 342. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Köylüler*, 1928-1932, tuval üzerine yağlıboya, 53 x 70 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Maleviç, muhtemelen sergi için ürettiği *Kızıl Süvari Birliği* (1932) adlı yapıtını 1918'e tarihlenmiş ve tablonun arkasına "Ekim Devrimi'nin kahraman kızıl süvari birliği, Sovyetleri savunmak için at sürüyor" ibaresini eklemiştir. Nitekim Süprematizm'e yer vermeyen Sovyet resmî sanat tarihi, sanatçının yapıtları arasında sadece bu resmi kabul etmiştir. Bu sergide gösterilen *Karmaşık Öngörü* (1930-1931) adlı çalışmaysa sanatçının (1930 Eylül-Aralık aralığında) hapisanede geçirdiği dönemin etkisiyle gerçekleştirdiği desenlerden oluşan bir seriye işaret etmektedir. Sanatçının desen serisi

hakkında kaleme aldığı notlarında “his/hissiyat” mefhumun kullanıldığı göze çarpmaktadır.



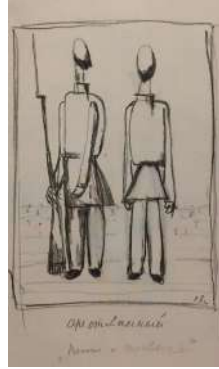
Resim 343. (Solda) Kazimir Maleviç, *Karmaşık Öngörü* (1913), 1930-1931, tuval üzerine yağlıboya, 99 x 79 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 344. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Hapsedilmiş Hisseden İnsan*, 1930-1931, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 78 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 345. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Kırmızı Ev*, 1932, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 55 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Andrey Nakov’a göre hapishanede geçirdiği dönemden oldukça etkilenen Maleviç, *Karmaşık Öngörü* adlı tablosunun şasesine “bu kompozisyon şu unsurları içermektedir: boşluk, yalnızlık hissi ve sıkışmış yaşam” notunu düşmüştür.⁸⁷⁷ Resimdeki kırmızı ev, hapishaneyi simgelemektedir. Arkadan görülen figürse sanatçının kendisidir. Nitekim aynı seriden *Hapsedilmiş Hisseden İnsan*’da (Resim 337) çitlerle çevrili hapishane binası belirgindir. Nakov, sanatçının söz konusu seriyi 1913’e tarihlendirirken 1931’i kastettiğini belirterek sanatçının otoritelerden kaçmak için bu yola başvurduğunu iddia etmektedir. Maleviç’in Süprematizm sonrası çalışmalarında Sembolizm’e özgü bir ifade biçiminin izlerini gören Nakov, Maleviç’in eskiz defterlerindeki notlardan hareketle sanatçının “suratsız portre”, büst ve yarı figüratif yarı soyut manzara resimlerinde karamsar bir atmosferin hâkim olduğunu ileri sürmektedir.

⁸⁷⁷ Andrei NAKOV, *Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu*, Vol. 3, Thalia Edition, 2007, s. 302.

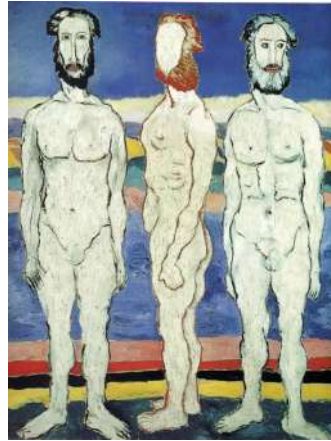


Resim 346. (Solda) Kazimir Maleviç, *Hapsedilmiş Hisseden İnsan* eskizi, c. 1930, kâğıt üzerine kara kalem, 16,8 x 18 cm., Ludwig Müzesi, Köln (Resmin altında *Hapsedilmiş Adam*, *Hapsedilme Hissi* yazmaktadır.)

Resim 347. (Ortada) Kazimir Maleviç, *İktidar ve İnsan*, c. 1930, kâğıt üzerine kara kalem, 17,8 x 12 cm., Ludwig Müzesi, Köln (Resmin altında *Tutuklu*, *İktidar ve İnsan* yazmaktadır.)

Resim 348. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Tehlike Hissi*, c. 1930, kâğıt üzerine kara kalem, Ludwig Müzesi, Köln

Maleviç'in son dönem figüratif çalışmaları ve kuramsal yazılarında "hissiyat" mefhumunun öne çıktığı görülmektedir. *Izologia* (Görsel-Mantık) adını verdiği konferans serisinde Süprematizm'in sanat tarihiyle olan ilişkisini hissiyat kavramı üzerinden kuran sanatçı, bu terimi desen ve tablolarında da sıklıkla kullanmıştır. *Tehlike Hissi* (c.1930) deseni, *Koşan Adam* (c.1930) adlı resme dönüşmüş; benzer figürler *Yüzücüler* (1930-1932) ve *Köylü Büstü*'nden (1930-1932) oluşan serinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.



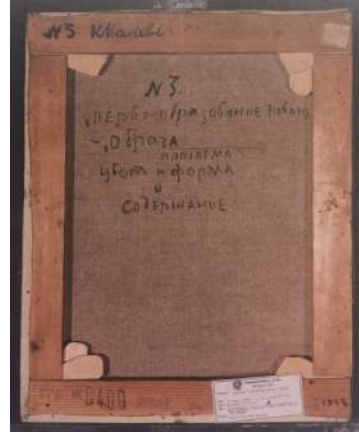
Resim 349. (Solda) Kazimir Maleviç, *Koşan Adam*, c. 1930, tuval üzerine yağlıboya, 78,5 x 65 cm., Pompidou Müzesi, Paris

Resim 350. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Yüzücüler*, 1930-1932, tuval üzerine yağlıboya, 98,5 x 79 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 351. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Köylü Büstü*, 1930-1932, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 x 51 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

5.3. Süprematizm Işığında Görsel Mantık (*İzologia*) ve Figüratif Resim

Kazimir Maleviç'in son dönemi (1928-1934), klasik düzen ve süprematist düzen arasında bir bağlantı kurma girişimi olarak ele alınmalıdır. Bu girişimin meydana gelmesinde Stalin yönetimindeki SSCB'nin kültür politikalarının sonucunda değişen ekonomik şartların ve Sosyalist Realizm etrafındaki estetik tartışmaların payı büyüktür. Ancak bu dışsal etkilerin dışında Maleviç, figüratif resme “dönüşünü” Süprematizm kuramıyla uyumlu hale getirmek için çabalamıştır. Büyük Berlin Sergisi hazırlıkları sırasında Süprematizm'in modern resmin tarihsel gelişimindeki yerini yeniden gözlemleme şansı bulan sanatçı, bir yandan SSCB'nin kültür-sanat ortamında hâkim olmaya başlayan görüşlerin, diğer yandan Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü'ne bağlı araştırmalarının neticesinde retrospektif bakış açısını genişleterek modern resmin ötesinde sanat tarihine yönelmiş ve figüratif resmin içinde süprematist soyutlamaya özgü “hissiyatların” izini sürmeye çalışmıştır. Yazı ve mektupları incelendiğinde sanatçının ömrünün son dönemlerinde *Izologia* (Görsel Mantık)⁸⁷⁸ tezleri dışında *Renk Sosyolojisi*⁸⁷⁹ ve *Süpranaturalizm* adını verdiği “yeni imge” kuramı üzerine çalıştığı anlaşılmaktadır. Bu projelerden hiçbirisi hayata geçmese de Maleviç'in soyut ve figüratif sanatın sentezini oluşturmaya yönelik bir girişimde bulunduğu açıktır.



Resim 352. ve Resim 353. Kazimir Maleviç, *Büst (Yeni İmgenin Prototipi)*, 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 46 x 37 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

⁸⁷⁸ Maleviç bu kavramı temsil sanatları (*izobrazitelnoe iskustvo*) ve mantık (*logia*) kelimelerinden türetmiştir.

⁸⁷⁹ Mektuplarında geçmesine rağmen *Renk Sosyolojisi* projesinin kapsamı bilinmemektedir. Vakâr'a göre Süprematizm'i renk kültürü içinde inceleyen Maleviç, Vitebsk derslerinden GİNHUK Döneminde hazırlanan pedagojik şemalara kadar farklı bağlamlarda “şartlar bilinci/seçimleri belirler” formülünü kullanarak köy yaşamı ve kent yaşamı arasındaki farklardan bahsetmiştir.

Haziran 1928’de yakın dostu Kiril Şutko’ya yazdığı bir mektupta Kazimir Maleviç, yeni bir stil geliştirdiğini ima ederek “bu yazdıklarım yeni çalışmalarımın 1928’de başladığını tarihe not düşün” ifadesini kullanmıştır. Yevgenia Petrovna’ya göre, Maleviç’in 1927 sonrası ilk figüratif serisi olan *Üç Kız*, *Kadın Portresi* (Resim 332) ve *Büst* (*Yeni İmgenin Prototipi*), sanatçının 1923’te tasarladığı kostümle aynı dekoratif unsurlara sahiptir. Bu çalışmalardan *Büst* (*Yeni İmgenin Prototipi*)’ün şasesine “N.3 / Yeninin Prototipi / İmge / Problem / Renk ve Form / ve / İçerik” (Resim 345) ibaresini ekleyen Maleviç, aynı döneme ait *Kadın Büstü* adlı benzer bir tablosunun arkasına “*Süpranaturalizm / N. 35 / 1915 / Figür*” yazmıştır. Buradan anlaşılacağı üzere sanatçı söz konusu yarı-soyut yarı-figüratif çalışmalarını Süprematizm’le aynı döneme tarihlendirmeye gayret etmiş; bu resimlerin süprematist biçimcilikle aynı dönemde üretildiklerini göstermek istemiştir.⁸⁸⁰



Resim 354. (Solda) Kazimir Maleviç, *Üç Kız*, 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 57 x 48 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 355. (Ortada) Kazimir Maleviç, *Süprematist Kostüm için Eskiz*, c.1928, kâğıt üzerine kara kalem ve suluboya, 26 x 17 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 356. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Kadın Büstü*, c.1928, tuval üzerine yağlıboya, 126 x 106 cm., Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Maleviç’in son dönem figüratif çalışmaları farklı resimsel denemelerini kapsamakla birlikte yüzyılın eşiğindeki üslup çeşitliliğini çağrıştırmaktadır. Formalizm karışıklığının giderek yayıldığı Kültür Devrimi şartlarında yaratıcı bir yol arayışında olduğu anlaşılan Maleviç, nesnel ve nesnesiz imgelerin kombinasyonlarından oluşan bir üslup geliştirmeye çabalamıştır. Süprematist sistemin geniş olanaklarını

⁸⁸⁰ Evgenia PETROVNA, “From Suprematism to Supranaturalism: Malevich’s Late Works”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.200-203.

kapsamında ortaya koyduğu yarı-soyut yarı-figüratif resimlerinin yanında sanat tarihine göndermeler içeren figüratif resimler üreten sanatçı, son dönem kuramsal çalışmalarını “hissiyat” kavramı çevresinde geliştirmiştir. Sanatlardaki değişmeyen değer olarak ele alınan bu kavram, bir taraftan sanat tarihi çalışmalarının merkezinde yer almış diğer taraftan Süprematizm’in tarihsel önemini vurgulamak için kullanılmıştır.

5.3.1. Süprematizm’de Kuramsal Dönüş

Maleviç’in son dönemindeki “figüratif dönüşü” anlamlı kılan “kuramsal dönüş”, Adrian Barr’ın “Uyarıcıdan hissiyata: Kuramsal Dönüşler, *Nova Generatsiya* ve Geç Dönem Resimler” (*From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings*)⁸⁸¹ adlı makalesinde tartışılmıştır. Maleviç’in 1928-1930 yılları arasında *Nova Generatsiya* dergisinde yayımlanan yazılarının merkezindeki hissiyat kavramına değinen Barr, sanatçının kuramsal dönüşüyle figüratif çalışmaları arasında ilişki kurmaktadır. Maleviç’in figüratif resimlerini Süprematizm’in uzantısı olarak inceleyen yazar, sanatçının 1920’lerin ortalarına kadar kuramsal yazılarının merkezinde yer alan “uyarıcı” kavramından vazgeçerek sanat tarihiyle ilişki kurmak amacıyla “hissiyat” kavramına geçtiğini iddia etmektedir. Ancak söz konusu kuramsal dönüşü (muhtemelen uzmanların figüratif resimlerin üretim tarihi olarak işaret ettiği 1928’e tarihlendirmek için) *Nova Generatsiya* yazılarıyla inceleyen Barr, Maleviç’in Bauhaus’ta yayımlanan *Nesnesiz Dünya, Süprematizm* adlı kitabı için kaleme aldığı Süprematizm adlı makaleyi görmezden gelmektedir. Nitekim Nakov’un 1927 Manifestosu olarak adlandırdığı metninde Maleviç, hissiyat mefhumunu odak noktası haline getirmiş; hissiyat kavramını sanatlardaki değişmeyen değer olarak yansıtmış ve Süprematizm’in bu değeri tekrar keşfettiğini iddia etmiştir. Dolayısıyla bir kavramsal dönüşten bahsedilecekse bu dönüşümün olgusu sanatçının “retrospektif bir bakış” benimsediği Büyük Berlin Sergisi olmalı ve 1927’ye tarihlendirilmelidir.

1915 Manifestolarında Süprematizm’in geçmişin sanatıyla tamamen koptuğunu ilan eden Maleviç, aynı zamanda sanatsal sisteminin evrimsel niteliklerinden bahsetmiş; Kübizm ve Fütürizm’i Süprematizm’in (ontolojik) öncülü saymıştır. İlk bakışta

⁸⁸¹ Adrian BARR, “From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, s. 203-223.

çelişkili gibi duran bu bakış açısı, aslında figüratif sanatla soyutlama arasındaki ayrımın “amacını” ortaya koymaktadır. Maleviç’e göre modern sanatlarla başlayan soyutlamanın amacı, sifıra veya nesnesizliğe ulaşmaktır. Vitebsk’te basılan *Yeni Sanatın Sistemleri* adlı metninde, “temsili sanatlardan kopuş projesini (modern sanatın amacını)”, beş sistemle (Empresyonizm – Cézanneizm – Kübizm - Fütürizm – Süprematizm) açıklayan Maleviç, nesnesizleştirmeyi (soyutlamayı) Empresyonizm’le başlatarak Süprematizm’le tamamlamaktadır. Nitekim Maleviç’in yazılarında 1920’lerin başına kadar nesnesizlik mefhumu sadece modern sanatlarla ilintilidir. 1920’lerin ilk yarısında “*Tanrı Devrilmedi. Sanat, Kilise ve Fabrika*” ve “*Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*” gibi metinlerini kaleme alan Maleviç, Süprematizm’i bir dünya görüşü olarak ele almış; sanat ve felsefe gibi varoluş biçimlerine özgü yaratıcılığın temeline hiçlikten/bilinçdışından gelen “uyarıcı (*stimulus/возбуждение/vozbujdenie*)” kavramını yerleştirerek nesnesizlik mefhumunu sanatlardan sonra felsefeyle buluşturmuştur. Barr’ın isabetle vurguladığı gibi 1920’lerin ilk yarısında kaleme alınan kuramsal yazıların merkezinde uyarıcı mefhumu bulunmaktadır. 1923’te yayımlanan *Süprematist Ayna*, nesneler dünyasının yanıltıcılığını tekrarlamakla birlikte kavramlar arasındaki yanıltıcı ayrımlar ve bunların tözel birliğini gösteren bir model sunmaktadır. Dolayısıyla *Süprematist Ayna*’daki yöntem, hakikate ulaşmak için nesneler dünyasından veya nesnesizlikten yola çıkılabileceğini salık vermesi bakımından Süprematizm’in kavramsal altyapısında kilit bir rol üstlenmektedir.

1928-1930 yılları arasında Ukrayna’daki *Nova Generatsiya* ve *Avangard* adlı dergilerde bir dizi makale yayımlayan Maleviç, bu metinlerini *İzologia* (Görsel Mantık) adını verdiği bir kitap projesinde bir araya getirmeyi arzulamıştır. Bu dönemde figürasyona yönelen sanatçı, söz konusu yazılarında “hissiyat (*sensation/ощущение/oşuşeniye*)” kavramı üzerinden sanat tarihindeki bazı örneklerle Süprematizm’in ortaklığını vurgulayarak kuram ve uygulamanın bir arada işlediği bir üretim sürecine girmiştir. Hissiyat kavramının merkeze alındığı bu süreç hem sanatçının figüratif resimlerine hem de kuramsal yazılarına damga vurmuştur.⁸⁸² On bir metinden oluşan *Nova Generatsiya* yazıları, Maleviç’in Berlin dönüşü sonrasında

⁸⁸² Adrian BARR, “From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, s. 205.

kaleme aldığı metinlerden oluşmaktadır. Süprematizm, figüratif resim ve mimarlık arasında bir ilişki kurmak amacıyla yazıldığı anlaşılan makalelerin geneli, yaratım sürecine özgü bağlamın, şartların veya çevrenin insana/sanatçıya etkisini vurgulayarak nesneler dünyası ve nesnesiz dünya arasındaki bağlantıya odaklanmakta ve geçmişin sanatıyla koparılan bağların tekrar kurulmasını sağlamaktadır. Bu minvalde yaratıcılığın mutlak hiçlikten geldiğini ifade eden “uyarıcı” terimi yerine “nesnesiz enerji” kavramını kullanan Maleviç’in nesnesizliği vurgulamak için sıklıkla “hissiyat” mefhumuna başvurduğu görülmektedir.

Ancak Maleviç’in kuramsal yazıları incelendiğinde belirleyici bir kavram olarak hissiyatın, *Nova Generatsiya* yazılarından önce, 1927 yılında kaleme alınan *Süprematizm* başlıklı makalesinde (veya 1927 Manifestosu) öne çıktığı görülmektedir. Bu makale, Bauhaus Edisyonundan basılan *Nesnesiz Dünya (Die Gegenstandlose Welt)* adlı kitabın ilk bölümü olan *Resme Ek Unsur*’u tamamlaması için yazılmıştır. Maleviç’e Berlin’de eşlik eden Polonyalı şair Tedeusz Peiper’in anılarından alıntı yapan Irina Vakar, Süprematizm makalesinin kitaba eklemesinin nedenini Bauhaus Okulu ziyareti sırasında Ludwig Mies von der Rohe ve Maleviç arasındaki estetik-işlevsellik tartışmalarından kaynaklanmış olabileceğini söylemektedir.⁸⁸³ Buna göre “bir binanın amacının konstrüksiyon yöntemini, konstrüksiyon yönteminin de binanın biçimini belirlediğini” savunan Mies von der Rohe’ye karşı Maleviç, sanatsal yaratının sonsuzluğunu/zamansızlığını vurgulamak için “hissiyat olarak dünya” düşüncesini öne sürmüştür.⁸⁸⁴ Nitekim Berlin’den asistanı Konstantin Rojdestvenski’ya yazdığı 21 Nisan 1927 tarihli mektubunda Maleviç, kitabına yapacağı bazı eklemelerden bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır:

Sanatın asıl içeriği düşünce imgesinin ötesinde hissiyat olarak dünyadır. Kare bir imge değil, elektrik akımını sekteye uğratan bir kısa devredir... Bir imgeyi açığa çıkarmanın mümkün olduğuna inanlar, ikona veya bir temsilde imge görenler yanılmaktadırlar. Bir duyguyu ifade eden im, duygunun imgesi değildir. İşlevsel ve yararlı şeyler temsili imge değildir. Her şey imgenin yardımcı-imgesidir. Yardımcı imge denen şeyin amacı imgeyi göstermektir... Süprematizm yalnızca bir bilme yöntemidir. İçeriğini hisler oluşmaktadır...⁸⁸⁵

⁸⁸³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol.1, s. 197.

⁸⁸⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, Vol.2, s. 366.

⁸⁸⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, Vol.1, s. 196.

Bu pasajda görüldüğü gibi Maleviç, nesnel imge ve düşünce imgesini birbirinden ayırmakta; “yardımcı imge” adını verdiği nesnel imgenin düşünceye açılan bir araç olduğunu ileri sürmektedir. Aynı dönemde bir diğer asistanı Nikolay Suetin’e (Berlin’den) yazdığı mektuptaysa Süprematizm, sanat tarihi ve mimarlık arasındaki ilişkiye değinen Maleviç, şöyle yazmıştır:

Mimarideki Yeni Klasisizmin kaynağının Süprematizm olacağı kesinleşti... Ekonomik ihtiyaçlardan doğmayan süprematist mimarlığı gelecekte anlayacaklar. Tabi sosyalistler ekonomiyi ele geçirmeyi becerebilirlerse. Böylece kazanan sanat olacak. Eğer toplumsal yaşam sanat üzerinden kurulabilirse ekonomik sorunlar kendiliğinden çözülecektir... Sanatın yeni dünyası mimarlık üzerinden kurulacak. Biz Süprematizm yoluyla geleceğin mimarisinin mimarlık-öncesi arkitektoniklerini yarattık. Mimarlar henüz bunu anlamıyorlar. Ancak bizim çalışmalarımızla anlayacaklar. Batıyı ziyaretim bunu anlamalarını sağladı. Konstrüktivist eğilimin iflasın eşiğinde olduğu söylenebilir...⁸⁸⁶

Mektubuna Süprematizm’in Berlin’deki etkisini abartarak devam eden Maleviç, sanatçıları yeni klasisizmi müjdeleyen süprematist mimariye ikna ettiğini söylemiş; arkitektonların geleceğin mimarisi için bir model (yardımcı imge) olduğunu tekrarlamış ve şöyle devam etmiştir:

Süprematizm hakkında yeni bir makale yazıyorum. Bu çeşitli hisleri tercüme etmeme vesile oldu. Hissiyat olarak dünya doğadaki bitkilere benziyor. Her bitki doğadan kendi ihtiyacını alır, başka bitkilerin ihtiyacına bulaşmaz. Her hissin kendine özgü değişmeyen bir biçimi vardır. Örneğin belirli ses dalgalarına beden tepki verir. Sanatsal yaratıdaki ustalık bunu belirlemektir. Bu fikir dünyanın dalgalarını okumama ve iştirken ustalaşmama yardımcı oldu. Rafaello, Giotto ve ikona ressamı, insan Yüzündeki⁸⁸⁷ mistik ifadeler yoluyla mistik dalgayı yakalamamıza ve Tanrı’yı hissetmemize yardımcı olmaktadır. Süprematizm’deki haç şekilleriyle ben de bu hissi ifade ettim. Bu demektir ki biz Yüzleri ifade etmiyoruz; formları ifade etmiyoruz. Çünkü ne Suratları ne de formları biliyoruz. Sinir sistemimizle duyumsuyoruz. İnsan Yüzündeki dalgaları hissediyoruz...⁸⁸⁸

Görüldüğü gibi açıkça sanat tarihindeki ustalardan bahseden Maleviç, bu sanatçıların biçimsel-nesnel virtüözlüklerini değil, hissettirdiklerini yüceltmektedir. Bu doğrultuda dinsel resimlerden örnekler veren sanatçı, Süprematizm’deki haç formu ve ifade aracı

⁸⁸⁶ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol.1, s. 197.

⁸⁸⁷ Metnin orijinalinde “insan yüzü” ifadesi “insan Yüzü” şeklinde yazılmıştır.

⁸⁸⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **a.g.e.**, s. 201.

olarak “suratsız portrelerini” nasıl kavradığı hakkında birtakım ipuçları vermektedir. Buna göre, ikona resmiyle Süprematizm arasında hissiyat üzerinden bir ilişki kuran Maleviç’in “yeni imge” olarak sunduğu “suratsız portrelerden” birini “*Gelecekteki İnsanın Yüzü*” şeklinde adlandırması manidardır. Nitekim Nakov’a göre Maleviç, bu resimlerinde “yeni insanın gelecekteki kimliğini bulmak için arayış içinde olduğunu” anlatmak istemiştir. Bu doğrultuda Maleviç, yeni insanın geçmişten gelen ve değişmeyen hislerin ışığında geleceği şekillendireceğini düşünmektedir.



Resim 357. (Solda) Kazimir Maleviç, *Ortodoks II*, (1911 motifi, 1928-1929), tuval üzerine yağlıboya, 69 x 55,2 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 358. (Ortada) *Gözleri Delen Kurtarıcı İsa*, ahşap üzerine karışık teknik, 14. yüzyıl, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 359. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Gelecekteki İnsanın Yüzü*, (1928-1932), tuval üzerine yağlıboya, 55,5 x 45 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Bauhaus Edisyonundan basılan *Nesnesiz Dünya*’nın (*Die Gegenstandlose Welt*) ikinci bölümünde yer alan Süprematizm adlı makale, “Süprematizm’den anladığım yaratıcı sanattaki saf hissiyatın üstünlüğüdür” cümlesiyle başlamaktadır.⁸⁸⁹ His ve hissiyat mefhumlarını metnin merkezine yerleştiren Maleviç, saf sanatın ifadesi olan Süprematizm’de “hissiyatın belirleyici etmen” olduğu vurgulamıştır:

Hayatın ve sanatın nesnel-ideal yapısını belirleyen her şey – fikirler, kavramlar, imgeler – saf hislerine kulak vermek uğruna, sanatçının bir kenara bıraktıklarıdır... Çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur... Özgürleştirici nesnesizliğin mutluluk veren duygusu beni, hisler haricinde hiçbir şeyin gerçek olmadığı “çöle” yönlendirdi...

⁸⁸⁹ Kazimir MALEVICH, *Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu*, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013

ve böylece hisler yaşamının özü haline geldi... Sergilemiş olduğum boş bir kare değil, nesnesizliğin hissiyatıydı... “Nesnelerin” ve “kavramların” hislerin yerine geçtiğini fark ettim ve istenç ve idea dünyasının sahteliğini kavradım... Süprematizm, zamanın akışı içinde “nesnelerin” birikimiyle karartılmış saf sanatın yeniden keşfidir...⁸⁹⁰

Bu pasajdan anlaşıldığı üzere hisleri, “fikir, kavram veya imgeden” üstün gördüğünü belirten Maleviç, nesneler dünyasının terk edildiği ve nesnesizliğin başladığı özgürlük alanını “çöl” metaforuyla tanımlamaktadır. *Siyah Kare*’yle “boşluğu değil, boşluk hissini” resmettiğini belirten sanatçı, Süprematizm’le saf sanatın “yeniden” keşfedildiğini söylemektedir. Bu ifadeden saf sanatın daha önce keşfedilmiş olduğu, unutulduğu ve tekrar keşfedildiği sonucu çıkarılabilmektedir. Dolayısıyla Süprematizm, sanat tarihindeki saf ifadelerle ilişkiye girme potansiyeline sahiptir.

Bana öyle geliyor ki, eleştirmenler ve halk, Raphael’in, Rubens’in, Rembrandt’ın vs. resimlerinin gerçek değerini hissiyatı örten sayısız nesneden meydana gelen bir kümeden başka bir şey olmayan şeylerde aradılar. Nesnel temsilin virtüözlüğü takdir edilen tek şeydi... Eğer büyük ustaların eserlerinden, içerisinde ifade edilen hisleri – yani gerçek sanatsal değerini çekip çıkarmak ve bunu örtbas etmek mümkün olsaydı, halk, eleştirmenler ve sanat uzmanlarıyla birlikte bunu asla gözden çıkarmazdı... Tam da bu sebepten karemin halka anlamsız görünmüş olması tuhaf değildi... Eğer bir kişi sanat eserini nesnel temsilin virtüözlüğü – hayalin gerçeğe benzemesi temelinde değerlendirmekte ısrar eder ve nesnel temsilin kendisinde yaratıcı duygunun bir sembolünü gördüğünü düşünürse, bir sanat eserinin mutluluk veren içeriğine asla iştirak edemeyecektir... Halkın geneli bugün hala, eğer “çok sevilen gerçekliğin” taklidi bırakılırsa, sanatın yok olduğuna mahkum olduğuna emindir ve bu sebepten, saf hissiyatın nefret edilen unsurunun – soyutlamanın – nasıl daha fazla ilerleme kaydettiğini dehşetle izler... Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare = hissiyat, beyaz zemin = bu hissiyatın ötesindeki boşluk... Halkın geneli temsilin nesnesizliğinde, sanatın ölümünü görüyor ve açıkça görünen, hissiyatın burada harici bir biçimi üstlenmiş olduğu olgusunu kavrayamıyordu... Süprematizm, yeni bir hissiyat dünyası doğurmadı bunun aksine, hissiyat dünyasına ait temsilin bütünüyle yeni ve doğrudan bir biçimini var etti... Antik bir sütunu incelediğimizde artık yapısının binada yerine getirdiği teknik görevle olan uygunluğu ilgimizi çekmez fakat ondaki saf hissin cismani ifadesini tanırız.⁸⁹¹

⁸⁹⁰ Kazimir MALEVICH, **Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu**, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013, s. 77.

⁸⁹¹ Kazimir MALEVICH, **Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu**, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013, s. 78-83.

Bu ifadelerle eleştirmenlerin ve toplumun genelinin Raphael, Rubens ve Rembrandt gibi büyük ustaların sanatlarındaki hislerin veya hissiyatların peşinden gitmek yerine temsildeki “virtüözlüğe” odaklanmasını eleştiren Maleviç, üretiminde virtüözlük barındırmayan *Siyah Kare*’nin bu yüzden anlaşılamadığını belirtmiştir.

Antik bir tapınağın güzelliği... ..dinin sığınağı olarak hizmet vermesi sebebiyle değil, tersine biçiminin, plastik ilişkilere karşı saf bir hissiyattan kaynaklanmış olması sebebiyledir... Sanatçılar, her zaman için, temsillerinde insan yüzünü kullanmaya tutkundur, çünkü onda, hislerini iletebilecekleri en iyi aracı (çok amaçlı, hareketli, anlamlı mimikleri) görürler. Süprematistler, yine de, insan yüzünün (ve doğadaki nesnelerin genelini) temsilini bıraktılar ve (hislerin dışarıdan gelen yansımaları yerine) hislerini aracısız hale getirecek, yeni semboller buldular; zira Süprematist gözlemler ve dokunmaz – o hisseder... Resimsel hissiyata dışarıdan ifade vererek yeni biçimler üreten ve ilişkiler oluşturan, yeni Süprematizm sanatı, yeni bir mimari haline gelecektir: bütün bu formları tuvalin yüzeyinden uzaya aktaracaktır... Nesnesiz hissiyat, aslında, her zaman sanatın olası, tek kaynağı oldu, bu nedenle, Süprematizm bu bakımdan yeni bir katkıda bulunmaz...⁸⁹²

Metnini bu sözlerle tamamlayan Maleviç, saf sanatın amacını hissiyatın aktarımı şeklinde belirlemektedir. Sanatçıların hisleri temsil etmek için insan yüzünü tercih ettiğini tekrarlayan Maleviç, “süprematistlerin temsili bıraktıklarını” ve hisleri dolaysız (alıntıda “aracısız”) bir biçimde sembollerle ifade ettiklerini söylemektedir.



Resim 360. (Solda) Kazimir Maleviç, *Adam Portresi (Punin'in Portresi)*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, kalem, 70 x 57 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 361. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Sanatçının Eşi Natalya Andreyeva'nın Portresi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 67,5 x 56 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

⁸⁹² Kazimir MALEVICH, *Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu*, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013, s. 83-92.

Bu metnin ışığında Maleviç'in *Adam Portresi (Punin'in Portresi)* ve *Sanatçının Eşinin Portresi* gibi çalışmalarının geçmişten gelen hisler ve çağdaş biçimlerin bir çeşit sentezini çağrıştırdığı ileri sürülebilir. Geçmiş dönemlere ait kıyafetlerin geometrik motiflerle detaylandırılması bir taraftan sanat tarihsel bir bakış açısına dikkat çekerken diğer yandan süprematist formların güncel sanata (Sosyalist Realizm'e) katabileceği olanaklara yer vermektedir. Her iki resimde de saf hissiyat aktarımını sağlamak için jestlerin öne çıkarıldığı ve bunların birtakım sembollerden oluştuğu sonucu çıkarılabilmektedir. Maleviç'in son dönem figüratif çalışmalarını 1920'lerde Avrupa'da moda olan düzene dönüş (*retour à l'ordre*) akımıyla inceleyen Charlotte Douglas'a göre, Maleviç'in ellerdeki jestleri öne çıkaran portre serisinde Giorgio De Chirico'nun etkisi görülmektedir.⁸⁹³ De Chirico'nun "metafizik resimler" adını verdiği serileriyle sanat tarihine göndermeler içeren resimlerini Maleviç'in son dönem yapıtlarıyla ilişkilendiren Douglas, ellerdeki jestlere yoğunlaşan çalışmalar arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedir. Özellikle De Chirico'nun *Sanatçının Hatip Olarak Otoportresi*'nin Maleviç'in *Adam Portresi (Punin'in Portresi)*, *Sanatçının Eşinin Portresi* ve *Otoportre* (1933) gibi eserlerine ilham vermiş olabileceğini ileri sürmektedir.



Resim 362. (Solda) Giorgio De Chirico, *Sanatçının Güllü Otoportresi*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 75 x 60 cm., Özel Koleksiyon

Resim 363. (Ortada) Giorgio De Chirico, *Sanatçının Hatip Olarak Otoportresi*, 1919, tuval üzerine yağlıboya, 74 x 55 cm., Özel Koleksiyon

Resim 364. (Sağda) Giorgio De Chirico, *Sanatçının Merkür Büstüyle Otoportresi*, 1923, tuval üzerine tempera, 65 x 50 cm., Özel Koleksiyon, Floransa

⁸⁹³ Charlotte DOUGLAS, "Malevich and De Chirico", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, s. 254-294.

Kiev Sanat Enstitüsündeki dersleri için kaleme aldığı ve daha sonra İzologia adlı bir kitap projesine dönüştürmek istediği *Nova Generatsiya* yazı dizisinin ilk metni olan *Mimarlığın Problemi Olarak Resim*'de, sanat tarihinde çeşitli nesnesizlik arayışları olduğunu belirten Maleviç, “sanatlardaki nesnesizlik her eğilimde farklı ifade biçimleri olarak belirir: Kübizm, Fütürizm, Süprematizm ve diğerleri...” diye yazmıştır. Böylece 1915 Manifestolarında ileri sürdüğü “sanatlardaki saf yaratımın ilk adımı olarak Süprematizm” fikrinden vaz geçen Maleviç, nesnesizliğin (soyutlamanın) üsluplar ötesi niteliğinin, formalizmin (biçimciliğin) sınırlarını aşarak, “saf sanatın” mümkün olan tüm ifadelerini kapsadığını vurgulamaktadır. Bu dönüşüm, sanatçının Vitebsk Sanat Enstitüsü, Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü (GİNHUK, 1923-1926) ve Rusya/Devlet Sanat Tarihi Enstitüsü'nde (RIII/GIII, 1926-1929) geliştirdiği biçimsel/nesnel yaklaşımları genişleterek sanat tarihsel bir değerlendirmeye alan açmaktadır. Buna göre, artık Kübizm'le Süprematizm arasındaki ilişki biçimsel değil, “hissiyat” açısından değerlendirilmektedir:

Sanatlardaki nesnesizlik evreleri temsildeki kendiliğindenlik fenomeniyle ilişkilendirilemez. Bu ancak fenomenler dünyasındaki belirli hissiyatların iletişimi sayesinde anlaşılabilir.⁸⁹⁴

Hissiyat mefhumu, öz ve mevcudiyet/temsil arasındaki çelişkiyi ortadan kaldırarak Süprematizm ile Rembrandt, Cézanne, Boccioni ve Lissippos gibi sanatçıların eserleri arasında kurulacak iletişimi tercüme eden bir araca dönüşmektedir. Maleviç'in sanat kuramının geç evresinde kullandığı “nesnesizlik” mefhumu, soyut veya süprematist gibi anlamların dışına çıkarak görsel gerçekliğe alternatif tüm biçimbozumcu veya “barok” eğilimleri⁸⁹⁵ kapsamaktadır. Böylece “saf biçimlerin” yerini “ustaca düzenlenmiş resimsel hissiyatlar” ve/veya “güç/enerji hissiyatları” almaktadır:

Süprematizm'de güçlerin/enerjilerin dinamik hissiyatı biçime, konstrüksiyona dönüşür...
Lissippos *Herkül*'ünün konstrüksiyonuna bakıldığında karakterin edilgen pozuna rağmen kaslarda bir çeşit enerjinin/gücün saklandığını hissederiz. Buradaki enerji/güç insan

⁸⁹⁴ Adrian BARR, “From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, s. 205.

⁸⁹⁵ Eva FORGACS, “Suprematism: A Shortcut into the Future: The Reception of Malevich by Polish and Hungarian Artists during the Inter-War Period”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 247. 1920'lerin başına kadar süprematist resimler üreten Polonyalı sanatçı Strzeminski, Maleviç'in “barok” eğilimlerini eleştirerek Konstrüktivizm'e yönelmiştir. Strzeminski'ye göre Maleviç, sanat, geometri ve teknoloji arasındaki ilişkiyi yanlış anlayarak “barok eğilimlere yönelmiş” ve “renkler ve formlar arasındaki tezatlıklara sıkışmıştır”.

bedeninin sınırlarına hapsolmuştur. Buna rağmen kas sisteminin bedenin uç noktalarında temsil edildiği aşıkardır... Kasların konstrüksiyonu insanda bulunan doğal enerjiyle uyumludur... Sanatlardaki evrim, daha sonraları, insan imgesinin bozulmasını sağlamıştır... İnsani kas gücünün esas olduğu dönemde, sanatçı Lissippos heykelini yontarken enerjinin/gücün en üst sınırlarındaki hissiyata erişmiştir... Günümüzde makinelerin güç/enerji gerilimleri, dinamo ve motorların dünyası esastır. Bu enerji/güç gerilimleri “dinamizm” denen yeni bir güç/enerji hissiyatına yol açmıştır. Küresel gücün/enerjinin eski ifadesi olan Herkül’ün yerini çağdaş dinamizm terimi almıştır. Nasıl küresel gücün/enerjinin eski ifadesi Yunan Lissippos’ta temsil edildiyse çağdaş gücün/enerjinin yeni ifadesi İtalyan Boccioni’nin çalışmalarında temsil edilmiştir.⁸⁹⁶



Resim 365. (Solda) Thermes de Caracalla, *Herkül Dinlenirken*, mermer, 100 x 120 x 317 cm., 3.yüzyıl (Roma İmparatorluk Dönemi), Napoli Arkeoloji Müzesi (Orijinali Helenistik Dönem heykeltıraşlarından Lisippos’a atfedilmektedir)

Resim 366. (Sağda) Umberto Boccioni, *Hareket Halinde İnsan*, 11x 85 x 40 cm., bronz, 1913, MoMA New York

Nova Generatsiya yazı dizisi *Süprematist Ayna* (1923)’da geliştirilen felsefi bakış açısının sanat tarihsel bir değerlendirmesidir. Bu felsefi görüşe göre “yaratıcı” sanat ile “işlevsel ve kullanışlı” sanat diyalektik bir karşıtlık ilişkisi içindedir. Nesnesiz hissiyatla üretilen sanatın, mutlak, zamansız ve sonsuz bir bütün olduğu, işlevsel sanatlarınsa limitli bir uzam-zaman ve belirli bir amaç için üretildiği

⁸⁹⁶ Jean-Claude MARCADÉ, K. Malévitch, *Écrits sur l’art, tome 3: Les Arts de la Représentations*, L’Age d’Homme, 1974, s. 71-80. (Kazimir Maleviç, “Dinamik ve Kinetik Fütürizm”, *Nova Generatsiya*, 1929, No.11)

vurgulanmaktadır. Maleviç'in bu metinlerinde ısrarla yaratıcı sanatlarla nesnel sanatlar arasındaki farkın altını çizdiği görülmektedir:

Sanatın değeri insan yaşamının bir bölümünde oynadığı işlevsel rolünden değil; sürekliliğinden gelir. Saf sanat formları günümüzde yaşamın içinde karşımıza çıkmaz. Bunlar müzelerde saklanır. Bunun nedeni sanatın kendiliğindenliğinden kaynaklanan değeridir. Sanat dışında dünyadaki her şey geçicidir... Sanatsal olan mutlak ve sonsuzdur. Ne zaman ne de toplumsal ilişki biçimleri bunu değiştiremez.⁸⁹⁷

Yaratıcı sanatın “zamansızlığı” ve “mutlak birliği” vurgusu Maleviç'in önceki dönemlerindeki “hiçlik” ve/veya “sıfıra ulaşma” gibi formüllerin yerini almaktadır. Bununla birlikte tıpkı Süprematist Ayna'daki “insan kavrayışına göre dünyadaki ayrımların özünün değişmeyen değerlerden oluşması” ve bunların sıfıra eşit olması gibi, sanat tarihinde farklı biçim ve algıların özünde değişmeyen, mutlak bir “hissiyat” kavramının bulunduğu ileri sürülmektedir. Bu kuramsal dönüş sayesinde “geçmişin sanatıyla Süprematizm arasındaki kopuş” fikrinin yerini sanat tarihiyle köprü görevi gören yeni bir yaklaşım almaktadır.

5.3.2. Süprematizm, Din ve Ritüel

Kazimir Maleviç, kendinden bahsettiği mektup ve yazılarında birçok kere kültürlü biri olmadığını altını çizmekte; “kitap kültürüne” uzak olduğunu, “karmaşık kitapları” sevmeyişini, “eğitim almadığını” ve hatta resmi bile “kendi kendine öğrendiğini” tekrarlamaktadır. 1921'de Gerşenzon'a yazdığı bir mektupta Maleviç, metinlerini “çekmecelerde saklanması” ve “ölümünden sonra değerlendirilmesi” için yazdığını aktarmıştır.⁸⁹⁸ Sanatçının yazılarında geçen “kültürsüzlük vurgusu”, kimi araştırmacılara göre sanatçının “alçakgönüllü” karakterinin yansımasıyken kimileri “bağımsız bir kuramcı” olduğunu vurgulamak istediğinden kaynaklandığını ileri sürmektedir. Nitekim yazılarının yayımlandığı 1970'lerde bazı Batılı araştırmacılar, Maleviç'i “sanatçı-filozof” ilan etmişlerdir.⁸⁹⁹ 1978 yılında Paris Pompidou Müzesinde düzenlenen bir konferans serisinde Maleviç ve felsefe konusunun konuşulduğu bir seansta, Jean-Claude Marcadé, sanatçının Arthur Schopenhauer ve

⁸⁹⁷ Adrian BARR, “From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, 216-217.

⁸⁹⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol. 1., s. 157.

⁸⁹⁹ Emmanuel MARTINEAU, **Malevitch et la philosophie**, L'Âge d'Homme, 1990.

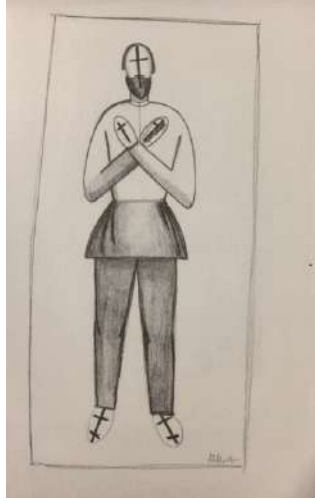
Emmanuel Kant'tan etkilenmiş olabileceğinden bahsettikten sonra Martin Heidegger'le aynı noktalara parmak bastığını iddia ettiği sırada söz alan Rus sanat tarihçisi Pavel Mansurof, sanatçının “basit bir köylü” olduğunu, “bahsedilen filozoflarla hiçbir alakasının bulunmadığını” ifade etmiştir.⁹⁰⁰ Maleviç'in yazılarını kitaplaştıran Aleksandra Şatskih ise, evrenin ve sanatın temel yasalarıyla ilgilenen sanatçının başta Mihail Gerşenzon, Roman Jakobson ve Mihail Matyuşin gibi entelektüellerin felsefi, bilimsel ve kuramsal yaklaşımlarını yakından takip ettiğini ancak arkasında “özgün” bir yazınsal miras bıraktığını belirtmektedir. Sanatçının defterlerini inceleyen Şatskih, Sergey Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* için çizilmiş dekor tasarımlarından (bu proje gerçekleşmemiştir) GİNHUK'taki asistanlarıyla birlikte gerçekleştirdiği anket transkriptlerine, Karl Marx ve Lenin'den alıntılanan slogan ve aforizmalardan Anatoli Lunaçarski'nin *Sanat ve Devrim* adlı kitabı hakkında yazılmış eleştirilere kadar geniş bir perspektife yayılan içeriği, “yorum” ve “alıntı” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Sanatçının yorumlarının genelinin geriye dönüp hatırlanmak için değil, polemik yaratmak amaçlı yazıldığını ileri süren yazar, alıntılarının büyük bir bölümünse İncil'den yapıldığını belirtmektedir.⁹⁰¹ Yayımlanan kuramsal metnlerinin hiçbirinde okuduklarından doğrudan alıntı yapmayan Maleviç'in not defterlerindeki İncil alıntılarını referanslar eşliğinde düzenlenmesi Şatskih'e göre Maleviç'in düzenli olarak bu pasajlara geri döndüğünü göstermektedir. Nitekim sanatçının yazılarındaki dinsel referanslarla resimlerine tinsel ve mistik atmosfer arasında bağlar kurulabilmektedir. Örneğin son dönem portre çalışmalarında öne çıkan “aydınlanmış yüzler” ve “jestlerle” Hlebnikov'un yazıları arasında bir ilişki kurulabilmektedir. Maleviç'in mistisizme yönelmesinde önemli pay sahibi olan Hlebnikov'un ölmeden önce kaleme aldığı metninde şu pasaj geçmektedir:

Kuzey inanışında haç, Minkovski'nin öğretileri üzerinden uzamsal bir yöntemle yorumlanabilir... Aydınlanmış bir insanın yüzünün bir haçın dikey çizgisine, gözlerin birbirine uzaklığınsa haçın yatay çizgisine denk geldiği ileri sürülebilir.⁹⁰²

⁹⁰⁰ Jean-Claude MARCADÉ, (haz.), **Malevitch, 1878 - 1978: Actes Du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, 4 et 5 mai 1978**, L'Âge d'Homme, s. 108.

⁹⁰¹ Alexandra SHATSKIKH, “Malévitch lit l'Évangile”, Jean-Philippe JACCARD ve Ioulia PODOROGA (haz.), **KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe**, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017, s. 138.

⁹⁰² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2., 2015, s. 606.



Resim 367. (Solda) Kazimir Maleviç, *Ellerini Çapraz Tutan Figür*, c. 1930, kâğıt üzerine kara kalem, 30 x 14,3 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

Resim 368. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Saçında Tepelik Olan Kız*, 1932-1933, tuval üzerine yağlıboya, 35,5 x 31 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova



Resim 369. (Solda) Kazimir Maleviç, *Gönder Tutan Kız*, 1932-1933, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 61 cm., Tretyakov Galerisi, Moskova

Resim 370. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Gönder Tutan Kız* resmi detayı, sanatçının *Siya Kari* şeklinde imzası.

Ellerini Çapraz Tutan Figür, Hlebnikov'un sözlerini resme tercüme ederken, Maleviç'in son dönem çalışmalarındaki mistik atmosferin adeta formülüne işaret etmektedir. Her iki portredeki figürlerin beyaz yüzleri, "aydınlanmayı" çağrıştırmakta, *Saçında Tepelik Olan Kız*'daki geometrik sadelik Hlebnikov'un formülünü andırmaktadır. Aynı renk paletinden çıktığı görülen *Gönder Tutan Kız* ise, geometrik sadelikten figüratif temsile geçişi vurgulamaktadır. Ayrıca bu dönemdeki

portre serilerinde *Siyah Kare*'nin sanki gizemli bir unsur gibi sanatçının imzasına dönüştüğü göze çarpmaktadır.

Defterlerinde Eski Ahit'e dayanarak Tanrı ve iblis hakkında yorumlar yapan Maleviç, Yuhanna İncili'nin Birinci Bölümünden, Aziz Pavlus'un Korintlilere, Romalılara ve Efeslilere yazdığı mektuplardan detaylı notlar almıştır. Dindar biri olmamasına rağmen (kiliseye gitmediği, çocuklarını vaftiz ettirmediği ve son evlilik törenini eşinin isteği üzerine Katolik kilisesinde yaptığı bilinmektedir) özellikle Beyaz Dönemi (1917-1918) sırasında Tanrı ve Tanrı'nın evrendeki yeri temalarına eğilen sanatçı, aynı dönemde yazdığı metin ve şiirlerinde litürjinin ilham veren niteliklerine değinmiştir.

Şair kendi hakkında hiçbir şey bilmeyendir. Ne sanatsal ustalık ne de Tanrısal geri dönüş hakkında bir fikri vardır. Şair usta değildir. Onun için sanatsal ustalık safsatadan ibarettir. İlahi şairin ritmi dakika, saat, gün veya yer tanımaz. Muhteşem litürji şairin içinde başlar. Tinsel ruh, ritim ve tempo hakikati açığa çıkaran unsurlardır.⁹⁰³

Bu dönemde çalışmalarının mistik karakterini ortaya koymak için litürjik ilhamdan yararlandığını açıkça ifade eden Maleviç, sanatsal ve Tanrısal yaratı arasında benzerlikler görmektedir:

Ben her şeyin temel ilkesiyim
Çünkü bilincimde dünyalar yaratanım.
Tanrı'yı ve beni bende arıyorum.
Her şeyi gören, bilen ve gücü yeten Tanrı
Aslında dünyanın, evreninin ve mantığın üstündeki sezginin kusursuz geleceğidir.
Tanrı'yı arıyorum ve figürünü çizmiş olduğum
Bir gün bedene bürünecek yüzümü arıyorum.
Sezgiyle çizilmiş eskizim
Mantığıma yol gösteriyor.⁹⁰⁴

Mihail Gerşenzon'un etkisiyle kaleme aldığı "*Tanrı Devrilmedi. Sanat, Kilise ve Fabrika*" ve "*Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*" adlı metinlerindeki ana fikir, İncil'den alınan yaratılış hikayesidir. Buna göre Tanrı, evren ve dünyayı yani mükemmelliği/kusursuzluğu hiçlikten yaratmış ve düşünce-üstü bir evrede dinlenişe

⁹⁰³ Jean-Claude MARCADÉ, *Le Miroir Suprématisme, Deuxième Tome des Écrits de Malévitch*, L'Age d'Homme, Paris, 1977, s. 79.

⁹⁰⁴ Alexandra SHATSKIKH, "Malévitch lit l'Évangile", Jean-Philippe JACCARD ve Ioulia PODOROĞA (haz.), *KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe*, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017, s. 141.

geçmiştir. Böylece Tanrısal yaratıyla Süprematizm arasındaki benzerliklerin altını çizmeyi hedefleyen Maleviç, insanlığın nihai amacının Tanrı'ya ulaşmak olduğunu vurgulamıştır. Bu doğrultuda kuramsal yazılarında Kurçenih, Hlebnikov ve Mayakovski gibi şairlerin terimlerin anlamını ters çevirme ve mantık oyunları gibi birtakım retorik yöntemler kullanarak “Tanrısal dinleniş tembellikle”, “çalışmayı Tanrısal lanetle” ilişkilendiren Maleviç, Şatskih'e göre sistemli bir felsefe ortaya koymasa da Hristiyanlığa karşı eleştirel tavrını yazılarına yansıtmış ve ardında yeni bir “mit” bırakmıştır. Maleviç'in düşünce sistemine “mito-ontoloji” adını veren Şatskih, sanatçının dinsel biçim, simge ve ritüellerden (ontolojik unsurlardan) yararlanarak kendine özgü bir mitoloji yarattığını söylemektedir. Yazara göre, Maleviç'in yazınsal mirası oldukça özgün niteliklere sahip olmakla birlikte temelleri on dokuzuncu yüzyılda atılan “Rus felsefesine” dayanmaktadır. Nitekim yirminci yüzyıl başlarında Rusya'ya özgü bir felsefenin tanımını yapan Aleksey Lossev, dünyanın ve evrenin sezgi ve mistisizme dayalı bütüncül kavrayışından hareket eden Rus felsefesinin mantığı ikincil kıldığını ileri sürmüştür. Buna göre Maleviç'in düşünce yöntemi, “akademik sistemcilikten uzak, karşıtlıklar sentezine dayalı, evrensel, Mesihçi, eskatolojik, içsel, sezgisel, gizli derinliklere açılması bakımından mistik bir Rus felsefe(si)” sisteminden/sistemsizliğinden kaynaklanmaktadır.⁹⁰⁵

1920'lerin başında, “*Süprematizm: Nesnesiz Dünya veya Ebedi Dinleniş*” metnini yazmakta olduğu dönemde insanlığın durumu ve geleceği hakkında olumsuz düşüncelere dalan Maleviç, bu durumun sorunu olarak İncil'i görmüş; Yuhanna İncili'nden yaptığı alıntılarda Tanrı'ya ancak ışık yoluyla ulaşılabilceğine yönelik notlar almıştır:

Tanrı ışıktır. Onda karanlık hiçbir şey yoktur. Tanrı'ya sadece ışıkla ulaşılır. Tanrı'ya ulaşmak için aydınlanmak gerekir. Bir zamanlar karanlıktaydınız ama artık İsa Peygamber sizi aydınlattı. Işığın çocukları gibi yürüyünüz... İnananlar ve inanmayanlar ışık yoluyla aydınlatılacaklardır. Çünkü ışık aydınlatır... Bu yüzden uyan denmiştir. Ölülerin arasından uyan ki İsa Peygamber seni aydınlatsın...⁹⁰⁶

Bu alıntıya yaptığı yorumda Maleviç, İncil'den aldığı bu pasajı “aydınlanmacı bir inançla” sentezleyerek şu sonucu çıkarmıştır:

⁹⁰⁵ Alexandra SHATSKIKH, “Malévitch lit l'Évangile”, Jean-Philippe JACCARD ve Ioulia PODOROGA (haz.), **KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe**, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017, s. 144.

⁹⁰⁶ Alexandra SHATSKIKH, **a.g.e.**, s. 145.

Işığın çocukları bilginler ve bilimdir. Çünkü ruh yani ışık, hakikati aydınlatmaktadır. Yol gösterici bir bilgidir... Tanrı'nın oğlu İsa, boş bir isimdir. Onun isminin sessizliğinde Tanrı'nın çocuklarının sesi değil, boş fenomenlerin çeşitli vizyonlarından oluşan psiko-temsillerden bıkmış insanların sesleri duyulur. İsa tıpkı Tanrı gibi, nesnesiz, sessiz ve boş bir uzamdır. Bu uzam içinde acı çekerek vizyonlar gören insan beyni nesneler görür, nesneleri işitir ve nesnelere dokunur.⁹⁰⁷

Maleviç'in İncil'le meşgul olduğu dönemde Lenin'in ölüm haberinin gelmesi, sanatçıyı derinden etkilemiş; SSCB'nin kurucu liderinin vefatı hakkında yazdığı bir makaleyi üzerinde çalışmakta olduğu *Nesnesizliğe Doğru, Dünyanın Statik Tezahürü Olarak Materyel* adlı kitabına eklemiştir.⁹⁰⁸ El Lissitski ise, söz konusu makaleyi *Lenin, Nesnesizlik Hakkında'dan Bölümler* başlığıyla Almancaya çevirerek Sanat Bülteni (*Das Kunstblatt*) Dergisinde yayımlamıştır. 1924 yılındaki ölümünden önce yazdığı dilek mektubunda gösterişli bir tören istemeyen Lenin, kendi imgesinin bir kulte çevrilmemesini arzu etmiştir. Bunun üzerine sanatçılar arasında kurucu liderin nasıl anılmasına yönelik tartışmalar başlamış; figüratif resim savunucuları ve avangard sanatçılar karşı karşıya gelmişlerdir.

Lenin'in ölümünden sonra bedeni mumyalanmış ve suratından alınan bir kalıpla büstlerinin yapılması planlanmıştır.⁹⁰⁹ Nitekim kurucu liderin figüratif tasvirlerine karşı çıkan konstrüktivist/produktivistler, LEF Dergisinde “*Lenin'i bronzla çevirmeyin*” kampanyası başlatmışlar ve temsilin ancak fotoğraf ve sinema alanlarında uygun olacağını savunmuşlardır. 1924 yılında merhumun yüzünden alınan kalıpla oluşturulan heykellerin beğenilmemesi üzerine Lenin kültü, sadece fotoğraflar ve Mihail Romm'a *Ekim'de Lenin* filmi için emanet edilen sinematografik görüntülerden alınan karelerden oluşturulmuştur.

⁹⁰⁷ Alexandra SHATSKIKH, “Malévitch lit l'Évangile”, Jean-Philippe JACCARD ve Ioulia PODOROGA (haz.), **KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe**, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017, s. 145-146.

⁹⁰⁸ *Nesnesizliğe Doğru, Dünyanın Statik Tezahürü Olarak Materyel* adlı metin, sanatçının *Nesnesizlik Kitabı* adlı büyük projesinin bir bölümüdür. Bu projenin diğer bölümlerinden *Nesnesiz Süprematizm veya Pentürin Özü* ve *Delilik Olarak Prodüksiyon* adlı çalışmaları Kazimir Maleviç'in henüz yayımlanmayan metinleri arasındadır ve günümüzde Stedelijk Müzenin arşivlerinde bulunmaktadır.

⁹⁰⁹ Rus Kozmizmi'nin öncülerinden Nikolay Fedorov'un ölümlerin diriltmesi fikrinden hareketle Lenin'in cenazesinden sorumlu komitenin başındaki Leonid Krasin, merhumun bedeninin olası bir yeniden diriltme ihtimaline karşı saklanmasını emretmiştir.

1917 Devrimlerini dünya tarihinin en önemli olayları arasında gören Maleviç, makalesinde Lenin’i “yeni devlet” kavramının mucidi ve “yeni uyarlığın” kurucusu olarak yansıtmıştır:

Bugün dünyada çok önemli bir olay oldu. Lenin öldü. İsa’nın ölümünden sonra dünya uygarlık tarihindeki ikinci önemli olaydır bu. Artık büyük bir değişikliğin meydana gelmesini gerekmektedir. Bundan böyle imge, gerçek maddeyle yer değiştirmelidir.⁹¹⁰

Maleviç’e göre dünya uygarlık tarihindeki ilk önemli olay İsa’nın yaşamı ve ölümüdür. İsa’nın havarileri bu olaydan sonra Mesih’in öğretilerini yaymak için “kilise” kurumunu kurmuşlar ve Hristiyanlık bu kurum yüzünden zamanla yozlaşmıştır. Dolayısıyla Maleviç’e göre bu olaydan ders çıkarmak gerekmektedir. Çıkarılmadığı takdirde Lenin’in gerçek fikirleri (materyalizm) yanıltıcı “imgelere” dönüşerek özünü kaybedecektir. Maleviç şöyle devam etmiştir:

Devlet, Tanrı’nın yasaları gibi işler. Toplumun Tanrı kavrayışı tüm farklı düşünceleri bastırır: Benden başka Tanrın yok... Benim gibi düşünmeyen benim düşmanımdır ve ben onu bastırıyorum. Çünkü ben Tanrıyım, gerçek ışığım (Yuhanna İncili’ne göre Tanrı ışıktır). Devlet farklı düşünenlere baskı kuran bir aygıttır ve şöyle der: Benden başka yönetim yok. Başka bir yönetim düşünenler benim düşmanımdır ve ben onu bastırıyorum. Çünkü benim ışığım toplumu bu durumdan kurtarmanın en özgün yoludur.⁹¹¹

Leninizm’in bir çeşit dine dönüşmesinin Marksizm’in materyalist öğretilerine karşı olduğunu belirten Maleviç, liderin kült objesine çevrilmesini idealizme sapma olarak değerlendirmiştir. Figüratif temsillerin SSCB’nin kurucusunu, “imgeden ibaret olan İsa’ya dönüştüreceğini” söyleyen Maleviç, “materyalist Musa” terimiyle tanımladığı Lenin’in amacının “insanları parlak imgelerin tehlikesinden uzak tutmak” olduğunu ifade etmiştir. Bu doğrultuda Lenin’i bir çeşit ikona-kırıcı olarak yansıtan Maleviç, Lenin’in Propaganda Anıtları Planına da değinerek kahraman devrim şehitlerinin heykellerinin amacının bu kişileri temsil etmemek olduğunu dolayısıyla yeni sanatın imge kavrayışının temsil etmeyerek nesnesiz/sonsuz kıldığını ima etmektedir. Materyalizmin ölüm gibi bir fenomen karşısındaki zayıflığından bahseden Maleviç, “bu fenomenin insanı derhal sanata ve dine yönlenmesine neden olduğunu” belirtmiştir. “Çünkü bedeni ölümden kurtarma arzusu, derhal merhumun imgesinin

⁹¹⁰ Konstantin AKINSHA, “Malevich and Lenin: Image, Ritual, and the Cube”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 141-143.

⁹¹¹ Konstantin AKINSHA, **a.g.e.**, s. 143-144.

yaratılmasını teşvik etmektedir. Böylece merhumun bir imgeye dönüşerek hayalet durumunda kalacağı, fiziksel ve materyel olarak ayrılmaz ve çözülmez olacağı düşünülmektedir”. Bu tespitin ardından liderin imgeye dönüşmesine karşı çıkan Maleviç, “Lenin’in materyel görüntüsünün temsil sanatına karşı koyacağını” dile getirmiştir.⁹¹²

Metnin devamında Lenin’in dinsel ritüellere karşı olmasına rağmen sosyalizmin gündelik dinsel teatralliğin yerine geçmesi gerektiğini savunan Trotski’yi hatırlatırcasına, ritüelin yaşamdaki en önemli şey olduğunu vurgulayan Maleviç, cenaze töreni sırasında dört dakika boyunca süren fabrika sirenlerinden ne kadar etkilendiğini aktararak “Yeni Ahit’in özü işitildi, Eski Ahit’in kilise çanları sessiz kaldı” diye yazmış ve merhumun anılması için şu önerilerde bulunmuştur:

Ritüellerde fabrikalar merkez olmalı; sirenler törene eşlik etmelidir. Merhumun bedeni fabrikaya taşınmalı ve yasaları vaaz şeklinde okunmalıdır. Bir sonraki soru O’nunla nasıl iletişim kurulacaktır. Bu iletişim merhum için üretilecek sonsuzluğu simgeleyen bir küpün içine girilerek sağlanmalıdır.⁹¹³

Görüldüğü gibi Maleviç, süprematist küpü Lenin öğretisinin mistik simgesine dönüştürmektedir. Küpü “Leninizm’in Yeni Ahiti”, “sonsuzluğun simgesi”, “cennetin yeni krallığı” gibi dinsel formüllerle tasvir eden Maleviç, “materyalizm öğretisi uğruna şehit olup geçici olarak sonsuzlukta bulunmayanların, küpün yani sonsuzluğun krallığı içinde O’nunla buluşacaklarını ve O’nun yeni öğretisinin krallığında birlikte olacaklarını” dile getirmiştir.⁹¹⁴ Lenin hakkındaki makalesini yazdığı sıralarda arkitektonları üzerine çalışan Maleviç, aslında nesnesiz nesneler olarak gördüğü çalışmalarıyla Leninci materyalizm arasında bağ kurmaktadır. Maleviç’e göre, bir uygarlığın başlangıcına denk gelen İsa ve öğretileri kilise tarafından imgeleştirilerek yozlaşmıştır. Yeni bir uygarlığı başlatan Lenin’in materyalizm öğretisiyse aynı tuzağa düşmeyerek küple simgeleştirilmelidir. Lenin’in kendisinin bir kült nesnesine çevrilmesine karşı çıkarken bedensel imgesinin değil; fikirlerinin hatırlanmasını istediğini belirten Maleviç, Leninci materyalizme özgü hissiyatı simgeleyecek en uygun formun (materyel bir) küp olduğunu iddia etmektedir.

⁹¹² Konstantin AKINSHA, “Malevich and Lenin: Image, Ritual, and the Cube”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 149.

⁹¹³ Konstantin AKINSHA, **a.g.e.**, s. 155.

⁹¹⁴ Konstantin AKINSHA, **a.g.e.**, s. 156-157.



Resim 371. Grad, Factum Arte ve Skene Catling de la Peña, *Object Number#1*, Dijital İmaj, 57. Venedik Bienali. *Object Number#1*, Kazimir Maleviç'in Lenin Mozolesi projesi üzerinden Londra merkezli kültür kurumu Grad, İspanyol dijital medya laboratuvarı Factum Arte ve mimar Skene Catling de la Peña tarafından geliştirilmiş; *Siyah Kare*'nin üç boyutlu versiyonu şeklinde dijital bir platformda üretilerek 57. Venedik Bienali (2017) komitesine sunulmuştur. *Object Number#1*, 1924 yılındaki cenaze törenini düzenleyen Rus yetkililerin Lenin'in cesedini arşivlere işlemek için verdikleri isimden gelmektedir. Rus Devrimlerinin yüzüncü yılı dolayısıyla Lenin Mozolesinin Venedik'te bulunan Fondamenta delle Zattere'de inşa edilmesini içeren bu proje, komite tarafından kabul edilmemiştir.⁹¹⁵

Lenin'in materyalist öğretisinin simgesi olarak materyel bir küp yaratma fikrine son döneminde sanat tarihiyle ilişki kurmak için hissiyat mefhumunu ekleyen Maleviç, böylece figüratif resimlerine simgesel bir boyut eklemektedir. Bu doğrultuda Rus sanatçı İlya Kabakov'un (1933-) Maleviç'in *Kadın İşçi* adlı tablosuna yaptığı yoruma kulak kabartmak gerekmektedir:

Maleviç'in *Kadın İşçi*'sindeki karakterin el hareketleri ilk bakışta anlaşılabilir ve şaşırtıcı bulunabilir. Resmin başlığına ve kadının yüzüne bakılırsa, resmin üretimle bağlantılı bir anlama geldiği söylenecektir. Ancak iki elin konumu herhangi bir zanaatla ilişkilendirilemez. Buradaki jest, çalışmaktan yorgun düşmüş ellerin aksine oldukça kesin ve açıklayıcı bir şekilde tasvir edilmiştir.

Bana göre, bu resim çocuğunu ellerinde tutan bir annenin pozundan ibarettir. Çıkarımının netleşmesi için *Meryem ve Çocuk*'u hayal etmeniz yeterli olacaktır. Eğer haklıysam, o zaman Maleviç'in portresinin trajik doğası üretildiği dönemin trajedisıyla birleştirildiğinde çok derin bir görüntü haline gelir: Burada artık çocuğu elinden alınan bir annenin, geleceği elinden alınan bir milletin tasviri söz konusudur.

Bu yorum göz önüne alındığında bir deneyci olan Maleviç'in yapıtı, yeni yaşam koşullarına verilen bir taviz olmaktan çıkarak hem mutlak bir işarete hem de o yıllarda

⁹¹⁵ <https://www.theartnewspaper.com/2017/02/21/installation-in-venice-to-re-imagine-lenins-tomb-within-malevichs-black-cube>

çevresinde olup bitenlerin eleştirel bir simgesine dönüşmektedir. Bu tablo en az *Siyah Kare* kadar güçlüdür.⁹¹⁶



Resim 372. Kazimir Maleviç, *Kadın İşçi*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 71,2 x 59,8 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg

5.3.3. Son Süprematist Sergi: Maleviç'in Cenaze Töreni

Rus avangardının odak noktası sadece yapıtlar değildir. Sanatçılar, eserlerine ek olarak gördükleri “gösterime” en az üretimleri kadar önem vermişlerdir. Rus avangardının önde gelen figürleri etkinlik mefhumunu o kadar ciddiye almışlardır ki cenaze törenlerini dahi gösteriye çevirmişlerdir. Olga Rozanova'nın cenaze töreninde sanatçının eserleri anarşi bayrağıyla birlikte taşınmıştır. Lyubov Popova'yı anma törenini gösteriye çevirmek isteyen sanatçılarla akrabalarının arasında çıkan tartışmalar gazetelere konu olmuştur. 1929'da vefat eden Maleviç'in öğrencisi İlya Çaşnik için süprematist cenaze töreni düzenlenmiş ve küp şeklinde bir mezar taşı üretilmiştir. Vladimir Mayakaovski'nin görkemli törenine konstrüktivist dostları damga vurmuş; merasimin gerçekleştiği alan çiçekler yerine demir vidalar, çekiç ve baltalarla süslenmiş; tabutuna, üzerinde “demirin şairine demirden çelenk” sloganı yazan bir afiş eşlik etmiştir. Nitekim cenaze törenini yaşamının amacı haline getirdiği Süprematizm'in ihtişamlı bir sergilenişine dönüştürmeyi arzulayan Maleviç, geriye bıraktığı vesayetinde henüz tanımı yapılmamış ve daha önce deneyimlenmemiş bir süprematist ritüelle nesneler dünyasına veda etmeyi dilemiştir.⁹¹⁷ Bu doğrultuda

⁹¹⁶ KABAKOV, İlya, "İlya Kabakov on Malevich", (haz.) Tate Etc. issue 31, Summer 2014. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-31-summer-2014/ilya-kabakov-on-malevich>.

⁹¹⁷ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2., 2015, s. 13. Arşivlerde Maleviç'e ait bir vasiyet mektubu bulunmamaktadır. Maleviç'in kızı Una Uriman, eşi Natalya Maleviç ve yakın dostlarından İvan Kliun,

oldukça detaylı bir cenaze programı hazırlayan sanatçının asistanlarından Konstantin Rojdestvenski, Anna Leporskaya ve Nikolay Suetin, Maleviç'i sanatsal çalışmalarının etrafında eşi benzeri görülmemiş bir törenle bir uğurlayarak Süprematizm'in "ölümsüzlük idealini sergilemeyi" hedeflemişlerdir.

1932 yılının sonlarında Nikolay Punin'in yönetimindeki Rus Devlet Müzesi'nde Modern Sanat Araştırmaları Laboratuvarının başkanlığına atanan Maleviç'e, aynı zamanda, bu kurumdan bir emekli maaşı bağlanmıştır. 1931'de kanser teşhisi konan Maleviç, yaşamının son yıllarını Leningrad'da, annesi, eşi ve kızıyla geçirmiştir. 1933 yılı boyunca çeşitli devlet kurumları ve görevlilere ısrarla mektuplar yollayarak maddi sıkıntılar içinde olduğunu aktaran sanatçı, satılan eserlerinin ödemelerinin yapılması için talepte bulunmuştur. Hastalığının ağırlaştığı dönemde ameliyat olmak için Paris'e transferini istediği bilinmektedir. 1934 yılını hasta yatağında geçirmek zorunda sanatçı, Mayıs 1935'te elli altı yaşında hayatını kaybetmiştir.

Hastalığını öğrendiği Haziran 1931'de kendi ölümü hakkında düşünmeye başlayan Maleviç, İvan Kliun'a yazdığı mektubunda, mezar taşının dikey bir arkitektondan oluşmasını dilemiş; "böylece kulenin üzerine bir teleskop koyup Jüpiter'i gözleyebilirsin" diye eklemiştir.⁹¹⁸ Sanatçının birkaç kere değişen vasiyeti tam olarak bilinmemekle birlikte dönemin tanıklıklarına göre, sanatçı Leningrad'da gerçekleşecek bir törenin ardından naaşının önce süprematist bir arabada şehir turu atmasını; daha sonra trenle Moskova'ya taşınmasını ve bedeninin bir krematoryumda yakılarak küllerinin Nemçinovka'ya⁹¹⁹ gömülmesini istemiştir.

18 Mayıs 1935'te Maleviç'i anmak için önce sanatçının kaldığı lojmanda daha sonra Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde iki farklı tören düzenlenmiştir. Asistanlarından Nikolay Suetin, Leningrad'daki törenler için "süprematist tabut"; Nemçinovka'daki defin için "süprematist mezar taşı" tasarlamıştır. Haç formu, bu dönemde rejim tarafından yasaklandığından tabutun üzerinde Süprematizm'in üç ana formundan yalnızca kare ve daire yer almıştır.

sanatçının cenaze törenini de içeren bir vasiyet bıraktığını ifade etmişler; asistanlarından Konstantin Rojdestvenskiyse bunu yalanlamıştır.

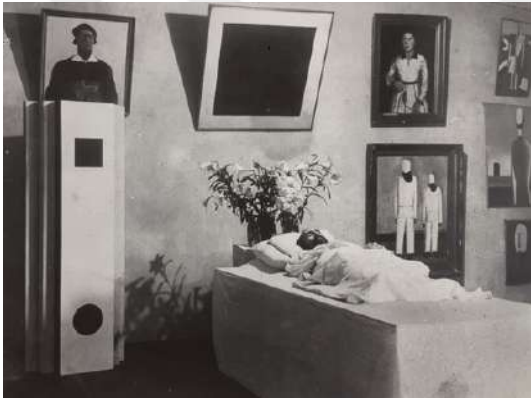
⁹¹⁸ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, s. 240.

⁹¹⁹ Moskova yakınlarında bir mesire alanı olan Nemçinovka'da Maleviç'in ikinci karısı Sofia Rafanoviç'in ailesinin yazlık evi (*daçası*) bulunmaktadır. Sofia Rafanoviç'in vefatının ardından Maleviç, yazlarını Nemçinovka'da geçirmeye devam etmiştir.



Resim 373. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf, Mayıs 1935

Resim 374. (Sağda) Nikolay Suetin'in Maleviç'in cenazesi için tasarladığı "süprematist tabut", fotoğraf, Mayıs 1935



Resim 375. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningrad'daki lojman evinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf, Mayıs 1935

Resim 376. (Sağda) Kazimir Maleviç, *Otoportre*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 66 x 70 cm., Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg. Andrey Nakov, Maleviç'in otoportresi için "sanatçının imgesel iç dönüş fikri, Antonello da Messina, Dürer, Pontormo ve Rembrandt'la karşılaştırılabilir" diye yazmıştır.⁹²⁰

Lojmanda düzenlenen (beyaz duvarlı) törende Maleviç'in naaşının hemen üzerine *Siyah Kare* asılmış ve yanına *Otoportre* (1933) konumlandırılmıştır. Sanatçının son dönem figüratif çalışmaları odanın duvarlarını süslemiş; süprematist tabut, bir anıt gibi naaşın yanına dikilmiştir. Leningrad Sanatçılar Birliğinin salonundaki düzenlemeye (Kliun'dan dilediği gibi) naaşın önüne dikey bir arkitektonun yerleştirildiği görülmektedir. Buradaki törenin ardından sanatçının naaşı, önünde

⁹²⁰ Andrei NAKOV, *Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu*, Vol. 3, Thalia Edition, 2007, s. 237.

Siyah Kare bulunan bir arabayla Nevski Bulvarını dolaşmış ve trenle Moskova'ya taşınmıştır.



Resim 377. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningrad'daki lojman evinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf II, Mayıs 1935

Resim 378. (Sağda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf II, Mayıs 1935



Resim 379. (Solda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf III, Mayıs 1935

Resim 380. (Sağda) Kazimir Maleviç'in Leningradlı Sovyet Sanatçılar Birliğinde düzenlenen cenaze töreni, fotoğraf IV, Mayıs 1935

Tüm yaşamını adadığı Süprematizm'i yeni bir din olarak gören Maleviç'in ölüm hakkındaki görüşleri, ritüel konusuna yaklaşımı ve sanatsal pratiklerinin tinsel yönü sanatçının dünyadan ayrılarak nesnesizlikle buluşmasını anlamlı kılmaktadır.

Ölüm ne kadar görkemli ve mistik bir olgu... İnsana akıl sır erdirilemeyen mistik şeyleri yapma arzusunu çağrıştırıyor... ritüeller hep vardı ve var olacak. Lenin'in cenazesi bize ritüellerin iyi şeyler olduğunu ve insanlara iyi geldiğini gösterdi.⁹²¹

⁹²¹ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHLENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol 2., 2015, s. 605.

Irina Vakar, Lenin'in vefatının Maleviç'in nesne temelli bilince karşı takındığı tavırları tekrar değerlendirmesini sağladığını ve sanatçıyı “devrimci nesnesiz materyalizmle ikona sanatından miras kalan geleneksel/dinsel materyalizm” arasında bir fikir muhasebesine yönlendirdiğini söylemektedir.⁹²² Nitekim dinsel ritüellerin, ölümün gizeminin içine dalmanın aksine, onun büyüklüğünü ve erişilmezliğini onayladığını dile getiren Maleviç, böylece dinlerin bir çeşit “entrika” peşinde koştüğünü belirtmiştir. Sanatçının asistanlarından Rojdestvenski'nin aktardıklarına göre “sanatın amacının ölümün yanında durmak” olduğunu ifade eden Maleviç, yalnızca klasik, anıtsal, mutlak ve kesin niteliklere sahip olan Süprematizm'in mistik duyguların özünü ifade edebileceğini ve böylece ölümün yanında durarak onu alt edebileceğini ileri sürmüştür.⁹²³



Resim 381. (Solda) Rembrandt van Rijn, *Çalışma Masasında Bilim İnsanı*, 1631, tuval üzerine yağlıboya, 104 x 92 cm., Ermitaj Müzesi, Saint Petersburg

Resim 382. (Sağda) Kazimir Maleviç'in yaşamını son dönemini geçirdiği Leningrad'daki evinin salonunda, Kapıda asılı Rembrandt'ın röprodüksiyonunun önünde oturan asistanı Anna Leporskaya, fotoğraf, 1935

Rojdestvenski'ye göre yaratıcı insanların ölümünün ardından dünyaya hem fiziksel hem de tinsel bir yaşam enerjisinin salındığını belirten Maleviç, Rembrandt'ı örnek göstererek ressamın enerjisinin hala hissedilebildiğini dile getirmiştir.⁹²⁴ Nitekim Rembrandt'ın *Çalışma Masasında Bilim İnsanı* adlı tablosu (-nun röprodüksiyonu) Maleviç'in kendi çalışmaları dışında evinde asılı yegâne eserdir. Yaşamının son döneminde zorluklar çeken Rembrandt'la bir çeşit kader birliği kuran Maleviç'in, aynı

⁹²² Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents*, Tate Publishing, Vol. 2, s. 605-606

⁹²³ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, s.298.

⁹²⁴ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, *a.g.e.*, s. 605.

zamanda ressamın portreleriyle kendi portreleri arasında hissiyat üzerinden bir bağ kurduğu iddia edilebilmektedir.

Maleviç'in geç döneminde Süprematizm, artık natüralizme karşı değildir. Evrenin süprematist duyumu, yer ve gökyüzünün muazzam durağanlığıyla birleşmiş; dünyasal manzara, küpün değişmeyen sonsuz dengesiyle buluşmuştur. İşte bu yüzden sanatçının son arzusu, ölü bedeninin yakılması ve küllerinin uçsuz bucaksız bozkırın ortasında bulunan bir meşe ağacının dibine gömülmesidir. Rojdestvenski, anılarında Maleviç'in bedeninin yok olup küllerinin evrene savrulmasını “kozmetik bir gösteri” olarak gördüğünü aktarmıştır.⁹²⁵



Resim 383. Kazimir Maleviç'in Nemçinovka'daki mezarı, fotoğraf, Moskova, 1935

⁹²⁵ Irina VAKAR ve Tatyana MIKHENKO, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol. 2, s. 298.

6. SONUÇ

Bu çalışma, Süprematizm'in Rus avangardı içerisindeki yerini ele alarak Çarlık Rusyası, devrimler ve Stalin Dönemi gibi üç farklı siyasi evredeki dönüşüm sürecini incelemektedir. Müellifi tarafından üsluptan öte sanatsal (ve daha sonra felsefi) bir yöntem olarak ortaya konan Süprematizm'i bütüncül bir şekilde kavramak yerine, onu dönemselleştirerek çözümlemeye tabi tutmaktadır. Nitekim modern bir sanat kuramı olan Süprematizm, çizgisel, ilerlemeci ve evrimci tarih anlayışı esasına dayandırılarak (sanatsal ve varoluşsal) mutlak bir hakikat kuramı olarak sunulmuş ve Maleviç'in anlatısını izleyen bazı sanat tarihçileri tarafından apolitik bir bağlamda soyut sanat anlatısı içinde konumlandırılmıştır. Örneğin Andrey Nakov'un kullandığı bu yöntem, Süprematizm'i soyut sanat sistemleri içinde en saf, en mutlak ve en üstün göstermekle birlikte bağlamından yalıtarak kristalleşmiş bir kuram ve ifade biçimi olarak yorumlamaktadır. "Süprematizm'in özünü" aktarmaya çalışan bu bakış açısı, sanatçının bazı metinlerini ve özellikle son dönem çalışmalarını yok saymakta, Süprematizm'i laboratuvar ortamında üretilmiş bir hakikat ve estetik rejimi şeklinde yansıtmaktadır. Buna göre tüm sentezlerin ötesinde bir varış noktası olan Süprematizm'de hiçbir çelişkiye yer yoktur. Sanatın nihai amacı olan özerkliğe erişen Süprematizm, saflığın, mutlağın ve hakikatin ifadesidir. Tıpkı bedenın ölümlü, ruhun ölümsüzlüğünü vurgulayan dinsel/tinsel dogmalar gibi Süprematizm ruha hitap etmekte; hiçliği ve aynı zamanda sonsuzluğu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Süprematizm'in tutarlı, yalın ve sürekli bir sanat felsefesi olduğu çıkarımına ulaşılacaktır. Ancak sorgulama ve tartışmaya yer bırakmayan bu determinist yorum oldukça sorunludur. Nitekim söz konusu sorunlu yapı farklı sorunların doğmasına ve vahim sonuçlara varılmasını sağlamaktadır. Boris Groys'un "Stalinizm'in Totaliter Sanatı: avangard, estetik diktatörlük ve ötesi" (*The total art of Stalinism : avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond*) adlı çalışması, Sosyalist Realizm'in kitleler tarafından talep edilen bir sanat olmadığını, tam tersine bizzat kuramcılar tarafından Rus avangardı ve özellikle Maleviç'in kuramlarından esinlenerek

kavramsallaştırıldığını ve böylece Stalin’e özgü bir sanat-hayat birlikteliğinin (*Gesamkunstwerk*) “tek bir hakikat rejimine” karşılık geldiğini ileri sürmektedir. Groys’un birtakım felsefi spekülasyonları temel alarak oluşturduğu çalışmasındaki vurgusu, sanatsal, felsefi veya siyasi kaynaklı tüm determinist yaklaşımların totalitarizmle sonuçlanacağıdır. Görüldüğü gibi her iki bakış açısında da Süprematizm bağlamından koparılıp tek bir hakikati direktmektedir. Buna karşılık, Maleviç’in sanatsal serüvenini dönemselleştirerek inceleyen bu çalışma, bütüncül ve totaliter yorumlara alternatif üçüncü bir yol önererek tartışmaya ve polemik yaratmaya yönelik üretimlere dayanan Süprematizm’i çelişkileriyle birlikte ele almayı hedeflemiştir. Üç farklı siyaset, düşünce biçimi ve kültür ortamı bağlamında değerlendirilen Süprematizm’in devrim öncesi, devrim yılları ve Stalin Dönemi kültür politikalarına bir cevap olarak ortaya konduğu vurgulanmıştır. Bu doğrultuda Maleviç’in avangard sanatın çelişkilerini sanatsal stratejilere dönüştürdüğü iddia edilmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rusya’da toplumsal, siyasal, dinsel ve sanatsal bir yeniden doğuş fikri hâkim olmuştur. Çarlık sisteminin geleneklerden gelen dokunulmazlığı, eleştirilmesini imkânsız kıldığından ülkenin içinde bulunduğu çıkmazın yegâne sorumlusunun Kutsal Sinod olduğuna dair bir düşünce yerleşmiştir. Milliyetçilik süzgecinden geçmekte olan din felsefesi açısından Rusya’nın kaderi, müştereklik vurgusu etrafında Slavları bir araya getirmek; ardından evrensel bir bakış açısı geliştirilerek insanlığı (Hristiyanlığı) kurtarmaktır. Bunun tek yöntemiye Ortodoksluk değerlerinin yeniden yorumlanmasından geçmektedir. Ancak Çar’ın emrindeki kilise kurumu, İmparatorluğu bir arada tutmakla meşgul olduğundan değişim isteklerini sapkınlıkla bir saymış; reform talep edenleri aforoz etmiştir. Batılı siyasi modeller esas alınarak anayasal bir monarşiye geçilmesi fikri Çar’ın otoritesini sarsacağından İmparatorluğun geleceğinin tehdit altında kalacağı düşünülmüştür.

On dokuzuncu yüzyıl “Rus düşüncesinde” köklü bir değişim fikrini destekleyenlerin başında, toplumsal pratikler ve din felsefesini bir araya getirerek dinsel bir ilerlemeyi savunan “filozofların peygamberi” Vladimir Solovyov gelmektedir. Solovyov, Hristiyanlık mistisizminin Neo-Platoncu geleneklerini, Hegel, Marx ve Rus milliyetçiliğiyle sentezleyerek ulusun ve genel olarak insanlığın ahlaki geleceği hakkında Rus halkını sorumluluğa davet etmiştir. Monist bir bütünsellik (*tselosnost*) kavramı etrafında inşa ettiği metafizik idealizmi, kozmizm başta olmak üzere çeşitli ütöpic düşünceler ve sentezlerin yayılmasında etkili olmuştur.

Şiddetle bastırılan 1905 Devrimi, Rus toplumundaki radikal siyasallaşma eğilimlerinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu durum sanatsal ve dinsel söylemlerin siyasallaşmasını (mistik anarşizm) beraberinde getirmiştir. Birtakım reformların hayata geçirilmesi, devlet ve toplum arasındaki gerilimi hafifletmeye yetmediği gibi yasaklanan muhalif seslerin yeraltı örgütlenmelerine yönelmesini sağlamıştır. Çarlık Rusyası'nın sol yıllarında, II. Nikolay'ın işlemeyen anayasal monarşisi, toplumun ihtiyaçlarını karşılayamayan, despot ve eskimiş bir zihniyetin son çırpınılarından ibarettir. Bu dönemde Ortodoksluk eleştirisi üzerine kurulu bir din felsefesiyle mistisizm, devrimci romantizm ve milliyetçiliği temel alan çeşitli siyasi görüşler hâkim olmuştur.

Yüzyılın eşiğinde çeşitli üslup ve tavırların görüldüğü sanat ortamında iki temel eğilim göze çarpmaktadır. Siyasi gerginliğin sürekli yaşandığı şehir hayatından kaçan bir grup sanatçı, ulusal bir Rus sanatının olanaklarını Abramtsevo ve Talaşkino gibi doğa içindeki sanat kolonilerinde araştırmaya koyulmuştur. Saint Petersburg'un modern ve kozmopolit kent kültürünü yücelten sanatçılarsa, Art Nouveau ve Sembolizm estetiğini dönemin din felsefesiyle sentezleyerek Ruslaştırma eğilimi içinde olmuşlardır. Gümüş Çağın yazarları, ölümle yaşam arzusu, şehvet duygusuyla kayıtsızlık gibi kişisel sorunları ele alarak bir türlü gerçekleşmeyen değişim özlemini konu almışlardır. Nitekim onlar da tıpkı siyasi liderler gibi sanatsal devrimin Dostoyevski ve Tolstoy gibi peygamber niteliklerine sahip figürler tarafından gerçekleştirilebileceği düşünmüşler; kendilerini yeterince “yüce” bulmadıklarından içsel yıkımlara yönelmişlerdir. Gümüş Çağ'ın kasvetli ortamına fütürist şairler ve primitif ressamalar ironi ve mizah dolu çıkışlarıyla renk getirmişlerdir. Batı'daki muadillerini yakından takip eden avangard sanatçılar, Kübizm ve Fütürizm'in siyasi temellerini ve estetik yeniliklerini Ruslaştırarak yorumlamışlar; toplumu kışkırtmak amacıyla sanat tartışmaları düzenleyerek sanatsal bir devrim gerçekleştirmeyi arzulamışlardır. Bu tartışmalarda, konudan öte, resmin plastik değerlerinin altını çizen *faktura* (doku), kompozisyona hareket hissini veren *sdvig* (kayma) ve sanatsal ifadenin açık anlamını vurgulayan *kak takovost* (kendiliğindenlik) gibi Ruslaştırılmış kavramlar öne çıkmıştır. Bu kavramların farklı yorumları Süprematizm, Konstrüktivizm, Rayonizm, Projeksiyonizm ve Analitik Realizm gibi akımların ortaya çıkması sağlamıştır.

Anlaşıldığı üzere yüzyılın eşiğinde dünyaya açılarak Gümüş Çağını (1875-1910) yaşayan Rus sanatları, Batılı muadilleriyle eşdeğer görülmeye başlanmıştır. Ancak

dönemin eleştirmenleri modern sanatın sanatsal bir yeniden doğuşu işaret ettiğini dile getirmekle birlikte sanat-yaşam birlikteliğini oluşturacak yeni değerlerin müştereklik vurgusu etrafında oluşturulmasını salık vermektelerdir. Batıdan ithal edilen yenilikler heyecanla karşılanmakta fakat bireyci bakış açıları eleştirilmektedir. Sembolizm’e özgü ifadeler din felsefesinin ışığında yorumlanmakta ancak evrensel açılımlar yerine bireysel çöküntülere odaklanılmaktadır. Dolayısıyla mevcut düzen dinsel, siyasi ve sanatsal bir köklü değişimin önünü tıkamaktadır. Buna göre dinde, siyasette ve sanatta ancak kurtarıcı İsa figürüne sahip bir liderin bu taleplere cevap verebileceği düşünülmektedir. Dolayısıyla Kazimir Maleviç’in genel anlamda “üstün” bir sanat sistemi, yeni bir din ve aydınlatıcı bir dünya görüşü olarak sunduğu Süprematizm’in Gümüş Çağın taleplerine verilen bir cevap olduğu iddia edilebilmektedir.

Süprematizm’in oluşum ve gelişim süreci söz konusu olduğunda, bu çalışmada üç temel indirgemeye karşı çıkılmıştır. Başta Jean-Claude Marcadé olmak üzere Süprematizm’in oluşumunda mistisizmin önemini vurgulayan bazı sanat tarihçileri, Maleviç’in 1920’lerdeki derslerinde, öğrencilerine Süprematizm’i ilk keşfettiğinde bir hafta boyunca yemek yiyemediğini ve uyuyamadığını aktardığını alıntılararak bu akımın mistik bir deneyim sonucunda ortaya çıktığını iddia etmekteledir. Ancak bu çalışmada üretim süreçleri esas alındığından, Maleviç’in anlatısının aksine, Süprematizm’in mistik bir deneyim sonucunda ortaya çıkmadığını; Kübizm ve Fütürizm’in Rusya’daki plastik yorumlarının ışığında birtakım biçimsel, renksel ve kavramsal denemeler yoluyla Süprematizm’e varıldığı ve mistik unsurların daha sonra eklendiği ileri sürülmektedir. Modern ve soyut sanatın özerkliği ve özgünlüğünü belirten anlatılarda Süprematizm’in resim sanatından çıktığı ve resme özgü bir üretim olduğuna dair imalar yer almaktadır. Halbuki ilk süprematist motiflerin resimde değil, tiyatro ve tekstil tasarımında kullanıldığının, 1919-1927 aralığında Maleviç’in istisnalar dışında resim üretmediğinin ve Süprematizm’in geleceğini tasarımla mimaride gören sanatçının öğrencilerini bu alanlara yönlendirdiğinin altı çizilmelidir. Süprematizm’in geometrik soyut sanat anlatısı içinde aktarılmasıysa bir yorum meselesidir. Nitekim Süprematizm kuramı ve sanatçının yazılarına başvurulduğunda Maleviç’in perspektifle çizilmiş biçimlere temelden karşı olduğu, resimlerindeki şekiller için “süzülen renk kütleleri” ifadesini kullandığı ve akımını “renk kültürü” içinde kavradığı anlaşılabacaktır.

Rus avangardının gelişimi bağlamında değerlendirildiğinde, 1905'te Moskova'ya yerleşen Kazimir Maleviç'in Gençlik Birliği grubuyla ortaklık kurduğu 1913'e kadar yeni bir sanatsal dil arayışı içinde olduğu görülmektedir. Bu dönemde sanatçının eserleri, etkilendiği Batılı ve Rus sanatçıların yapıtlarıyla karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde sanatçının farklı üslupları deneyerek sanat ortamını gözlemlediği anlaşılmaktadır. Eğitimini Rerberg Sanat Atölyesi'nde alan Maleviç'in Moskova sanat sahnesine çıkışında bu prestijli okuldaki hocalarının katkıları olmuştur. Empresyonist ve neo-empresyonist dönemlerinde, Fransız resminin ve özellikle Claude Monet'nin etkisi altında olduğu anlaşılan Maleviç, 1907-1910 aralığında Moskova sanat ortamında moda olan Sembolizm ve Art Nouveau stilini Maurice Denis, Émile Bernard ve Paul Gauguin çizgisinde deneyimleyerek Hristiyanlık ve Doğu mistisizmine özgü temalarla işlemiştir. 1910'dan itibaren Gauguin, Paul Cézanne ve Henri Matisse etkisine giren sanatçı, Mihail Larionov'un davetiyle Rus avangardının önde gelen figürlerini bir araya getiren Karo Valesi sergisine katılmıştır. Serginin etrafında çıkan tartışmalarda, Fransız resminin renk ve çizgi kavrayışını yücelten Karo Valesi Grubu ile Batılı üslupları Rusya'ya özgü Primitivizm'le sentezleyen Eşek Kuyruğu Grubu, Rus avangardının sözde iki kutbunu oluşturmuştur. Eşek Kuyruğu Grubuyla katıldığı sergilerde kendi tabiriyle "köylü, banliyö ve şehirli" temaları işleyen Maleviç, Mihail Larionov çevresinde tanıştığı Saint Petersburglu Gençlik Birliği üyelerinden Mihail Matyuşin'le yakınlaşarak Kübizm ve Fütürizm'le tanışmıştır.

1912-1915 aralığı, Rusya'daki sanat ortamında Kübizm ve Fütürizm'in resme getirdiği yeniliklerin tartışıldığı, sanat ve yaşam birlikteliğinin anarşizme özgü evrensel temeller etrafında kavrandığı dönemdir. Bu doğrultuda Fransız Kübizmi'nden ödünç alınarak Ruslaştırılan *faktura* (doku) ve *sdvig* (kayma) gibi kavramların yıkıcı-yapıcı nitelikleri üzerine çeşitli manifesto ve kitaplar kaleme alınmıştır. Söz konusu estetik tartışmaların ışığında Kübizm'le Fütürizm'i sentezleyen Maleviç, Kübofütürizm adını verdiği bir üslup geliştirmiştir. Süprematizm'in ortaya çıkışındaki dönüm noktasıysa Maleviç'in Aleksey Kruçenih, Velimir Hlebnikov ve Mihail Matyuşin'le ortak çalışması olan Güneşe Karşı Zafer Operası'dır. Söz konusu fütürist opera projesinin hazırlıkları sırasında *zaum* (mantık-ötesi) şiirinin temelinde yer alan "rasyonelliğe karşı sezgisel bilinç" ve "sıfıra varma" gibi kavram ve düşüncelerle meşgul olan sanatçı, bu kavramları resme ve şiire uygulamış; görsel algının özündeki mantık-

dışılığı vurgulayarak Alojizm (Transrasyonel Realizm) ve Fevralizm adını verdiği resimler üretmiştir. Söz konusu mantık-dışılık 0,10 sergisinde gösterilen süprematist çalışmaların isimlerine de yansımıştır. Bu sergi vesilesiyle kaleme alınan 1915 ve 1916 Manifestolarının temelinde, anlamın sonsuzluğunu vurgulayan anarşist bir mantık-dışılık, sezgisel düşünce ve mistik bir sifra ulaşma fikirleri yer almaktadır.

Süprematizm'i modern akımların nihai sentezi ve yaratıcı bir yöntem olarak kavrayan sanatçı, süprematist motifleri ilk olarak Çağdaş Dekoratif Sanatlar (Sanatçıların Nakış ve Halı Tasarımları) sergisinde eşarp ve yastık kılıfı gibi tasarım ürünleri şeklinde sergilemiştir. Son Fütürist Resim Sergisi 0,10 (Sıfır-On) için kaleme aldığı manifestolarda Kübizm ve Fütürizm sayesinde diğer adı Yeni Resimsel Realizm olan Süprematizm'e vardığını açıklayan sanatçı, aynı zamanda geçmişin sanatından koptuğunu iddia ederek önceki akımları aştığını ve Süprematizm'in yepyeni bir yaratıcı yaklaşım olduğu ima etmiştir.

1916-1917'ye tarihlendirilebilen Supremus döneminde Maleviç, bir yandan Supremus adını verdiği cemiyet ve dergi projesi etrafında bir araya gelen sanatçı ve kuramcılarla birlikte Süprematizm'in farklı sanat alanlarındaki olanaklarını araştırmış; diğer yandan Hlebnikov'un etkisiyle birtakım mistik-matematik formüllere dayanarak evrenin yasalarıyla süprematist çalışmalar arasında ilişkiler kurmayı denemiştir. Bu dönemde ürettiği kompozisyonlarını manyetik ve kozmik gibi terimlerle adlandıran sanatçı, Süprematizm etrafında toplanan sanatçıları kuramsal metinler yazmaya yönlendirerek kuram ve uygulamanın bir arada yürümesini arzulamıştır. Ancak sanatçının bu dönemde kaleme aldığı metinlerindeki "idealizm ve mistisizm vurguları" ve "Supremus isminin genel bir tanım olan Nesnesiz Sanat yerine Maleviç'in sanat anlayışını çağrıştırması" grup içinde birtakım rahatsızlıkların meydana gelmesine neden olmuş ve sonuç olarak Supremus projelerinin hiçbirini hayata geçmemiştir.

1917-1919 aralığında giderek yalnızlaşan Maleviç, nesnesiz sanat savunucularıyla mücadeleye girerek nesnesiz sanatı matematiksel-geometrik keskinlik ve materyalist doku (*faktura*) kavramına odaklanmakla suçlayarak Süprematizm'i renk kültürü içinde değerlendirmiştir. 1917-1918'e tarihlendirilebilen Beyaz döneminde *faktura* (doku) meselesi üzerine yoğunlaşan Maleviç, beyaz fon üzerindeki renk ve tonların giderek ortadan kaybolarak fonda yok olmasını incelediği çalışmalar üretmiş ve Nesnesiz Sanat ve Süprematizm (10. Devlet Sergisi) sergisi vesilesiyle yayımladığı 1919

Manifestosuyla Süprematizm'i felsefeye ilişkilendirdiğini ilan ederek "fırçayı kaleme feda ettiğini" dile getirmiştir.

Maleviç'in mistisizm ve dördüncü boyut meseleleriyle ilişkisi bağlamında, Linda Dalrymple Henderson, 1970'lerden günümüze yürüttüğü araştırmalarında, Pyotr Uspenski'nin *Tertium Organum*'u ve Claude Bragdon'un *Üstün Uzama Giriş (Dördüncü Boyut)* adlı çalışmasındaki şemalarla Süprematizm arasında bağlantılar kurmaktadır. Ancak Rus avangard uzmanları son dönemlerde bu görüşe mesafeyle yaklaşmaktadırlar. Yazılarında dördüncü boyut konularına değinmeyen Maleviç'in mistik matematik formüllerle ilgilendiği süreçte, "dördüncü boyutu aşarak beşinci ve altıncı boyutlara ulaştığına" ilişkin birtakım spekülasyonlardan ibaret ifadeler kullandığı bilinmektedir. Bazı yorumculara göre Uspenski'nin etkisi, Maleviç'in Mihail Matyuşin'le yakınlığı Güneşe Karşı Zafer Operası'ndan 1915 Manifestolarına tarihlendirilebilmektedir. Ancak Süprematizm'deki sezgisel mantığa dayalı rasyonalizm karşıtlığı fikri, son yıllarda Rus kozmizmi, Vladimir Solovyov etkisindeki Gümüş Çağ düşüncesi ve Henri Bergson felsefesine dayandırılmaktadır. Ayrıca Henderson'un Claude Bragdon'la kurduğu ilişki, Süprematizm yorumlarını zenginleştirmek yerine Maleviç'i itibarsızlaştırmaya yaradığı iddia edilebilmektedir. Bu doğrultuda 2000'li yılların başlarında "*Siyah Kare* mitinin" kurgusal bir anlatı (Maleviç'in birincil biçim ilan ettiği siyah kare formunun altından renkli kompozisyonların çıkması) olduğunun anlaşılmasının ardından Rusya'da Maleviç'in dolandırıcı bir sanatçı olarak sunulması söz konusu olmuş; ilk süprematist formlar Olga Rozanova'ya atfedilmiş ve devrim yıllarında avangard sanatçıların yönetici statülerini kullanarak birtakım devlet alımları gerçekleştirmesi Maleviç üzerinden okunmuştur.⁹²⁶

Devrim yılları ve NEP (Yeni Ekonomi Politikası) döneminin kültür politikaları bağlamında Süprematizm'in dönüşümü ele alındığında iki farklı evreyle karşılaşılmaktadır. Süprematizm'in oluşum sürecine denk gelen Birinci Dünya Savaşı

⁹²⁶ "Dolandırıcı Maleviç" konusu, Kasım 2001'de Rusya'da Kültür Devrimi adlı bir televizyon programında işlenmiştir. <https://youtu.be/gEK9pY0iBD8>; Devlet alımlarında fütüristlerin ayrıcalıklarını kullanmaları hakkında bakınız: Pamela KASHURIN, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013; Olga Rozanova'nın süprematist formlarını Süprematizm'in öncesine tarihlendirilmesi hususunda bakınız: Nina GURIANOVA, **Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910-1918**, Routledge, 2000.

ve Bolşeviklerin yönetime el koymalarının ardından meydana gelen iç savaş yıllarına kaotik bir atmosfer damga vurmuştur. Bu dönemde kültürel yapılanma bakımından Proletkült Hareketi ve Anatoli Lunaçarski yönetimindeki Aydınlanma Komiserliği'nin (Narkompros) sol sanatçılarla kurduğu iş birliği öne çıkmaktadır. NEP dönemiye SSCB'ye özgü devlet kurumlarının birtakım ilkeler etrafında yeniden yapılandırılmasını gerektirmiştir. Buna göre iç savaş yıllarında geleceğe yönelik ümit dolu söylemler geliştirilmiş; “proletarya diktatörlüğünün” tüm ezilmiş sınıfları, özgürlük, eşitlik ve ekonomik refaha kavuşturacağı müjdelenmiştir. Eşitlik ve özgürlük vurguları, “her işçinin” bir mühendis, sanatçı veya siyasetçi olabileceğine dair ütöpik vaatlerde bulunulmasını sağlamıştır. İç savaşın ardından bu söylem terk edilmiş; kısa vadede sonuç vermesi bakımından “yetenekli işçilerin” saptanıp uzman olarak yetiştirilmelerine karar verilmiştir. NEP döneminde “verimlilik” ve “bilimsellik” gibi rasyonel ilkeler etrafında belirlenen “Emeğin Bilimsel Yönetimi (NOT)” siyaseti, 1920'lerin sonuna kadar yürütülmüştür. Maleviç'in Vitebsk Sanat Enstitüsü ve GİNHUK (Devlet Sanatsal Kültür Enstitüsü, Petrograd/Leningrad) Dönemleri, iç savaşın karmaşasını izleyen NEP yıllarındaki “yeni yaşamın inşasına” tanıklık etmektedir. Bu doğrultuda Süprematizm'in ilk bakışta birbiriyle çelişkili gibi duran işlevsel ve eleştirel yüzü ortaya çıkmıştır. Süprematizm'in tasarım ve mimari gibi “işlevsel sanatlardaki” uygulamaları NEP'in söylemleriyle uyumludur. Ancak Maleviç, aynı dönemde, Süprematizm'in felsefi altyapısını eleştirel bir dünya görüşü olarak sunmuş ve çağdaş sanata özgü eleştirel/ticari bir konum edinmiştir.

Proletkült Hareketi'nin temelleri, 1905 Devrimi'nin başarısızlığını işçi hareketinin kendine özgü kültürel bir altyapısının olmamasına bağlayan Aleksandr Bogdanov ve Anatoli Lunaçarski gibi Sol Bolşevikler tarafından atılmıştır. Aydınlanma Düşüncesi ve Fransız Devrimi arasındaki ilişkileri inceleyen Bogdanov, devrimin başarıyla gerçekleşmesini sağlayan süreci ansiklopedistlerin oluşturduğu altyapıya bağlamış ve olası bir işçi devriminin işçiler tarafından oluşturulacak ideolojik bir devrim kültürü sayesinde siyasi önderlere gerek kalmadan doğal bir şekilde gerçekleşebileceğini ileri sürmüştür. Bu fikirlerini hayat geçirmek için işçi sovyetlerinden seçilecek lider nitelikli şahısların ideolojik bir kültürel eğitimden geçirilerek diğer işçilere öncülük etmesi üzerine kurulu bir yapının düzenlenmesi için çalışmıştır. Bolşevikler arasında kültür devriminin siyasi devrimi tetikleyeceğini düşünen Bogdanov ve Lunaçarski'ye, siyasi devrimin önceliğini savunan Lenin ve Trotski karşı çıkmışlardır. Şubat

Devrimi'nin beklenmedik şekilde vuku bulması ve Ekim Devrimi'yle Bolşeviklerin yönetime geçmeleri, Proletkült'ün amacının dışına çıkmasını sağlamıştır. Ekim Devrimi'nden hemen önce bağımsız bir yapıda kurulan ve iç savaş yıllarında topluma eğitim ve kültür etkinlikleri sunarak kısa sürede bir fenomene dönüşen Proletkült Hareketi, özerk yapısı ve faaliyet alanlarındaki belirsizlikler nedeniyle Aydınlanma Komiserliğiyle (Narkompros) çıkar çatışmasına girmiştir. Böylece 1920 yılında Narkompros yönetimi altına giren Proletkültler zamanla popülerliğini kaybetmiştir. Bir işçinin aynı zamanda bir ressam, müzisyen veya siyasi lider olabileceğini savunan Proletkült Hareketi, iç savaşın kasvetli yıllarında topluma umut vermiştir. 1917-1920 aralığında Proletkült Hareketi, toplum nezdinde Narkompros'tan daha etkili olduğundan bu döneme özgü resmî bir kültür politikasından bahsedilememektedir.

Aydınlanma Komiseri Anatoli Lunaçarski, devrimin ilk aylarını Bolşeviklerin darbeyle yönetimi devraldığını düşünen uzman, entelektüel ve sanatçıları iş birliğine ikna etmekle uğraşmıştır. Geçici Hükümet döneminde kurulan Sanat Birliği üyelerinin tepkilerine maruz kalan Lunaçarski'ye sadece birlik içindeki sol cenah sanatçılar destek vermişlerdir. Çoğunluğu fütüristlerden oluşan sol sanatçılar, devletin kültür ve sanatla ilgili yönetim kadrolarında yer edinmişler ve Bağımsız Sanat Atölyeleri, devrimci festivaller ve Propaganda Anıtları Planı gibi toplumla buluşan etkinliklerde söz sahibi olmuşlardır. İç savaşın sonlarına doğru ülkenin genelindeki düşük verimliliğin önüne geçmek için F.W. Taylor ve Henry Ford gibi kuramcılarının rasyonel yöntemlerinden hareketle Emegın Bilimsel Yönetimi (NOT) adı verilen siyasi programa geçilmiştir. Bu program dahilinde Narkompros'a bağlı tüm eğitim ve sanat okullarının “bilimsellik”, “işlevsellik” ve “verimlilik” gibi ilkelerin etrafında tekrar yapılandırılması söz konusu olmuştur. Böylece kapıları herkese açık olan Bağımsız Sanat Atölyelerinin yerini profesyonel uzman sanatçı yetiştirecek Yüksek Sanat Enstitüleri almıştır.

Devrim yıllarında bir yandan Anarşi Gazetesi'nde makaleler yayımlayan diğer yandan Bolşeviklerle iş birliğine giden Maleviç, özellikle Bağımsız Sanat Atölyeleri ve Sanatsal Kültür Müzeleri'nin ve buna bağlı araştırma enstitülerinin kuruluş aşamalarında rol oynamıştır. 1919'da El Lissitski ve Marc Chagall'ın davetiyle Vitebsk Halkın Sanat Okulu'nda hocalık yapan Maleviç, Emegın Bilimsel Yönetimi siyaseti kapsamında okulun enstitüye dönüştürülmesini sağlamış ve Moskova'daki enstitülerle (İNHUK ve VHUTEMAS) moda olan Konstruktivizm'le rekabete

girmiştir. Bu doğrultuda Vitebsk'te yayımladığı *Sanatın Yeni Sistemleri* adlı kitabında modern sanatın evrimini “Empresyonizm, Cézannizm, Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm” üzerinden inceleyerek yenilikçi bir müfredat programı ortaya koymuş; Süprematizm’in yaratıcı olanaklarını Emeğin Bilimsel Yönetimi siyasetinin “bilimsellik”, “işlevsellik” ve “verimlilik” gibi ilkeleriyle birleştirerek öğrencilerini tasarım ve mimari yönlendirmiş ve Vitebsk şehrinde düzenlenen sanat etkinliklerinde rol almalarını sağlayarak UNOVİS Grubunun kurulmasına ön ayak olmuştur. Supremus Grubu için öngörülen projeleri, UNOVİS Grubuyla hayata geçiren Maleviç, sanatın üretim ilişkileri içinde eriyip bir tür bir mühendisliğe dönüşeceğini öngören konstrüktivistlere karşı, sanatsal yaratıcılığın Tanrıyla ve Onun da özünde bulunan hiçlik ve sonsuzlukla olan ilişkisini ve Tanrıyla eş görülen insan yaratıcılığının tinsel ve mistik birtakım “uyarıcılara” dayanan özünü konu aldığı metinler kaleme almıştır. Maleviç hayattayken bu metinlerden yalnızca polemik çıkarmak için yazıldığı anlaşılan *Tanrı Devrilmedi: Sanat, Kilise ve Fabrika* ve *Süprematist Ayna* yayımlanmıştır. Maleviç’in UNOVİS Grubuyla birlikte ürettiği yapıtlarının işlevselliği, kuramsal metinlerindeki eleştirel yaklaşımıyla ilk bakışta tezat oluşturmaktadır. Ancak anakronik bir bakış açısıyla formülleştirmek gerekirse, Maleviç’in tıpkı günümüzün sanatçıları gibi sistemin içinde birtakım sanatsal ve kavramsal üretimler gerçekleştirerek sistemi karşısına almadan, “içinden mayınladığı” iddia edilebilmektedir. Sanatçının figüratif resme geçişi bu denklem içinden yorumlandığı takdirde oldukça kuvvetli bir eleştirelilik içerdiği ileri sürülebilmektedir. Nitekim son dönem figüratif resimlerini *Siyah Kareyle* imzalayan Maleviç, hâkim estetik rejime Süprematizm’i hatırlatmıştır.

Stalin Döneminde, bir çeşit tasfiye hareketi olarak vuku bulan Kültür Devrimiyle kadroların plebeşmesi ve Sosyalist Realizm’in ilanı arasında “eski değerlerin tahsisi” üzerinden bir bağ kurmak mümkündür. Kazimir Maleviç’in son döneminde “figüratif resme dönmesi”, eski değerlerin tahsisinin söz konusu olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir. Bu çalışmada sanatçının siyasi baskı ortamının “gerici fikirlerini” dolaylı yoldan eleştirerek sanatsal üretimlerini zenginleştirmek adına dönüştürdüğü iddia edilmektedir. Buna göre Maleviç’in Büyük Berlin Sergisi vesilesiyle edindiği “retrospektif bakış açısını”, Süprematizm, sanat tarihi ve figüratif resim arasında bir ilişki kurmak için geliştirmeye çalıştığı ileri sürülmektedir.

Maleviç'in son dönem figüratif üretimlerini tartışmak için Rus avangardının genelleştirici anlatısındaki bazı klişelere karşı çıkmak gerekmektedir. Bunların başında avangard sanata uygulanan baskının sadece Stalin figürü ve bu döneme özgü politikalarla ilişkilendirilmesi ve sanat cemiyetlerinin kapatılmasının avangard sanatçıları mağdur etmesi gibi varsayımlar gelmektedir. Söz konusu ilga sürecinde, Stalin dönemi kültür politikalarına ek olarak soyut sanatın Avrupa ve Rusya'da irtifa kaybetmesi, Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği'nin (AHRR) eylemleri ve 1920'lere özgü Marksist sanat tarihi anlayışını izleyen diyalektik materyalizm (*diamat*) sergileri etkili olmuştur.

Maleviç'in figüratif resme geçişi, geçmişe dönük bir değerlendirmenin sonucunda sanat ortamındaki hâkim düşüncelere verilen bir cevaptır. 1927'deki Büyük Berlin Sergisi'yle 1929-1932 yılları arasında Rusya'da düzenlenen bir dizi retrospektif sergisi arasındaki paralellikler, sanatçının geç dönem kuramsal yazılarının merkezindeki hissiyat kavramı, "süpranaturalist" çalışmalar ve figüratif resimlerin tümü Maleviç tarafından Süprematizm ve sanat tarihi arasında bir ilişki kurmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.

1920'ler boyunca yönetici kesim ve sosyal sınıflar arasında iki temel gerilim hattı öne çıkmaktadır. Bu dönemde Batılı ülkelerin sanayi ve teknolojisine yetişmek için yürütülen Yeni Ekonomi Politikası (NEP), yarı serbest bir kapitalist ekonominin yürütülmesi bakımından ekonomik açıdan "zorunluluk"; siyasi açıdansa sosyalizme ulaşmak için verilen "taviz" olarak görülmüştür. Dolayısıyla kent yaşamında NEP siyasetinden faydalanarak zenginleşen kesimle (*nepmen*), bilgi birikimlerinden yararlanan burjuva uzmanlar (*spets*) ve eski entelijansiya üyelerine bu dönemde müsamaha gösterilmiştir. Ancak 1930'lara yaklaşırken devrimin eğitim politikaları kapsamında propaganda ve ajitasyon üzerine kurulu eğitimle yetişmiş genç nesil komünist militanlar, çeşitli sosyoekonomik nedenlerden ötürü şehirli varıl kesime, burjuva uzmanlara ve eski entelijansiya üyelerine düşmanca tavır almaya başlamışlar ve onlarla siyasi çatışmaya girmenin yollarını aramışlardır. Üst yapıdaysa Lenin'in ölümünün ardından liderlik için Merkez Komite'de birtakım çekişmeler yaşanmıştır. "Evrensel sosyalizm" ve "sürekli devrim" gibi fikirleri destekleyen Sol Bolşeviklere (Lev Kamenev, Grigori Zinovyev ve Lev Trotski) karşı çoğunluğun desteğini arkasına alarak "tek ülkede sosyalizm" söylemini savunan Stalin, Parti içindeki liderliği ele geçirmiştir. İvedilikle sosyalizme ulaşmayı hedefleyerek "hızlı sanayileşme ve

tarımında kolektifleştirme” hamleleri etrafında oluşturduğu Birinci Beş Yıllık Planı’nı yürürlüğe koymuştur. Ancak sanayideki akıl-dışı hedefler ve zorunlu kolektifleştirme hususunda uzmanların ve entelektüellerin görüşlerini dinlemeyi öneren Sağ Bolşeviklerle (Nikolay Buharin, Aleksey Rıkov ve Mihail Tomski) karşı karşıya gelmiştir. Sağ muhalefeti, Merkez Komite ve Politbüro’dan uzaklaştırmak ve ekonomi politikasını sürdürmek için popülist bir siyasete yönelen Stalin, Parti içindeki tüm muhalif sesleri burjuva uzmanlarla ittifak kurmakla suçlayarak “sosyalizm düşmanları” ilan etmiştir. Düzmece duruşma ve davaları bahane ederek Kültür Devrimi mefhumunu sınıf mücadelesi kavramıyla birleştirmiş; geçmişin istenmeyen mirasıyla çatışmaya hevesli genç militanları, varsıl kesime, burjuva uzmanlara ve eski entelijansiya üyelerine karşı kıskırtmış ve neticede devletin alt ve üst kadrolarında geniş bir tasfiye hareketi gerçekleştirmiştir. “Burjuvanın kültürel egemenliğine karşı mücadele” sloganıyla hareket eden militan kişi ve gruplar iş edinmek, işinde yükselmek veya çıkar sağlamak için Kültür Devrimine sarılmış; ihbar ve tehdit gibi yöntemler kullanarak yönetici kesimleri itibarsızlaştırmışlardır. Militanların eylemleri bazı yöneticilerin tepkisine neden olmasına rağmen Merkez Komite ayrıştırıcı bir siyaset yürüterek önlem almayı ertelemiştir. Nitekim Parti içinde hedef alınan ilk kurum Narkompros olmuş; baskılara dayanamayan Anatoli Lunaçarski ve çevresindekiler istifa etmek zorunda kalmışlardır.

Kültür sanat alanında özellikle Rus Proleter Yazarlar Birliği (RAPP) ve Devrimci Rusya Sanatçıları Derneği (AHRR) gibi popülist kurumları ele geçiren genç militanlar, diğer tüm cemiyetleri tek bir merkezî yapıda birleştirmeyi arzulamışlar ve Parti’nin ideolojik çizgisine uygun, kitlelere yönelik bir sanat üretiminin propagandasını yapmışlardır. Bu durum sanat yönetsel bir kargaşaya neden olmuş; tüm cemiyetlerin kadrolarında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu doğrultuda Stalin, Haziran 1931’de burjuva uzmanlarla mutabakata varıldığını açıklamış ve 1932’de Edebiyat ve Sanat Kurumlarının Yeniden Yapılandırılması Hakkında başlıklı 23 Nisan Deklarasyonu ile tüm sanat cemiyetlerinin kapatılması emredilmiştir. Bu çalkantılı dönemi sonlandırması bakımından kapatmalar, sanat ortamında olumlu karşılanmıştır. Bu tarihten itibaren sanatçılar, Moskova ve Leningrad gibi geniş tabanlı federasyonların çatısı altında bir araya gelmişlerdir. Ancak kültür devrimi sırasında plebleşen/proleterleşen kurumlar yalnızca yönetime yakın, ayrıcalıklı kesimlerin sistemden yararlanmasına izin vermiştir.

1920'lerin başından itibaren kitlelere yönelik sanat üretiminin yaygınlaştığı çok sesli bir sanat ortamının tahsis edilmesiyle avangard sanatçılar, devrim yıllarındaki ayrıcalıklarını kaybetmişler; çağdaş müzelere bağlı araştırma laboratuvarlarında uzmanlara hitap eden bilimsel sergilerin dışına çıkamamışlar; toplumsal geçerliliği olan büyük etkinliklere davet edilmemişlerdir. Böylece az sayıdaki konstrüktivist ve süprematistler kitlelere ulaşmak amacıyla baskı (*faktografik*) ve sahne sanatlarına, tasarım ve mimariye yönelmişlerdir. Bu dönemde Marksist sanat eleştirisi, formalistlerin sanatını devrim öncesi burjuva kültürüyle ilişkilendirmiş; Kültür Devrimi sırasında düzenlenen diyalektik materyalizm sergileri bağlamında nesnesiz sanat, modası geçmiş sanatsal ifadeler olarak yorumlamıştır.

1927'de sanat kariyerinin zirve noktası sayılabilecek Büyük Berlin Sergisi'ne katılan Maleviç, 1920'ler boyunca süregelen ilga sürecini fark etmiş ve Süprematizm'i yaşatmak için Berlin'e götürdüğü eserlerini burada bırakmıştır. Bu sergi vesilesiyle Süprematizm'in tarihsel gelişimini yeniden değerlendiren sanatçı, geçmişe dönük bir bakış açısı benimseyerek sanatsal gelişimini tutarlı bir şekilde vurgulamak maksadıyla birtakım süprematist çalışmalar üretmiştir. Rusya'ya dönüşünde aynı itkiyle bir kısmını tarihlendirmediği diğer kısmını da Süprematizm öncesine tarihlendirildiği birtakım figüratif yapıtlar gerçekleştirmiştir. Maleviç'in resme geri dönerek figüratif çalışmalar üretmesini sağlayan en önemli faktörün ekonomik olduğu iddia edilebilmektedir. Nitekim 1930'ların başlarında devlet kurumlarına önemli satışlar gerçekleştirdiği bilinmektedir. Ancak kariyeri boyunca Maleviç'in ekonomik kazançtan öte sanatı "mesele edindiğini" vurgulamak gerekir. Sanatçının tüm kuramsal ve sanatsal üretimleri çekişme ve polemiğe dayalıdır. Moskova avangard sanat sahnesine çıkar çıkmaz Eşek Kuyruğu grubu içinde Mihail Larionov'la sanatlarda güzel-doğru tartışmasına giren Maleviç, Tramvay V ve 0,10 sergilerinde Vladimir Tatlin'le Fütürizm polemiğine girmiştir. Alexandre Benois'nın kendisine yaptığı eleştirileri ciddiye almakla birlikte yazara yolladığı mektupta yeni sanatın savunuculuğunu yapmıştır. Devrim sonrasında nesnesiz sanatçıların sözcülüğüne soyunan Aleksandr Rodçenko'yla *faktura* meselesi üzerinden tartışmıştır. Söz konusu tartışmaların hemen hepsinin her iki taraf için yeni perspektifler açtığına dikkat edilmelidir. Tatlin ve Maleviç yaşamlarının kritik dönemeçlerinde birbirlerine yardımcı olmuşlardır. Rodçenko, Varvara Stepanova ve Aleksey Gan, "Biz Kimiz? Konstrüktivist Grup Manifestosu" başlıklı metinlerinde Konstrüktivizm'in öncüleri

arasında Tatlin'i değil, Maleviç'in adını zikretmişlerdir. Tasarım ve mimariye yöneldiği UNOVİS ve GİNHUK dönemlerindeki üretimlerinde Maleviç, konstrüktivist-prodüktivistleri hedef almaya devam etmiştir. Bauhaus Okulu'nu ziyareti sırasında Ludwig Mies van der Rohe ile yaşadığı tartışmanın ardından basılacak kitabına yeni bir bölüm eklemiştir. Bu doğrultuda sanatçının figüratif resimlerini ürettiği dönemde hedefindeki ismin, diyalektik materyalizm (*diamat*) sergilerinin komiseri Aleksey Fedorov-Davidov olduğu söylenebilmektedir. Marksist sanat tarihi anlayışı bağlamında nesnesiz sanat ve Süprematizm'i devrim öncesi burjuva kültürüyle ilişkilendirerek dönemselleştiren Fedorov-Davidov'a karşı Maleviç, son döneminde sanatın sürekliliğini ve sonsuzluğunu vurgulamak istemiştir. Bu dönemki kuramsal yazılarında kullandığı hissiyat kavramı, sanat tarihindeki ölümsüz yapıtlarla Süprematizm arasındaki ortaklığa işaret etmekte; tarihlendirmenin veya dönemselleştirmenin bir öneminin kalmadığını vurgulamaktadır. Artık Maleviç için önemli olan sanatın “değişmeyen değerleridir”. Bu doğrultuda sanatçının cenazesinde geçmişe tarihlendirilmiş figüratif resimler, süprematist çalışmalar ve geleceğin mimarisi arkitektonlar bir arada zamansız, sonsuz ve “ölümün yanında duran” ölümsüz eserlerler olarak sergilenmiştir.

7. KAYNAKÇA

- ABBOTT, Edwin A., **Düzdünya**, çev.: Rana Soydan, Destek Yayınları, 2019
- ABDOUSALAM, Guseinov ve VLADISLAV, Lektorskiĭ, “La Philosophie en Russie”, **Histoire et État Actuel**, (haz.) Diogène, 2008
- AIZLEWOOD, Robin, COATES, Ruth ve VAN DER ZWEERDE, Evert, “Introduction, Landmarks Revisited”, **The Vekhi Symposium One Hundred Years On**, Academic Studies Press, 2013
- AKINSHA, Konstantin “Malevich and Lenin: Image, Ritual, and the Cube”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007
- ALEKSİYEVİÇ, Svetlana, **İkinci El Zaman- Kızıl İnsanın Sonu**, çev.: Sabri Gürses, Kafka Kitap, 2020
- ANTONOVA, Clemena, “Changing Perceptions of Pavel Florensky”, **Russian and Soviet Scholarship, In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia**, (haz.), Lexington Books, 2010
- ANWEILER, Oscar, **The Soviets - The Russian Workers, Peasants, and Soldiers Councils 1905-1921**, Random House, 1974
- ARVATOV, Boris, “Art and Production”, PENZİN, Alexei ve ROBERTS, John (haz.), **Art and Production**, Pluto Press, 2017
- AVRICH, Paul, **The Russian Anarchists**, Princeton University Press, 1971
- BALAKHOVSKAYA, Faina, “L’AKhRR (Association des artistes de la Russie révolutionnaire)”, LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas (haz.), **Rouge, Art et utopie au pays des Soviets - Catalogue d'exposition**, RMN, 2019
- BARNETT, Vivian “The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale”, Paul WOOD, (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992, s. 466-473.

BARR, Adrian, "From Vozbuzhdenie to Oshchushchenie: Theoretical Shifts, Nova Generatsiia, and the Late Paintings", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007, s. 203-223.

BARTLETT, Rosamund ve DADSWELL, Sarah (haz.), **Victory Over the Sun, The World's First Futurist Opera**, University of Exeter Press, 2011

BARTLETT, Rosamund, "Russian culture: 1801–1917", LEATHERBARROW N. ve OFFORD, A (haz.) **A History of Russian Thought**, Cambridge University Press, 2010

BERNARD, Émile, **Souvenirs sur Paul Cézanne**, Fata Morgana, 2013

BOIS, Yve-Alain, "Malevitch, le carré, le degré zero", **Macula I**, 1976

BORCHARDT-HUME, Achim (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014

BOUILLON, Jean Paul, "Le retour à l'ordre en URSS : 1920-1923", (haz.) **Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925**, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1975

BOWLT John E. ve DRUTT, Matthew (haz.), **Amazons of the Avant Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova**, Guggenheim Museum Publishing, 1999

BOWLT, E. John ve SARABIANOV, Dmitrii (haz.), **Russian and Soviet Painting**, Metropolitan Museum of Art, 1977

BOWLT, John E., "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", Denis G. IOFFE ve Frederic H. WHITE, (haz.) **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012

BOWLT, John E., "David Buliuk: Cubism (Surface-Plane)", **The Documents of 20th Century Art**, (haz.), Viking Press, 1976

BOWLT, John E., "Faces painted with fanciful patterns", **Avant-Garde Critical Studies**, Volume: 5-6, Brill, 1991

BOWLT, John E., "Jacks and Tails", **The Journal of the Walters Art Museum**, No. 60/61, 2002/2003

BOWLT, John E., "Kazimir Malevich and Fedor Rerberg", Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, London, 2007

BOWLT, John E., “Russian Sculpture and Lenin's Plan of Monumental Propaganda” Henry MILLON ve Linda NOCHLIN (haz.), **Art and Architecture in the Service of Politics**, MIT Press, 1978

BOWLT, John E., **Russia’s Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920**, Thames & Hudson, 2010

BUSHKOVITCH, Paul, **Rusya’nın Kısa Tarihi**, çev.: Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012

CHLENOVA, Masha, “Early Russian Abstraction as Such”, DICKERMAN, Leah (haz.), **Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art**, Thames & Hudson, 2012

CHLENOVA, Masha, “Innovative, polemical, dogmatic, The case of Soviet experimental museum displays, 1930–1933”, HANSEN, M.V., HENNINGSSEN, A. F., GREGERSEN A. (haz.), **Curatorial Challenges, Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating**, Routledge, 2019, s. 223-237.

CHLENOVA, Masha, “Staging Soviet Art: 15 Years of Artists of the Russian Soviet Republic, 1932–33”, **OCTOBER 147**, Winter 2014, s. 38–55.

CHUCHVAHA, Hanna, **Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917): Print Modernism in Transition**, Brill, Londra, 2015

CLARK, Katerina, “Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 189-206.

CONIO, Gérard (haz.), **Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques**, L’âge d’homme, Lausanne, 1970

CONIO, Gérard **Le Suprématisme: le Monde sans-objet ou le Repos éternel**, Infolio, Lozan, 2011

COOKE, Catherine “Sources of a radical mission in the early Soviet profession, Alexei Gan and the Moscow Anarchists”, LEACH, Neil (haz.), **Architecture and Revolution, Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe**, Routledge, 1999

DAVID-FOX, Michael, “What Is Cultural Revolution?”, **The Russian Review**, Vol. **58**, No. 2, s. 181-201.

DAVID-FOX, Michael, **Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union**, University of Pittsburgh Press, 2015

DICKERMAN, Leah (haz.), **Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art**, Thames & Hudson, 2012

DOSTOYEVSKI, Fyodor Mihayloviç, **Yeraltından Notlar**, çev.: Ergin Altay, Can Yayınları, 2002

DOUGLAS, Charlotte ve LODDER, Christina (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007

DOUGLAS, Charlotte, “Kazimir Malevich and the Art of Geometry by John Milner”, **Slavic Review**, Vol. **57**, No. 1, Cambridge University Press, 1998

DOUGLAS, Charlotte, “Mikhail Matiushin and Kazimir Malevich”, **Experiment 6**, BRILL Edition, 2000

DRUTT Matthew (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015

DULGUEROVA, Elitza, **Usages et utopies – L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)**, Les presses du reel, 2015

DZHAFAROVA, Svetlana, “The Museums of Artistic Culture, A Policy of Disseminating Modern Art”, **L'Avant-garde russe, Chefs-d'œuvre des Musées de Russie 1905-1925**, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 1993

ERDEN, Osman, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, 2016

FERRO, Marc **La Révolution de 1917**, Albin Michel, 1997

FERRO, Marc ve FITZPATRICK, Sheila (haz.), **Culture et Révolution**, EHESS, Paris, 1989

FERRO, Marc, **Des soviets au communisme bureaucratique, Les mécanismes d'une subversion**, Gallimard, 2017

FERRY, Luc, **Descartes - Spinoza - Leibniz: L'œuvre philosophique expliquée**, Frémeaux & Associés, 2013

FIGES, Orlando, **Karanlıkta Fısıldaşanlar: Stalin Rusya'sında Özel Yaşam**, çev.: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, 2011

FIGES, Orlando, **Nataşa'nın Dansı**, çev. Figen Dereli, Yapı Kredi Yayınları, 2018

FILEVSKAYA, Tatyana, **Kazimir Malevich, Kyiv Period, 1928-1930**, Rodovid Press, 2017

FITZPATRICK, Sheila “Cultural Revolution Revisited”, **The Russian Review**, Vol. **58**, s. 202-209.

FITZPATRICK, Sheila (haz.), **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978

FITZPATRICK, Sheila, “Cultural revolution as Class War”, Sheila FITZPATRICK (haz.) **Cultural revolution in Russia 1928 – 1931**, Indiana University Press, 1978, s. 8-41.

FITZPATRICK, Sheila, “The Problem of Class Identity in NEP Society”, FITZPATRICK, Sheila, RABINOWITCH, Alexander ve STITES, Richard (haz.), **Russia in the Era of NEP, Explorations in Soviet Society and Culture**, Indiana University Press, 1991, s.12-34

FITZPATRICK, Sheila, RABINOWITCH, Alexander ve STITES, Richard (haz.), **Russia in the Era of NEP, Explorations in Soviet Society and Culture**, Indiana University Press, 1991

FITZPATRICK, Sheila, **Tear Off the Masks!: Identity And Imposture In Twentieth-Century Russia**, Princeton University Press, 2005

FITZPATRICK, Sheila, **The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921**, Cambridge University Press, 2002

FITZPATRICK, Sheila, **The Russian Revolution**, Oxford University Press, 2017

FORGACS, Eva “Suprematism: A Shortcut into the Future: The Reception of Malevich by Polish and Hungarian Artists during the Inter-War Period”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 228-249

FOSTER, Stephen C. (haz.), **The Eastern European Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan**, Prentice Hall International, 1998

GAN, Alexis, "Le constructivisme", 1922, Gérard CONIO (haz.), **Le constructivisme russe : textes théoriques, manifestes, documents. Tome premier : Les arts plastiques**, L'âge d'homme, Lausanne, 1970

GOUGH, Maria, "Architecture as Such", Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014

GOUGH, Maria, "Futurist Museology", **Modernism/Modernity Vol.10** (haz.), John Hopkins University Press, 2003, s. 327-348.

GOUGH, Maria, "Model Exhibition", **OCTOBER Magazine No. 150**, Massachusetts Institute of Technology, Fall 2014, 2014

GOUGH, Maria, **The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution**, University of California Press, 2005

GOURIANOVA, Nina, "Supremus Laboratory House: Reconstructing the Journal", Matthew DRUTT (haz.), **Kazimir Malevich: Suprematism**, Guggenheim Museum Publications, 2003

GRAY, Camilla, **The Russian Experiment in Art, 1863-1922**, Thames and Hudson, 1986

GROYS, Boris, "Russia and the West, The Quest for Russian Identity", **Studies in Soviet Thought**, No.43, 1992

GROYS, Boris, **The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond**, Verso Publishing, 2011

GURIANOVA, Nina **Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910-1918**, Routledge, 2000

GURIANOVA, Nina, "Revolution Is Creativity: Some Aspects of Moscow Anarchist Periodicals in the Context of Avant-Garde Aesthetics (1917–1918)", *The Journal of Modern Periodical Studies*, Vol. 4, No. 2, Special Issue **Anarchist Modernism in Print**, Penn State University Press, 2015, s. 245-269

GURIANOVA, Nina, **The Aesthetics of Anarchy, Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde**, University of California Press, 2012

HAMILTON, George H., **Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940**, Penguin Books, 1967

HENDERSON, Linda Dalrymple, “Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019

HENDERSON, Linda Dalrymple, “The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture”, **Configurations, Volume 17**, Numbers 1-2, The Johns Hopkins University Press, 2009

HOBSBAWN, Eric, **Devrimler Çağı 1789-1848**, çev.: Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi Yayınları, 2003

HOENIGSWALD, Ann, “Kazimir Malevich's Paintings: Surface and Intended Appearance”, **Studies in the History of Art**, Vol. 57, Monograph Series II: Conservation Research 1997, National Gallery of Art Publishing, s. 108-125.

HOSKING, Geoffrey, **Rusya ve Ruslar, Erken dönemden 21. Yüzyıla**, İletişim Yayınları, 2011

HOWARD, Jeremy, BUŽINSKA, Irēna ve STROTHER Z.S. (haz.), **Vladimir Markov and Russian Primitivism**, Routledge, 2015

HOWARD, Jeremy, **The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-Garde**, Manchester University Press, 1992

HULVAT, Marie-Gasper, “Material reenactment: The missing and replaced paintings of Malevich's 1929 retrospective”, Studies on the Value of Cultural Heritage, **Journal of the Section of Cultural Heritage Department of Education, Cultural Heritage and Tourism**, University of Macerata, s. 347-368.

IM HOF, Ulrich, **Avrupa'da Aydınlanma**, çev.: Şebnem Sunar, Literatür Yayıncılık, 2004

IOFFE, Denis G., ve WHITE, Frederic H. (haz.), **The Russian Avant-Garde and Radical Modernism**, Academic Studies Press, 2012

JACCARD, Jean-Philippe ve PODOROGA, Ioulia (haz.), **KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe**, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017

JAKOBSON, Roman, **My Futurist Years**, Marsilio Publishers, 1992

- Jane SHARP, “Natalia Goncharova”, **Amazons of the Avant-Garde**, John BOWLT ve Matthew DRUTT (haz.), Guggenheim Museum Publishing, 1999
- JOHNSON, Samuel, “Suprematism and/or Supremacy of Architecture”, Christina LODDER (haz.), **Celebrating Suprematism**, Brill, Vol. 22, 2019, s. 144-145
- KACHURIN, Pamela “Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhuk and the Survival of the Avant-Garde 1923–1926”, Charlotte DOUGLAS ve Christina LODDER (haz.), **Rethinking Malevich**, Pindar Press, 2007, s. 125
- KANDINSKY, Vasilii “Program Of The Institute Of Artistic Culture (1920)”, **Experiment No. 8**, BRILL, 2002
- KANDINSKY, Vasilii “Questionnaire (1920)”, **Experiment No. 8**, BRILL, 2002
- KANT, Immanuel, **Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt**, çev.: Nejat Bozkurt, Remzi Yayınları, 2015
- KAPLAN, Vera, “The History of Reform in Russian Higher Education”, **European Education**, vol. 39, no. 2, Summer 2007
- KARASIK Irina (haz.), **The Russian Avant-Garde, Personality and School, Academic Papers from the Conferences**, The State Russian Museum, Palace Edition, 2003
- KARASIK, Irina, “The Museum of Artistic Culture, Evolution of an Idea”, PETROVA, E. N. (haz.), **The Russian avant-garde: representation and interpretation**, Palace Editions, St. Petersburg, 2001
- KASHURIN, Pamela, **Making Modernism Soviet: The Russian Avant-Garde in the Early Soviet Era, 1918-1928**, Northwestern University Press, 2013
- KENEZ, Peter, STITES, Richard ve GLEASON, Abbott, **Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution**, Indiana University Press, 1985
- KENEZ, Peter, **The Birth of the Propaganda State, Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929**, Cambridge University Press, 1985
- KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., “A New Style: Three Dimensional Suprematism and Prounen”, (haz.) El Lissitzky, **1890-1941: Architect, painter, photographer, typographer**, Art Data, 1990

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., **L’Inkhok, Naissance du Constructivisme**, Infolio, 2013

KIAER, Christina, **Imagine No Possessions, The Socialist Objects of Russian Constructivism**, MIT Press, 2005

KOJÈVE, Alexandre, “Les peintures concrètes de Kandinsky”, (haz.), Presses Universitaires de France, Revue de Métaphysique et de Morale, No. 2, 1985

KOKKORI, Maria ve BOURRAS, Alexander, “Charting Modernism: Malevich’s Research Tables”, BORCHARDT-HUME, Achim, **Malevich**, Tate Publishing, 2014

KOKKORI, Maria, “Exhibiting Malevich under Stalin”, **Utopian Reality, Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond**, C. LODDER, M. KOKKORI ve M. MILEEVA (haz.) Russian History and Culture, BRILL Volume: 14, 2013, s. 133-151.

KOYRE, Alexandre, **19. Yüzyıl Başlarında Rusya’da Batıcılık Ulusçuluk ve Felsefe**, çev.: İzzet Tanju, Belge Yayınları, 1994

KROPOTKİN, Peter, “Gençliğe Sesleniş”, **Yeni Ufuklar Dergisi**, Sayı 121, Haziran 1962

LANG, David Marshall, **The first Russian radical, Alexander Radishchev, 1749-1802**, Greenwood Press, 1977

LAWTON. Anna ve EAGLE. Herbert (haz.), **Russian Futurism Through Its Manifestoes, 1912-1928**, Cornell University Press, 1988

LEEK, Peter, **La peinture russe du XXIIIème au XXe Siècle**, Parkstone, 1999

LESOURD Françoise ve MASLINE, Mikhail, **Dictionnaire de la Philosophie Russe**, L’Age d’Homme, Lausanne, 2010

LIUCCI-GOUTNIKOV, Nicolas (haz.), **Rouge, Art et utopie au pays des Soviets**, Catalogue d’exposition, RMN, 2019

LODDER, Christina, “Malevich, Suprematism and Aerial Photography”, **History of Photography**, 2004

LODDER, Christina, **Constructive strands in Russian art 1914-1937**, The Pindar Press, 2005

LODDER, Christina (haz.), **Celebrating Suprematism, New Approaches to the Art of Kazimir Malevich**, BRILL, 2019

LUNAÇARSKİ, Anatoli, **Devrim ve Sanat**, çev.: Süheyla ve Saliha Kaya, İnter Yayınları, 2000

MAKHROV, Alexey, “Introduction to the Statute of Association of Itinerants Art Exhibitions”, ADLAM C. ve RUSSELL R. (haz.), **Russian Visual Arts: Art Criticism in Context, 1814-1909**, HRI Online Publications, 2005

MALEVICH, Kazimir, **Nesnesiz Dünya, Süprematizm Manifestosu**, İngilizceden çev.: Cansu Tapan, Dedalus Kitap, 2013

MALÉVITCH, Kasimir, **La Paresse comme vérité effective de l’homme**, Fransızcaya çev.: Régis Gayraud, Allia, 2000

MALÉVITCH, Kasimir, **Le Suprématisme. Le monde sans objet ou le repos éternel**, Fransızcaya çev.: Gérard Conio, Infolio, 2011

MALLY, Lynn, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, University of California Press, 1990

MARCADÉ, Jean-Claude (haz.), **Malevitch, 1878 - 1978: Actes Du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, 4 et 5 mai 1978**, L’Âge d’Homme, 1978

MARCADÉ, Jean-Claude, “Malevich the Symbolist”, **The Russian Avant-Garde, Personality and School, Academic Papers from the Conferences**, The State Russian Museum, Palace Edition, 2003

MARCADÉ, Jean-Claude, **K. Malévitch, Écrits sur l’art, Tome 1, De Cézanne au suprématisme**, L’Age d’Homme, 1974

MARCADÉ, Jean-Claude, **K. Malévitch, Écrits sur l’art, Tome 2, Le miroir suprématisme**, L’Age d’Homme, 1977

MARCADÉ, Jean-Claude, **K. Malévitch, Écrits sur l’art, Tome 3: Les Arts de la Représentations**, L’Age d’Homme, 1974

MARCADÉ, Jean-Claude, **K. Malévitch, Écrits sur l’art, Tome 4, La lumière et la couleur**, Édition L’Age d’Homme, 1977

MARCADÉ, Jean-Claude, **L’Avant-Garde Russe 1907-1927**, Flammarion, 2007

- MARCADÉ, Jean-Claude, **Malévitch**, Edition Hazan, 2016
- MARCADÉ, Valentine, **Le Renouveau dans l'Art Picturale Russe**, L'Age d'Homme, 1971
- MARKOV, Vladimir, **Russian Futurism: A History**, New Academia Publishing, 2006
- MARTINEAU, Emmanuel **Malevitch et la philosophie**, L'Âge d'Homme, 1990
- MAUCLAIR, Camille, **L'impressionnisme: son histoire, son esthétique, ses maîtres**, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904
- MAYAKOVSKI, Vladimir **Şiirler**, çev.: Sait Maden, Varlık Yayınları, Şubat 1984
- MCCLELLAND, James, "Diversification in Russian-Soviet education", Jarausch KONRAD (haz.) **The transformation of higher learning 1860-1930 : expansion, diversification, social opening and professionalization in England, Germany, Russia and the United States**, Klett-Cotta, Stuttgart, 1982
- MELE, Giannarita, "Théorie et organisation des pratiques culturelles à l'époque du Proletkult", FERRO, Marc ve FITZPATRICK, Sheila (haz.), **Culture et Révolution**, EHESS, Paris, 1989
- MILEEVA, Maria "The Creative Mistakes of Socialist Realism", **New Narratives of Russian and East European Art**, Galina MARDILOVICH ve Maria TAROUTINA (haz.), Routledge, 2020
- MILNER, John, **Kazimir Malevich and Art of Geometry**, Yale University Press, 1996
- MISLER, Nicoletta **Pavel Florensky, Beyond Vision, Essays on the Perception of Art**, Reaktion Books, 2002
- MUDRAK, Myroslava, "Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity", Roland BETANCOURT ve Maria TAROUTINA (haz.), **The Byzantine as Method in Modernity**, BRILL, 2015
- MURRAY, Natalia, **Art for the Workers, Proletarian Art and Festive Decorations of Petrograd, 1917-1920**, BRILL, 2018
- MURRAY, Natalia, **The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin**, BRILL, 2012

NAKOV, Andrei **Kazimir Malewicz, Le Peintre Absolu**, Vol. 1-4. Thalia Edition, 2007

NAKOV, Andrei, de la GUARDIA, Maev ve de la GUARDIA, Tomás, “Devices, Style and Realisation: Professionalism in Malewicz's Painting Technique”, **Artibus et Historiae**, Vol. 29, No. 57, 2008

NAKOV, Andrei, **Malévitch, Écrits**, Ivrea, 1996

NEVEROV, Oleg ve DUCAMP, Emmanuel, **Grandes Collections de la Russie Impériale**, Flammarion, 2004

NOCHLIN, Linda ve MILLON, Henry (haz.), **Art and Architecture in the Service of Politics**, MIT Press, 1978

OUSPENSKY, P. D., **Tertium Organum, The Third Canon of Thought A Key to the Enigmas of the World**, White Crow Books, 2011

ÖKSÜZ, Gamze (haz.), **Rus Tiyatrosu, Gelenekselden Moderne**, Çeviribilim Yayınları, 2016

ÖKSÜZ, Gamze, **Rus Mitolojisi**, Çeviri Bilim, 2014

ÖNDİN, Nilüfer, **Rönesans ve Simya**, Hayalperest Yayınevi, 2017

PENZİN, Alexei ve ROBERTS, John (haz.), **Art and Production**, Pluto Press, 2017

PETROVA, E. N. (haz.), **The Russian avant-garde: representation and interpretation**, Palace Editions, Saint Petersburg, 2001

PETROVNA, Evgenia, “From Suprematism to Supranaturalism: Malevich’s Late Works”, Achim BORCHARDT-HUME (haz.), **Malevich**, Tate Publishing, 2014, s.200-203.

PICHON-BONIN, Cécile **Peinture et politique en URSS : L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)**, Les Presses du réel, 2013

PISCH, Anita, **The Personality Cult of Stalin in Soviet Posters, 1929–1953**, Australian National University Press, 2016

PITERS-HOFMANN, Ludmila, “Regulating Russian Arts and Crafts, The Second All-Russian Kustar Exhibition of 1913”, **Experiment No.25**, BRILL, 2019

PROUDHON, Pierre Joseph, **Mülkiyet Nedir?**, çev.: Devrim Çetinkasap, İş Bankası Kültür Yayınları, 2010

PUŞKİN, Aleksandr Sergeyeviç, **Erzurum Yolculuğu, Maça Kızı, Mısır Geceleri**, çev. Ataol Behramoğlu, Yazko Yayınları, 1982

RAILING, Patricia, **From Science to Systems of Art**, Artists Bookworks, 1989

REED, John, **Dünyayı Sarsan On Gün**, çev. Rasih Güran, Yordam Kitap, 2017

ROSENBERG, William, **Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia**, University of Michigan Press, 1990

ROSENTHAL, Bernice Glatzer, **Occult in Russian and Soviet Culture**, Cornell University Press, 1997

SCHAPIRO, Leonard, “The "Vekhi" Group and the Mystique of Revolution”, **The Slavonic and East European Review**, Vol. 34, No. 82, 1955

SCHERRER, Jutta, “Le Proletkul't : des origines théoriques à la pratique révolutionnaire”, **Revue des études slaves**, XC/1-2, Paris

SCHERRER, Jutta, “Les écoles du parti de Capri et de Bologne : La formation de l'intelligentsia du parti”, **Cahiers du monde russe et soviétique**, vol. 19, no.3, Temmuz-Eylül 1978, s. 259-284.

SERGE, Victor, **Mémoires d'un révolutionnaire, 1901-1941**, Éditions du Seuil, 1978

SHABANOV, Andrey , **Art and Commerce in Late Imperial Russia: The Peredvizhniki, a Partnership of Artists**, Bloomsbury Visual Arts, 2019

SHARP, Jane, **Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde**, Cambridge University Press, 2005

SHATSKIKH, Aleksandra, “UNOVIS, Epicenter of a New World”, Paul WOOD, (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992

SHATSKIKH, Aleksandra, **Black Square, Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale University Press, 2012

SHATSKIKH, Aleksandra, **Vitebsk: The Life of Art**, Yale University Press, 2007

SHATSKIKH, Alexandra “Malévitch lit l'Évangile”, JACCARD, Jean-Philippe ve PODOROGA, Ioulia (haz.), **KANDINSKY, MALÉVITCH, FILONOV ET LA**

PHILOSOPHIE, Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017

SIDDIQI, Asif A., "Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia." **Intelligentsia Science: The Russian Century, 1860–1960**, (haz.) University of Chicago Press, 2008

SOCHOR, Zenovia A., "Soviet Taylorism Revisited", **SOVIET STUDIES**, vol. XXXIII, no. 2, April 1981

SOCHOR, Zenovia A., **Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy**, Cornell University Press, 1988

STEINER, Evgeny, "A Battle For The People's Cause Or For The Market Case: Kramskoi and the Itinerants." **Cahiers du Monde Russe**, vol. 50, no. 4, 2009

STERNIN, Grigory ve BORISOVA, Elena (haz.), **Russian Art Nouveau**, Rizzoli International Publications, 1988

STITES, Richard **Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution**, Oxford University Press, 1989

STITES, Richard ve EVTUHOV, Catherine, **1800'den İtibaren Rusya Tarihi, Halklar, Efsaneler, Olaylar, Güçler**, çev. Ahmet Cevdet Aşkın, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2018

STITES, Richard, "Bolshevik Ritual Building in 1920s", FITZPATRICK, Sheila ve RABINOWITCH, Alexander ve STITES, Richard (haz.), **Russia in the Era of NEP, Explorations in Soviet Society and Culture**, Indiana University Press, 1991

STRIGALEV, Anatoli, "An Excursion Around 0,10 Exhibition", Matthew DRUTT (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015

TARASOV, Oleg, **Icon and Devotion, Sacred Spaces in Imperial Russia**, Reaktion Books, 2002

TOLSTOY, Lev N., **Sanat Nedir?**, çev.: Sabri Gürses, İş Bankası Kültür Yayınları, 2012

TROÇKİ, Lev, **İhanete Uğrayan Devrim**, Yazın Yayınları, 2002

TSANTSANOGLU, Maria (haz.), **Rus Avangardı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek Sergisi Kataloğu**, Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2019

TSANTSANOGLU, Maria, “Rus Avangardı: Tanım, Tarihsel Arka Plan, Ortaya Çıkış Koşulları ve Yeni Estetik”, **Rus Avangardı, Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek Sergisi Kataloğu**, Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2019

TSANTSANOGLU, Maria, “The Last Futurist Exhibition of Painting 0,10, Materials From the Costakis Collection at the State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki”, DRUTT, Matthew (haz.), **In Search of 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting**, Hatje Cantz, 2015

UMANSKY, Konstantin **Neue Kunst in Rußland 1914-1919**, Hans Goltz Verlag, München, 1920.

VAKAR, Irina “The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929”, Irina KARASIK (haz.) **The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation**, St. Petersburg State Russian Museum Palace Editions, 2001, s. 121-135

VAKAR, Irina ve MIKHLENKO, Tatyana, **Kazimir Malevich, Memoirs and Criticism, Letters and Documents**, Tate Publishing, Vol. 1 & Vol. 2. 2015

VOLKOV, Solomon, **Büyülü Koro, Lev Tolstoy’dan Aleksandr Soljenitsin’e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi**, çev. Sabri Gürses, Yapı Kredi Yayınları, 2008,

WAJCMAN, Gérard, **L’Objet du siècle**, Verdier/poche, 2012

WALICKI, Andrzej, “RUSSIAN MARXISM”, Gary M. POOLE ve Allen RANDALL (haz.), **A History of Russian Philosophy 1830-1930, Faith, Reason, and the Defense of Human Dignity**, Cambridge University Press, 2010

WALICKI, Andrzej, **Rus Düşünce Tarihi, Aydınlanma’dan Marksizm’e**, çev.: Alaeddin Şenel, İletişim Yayınları, 2009

WALICKI, Andrzej, **The Flow of Ideas: Russian Thought from the Enlightenment to the Religious-Philosophical Renaissance**, Peter Lang, 2015

WERTH, Nicolas **1917 Rus Devrimi**, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, 2003

WOOD, Paul (haz.), **The Great Utopia**, Guggenheim Museum Press, 1992

WOOLF, Virginia, "The Russian Point of View", The Common Reader, Londra Hogarth Press, 1925

WÜNSCHE, Isabel, "Creative Intuition, The Russian Interpretation of Henri Bergson's Metaphysics", **Experiment 23**, BRILL, 2017

YANKOVSKAYA, Galina ve MITCHELL, Rebecca, "The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan", Cambridge University Press, **Slavic Review**, Winter, Vol. 65, No. 4, 2006, s. 769-791.

YOUNG, Georg M., **The Russian Cosmists, The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers**, Oxford University Press, 2012

ZALAMBANI, Maria, "L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt", **Histoire, Annales, Sciences Sociales**, 52e année, N. 1, 1997. s. 41-61.

АРКАДИЕВ, М. П., "Вступление", **Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись', графика и скульптура**, 1932

КРУСАНОВ, Андрей Васильевич, **Русский авангард**, Новое Литературное Обозрени, 1996

КРУСАНОВ, Андрей Васильевич, **Футуристическая Революция 1917 – 1921**, Новое Литературное Обозрени, 2003

ОРЛОВА, Е., **К. С. Малевич, Великие Русские Живописцы**, РИПОЛ классик, 2014

ТЕРЁХИНА, В. Н. ve ЗИМЕНКОВ А. П., **Русский Футуризм, Стихи, Статьи, Воспоминания**, Полиграф, 2009

ХАРДЖИЕВ, Николай, **От Маяковского До Кручёных, Избранные Работы О Русском Футуриз**, Гилея, 2006

ШАТСКИХ, А. С., **Казимир Малевич, Слово**, 1996

ШАТСКИХ, А. С., **Казимир Северинович Малевич, Черный Квадрат**, Азбука, 2001

ШАТСКИХ, А. С., **Малевич К. - Собрание Сочинений В 5 Томах. Т.1. Статьи, Манифесты, Теоретические Сочинения И Другие Работы, 1913-1929**, Гилея, 1995

ШАТСКИХ, А. С., Малевич К. - Собрание Сочинений В 5 Томах. Т.2. Статьи И Теоретические Сочинения, Опубликованные В Германии, Польше И На Украине, 1924-1930, Гилея, 1998

ШАТСКИХ, А. С., Малевич К. - Собрание Сочинений В 5 Томах. Т.3. Супрематизм. Мир Как Беспредметность, Или Вечный Покой, Гилея, 2000

ШАТСКИХ, А. С., Малевич К. - Собрание Сочинений В 5 Томах. Т.4. Трактаты И Лекции Первой Половины 1920-Х Годов, Гилея, 2003

ШАТСКИХ, А. С., Малевич К. - Собрание Сочинений В 5 Томах. Т.5. Произведения Разных Лет, Гилея, 2004

